

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART (M.A)

par

Anick Martel

J'écris : Porosité.

(En) jeux des écritures actuelles
dans le théâtre contemporain

Juin 2012

RÉSUMÉ

J'écris : Porosité.
(En) jeux des écritures actuelles
dans le théâtre contemporain

Cette recherche création est un parcours rhizomatique et poreux tissant des rencontres à travers la théorie et les expériences artistiques. Ma problématique questionne les dynamiques participantes du renouvellement des écritures actuelles au théâtre. Mes recherches à la maîtrise ont débuté par un vif questionnement concernant la perméabilité des frontières entre les genres littéraires et leurs passages à la scène. Pour cette recherche, j'ai combiné l'écriture de textes originaux aux modalités dramaturgiques variées et hybrides à des expériences scéniques où la recherche autour du sonore contribue à l'ouverture de l'œuvre.

La lecture-spectacle *Porosité – La densité des matériaux* -, comme forme aboutie de la représentation performative, nous a permis d'explorer et d'éprouver la notion de *porosité* en scène. La *porosité* est aussi une approche phénoménologique présente dans chaque étape de ce projet à la maîtrise. Je ressentais également le besoin de «fixer» temporellement mon écriture dans le cadre d'un projet d'édition. Un recueil dont le contenu et le contenant proposent des architectures poreuses, polymorphes et protéiformes. Il s'appelle *Porosité*.

J'ai concentré mes recherches théoriques autour du mouvement de la dramaturgie contemporaine, française et québécoise, des trente-quarante dernières années. Ce parcours historique sert à retracer, à traverser et à actualiser le théorique en dialogue avec ma démarche artistique et créatrice. À partir de mes ancrages esthétiques pluriels et polyvalents, je démontre vers quoi tendent mes filiations actuelles, et leurs déploiements à travers ma pratique. Une pratique de la *porosité* axée sur la voix et la mise en espace, la poésie sonore, le corps, l'écriture et la publication.

théâtre contemporain – dramaturgie- hybridation - *porosité* – protéiforme – polymorphie - polyphonie- mise en voix – écriture – textes - expérimentation – sonore – didascalie - texte court – dialogue - *lecture-spectacle* – voix – perméabilité - mise en abyme - *théâtre-récit* – performance – recueil – interdisciplinaire – monodrame – mise en page – dynamique – rhizome – auteur - nouvelle littéraire – hétéromorphie- édition – spatialisation –transversalité – pore – espace – interstice – roman – prose – spectateur – temps – *matériau-texte* – slam- corps – territoire – *porosité* – langage - collaboration – genre – contrainte – poésie sonore – interstice – temps-monologue – œuvre ouverte – OuLiPo- *théâtre de tout* - coprésence – rythme -installation – son - Elvis

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. **Jean-Paul Quéinnec**, pour son support et sa présence.

Merci.

Je tiens à remercier mon codirecteur de recherche, M. **Michaël La Chance**, par nos discussions vives et passionnantes, est venue cette *porosité* qui me traverse. Merci.

Je tiens à remercier M. **Hervé Bouchard** et Mme **Constanza Camelo Suarez**,
membres de mon jury pour leurs regards allumés. Merci.

Merci à tous et toutes d'avoir accepté de participer à cette folle aventure.

Sincères remerciements à Mme **Francine Saillant** pour la bourse d'excellence octroyé par le CELAT.

Mille mercis à «l'architecte» de mes mots, l'éditrice et artiste **Cindy Dumais**.

Des millions de mercis à

**elainejuteaujeanpaulquéinnecjeansimonparentlouisonrenaudgabriellenoumeirgagnonnicolaslongprécind
ydumaisjuliebernierandréannegigueremichaëllachancealexandretremblayemiliegilbertgagnonerikabris
ondoroéthéthebeaultdariolarouchewilliamgagnonmaudecournoyeralexandrenadeaubernardbrissonchaire
derechercheducanadapourunedramaturgiesonoreauthéâtrejosephdananmariechristinelepagealexandrineb
oudreaultconstanzacamelomamanpapamaximephilippegosselinmarieazuremaximegirardjudyanncôtédufr
esnestéphaneboivinnetmonsieurwhisselàtousettoutesmercipourvotresiprécieuxtempstoutaulongdecevoyage**

Guillaume Thibert

merci

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
REMERCIEMENTS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DRAMATURGIES : PAROLES D'ICI ET D'AILLEURS À TRAVERS LES 30-40 DERNIÈRES ANNÉES.....	
1.1 Prolégomènes.....	8
1.2 Les débuts d'un temps nouveau – la France	
Autour de Vitez, Vinaver, Novarina, Dort, Quiriconi, Danan	8
1.3 Les débuts d'un temps nouveau - le Québec	
Autour de Guay, Jubinville, Biron, Dumont, Nardout-Lafarge et David	24
Remise en contexte (ma cabane au Canada-français).....	24
Théâtre et québécoisité.....	25
Auteur dramatique à l'oeuvre	33
Un rapport intime à l'écriture.....	34
CHAPITRE II	
ANCRAGES ESTHÉTIQUES ET DRAMATURGIQUES	
DE L'ÉCRITURE À LA MISE EN ESPACE DES MOTS :	
L'EXPÉRIENCE DES LANGAGES ARTISTIQUES	
2.1 La mise en contexte.....	39
2.2 La mise en espace des mots (s'ancrer) : Autour de l'écriture	41
Voies électriques.....	42

Autour de Larry Tremblay	45
De Mamzelle Marie à Gaston Talbot.....	48
Autour de Daniel Danis et cie.....	51
2.3 La mise en espace des mots : Autour de la mise en voix	59
La voix comme créatrice d'espaces	60
2.4 Autres exemples de pratiques affiliées	62
Christian Prigent	62
Rhizome, Théâtre Ouvert et Festival du Jamais Lu	63
2.5 La mise en espace des mots : Autour de l'édition	66

CHAPITRE III.....PREMIÈRE PARTIE

AU TOUR DU THÉÂTRE : RÉCITS DES RÉCITS DE MA PRATIQUE EN ÉCRITURE ET EN MISE EN VOIX POUR LE PROJET *POROSITÉ*

3.1 Convoquer l'équivoque.....	70
3.2 Texte I : Phare_Ouest / Le dernier train	72
Le texte.....	73
Première performance et stop motion (12 000 clics)	73
Performance et lecture	73
Essai théâtral – 100 Masques.....	74
3.3 De la contrainte.....	75
3.4 Texte II : Jailhouse Rock	77
3.5 Autour de la contrainte.....	79
3.6 Texte III : Ladida	80
Trio / Contraintes.....	81
Solo / L'installation	83
3.7 Le besoin d'entendre ses mots	84
3.8 Texte IV: Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)	85
Une commande ? Une proposition.	86
3.9 J'écris : les textes que j'écris	86
3.10 Texte V: Épicurienne – faut savoir choisir ses combats -.....	87
Prose-combat	88
Paparazzi	89
3.11 Texte VI : Fermer le ciel.....	91
Écrire à partir d'un titre	92

3.12	Juste écrire.....	93
3.13	Texte VII : Et crie la belle crie : j'en suis à toi	94
3.14	Le sens propre de l'entreprise dramatique	95

CHAPITRE III.....DEUXIÈME PARTIE

3.15	L'effet porosité	97
3.16	<i>Porosité</i> - le recueil	98
	De la nécessité de publier.....	98
	Les paroles s'envolent, les écrits restent.....	99
3.17	La mise en espace de l'écriture	100
	Collaborer	100
	Se fixer	102
3.18	Porosité – La densité des matériaux –	102
	La mise en contexte.....	102
3.19	La mise en espace de la mise en lecture	103
	Lecture	103
	Plateau	104
	Paroles et corps	104
3.20	La co-mise en lecture de la co-mise en espace.....	105
	Nous sommes neuf poreux et poreuses	105
	Ladida Scalie.....	106
3.21	De la porosité : chronologie des sept mises en voix et en espace.....	107
	Jailhouse Rock – Première partie.....	107
	Fermer le ciel.....	109
	Jailhouse Rock – Deuxième partie	109
	Et crie la belle crie : j'en suis à toi.....	110
	Ladida	111
	Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie).....	113
	Phare_Ouest / Le dernier train	114
	Épicurienne – faut savoir choisir ses combats-	115
3.22	Interstices	117

CONCLUSION..... 117

BIBLIOGRAPHIE.....	120
OUVRAGES GÉNÉRAUX.....	120
OUVRAGES SPÉCIFIQUES DE THÉÂTRE	120
PÉRIODIQUES	121
LIVRES, RECUEILS	122
SITES INTERNET.....	122
 ANNEXE 1 GLOSSAIRE	 123
 ANNEXE 2 JAILHOUSE ROCK	 132
 ANNEXE 3 FERMER LE CIEL.....	 133
 ANNEXE 4 ET CRIE LA BELLE CRIE : J'EN SUIS À TOI.....	 134
 ANNEXE 5 LADIDA.....	 135
 ANNEXE 6 MARIE SANS NUIT (POUR CHAQUE NUIT UNE NOUVELLE MARIE)	 136
 ANNEXE 7 PHARE_OUEST / LE DERNIER TRAIN	 137
 ANNEXE 8 ÉPICURIENNE – FAUT SAVOIR CHOISIR SES COMBATS –	 138

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> , 1995 et 2010, les Gaston Talbot.....	51
Figure 2 – <i>La Trilogie des flous</i> , Plateau bifrontal, Usine C, 2008	54
Figure 3 - Projections des stop motion dans la Tour du Hangar, Chicoutimi, 20 octobre 2011	72
Figure 4 - <i>Faro_Oeste / El último tren</i> , Bogotá, A.Martel et A-Anne Giguère, août 2011	74
Figure 5 – Binômes_01, <i>Jailhouse Rock</i> , J. Bernier, G. Thibert, présentation, juin 2011	77
Figure 6 - Binômes_02 , <i>Jailhouse Rock</i> , recherche <i>en cours</i> et présentation, septembre 2011	78
Figure 7 - Mise en espace et en son, <i>Ladida Scalie</i> , Chicoutimi, novembre 2009	82
Figure 8 - Installation sonore <i>Ladida Scalie</i> , Galerie L'Oeuvre de l'Autre, UQAC, 2009	83
Figure 9 - <i>Marie sans nuit</i> , Galerie L'Oeuvre de l'Autre, Erika Brisson, UQAC, 2010	84
Figure 10 - <i>Épicurienne – faut savoir choisir ses combats</i> - , répétition, UQAC, avril 2010	89
Figure 11 - <i>Épicurienne – faut savoir choisir ses combats</i> - , présentation, avril 2010	90
Figure 12- <i>Porosité</i> , la première de couverture, le dos et la quatrième de couverture, 2011.....	98
Figure 13- <i>Porosité</i> , mise en espace graphique et dactylographiée de <i>Jailhouse Rock</i> , 2011	101
Figure 14- <i>Ladida Scalie</i> , Elaine Juteau pour <i>Ladida Scalie</i> , UQAC, 2011	107
Figure 15- <i>Jailhouse Rock</i> , Première partie, J. Bernier et G. Thibert, UQAC, 2011	108
Figure 16- <i>Fermer le ciel</i> , UQAC, 2011	109
Figure 17- <i>Jailhouse Rock</i> , Deuxième partie, J. Bernier et G. Thibert, UQAC, 2011	110

Figure 18- <i>Et crie la belle crie : j'en suis à toi</i> , Andrée-Anne Giguère, Elaine Juteau, UQAC, 2011	111
Figure 19- <i>Ladida</i> , Mai / Lui / Trio dans le dispositif, UQAC, 2011	112
Figure 20 - <i>Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)</i> , Les Marie, UQAC, 2011	113
Figure 21 - <i>Phare_Ouest / Le dernier train</i> , 2 ^{ième} et 4 ^{ième} mouvements, UQAC, 2011	114
Figure 22 - <i>Phare_Ouest / Le dernier train</i> , 5 ^{ième} , 6 ^{ième} et 7 ^{ième} mouvements, UQAC, 2011	114
Figure 23 - <i>Épicurienne – faut savoir choisir ses combats-</i> , A.Martel et G.Thibert, UQAC, 2011	115
Figure 24 - <i>Épicurienne – faut savoir choisir ses combats-</i> , Les machines, UQAC, 2011	115
Figure 25 -2 des 4 affiches de Porosité – <i>La densité des matériaux-</i> , par Anne-Sophie Côté, 2011	116

INTRODUCTION

Écrire ? J'écris. Puiser, partir d'un rien. D'une contrainte. Écrire. D'un détail qui me titille les sens. D'une odeur. D'un point de vue paysager. Passager. D'une idée obsédante. Parfois obsolète. Toujours attirée par la finalité et la mort. J'écris. Je cherche à *dire* comme on entend du corps à la tête. Extérioriser les voix intérieures qui nous fabriquent des personnalités latentes. L'attente de ce *dire* juste. Une chute. Une chute ouverte. Une chute fermée. Une chute ouverte où le corps est fragmenté / stigmatisé / où les os craquent sous le poids des mots. Où les mots craquent sous le poids des os. Cette chute, la découverte, d'une caverne. L'allégorie. Un trou. De la mémoire. « *Traces. Fragments. Archéologie.* », écrit Howard Barker.¹

Qu'est-ce qu'une histoire ? Qu'est-ce qu'une histoire, aujourd'hui ? Un récit ? Une fable ? Qu'est-ce qu'une histoire au théâtre ? Qui raconte, et comment, des histoires au théâtre, aujourd'hui ? Aujourd'hui, au Québec. Qui raconte et publie des histoires au théâtre, ici au Québec, qui et comment ? Et en France ? Qui raconte, et comment, des histoires au théâtre, aujourd'hui en France ? Comment la notion de dramaturgie au théâtre a-t-elle muté au fil des ans, ici et ailleurs ? Qui raconte notre langue québécoise, sa beauté. Son histoire.

On constate, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, un renouvellement et une transfiguration des écritures. On pense aux auteurs-es Olivier Choinière, Marie-Ève Gagnon, Suzanne Lebeau, Hervé Bouchard, Philippe Ducros (...), et aux auteurs-acteurs, Daniel Danis, Évelyne de la Chenelière, Marie Brassard, Larry Tremblay (...), dont les textes actuels proposent « l'objet » de la représentation théâtrale comme question inscrite dans leur écriture. On constate également que les textes mis en scène ne sont plus *a priori* destinés à cette dernière. Le propos est fragmenté, le *je* est un autre, le rôle classique de la didascalie

¹ Barker, Howard, *Œuvres choisies vol.2*, « *La Douzième Bataille d'Isonzo*, Scène Étrangère, Éditions Théâtrales – Maison Antoine Vitez, Montpellier, 2002, p. 61.

éclatée, la narration est à focalisation multiple. L'utilisation, en mise en voix et en mise en scène, de matériaux textuels non dramatiques, est de plus en plus fréquente. Les auteurs ont explosé « les règles » de la dramaturgie classique, ils la re-questionnent et proposent de nouveaux modèles dramaturgiques endossant des dynamiques narratives singulières. On parle d'hybridation des genres. Nous en sommes là où le dire est polysémie, polyphonie et monologue à la fois. Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos² parlent de l'hybridation, de la fragmentation ou de l'impureté comme les avatars d'un certain nombre d'œuvres dramatiques et scéniques représentatives de la production québécoise. Le texte, la scène et le livre se font écho, s'enchâssent, se contaminent, se contredisent, tissant des dramaturgies plurielles poreuses. Est-ce peut-être là, dans ces intimes et essentielles liaisons à l'Autre que l'ouverture - et à la fois l'écart, sont créés, que la parole est mise devant et que les (en)jeux de la narrativité se dévoilent, peu à peu. Deviennent protéiformes.

Je me suis donc mise à gratter les couches de sens possibles, à chercher, à revoir des concepts survolés de par le passé, à faire des liens, à établir des concordances, à ne plus rien comprendre, à vouloir comprendre. Je me suis mise à dessiner des pistes entre les mots, obsédée par la forme qui écoute le fond, et son contraire. Joseph Danan mentionne à ce sujet qu'« [...] il semble bien que nombre d'écritures dramatiques (ou théâtrales) aujourd'hui travaillent, sous les formes, à élaborer des stratégies d'évitement et de remplacement du récit, afin de donner à l'acte théâtral accompli dans le présent de la représentation sa plénitude, son incandescence.³ »

² Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, (sous la direction de), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.9-10-11.

³ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoires(s)*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.259.

C'est avec les mots, leurs sonorités distinctives, que j'écris. Leurs in-signifiants im-matériels, leurs interrelations à l'oralité, intonation, déclamation, silence et porosité. J'écris. L'incarnation et son contraire. J'écris pour combler la solitude. Saisir l'indicible. Comprendre. Palper la chair des mots. Comprendre. J'écris pour éviter la dissolution de l'être. Combattre l'insomnie qui catapulte mon corps en deçà d'un moi qui dit : rien. Rien n'est possible sans les mots. Rien n'est possible si je ne les mets pas en voix. Tout est possible quand la chute survient. Tout est possible avec les mots.⁴

Écrire aujourd'hui, c'est un peu chanter la langue de son territoire. Un territoire ouvert sur le monde. Sur l'interdisciplinarité. Une écriture qui s'ancre dans l'ici, le chez soi, le détail, le quotidien, et à la fois dans l'universalité, l'altérité et la perte des frontières et des repères. Hans-Thies Lehmann (qui ouvre la voie aux analyses comme celles de Joseph Danan) faisant écho au courant artistique « postmodernisme », avance le néologisme « *postdramatique* » pour désigner un courant actuel du théâtre contemporain qui tend à se délivrer, à se dissocier du drame. Le drame dans le sens d'« action », en faisant appel à une transgression esthétique des genres, redéfinissant les fonctions du metteur en scène et de l'auteur, pour ne nommer que ces deux-là. Ces derniers – pour ne nommer que ces deux-là – ne travaillent plus nécessairement dans un rapport de réciprocité. Les rôles et les fonctions du théâtre sont à géométries et fonctions variables : les artistes sont multidisciplinaires, leurs pratiques *s'interdisciplinarisent*. Tout paraît permutable. Les écritures actuelles se superposent et se mêlent à diverses couches de sédimentation. La technologie rend possible ce que l'imaginaire construit, anticipe ou a déjà anticipé. On parle d'écriture scénique et de dramaturgie, «aux pluriels».

Au Québec, ce mouvement du renouveau théâtral est palpable depuis les trois-quatre dernières décennies. Dès les années 80, on constate que le théâtre a cessé d'avoir une approche orientée sur sa propre existence pour s'ouvrir et intégrer différentes pratiques et disciplines artistiques. Après plusieurs phases de

⁴ Tout au long de ce mémoire, certaines réflexions prendront ainsi forme, comme des apartés. Elles servent à mettre en écho ma production et ma réflexion. Elles servent également à donner de la formalité et à diviser certaines parties du texte.

remise en question et de transformation se dégage cette transfiguration des écritures que l'on sent à travers les textes québécois en constante recherche de ce *dire* autrement. Ce « *dire* » qui désigne l'action verbale de la langue. Ce « *dire* » distinctif de notre langue d'expression française, québécoise, voire jeannoise (dans mon cas). Ce « *dire* », c'est la façon particulière avec laquelle les auteurs québécois façonnent notre langue. Ce « *dire* », c'est aussi cette capacité de mettre en mot justement *le dire*, porteur d'images, de sens, de rêves et de vies.

Écrire aujourd'hui, c'est aussi accepter que les mots ne nous appartiennent plus du moment où d'autres s'en emparent, les travaillent, les refaçonnent. Les publient. Écrire aujourd'hui, c'est jouer sur les limites des genres pour toujours continuer à chercher comment s'écrit le théâtre d'aujourd'hui. Que sont les textes contemporains du Québec ? Et les auteurs ? Qui dit quoi ? Sous quelles caractéristiques communes les textes actuels se rejoignent-ils ? Qui publie quoi ? Qui joue quoi ? Qui lit quoi et comment ? Ce sont des questions ouvertes, autour de cette recherche, en déploiement.

Le support de l'écriture a aussi beaucoup évolué. Les mains qui griffonnent le papier se font plus rares, au profit des doigts frénétiques qui tapent des touches, qui dessinent des textes, qui explosent le cadre de l'écriture. On lit sur notre écran. Sur notre tablette portable. On publie sur internet. On blogue.

Comment s'affirme une écriture singulière à travers ce questionnement ?

Le sujet initial de cette recherche a pour amorce une problématique à propos des genres et des formes dans l'écriture. Du générique. On se questionne sur les possibilités émergentes de la matière textuelle. Comment catégoriser un texte ? Quelles particularités internes à l'œuvre déterminent alors que cette dernière relève plutôt de la nouvelle littéraire (non dramatique) que du texte dramatique ? Où se situe cette franche - ou non- ligne d'étanchéité ? De perméabilité ? Étant donné que l'on ne raconte pas nécessairement de la même façon à la scène, le texte dramatique et le texte non dramatique, comment écrire des histoires polymorphes, autant pour la lecture que pour le jeu. L'écriture aujourd'hui tend vers. Tout s'hybride. Comment travailler textuellement ce va-et-vient entre la nouvelle littéraire – plus vouée au papier, au livre, à la lecture –, et le texte dramatique – plus voué à la scène –, comme un tout. À travers la discussion est venue

cette idée de respiration, de corps qui respire, de pores. De porosité. J'ai commencé à nommer fréquemment ce concept *porosité*. Ce va-et-vient, cette zone de perméabilité. Ces interstices de la parole. Comment cette permutation se traduit-elle dans la dramaturgie actuelle du théâtre ? Et dans mon écriture ? C'est autour du concept de la *porosité* que se déploie ma recherche création.

Par la *porosité*, on orchestre des rencontres entre le texte, l'image et le son dans des dispositifs de mise en voix en cherchant à *faire entendre le texte*. En jouant avec la forme. En jouant avec le fond. En jouant avec des contraintes. Écrire et fabriquer des sons. Ficeler mes mots et leur sonorité. Mais comment ? Dans le premier chapitre, nous traversons sommairement l'évolution de la notion de dramaturgie au théâtre dans les 30-40 dernières années, en France puis au Québec. Ce survol historique permet de rendre compte des permutations majeures du texte de théâtre en y laissant entrevoir ce concept de la présence de la *porosité* à travers les écritures actuelles. Et la mienne. Une écriture qui articule des corps. Une langue. Un langage. Des images.

Dans le deuxième chapitre, les univers de mes affiliations esthétiques se déploient à travers les praticiens qui illuminent ma démarche artistique, me parlent, me traversent. J'écris. Des corps sonores qui s'articulent, je ne cache plus les mots sales. J'écris. Le *je* est nous, est moi, est autre. J'enregistre et j'amplifie les voix de mes mots, les spatialisent, les filtrent. Il y a glissement de sens, de genres. J'expérimente. Des dispositifs scéniques, des lieux, de l'installation. Avec mes mots je peins des histoires. Je tisse des mémoires. Des personnages d'ici et d'ailleurs, des portraits qui se racontent au fil du temps perdu. J'écris.

Le troisième chapitre se divise en deux parties. Dans la première partie, je vous présente les histoires des histoires des sept textes qui participent à la construction de mes projets à la maîtrise. Projets qui endossent ce concept de la *porosité* qui émane ici et là dans mes textes et leurs explorations. Le concept de *porosité* comme transversalité même de ma démarche artistique. Comment l'écriture appelle-elle ouvertement un traitement hétéromorphe dans un contexte de lecture, de mise en voix, de publication ? Dans la deuxième partie, c'est autour de ma propre *porosité* que prend forme cette nécessité de comprendre comment s'inscrivent ma pratique et mes mots dans le mouvement théâtral actuel. Mouvement où tout est

perpétuellement redéfini, indéfini, à la fois forme et informe. Et surtout protéiforme. Nécessités plurielles qui prennent formes et fonds par de nombreuses collaborations. C'est ce «vivre-ensemble» qui a rendu possible la création et l'édition du recueil *Porosité*, ainsi que la mise en voix et en espace de la lecture- spectacle *Porosité – La densité des matériaux-*. De chapitre en chapitre, traverse ce concept de la *porosité*, et fait de sa présence en jeu - constante, essentielle et permutable, le moteur de recherche de la mienne.

Il faut attendre d'être obsédé par son sujet. S'il tient la route pendant des années dans sa tête, il sera bon et mûr pour commencer l'écriture.

Élise Turcotte⁵

⁵ Turcotte, Élise, *Conseil d'écriture de Élise Turcotte*, [En ligne], <http://zonedecriture.radio-canada.ca/archives/affiche/ecriture/index.html#.TrlPIYutuM> (Site consulté le 14 octobre 2011).

CHAPITRE I

DRAMATURGIES :
PAROLES D'ICI ET D'AILLEURS
À TRAVERS LES 30-40 DERNIÈRES ANNÉES

1.1 Prolégomènes⁶

J'ai choisi d'aborder les mœurs de la dramaturgie au théâtre comme thématique de l'axe historique de ce mémoire afin de tisser des liens et pour rendre compte de l'évolution des nouvelles dynamiques d'écritures dans le théâtre contemporain. Et actuel. Ce premier chapitre se compose de deux parties. Dans un premier temps, je vous propose un survol sommaire, quoique volumineux pour le cadre de la maîtrise-crédation en art, de l'évolution du concept de la dramaturgie en France, à partir de la fin des années 60. Un survol incontournable puisque le théâtre français entretient un rapport intimiste avec le développement de la dramaturgie au Québec. Dans un deuxième temps, j'aborde l'histoire de la dramaturgie québécoise à partir des années 70-80.

À la fin de ce mémoire, un glossaire propose différentes définitions autour de termes spécifiques.

1.2 Les débuts d'un temps nouveau – la France

Autour de Vitez, Vinaver, Novarina, Dort, Quiriconi, Danan

Le texte est un système de signes ou de pratiques signifiantes destinées à s'articuler avec un autre système de signes et de pratiques signifiantes qui est celui de la scène.

On peut donc affirmer que le rapport entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique est un rapport de complémentarité, de concurrence ou de conflit, mais en aucun cas un rapport de soumission ou de prééminence.

Daniel Couty⁷

Il est courant de trouver, dans les divers ouvrages et articles consacrés aux écritures dramatiques contemporaines françaises l'expression « retour des auteurs ». Difficile de savoir qui le premier a employé cette formule qualifiant ce nouvel élan dans les écritures théâtrales du milieu des années 80. Présents et visibles dans le paysage théâtral de l'après-guerre, disparus à la fin des années soixante, puis durant la décennie suivante (du moins peu visibles), les auteurs sont revenus au début des années 80 (visibles à nouveau).

⁶ Prolégomènes : nom masculin pluriel ; du grec *pro*, devant, avant et de *legein*, dire. Longue introduction.

⁷ Couty, Daniel et Alain Rey, *Le théâtre*, (sous la direction de), les Éditions Bordas, 1980.

En France, vers le début des années 70, la place centrale que la pièce de théâtre a longtemps occupée au sein d'une production est remise en question. Le théâtre compose avec des artistes dont les pratiques sont multidisciplinaires. Les rôles et les fonctions constituant une production théâtrale s'autonomisent et les artistes se spécialisent, avec pour conséquence positive de diversifier les axes dramaturgiques de la création, ainsi que les possibles scéniques qui en découlent. Le théâtre renvoie de plus en plus à des couches de visions multiples, plutôt qu'issues de l'unique vision d'un metteur en scène, lui-même créant souvent sous «l'asservissement» d'une pièce de théâtre. Une pièce de théâtre qui dit parfois tout, ou souvent trop, laissant peu ou pas de place aux autres interlocuteurs du spectacle. Le théâtre expérimentiel devient expérimental. Faire théâtre (expérimental) de tout. Le théâtre déplace ses laboratoires d'explorations de la classe à la scène, et de la scène aux lieux non conventionnels du théâtre (café, discothèque, musée, appartement...), invitant les spectateurs à participer aux recherches. La recherche est devenue collective et objet de présentation. La fonction de la pièce de théâtre au sein d'une production théâtrale est littéralement déplacée.

Le théâtre expérimental n'est ni un genre ni un mouvement artistique limité dans le temps ; c'est plutôt un concept que l'on peut extensivement illustrer par des tentatives individuelles hétérogènes qui ne présentent aucune unité esthétique et ne se rassemblent en aucune école. [...] car dans la plupart des tentatives expérimentales des années 1960-1970, en France, le principal souci est de renouveler (par divers types de « théâtres mobiles » à scènes modulables ou transformables) le rapport du spectateur au spectacle, donc de privilégier le regard et, par-delà, de mobiliser tous les sens.⁸

Nous sommes en pleine rupture textuelle. C'est la crise des auteurs. Par la remise en question de la place de la pièce de théâtre au théâtre, l'organisation du spectacle semble déjouée, bouleversant l'hierarchie dominante et acquise de la pièce de théâtre d'avec tous les autres tenants du théâtre. À tendance plutôt «textocentrisme»⁹ jusqu'au milieu des années 80, « la contamination du théâtre par le cinéma, l'opéra, les vidéoclips, donc le primat du spectaculaire, remet en cause le statut ancien de la scène conçue comme lieu de

⁸ Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 2008, Paris, p.529-530.

⁹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Nathan, 1996, Paris, p.186. Cette expression décrit l'utilisation centrale ainsi que la place dominante qu'occupe le texte dramatique dans certaines productions.

dévoilement, révélatrice du texte par le relais et l'entremise de l'acteur.¹⁰ Certains metteurs en scène apprécient les textes autonomes, libérés des contingences scéniques, et montent de préférence des œuvres non théâtrales (romans, essais philosophiques, correspondance). Beaucoup (Wilson, Grotowski, Kantor, Jourdheuil) préfèrent le(s) texte(s) à la pièce. « Brigitte Jaques assurait en 1986 que les véritables auteurs de théâtre étaient les metteurs en scène : « Les bons écrivains de théâtre écrivent moins pour le théâtre qu'à partir de lui.¹¹ »

Théâtre d'images ou théâtre dramatique, beaucoup choisissent leur camp. Il ne s'agit pas ici de retracer les zones conflictuelles entre auteurs dramatiques et autres praticiens de la scène, mais de retracer sommairement les métamorphoses du texte en scène depuis le milieu des années 70, tout d'abord en France puis au Québec. Il est clair que les progrès techniques et l'avènement des technologies pour la scène, la spécialisation des intervenants ainsi que l'hégémonie grandissante du metteur en scène, ont eu pour conséquences, notamment, de modifier en profondeur la manière de concevoir le texte : son statut, sa place et sa fonction dramaturgique.

Avec la venue des nouvelles technologies, les moyens de communication et de locomotion se diversifient et se démocratisent. Cette accessibilité favorise les échanges, permettant un dialogue artistique plus constant entre le Québec et la France. De nombreux auteurs, créateurs, théoriciens et interprètes valorisent la mise en commun de leurs savoirs respectifs et mutuels. Au début des années 80, les courants esthétiques et idéologiques européens sont, pour la plupart, à l'avant-garde de nos propositions théâtrales québécoises. Nous puisons dans les modèles européens, inspirations et détails pour enrichir nos scènes de cette tendance à vouloir tout réinventer. Notre histoire du théâtre québécois est jeune, et surtout pleine de promesses.

¹⁰ Sallenave, Danièle, *Les Épreuves de l'Art*, Actes Sud, 1988, Arles, p.64.

¹¹ Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatiques*, in *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), Paris, CNRS, 1995, Paris, p.16

Alors qu'au tournant des années 1980, le théâtre québécois et sa kyrielle d'auteurs sont en pleine effervescence, la France, elle, traverse une crise identitaire. Les auteurs dramatiques en France sont davantage des écrivains que des auteurs... Dans son texte *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu recense les événements marquants de ce passionnant pivot historique, autour de ces deux questions : « L'écriture dramatique a-t-elle un avenir ? Le théâtre comme genre littéraire est-il en voie d'extinction ?¹² » C'est que le théâtre tente désormais de se revisiter en proposant une méthodologie de création inversant les modèles prisés jusqu'alors.

Après la vague et la vogue des happenings et de la création collective, puis du théâtre-récit et du théâtre-document des années soixante-soixante-dix, le théâtre sans texte, pure spectacularité, a séduit plus d'un metteur en scène. L'écriture dramatique a été éclipsée par *l'écriture du spectacle*. L'intérêt des textes de théâtre a été contesté au nom de la modernité qui voue un véritable culte aux images.

(...) Les artisans de cette désacralisation, de cette dévalorisation de l'écriture dramatique ont repris à l'envi la formule d'Antoine Vitez : « Je crois qu'on peut faire théâtre de tout [...] », lancée à propos de *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, en 1975. Cet acte de foi vitézien dans le théâtre a été compris par les épigones comme une nécessité d'aliéner le texte à la représentation, de le travailler pour l'ajuster à la machine du spectacle. Alors le texte fonctionne dans le spectacle mais ne le commande pas. Le théâtre n'est plus au service du texte, c'est le texte qui s'adapte au dispositif théâtral.¹³

On remarque alors que dans les premières années de cette affirmation phare, au lieu d'ouvrir sur les possibles qu'offre ce « tout », sur le texte - le texte en général ou le texte dramatique-, certains s'en serviront pour l'éclipser, valorisant un théâtre qui part de la scène. L'écriture est scénique. Une déresponsabilisation face au texte qui a fortement nui aux auteurs dramatiques français, reléguant aux oubliettes certains, plongeant l'émergence possible de nouvelles voix dramatiques dans un vide où plus personne ne semble intéresser à les mettre en scène.

¹² Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatiques*, in *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), Paris, CNRS, 1995, Paris, p.13.

¹³ Ibid., p.14.

À propos de ces années, Michel Vinaver note dans *Écrits sur le théâtre 2* que :

Tout conduit (...) à faire l'hypothèse d'une *mutation* qui aurait eu lieu au cours des quelques dernières décennies, portant sur la répartition des auteurs dramatiques entre les deux espèces¹⁴. Une pareille enquête, si elle avait été conduite sur la population des auteurs de théâtre des années 50, aurait sans doute abouti à un tableau inversé : majoritairement, ceux-ci étaient, avant tout, des écrivains ; tandis que, majoritairement, les auteurs d'aujourd'hui sont les enfants de la révolution qui a hissé la pratique scénique au sommet de la hiérarchie des composants de la chose théâtrale, et ravalé le texte à un statut de relative dépendance.¹⁵

Puis Michel Vinaver cite les auteurs de théâtre les plus connus qui précèdent la génération marquée par la révolution scénique : Claudel, Camus, Genet, Beckett, Cocteau, Sartre, Giraudoux, (...), et il précise que « (...) tous ces auteurs dramatiques étaient des écrivains généralistes [...] dont une partie seulement de la production prenait la forme de pièces de théâtre.¹⁶ » C'est ainsi que l'écrivain confère sa visibilité à l'auteur de théâtre qu'il est momentanément, mais que l'auteur de théâtre, et seulement de théâtre, a peu de chances d'accéder à la visibilité de l'écrivain, pour cette génération. C'est-à-dire qu'une certaine notoriété doit avoir été acquise pour être un auteur de théâtre lu, joué et publié, et que bon nombre d'auteurs de cette nouvelle génération ne sont pas des écrivains.

En 1988-1989, Vitez amorce sa réflexion du texte-programme de la saison de Chaillot avec cette pensée sur la société moderne du XXe siècle, la comparant à un grand théâtre. « Au lieu de distinguer le théâtre, le cinéma et la télévision, je préfère penser avec Louis Jouvet que tout est théâtre, un immense théâtre, qui a le monde entier pour spectateurs.¹⁷ » Par une telle affirmation, nous sentons que le théâtre, tel qu'il a toujours dominé les scènes, ne peut continuer, du moins dans son entièreté, à promouvoir un classicisme récurrent. Il doit participer à réinventer et repenser un théâtre plus performatif où chaque axe de sa

¹⁴ Espèces désignant ici auteur dramatique et écrivain.

¹⁵ Vinaver, Michel, *La mise en trop*, in *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, Paris, 1998, p.139-140.

¹⁶ Ibid., p.140.

¹⁷ Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par SALLENAVE Danièle et BANU Georges, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p.136.

composition intervient à parts égales. Vitez poursuit sa réflexion « Et le théâtre, alors, lui, le théâtre en chair et en os, qu'est-ce qu'il fait ? Qu'est-ce qu'il dit ? Où est-il ? Quel rôle peut-il encore jouer ? Il n'est pas d'années où quelqu'un n'annonce sa mort prochaine.¹⁸ »

Je crois qu'il n'est pas question dans ces interrogations d'une mort visant le néant ou la disparition totale du théâtre. Nous devons interpréter les paroles de Vitez comme un appel aux changements. C'est que le théâtre d'alors présente de nouvelles formes bouleversant certaines traditions et conventions. Cette « mort » appelle une déterritorialisation, une décentralisation des acquis ainsi qu'un déplacement historique engageant la déconstruction de ce théâtre d'*avant*. Un renouveau esthétique s'engageant dans des territoires artistiques multidisciplinaires. C'est l'annonce d'un théâtre fréquentant désormais la performance, l'installation et l'utilisation de textes non destinés à priori à la scène. Le théâtre est en plein *imago*. Vitez anticipe ce que Lehmann nommera, des années plus tard, « le Théâtre *postdramatique* ». Le Théâtre *postdramatique* réunit l'ensemble des manifestations théâtrales contemporaines s'éloignant du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants. Le texte devient alors un matériau parmi les autres éléments de la scène. Un matériau texte qui engage la parole, l'espace et le corps autrement, en les fragmentant. Revenons à Vitez. Sabine Quiriconi dans « *Faire entendre le texte* » : *retours et recours d'une doxa*¹⁹, situe Vitez dans une approche synchronique, en s'intéressant à la nécessité de faire qu'un théâtre faisant « théâtre de tout » aborde :

Au-delà du répertoire classique français, sans doute est-ce aussi cette quête de la dimension insoluble du texte et du travail du deuil au sein de la langue qui le rendit attentif à de troublants écrivains contemporains, explicitement engagés dans les combats du siècle : ce traitement inédit de l'acte d'énonciation et de la poétique, que d'autres auront jugé désagréable et dissonant, fut le détour par lequel Vitez put ne pas renoncer à mener le grand commentaire du monde, sur une scène résolument métaphorique. Et réinterrogeant l'histoire par une singulière théâtralisation du corps et de la parole, il en vint à faire théâtre de tout... Romans, pièces, poèmes, qu'importe, pourvu qu'il y ait des textes, c'est-à-dire des « traces dont le souvenir s'est bien souvent

¹⁸ Ibid., p.136. [Le texte *La mort de l'auteur* de Roland Barthes en référence.]

¹⁹ Quiriconi, Sabine, « *Faire entendre le texte* » : *retours et recours d'une doxa*, in *Théâtre/Public*, n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév. 1986, p.21-27.

altéré, modifié » et qui inspirent des « reconstitutions imaginaires »²⁰ et ponctuelles, au prix d'un travail archéologie verbale. La nécessité de faire entendre le texte amène donc Vitez à dépasser les hiérarchies et les catégories génériques, tout comme Régy.²¹

Ce qui semble de plus en plus intéressant au théâtre n'est plus tellement ce qui se dit, mais comment il se dit. Et avec quoi ? Avec quels matériaux ? En travaillant avec du matériau texte, avec les traces d'un texte, on travaille avec ses pistes, des pistes qui s'altèrent et se modifient au fil du temps et du travail. Quand on travaille avec le temps, on travaille le texte comme un matériau malléable, quand on travaille le texte comme un matériau malléable, on travaille à mettre en mouvement les dramaturgies internes du texte. Quand on travaille à mettre en mouvement les dramaturgies internes du texte, on travaille avec des traces. Que ce texte soit dramatique ou a-dramatique. L'expression « archéologie verbale » utilisée dans la précédente citation, fait référence aux textes et aux discours sur lesquels se fondent des structures de représentation et de signification du langage. Nous pensons au théâtre de Valère Novarina.

Le théâtre de Novarina réalise dans le creuset de la langue, en tant qu'espace de la mémoire, une continuelle mise en écho du passé avec le présent. Il émerge de ce théâtre-là le constant désir, le souci permanent, de dialoguer avec les morts, de leur rendre ce qu'on leur doit. [...] qui propose une esthétique du retour, jamais le texte n'est coupé, séparé, de ce qui le précède, le nourrit : l'histoire de la langue, l'histoire de la pensée, celle de la littérature et, de fait, celle de l'aventure humaine. Tout en faisant d'une oralité souveraine le centre de l'action, cette dramaturgie [...] place en effet tous ses efforts dans l'inouï projet de raconter l'homme dans sa totalité ce qui exige de se débarrasser de l'humanisme [...] La parole semble ici la seule « matière » à même de réaliser ce

²⁰ Vitez, Antoine, cité par Biet Christian et Triau Christophe, in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio, essais, 2006, Paris, p.715.

²¹ Quiriconi, Sabine, « Faire entendre le texte » : retours et recours d'une doxa, Théâtre public n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév. 1986 p.22-23.

pari, parce qu'elle est inépuisable à jamais féconde, parce qu'elle touche à l'infini.²²

Comme si c'était la première fois que cette parole était prononcée. Comme si c'était la première fois qu'un son, qu'une sonorité était émise. Comme si de la bouche naît le souvenir du monde. « Le théâtre de Novarina ne raconte rien : il *est* l'événement de la parole, son surgissement dans le corps de l'acteur et dans le présent de la scène.²³ » Le texte engage ainsi un partage des voix par cette parole qui crée le temps, le lieu et l'action.

Les textes de Valère Novarina sont en outre investis d'une conception théologique de la parole, qui tient à cette remontée qu'effectue obstinément le poète aux fondations du monde pour interroger notre origine et celle des mots (le mythe de la Genèse est sans cesse revisité, comme celui de l'Incarnation). [...] elle envisage un état du monde qui n'existe pas (encore) où l'*homo novus* n'aurait d'autre consistance que celle de son souffle.²⁴

À cette mutation de ce langage « dramatique » se greffe celle de son organisation scénique. Texte-phare des années mi-80 mi-90, « *L'état d'esprit dramaturgique*²⁵ » de Dort actualise dans un très court texte, les notions et concepts clés de la dramaturgie en nous proposant une « longue » tentative de définition.

Le mot « dramaturgie » a plusieurs acceptions. Celles-ci reflètent l'évolution de la pratique théâtrale. Mais elles sont moins différentes qu'il ne paraît. (...) Dramaturgie désigne d'abord « l'art de la composition dramatique » (c'est encore la seule définition qu'en donne le Petit Robert). Dans sa *Dramaturgie classique en France* (1950), Jacques Scherer traite ainsi des règles exprimées ou sous-entendues qui régissaient l'écriture d'une pièce de théâtre au XVIIe siècle.²⁶

²² Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 2008, Paris, p.995.

²³ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoires(s)*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.259.

²⁴ Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 2008, Paris, p.996.

²⁵ Dort, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre / Public n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév., 1986, p. 8-12.

²⁶ Ibid., p.8.

Patrice Pavis explique dans le *Dictionnaire du théâtre*²⁷ que dans *Dramaturgie classique en France* (1954), Jacques Scherer distingue la structure interne de la pièce – ou dramaturgie au sens strict – et la structure externe – liée à la (re)présentation du texte : « La structure interne [...] c'est l'ensemble des éléments qui [...] constituent le fond de la pièce ; c'est ce qui en est le sujet, pour l'auteur, avant qu'interviennent les considérations de mise en œuvre.²⁸ » Mise en œuvre évoque une pré-mise en scène. C'est l'anticipation de l'auteur à propos des potentialités entourant son texte. Scherer poursuit : « À cette structure interne s'oppose la structure externe qui est toujours une structure, mais une structure constituée davantage par des formes, et des formes qui mettent en jeu les modalités de l'écriture et de la représentation de la pièce.²⁹ » Dans le contexte des études littéraires, on continuera de se servir du terme dramaturgie pour désigner l'art de la composition dramatique tel qu'il se manifeste dans les textes. On distinguera de plus l'analyse dramaturgique, c'est-à-dire la pratique critique qui consiste à décrire et à évaluer les effets de cet art, de la théorie dramaturgique élaborant les instruments nécessaires à cette pratique. Comme le mentionne bien Bernard Dort : « Autrefois, un cours de dramaturgie aurait porté sur l'écriture dramatique et aurait eu pour objectif la composition de pièces. Non leur représentation. Mais le centre de gravité de l'activité théâtrale s'est déplacé de la composition du texte à sa représentation.³⁰ » Un peu plus loin dans son article, Dort explique que lorsqu'il est entré à l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne, seul comptait le texte dramatique dans l'analyse de la dramaturgie. Il leur fallait pourtant aller plus loin dans cette analyse, et non partir du texte pour en arriver à sa réalisation scénique, mais plutôt inverser ses termes.

Aussi la dramaturgie, aujourd'hui, concerne-t-elle moins l'écriture de la pièce – plus exactement, d'un texte qui peut n'être pas une pièce de théâtre – que son passage à la scène. Que la mutation d'un texte en spectacle : sa représentation, au sens le plus large de ce mot. En relève tout ce qui concerne ce passage. Le domaine de la dramaturgie, c'est non la réalisation scénique concrète, mais le processus même de la représentation. Faire un travail

²⁷ Pavis, Patrice, *Le dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2009, 447 p.

²⁸ Scherer, Jacques, *Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1954, Paris, nouv. Éd., 1986, p.12-13.

²⁹ Ibid., p.13.

³⁰ Dort, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre / Public n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév., 1986, p. 8.

dramaturgique sur un texte, c'est donc prévoir, à partir de lui, la ou les représentations *possibles* (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte.³¹

Dans cette façon de définir le passage à la modernité de la dramaturgie classique, cet *état d'esprit dramaturgique* (état dans lequel Dort souhaitait plonger ses étudiants du Conservatoire) appelle l'ouverture aux virtualités. Dort rappelle que le théâtre présente désormais des textes qui racontent des histoires *autrement*. Des textes qui refont la construction d'un spectacle. Des auteurs qui réinterrogent cette façon de raconter que le théâtre ne racontait plus. C'est également au cours de cette même période, nous rappelle Marie-Christine Autant- Mathieu, qu'un nouveau rapport à l'œuvre apparaît.

Jusqu'alors les auteurs dramatiques produisaient des textes qui, tout en visant à être représentés, se devaient d'accéder à une existence autonome en tant qu'objets littéraires. Maintenant, ils fournissent aux metteurs en scène des textes s'apparentant au livret et au scénario. (...) Pour Vinaver, la mise en scène, c'est la mise en trop.³²

Puis vers le milieu des années 90, «... le texte a besoin de la scène pour que devienne manifeste ce qui était caché; patent ce qui était latent ; actuel ce qui était virtuel...³³», les auteurs ont besoin d'entendre leur texte car « ... devant le raz-de-marée du « spectacle spectaculaire » il y a eu scission entre les partisans du théâtre à voir et ceux du théâtre de l'écoute, ou du « théâtre des oreilles » (selon l'expression de Novarina), qui sont préoccupés par la voix, sensibles à la musique, au son de la parole.³⁴ »

Certains textes dramatiques contemporains rompent de façon radicale avec les conventions et poussent le théâtre à ses limites. Les didascalies s'absentent ou constituent un récit autonome. Le texte est troué, découpé, recollé, répété et préoccupé par le rapport corps/verbe, il y a absence de ponctuation (chez Vinaver et Valère Novarina par exemple) et il y a travail du flux des parlures, recréant le rythme et la

³¹ Dort, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre / Public n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév., 1986, p. 8.

³² Vinaver, Michel, *L'île*, in Théâtre en Europe, p.21-22, in Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatique*, dans *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), Paris, CNRS, 1995, p.13.

³³ Sallenave, Danièle, *Les Épreuves de l'Art*, Arles, Actes Sud, 1988, p.109-110.

³⁴ Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatique*, dans *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), Paris, CNRS, 1995, p.13.

spontanéité de l'oralité. Quant à Bernard-Marie Koltès, il insuffle à l'espace de la scène une dimension cinématographique. « On constate souvent des différences rythmiques importantes quand l'auteur interprète son texte et quand celui-ci est dit par les acteurs. Le texte non ponctué par l'auteur laisse libre la ponctuation orale, dictée par le souffle et propre à chaque individu.³⁵ » À l'omniprésence de l'intrigue, les auteurs valorisent «... le trajet épique et le travail qu'il implique sur l'épaisseur de l'écriture, source de polyphonie des voix.³⁶»

Un grand retour au théâtre est la forme brève des textes que l'on met en scène. Rappelant les saynètes de la commedia dell'arte ou les textes brefs de Tchekhov (*La demande en mariage*), cette pratique du texte court compte parmi ses auteurs Philippe Minyana (*Drames brefs 1* et *Drames brefs 2*) dont le travail a beaucoup été influencé par l'autrichien Thomas Bernhard (*Dramuscule*). Comme sa prose, le théâtre de Bernhard est monologue et répétition. Notons que le monologue, forme très prisée du théâtre rappelle la voix du narrateur omniscient dans le roman et dans la nouvelle littéraire. Une autre forme prisée est l'autofiction. Les procédés de mise en abyme sont également très populaires. Ces deux dernières formes, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce premier chapitre, participent à l'émergence d'écritures nouvelles au Québec.

Tenter une brève traçabilité de la transfiguration des écritures des trente dernières années en proposant un survol sommaire de la mutation de la dramaturgie sans revoir la notion de *théâtre postdramatique* de Lehmann, relève de l'inconcevable. « Le théâtre postdramatique, tel que le théoricien du théâtre contemporain Hans-Thies Lehmann le définissait dans les années 1990 (Lehmann, 2002), se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du « drame » au sens d'action », avance d'emblée Anne Monfort dans son texte *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre*

³⁵ Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatique*, dans *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), Paris, CNRS, 1995, p.20.

³⁶ Piemme, J.-Marie, *Façon de narrer*, in *Les cahiers de Prospero*, no2, Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1994, p.58.

*néo-dramatique*³⁷. Narration et texte sont, une fois de plus, remis en cause dans ce genre de théâtralité. L'action se déploie désormais à partir de l'action de narrer. C'est au corps racontant de prendre en charge le récit qui naît de la bouche. Sont, entre autres, de retour en scène, le théâtre-récit, le monodrame et le théâtre du dire. À cela, j'ajoute l'écriture de plateau.

Depuis une dizaine d'années se dessinent sur les scènes européennes deux grandes orientations qui peuvent être perçues comme l'héritage du théâtre postdramatique. D'une part, l'« écriture de plateau », [...] remplace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création ; ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires. L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle. D'autre part, la notion de « théâtre néo-dramatique » désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute.³⁸

Le constat populaire s'organise autour de l'idée que les productions théâtrales des trente dernières années travaillent à l'hybridation des formes connues ou méconnues du siècle passé, en modifiant le rapport texte-scène, et en y intégrant cette grande tendance consistant à bien « faire entendre le texte ».

Le grand changement, c'est que, depuis un siècle environ, nous avons récusé tout modèle. (...) Non seulement les catégories textuelles et les catégories scéniques ne se répondent plus, mais ces catégories elles-mêmes n'existent plus pour ainsi dire. Un texte n'appelle plus tel ou tel type de représentation. Et une représentation ne suppose plus tel ou tel type de texte. Leur relation subsiste, évidemment, mais elle est devenue singulière. Il faut la construire, la reconstruire, à chaque fois. C'est là l'objet de notre dramaturgie.³⁹

³⁷ Monfort, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires [En ligne], 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 3 septembre 2011. URL : <http://trajectoires.revues.org/index392.html>.

³⁸ Monfort, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires [En ligne], 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 3 septembre 2011. URL : <http://trajectoires.revues.org/index392.html>.

³⁹ Dort, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre / Public n°67 – « Dramaturgie », janv.-fév., 1986, p. 8.

À l'époque des Genet, Beckett, Cocteau, où il fallait une certaine notoriété pour être un auteur de théâtre lu, joué et publié, au tournant des années 2000, on constate la même situation en France. Pour atteindre la notoriété, cela ne suffit plus d'écrire, il faut être joué. Et être joué signifie souvent pour l'auteur de prendre en charge sa langue dans un milieu théâtral où il doit connaître presque tous les rouages puisqu'il sera appelé à remplir d'autres fonctions artistiques au sein de sa production. Le nouvel auteur est donc polyvalent et interdisciplinaire. Il sait manipuler une console, brancher des haut-parleurs, ajuster le son. Il est aussi acteur-auteur. Avec son ordinateur, il fait plus qu'écrire des textes, il compose de la musique, manipule des voix avec un programme de montage sonore et médiatise lui-même son travail. Le nouvel auteur est parfois éditeur, guidé par le désir que ses textes soient publiés. Pour le nouvel auteur, l'édition et la diffusion de ses oeuvres facilitent la reconnaissance par les pairs, favorisant ainsi son entrée au panthéon des grandes institutions françaises et culturelles subventionnées.

Et maintenant ? Qu'en est-il de cette pluralité dramaturgique ? « L'écriture dramatique, selon Joseph Danan, doit accorder son mouvement à celui des acteurs et de la mise en scène. Elle y parvient par la production de *mouvements internes de l'écriture*, soit des stratégies qui suppléent l'absence de récit. ⁴⁰ » Il poursuit :

Ce n'est pas le retour à la narrativité qui le permettra mais bien plutôt la production de mouvements internes à l'écriture, même si, à l'arrivée, une histoire s'est constituée. Comme l'écrit Michel Vinaver : « L'écriture aura été la poussée vers une histoire » qui ne peut lui préexister, parce que « l'écriture est une activité de recherche » et que c'est aussi d'une « poussée vers le sens » qu'il s'agit. ⁴¹

Dans son dernier essai *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*⁴², paru en 2010, Joseph Danan⁴³ questionne l'état actuel de la dramaturgie qui, selon lui, semble évacuer la notion de drame. Un théâtre qui fait corps avec

⁴⁰ Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, *Itinéraire(s) narratif(s)*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.19.

⁴¹ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoires(s)*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.258.

⁴² Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, 77 p.

la danse, l'installation et la performance. Théoricien important du XXI^e dans la continuité des thèses de Sarrazac, Joseph Danan réfléchit avec Jean-Pierre Ryngaert dans *Écritures dramatiques contemporaines, 1980-2000, l'avenir d'une crise*⁴⁴, à cet éclatement des écritures qui traverse le théâtre d'aujourd'hui. Un théâtre où le texte dramatique cède la scène au texte. Un théâtre de plus en plus performatif où la pièce de théâtre disparaît au profit du spectacle de théâtre.

Danan propose une définition de la dramaturgie divisée en trois paliers. Le premier palier se constitue par la création même du texte, de sa structure, l'écriture dite contemporaine (de la « tranche de vie » naturaliste, aux dramuscules des auteurs d'aujourd'hui, la forme brève est popularisée dans les écritures contemporaines). Le second palier étant celui de la constitution du savoir autour de ce texte (les nombreux signes du texte, ce qu'il me dit, son idiolecte, ses couches de sens, son sous-texte, son cadre référentiel). Tandis que le troisième niveau recouvre ces deux premiers points. La dramaturgie serait le processus, le passage de la matière vers la forme, l'interprétation. C'est la « Pensée du passage à la scène des pièces de théâtre.⁴⁵ »

Que se passe-t-il quand le théâtre participe au corps à corps de la danse, de l'installation, de la performance ? Ou son et musique ? Quand se passe-t-il quand le théâtre devient l'objet d'hybridations ? Que le texte dramatique devient texte-matériau ?

De nombreux textes contemporains, récusant le modèle de représentation, font aussi sauter toute structure interne qui convoquerait la « pièce de théâtre ». Ces textes, qui se situent dans la lignée müllérienne (celle de *Paysages sous surveillance*⁴⁶), n'appartiennent plus à la catégorie du dramatique, tout en étant écrits pour le théâtre. Ce sont des textes-matériaux, imposant un tout autre rapport entre texte et mise en scène.⁴⁷

⁴³ Joseph Danan est un écrivain, enseignant et dramaturge français. Il est maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales (Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle).

⁴⁴ Ryngaert, Jean-Pierre et Joseph Danan (dirigé par), *Écritures dramatiques contemporaines –1980-2000, l'avenir d'une crise*, in *Études théâtrales* n° 24-25, 2002, p.59-66.

⁴⁵ Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, p.8.

⁴⁶ Müller, Heiner, *Paysages sous surveillance*, traduction Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, in *Germania Mort à Berlin et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 1985.

⁴⁷ Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, p.28.

Danan poursuit en affirmant que dès 1984, Bernard Dort annonce cette autonomisation du texte et de la représentation. « Il faut accepter cette impossibilité de définir la dramaturgie comme l'état présent du théâtre. Elle échappe parce qu'elle est, en effet, difficile à recréer à chaque spectacle.⁴⁸ » Il est vrai que l'on a cette vive impression d'échappement lorsque l'on discute de dramaturgie. Puisqu'elle se conjugue désormais aux pluriels et que son analyse entrecroise une panoplie de dramaturgies possibles, de la dramaturgie du son, à la dramaturgie de la lumière, autant que celle des costumes ou de la scénographie. Nous faisons ainsi face à des perspectives dramaturgiques exponentielles et complexes puisque tout texte peut être porté à la scène.

Peut-on cependant tenir pour acquis qu'un roman ne comporte pas de dramaturgie ? Puisqu'on peut parler de dramaturgie d'un film, d'un match de football, voire d'une œuvre musicale, il est clair qu'un roman, dans la mesure où il organise une action, ordonne un espace et une temporalité, invente des personnages, obéit à une « dramaturgie ». Si les guillemets s'imposent ici, c'est que ces emplois du mot sont métaphoriques. Je dirais que pour qu'il y ait dramaturgie, il faut que soient mis en jeu (et en relation) trois termes, ou trois force : l'action, la pensée... et le théâtre. Pour qu'il y ait, sans métaphore, dramaturgie, il faut donc qu'il y ait organisation de l'action *en vue de la scène*. Peut-être est-ce cela l'« activation de l'action⁴⁹ », qui propulse celle-ci simultanément sur ses deux terrains de jeu : l'action représentée, l'action de représenter.⁵⁰

Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Danan traite sommairement de la notion de théâtre-récit. Le théâtre-récit consisterait à refuser toute adaptation qui transforme le roman en pièce de théâtre. Seuls les coupes et le montage par collage, à partir du roman, sont acceptés.

Le développement du théâtre-récit, s'il a eu des effets sur le travail de la scène, en a eu aussi sur l'écriture. Est-ce à dire que les auteurs se sont mis à fabriquer du matériau pour la scène ? C'est le cas lorsqu'on est face à des œuvres qui poussent à l'extrême la confusion entre un matériau qui pourrait être narratif ou romanesque et un texte conçu néanmoins en direction du plateau. (...) Dans

⁴⁸ Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, p.32.

⁴⁹ Dort, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995, p.272.

⁵⁰ Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, p.50.

*Terre océane*⁵¹ de Daniel Danis, sous-titrée, comme sa pièce précédente, « roman-dit », alternent ainsi des fragments dialogués et des éléments narratifs qui excèdent largement ce que l'on pourrait cantonner à des didascalies. Le tout, serait-on tenté de dire, au service d'une fable. Pourtant, rien dans la fable n'implique une telle hybridation, qui ne semble due qu'aux tensions imposées aujourd'hui à l'écriture par ce qu'il faut bien appeler de nouveaux modèles de représentations. Ce sont ces tiraillements qui donnent naissance à des dramaturgies singulières.⁵²

Dans cette première partie de ce premier chapitre, l'objectif était de retracer les chemins et les bifurcations occasionnés par le recensement d'une dramaturgie en constante mouvance depuis les trente-quarante dernières années en France. Et de son influence sur l'écriture. Par cette description générique de l'écriture de *Terre océane* de Daniel Danis, Joseph Danan me permet d'introduire la deuxième partie de ce premier chapitre : un survol historique de la théorisation de la dramaturgie québécoise, à l'affût de nouvelles formes d'écriture.

⁵¹ Danis, Daniel, *Terre océane*, L'Arche, Paris, 2006.

⁵² Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010, p.53.

1.3 Les débuts d'un temps nouveau - le Québec

Autour de Guay, Jubinville, Biron, Dumont, Nardout-Lafarge et David

Le *joual* n'est pas utilisé comme langue (ou dialecte, patois),
mais comme langage dramatique,
comique,
tragique,
grotesque,
critique,
lyrique,
pour un effet de réel,
de verve,
de re-connaissance.

Laurent Mailhot⁵³

Remise en contexte (ma cabane au Canada-français)

La langue française, celle du Québec diffère, du moins à l'oralité, de la langue française de la France. C'est un constat que nul ne peut réfuter. C'est ce qui fait sa spécificité ainsi que la beauté de sa prosodie mélodieuse et chantante. Les accents sont nombreux. Les différences de niveaux et de structure du langage modifient l'analyse syntaxique et sociologique du texte de théâtre. Le thème de la langue, dans le cadre d'une recherche sur la dramaturgie actuelle au Québec, comporte plusieurs pièges... Le moindre n'étant pas de concevoir celle-ci sous un angle exclusivement sociologique, c'est-à-dire à partir d'une interrogation sur la valeur identitaire de cette dramaturgie. L'approche génétique⁵⁴ nous permet de nous éloigner d'une telle perspective, sans pour autant en soustraire l'intérêt.

La démarche génétique⁵⁵ consiste à pénétrer dans le laboratoire de l'auteur ou du penseur afin de reconstituer l'espace intime d'une écriture qui se cherche, et qui cherche à comprendre les possibles traversant

⁵³ Mailhot, Laurent, *Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois*, in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada Français*, no 5, « Le Théâtre », Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p.14.

⁵⁴ C'est d'ailleurs la méthodologie privilégiée dans ce mémoire.

⁵⁵ La description de cette jeune et nouvelle approche systémique d'analyse provient de l'intitulé du cours *Introduction à la génétique des textes : l'œuvre comme processus*, de M. Pierre-Marc de Biasi, Directeur de l'Institut des Textes et Manuscrits moderne, Paris. <http://www.univ-paris-diderot.fr/formation/DocFormation/MasterLAPC-2011-2012.pdf>

l'élaboration progressive du texte ou de la théorie. Cette méthode permet de sillonner le projet qui conduit à l'œuvre fixée, en exposant les choix définitifs de l'auteur ainsi que le déploiement de sa réflexion. En revanche, si l'ancrage des textes théoriques n'a ici qu'une importance relative (puisque'il y a compénétration de la théorisation dramaturgique entre la France et le Québec avec des spécificités propres au Québec), la période historique qu'ils recouvrent revêt une signification déterminante.

Théâtre et québecité⁵⁶

Au tournant des années soixante-dix, le théâtre québécois commence à s'intéresser à sa propre histoire, à l'histoire tout court ; du coup, l'action théâtrale se dédouble et affiche une préoccupation esthétique, socio-politique, culturelle...

Gilbert David⁵⁷

Difficile de passer outre qu'« Entre la fin du régime duplessiste en 1959 et le référendum de 1980 sur la souveraineté-association, la création dramatique s'est centrée sur l'identité collective et sur la culture présentée d'abord en tant qu'espace autoréférentiel.⁵⁸ » Le besoin de célébrer ce vivre-ensemble dans un esprit festif où la création collective contribue, dans un monde en pleine définition identitaire à favoriser cette rencontre à l'Autre, participe à l'abondance des théâtres créés. Si Mai 68 est marquée par des ruptures sociales et culturelles en France, l'année 1968 est, parallèlement pour le Québec, une année riche en bouleversements et innovations. Une année jalonnée, entre autres, par la fondation du Parti Québécois en octobre 68 ; par la première, le 28 mai 1968, de *L'Osstidcho* au Théâtre de Quat'Sous et par la première, le 28 août 1968 de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert à Montréal, dans une mise en scène

⁵⁶ C'est autour de l'Annuaire théâtral no 21, *Dramaturgie(s)*, paru au printemps 1997 ; autour de l'ouvrage *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, publié en 2004 ; autour de *L'histoire de la littérature québécoise* des littéraires Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge ; autour du texte *Portrait de l'auteur dramatique en mutant* (2009) de Yves Jubinville ainsi qu'autour des textes *Vers un dialogisme hétéromorphe* (2008) et *Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique (Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition)* (2009) de Hervé Guay, que se construit cette deuxième partie de ce premier chapitre, touchant aux avancées dramaturgiques et scripturales du théâtre québécois actuel.

⁵⁷ Mailhot, Laurent, *Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois*, in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada Français*, no 5, « Le Théâtre », Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p.13.

⁵⁸ David, Gilbert, *Dispositifs (post)modernes*, in L'Annuaire théâtral, No 21, sous la direction de Lucie Robert, *Dramaturgie(s)*, printemps 1997, p.144.

d'André Brassard. L'année suivante, dans un registre très différent et atypique d'un jeune théâtre voulant rompre avec les conventions théâtrales, la pièce *Wouf Wouf* de Sauvageau (pseudonyme de Yves Hébert) illustre à merveille la radicalité des mutations du théâtre québécois contemporain. Classée de presque « immontable » à l'époque, une lecture publique fût organisée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) le 3 mars 1969, à la Bibliothèque nationale. Vingt-sept comédiens participent à la lecture de la pièce devant quatre cents personnes. Jean-Claude Germain s'exclame alors : « À tout point de vue, c'est une date aussi importante que la lecture des Belles-Sœurs de Michel Tremblay, un an auparavant.⁵⁹ » La pièce, abrégée pour une durée de trois heures, est jouée pour la première fois en 1971, par la troupe amateur du Théâtre de l'Université de Montréal. Gilbert David en signe la mise en scène. Jean-Claude Germain y voit « le premier printemps du théâtre québécois⁶⁰ », qualifiant la pièce d'« un roman-fleuve et un fleuve tout court.⁶¹ » Depuis, elle a été montée et jouée quatre fois, dont tout récemment, en 2009, par les étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, dans une mise en scène de Louis-Philippe Labrèche.

Après le choc des Belles-Sœurs, le théâtre québécois est « en effervescence » [...] Entre 1967 et 1980 [...] la production de pièces quadruple et plus de quinze théâtres sont créés, notamment le Théâtre d'Aujourd'hui, fondé par d'anciens membres des Apprentis-Sorciers et des Saltimbanques, la Compagnie Jean-Duceppe et le Théâtre du Trident à Québec. Les scènes déjà établies, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Rideau Vert et le Théâtre de Quat'sous, s'orientent résolument vers la production de pièces québécoises. Le Centre d'essai des auteurs dramatiques, qui a lancé Michel Tremblay, contribue directement à l'émergence d'autres dramaturges [...] Le théâtre, autrefois marginal dans le champ littéraire, acquiert une visibilité et une légitimité sociales qu'il n'avait guère auparavant. C'est pour rendre compte de ce renouveau spectaculaire que Gilbert David fonde en 1976, avec notamment

⁵⁹ Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafrage, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.514.

⁶⁰ Ibid., p.514.

⁶¹ Ibid., p.514.

Michel Beaulieu et Yolande Villemaire, la première revue consacrée exclusivement au théâtre québécois, les Cahiers de théâtre Jeu.⁶²

Parallèlement aux auteurs et aux interprètes, des penseurs, souvent eux-mêmes praticiens de la scène, réfléchissent à l'actualisation théorique du théâtre dans sa contemporanéité. Leurs réflexions et théorisations autour des nouvelles tendances artistiques et courants esthétiques enrichissent les créateurs de notions conceptuelles que le papier et la scène proposent en conjuguant désormais la dramaturgie aux pluriels.

Née des œuvres des auteurs dramatiques qui ont commencé à écrire pendant les années 1980 ou au début des années 1990, la nouvelle dramaturgie déstabilise le spectateur - et le lecteur bien sûr-, car elle diffère énormément, par le style innovateur qui lui est propre, des pièces réalistes qui ont dominé la scène pendant les années 1970. Jean Cléo Godin, le premier à avoir publié un texte décrivant ce mouvement, parle d'« étranges distorsions » du réalisme et d'un « déplacement des balises et des conventions ». ⁶³

Dans les années 1980, une quantité phénoménale de textes, de productions et de bancs d'essai réinventent jour après jour cette façon de raconter que les auteurs d'ici engagent autrement. Nous sommes constamment en pivotements narratifs, là où fourmillent de véritables transfigurations des écritures. Là où le *dire* est polysémique. Au cours des trois dernières décennies, bon nombre d'auteurs ont participé au renouvellement de notre répertoire québécois en proposant des textes dont la structure et le propos appellent des dynamiques et des vitalités de l'écriture constamment *émergentes*, en réinvestissant par hybridation les modes de la narration.

Depuis 1980, la dramaturgie québécoise a vu en effet émerger nombre d'« objets dramatiques » qui, préfigurés par le Gauvreau des *Entrailles* (1944-1946), ont mis en crise la « pièce bien faite » et, plus largement, l'écriture dite réaliste. Il est aujourd'hui largement admis que la « surconscience linguistique » (Lise Gauvin) a, dans la foulée du « Nouveau théâtre québécois », investi la

⁶² Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafrage, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.511.

⁶³ Loffree, Carrie, *La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégie de réception communes*, p.102-103, in L'Annuaire théâtral, No 21, sous la direction de Lucie Robert, *Dramaturgie(s)*, printemps 1997, 183p.

fiction dramatique en y incorporant des « mouvements de sens », des rythmes, des voix qui répondent à une poétique de l'hybridité.⁶⁴

Beaucoup d'auteurs québécois contribuent à mettre le Québec au diapason des courants artistiques internationaux, en travaillant le terroir de la langue française québécoise à travers des formes universalistes. L'écriture et son territoire n'ont pour limites que l'imaginaire. C'est en partie grâce à l'ouverture au monde que cette transformation du *dire* se transmet, grâce à l'ouverture à l'Autre, guidée par ce besoin d'affranchissement. Je pense aux auteurs de la première vague des années 80 : Normand Chaurette, Larry Tremblay, Jean-François Caron ou Carole Fréchette. Aux auteurs émergents des années 90 comme Yvan Bienvenue, François Archambault, Dominic Champagne ou Daniel Danis - pour ne nommer que ceux-là, et ceux des années 2000, des voix fragmentées, une écriture en *pièces détachées* comme Olivier Choinière, Christian Lapointe, Marie-Ève Gagnon, Simon Boulerice ou Rébecca Deraspe. Tous et toutes participent à la création de textes dont la forme et le fond explosent les cadres habituels du modèle dramaturgique. Des textes qui chevauchent des formes alliant la littérature et le théâtre et qui refaçonnent cette manière de dire, porteurs de narrations où corps et voix deviennent des figures qui racontent.

Plus rares sont les auteurs qui écrivent encore des « pièces de théâtre⁶⁵ ». Même si le dialogue et le monologue prévalent encore au texte (et au texte dramatique), ce sont plutôt les structures organisationnelles du temps, de l'action, de l'espace et du jeu qui modifient profondément notre rapport à la pièce, ainsi que la brièveté des textes.

L'importance des dialogues au sein du texte dramatique s'accroît même dans le temps, lorsque d'autres genres théâtraux s'ajoutent, comme l'affirme Peter Szondi qui parle même de « primauté exclusive du dialogue dans le drame⁶⁶ ». Il souligne, de même, que le dialogue domine la forme théâtrale parce

⁶⁴ Gilbert, David, [En ligne] http://www.crilcq.org/seminaires/2009-2010/Poetique_hybridite.asp (Page consultée le 10 mai 2011)

⁶⁵ Même si l'on constate depuis quelques années, une recrudescence du genre.

⁶⁶ Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006, p.14.

que celle-ci s'intéresse avant tout à « la reproduction des rapports inter-humains⁶⁷ ». Jusqu'au XIX^e siècle, l'essentiel de ce qui fonde la polyphonie théâtrale provient de dialogues écrits par un auteur, souvent appelé à en superviser lui-même la réalisation scénique⁶⁸. L'avènement du metteur en scène vient bouleverser la donne. Sa voix se surimpose à celle de l'auteur dans le discours théâtral, texte et spectacle⁶⁹, entraînant du coup des lectures parfois divergentes.⁷⁰

Ce déplacement du centre de gravité du dialogisme théâtral s'opère par la nouvelle répartition des responsabilités au sein d'une production ainsi que par la tenue d'un spectacle, condition essentielle pour que le théâtre soit. Ce que Hervé Guay avance rejoint ainsi les propos contenus en ce début de chapitre, concernant les grands bouleversements qui ont mené à revoir le rôle du texte au sein de la production.

Le théâtre passe ainsi d'un modèle dialogique textuel sous l'autorité d'un auteur à un modèle dialogique spectaculaire, un temps sous la gouverne du metteur en scène, mais qui intègre peu à peu un nombre croissant de discours relativement autonomes par suite de l'émergence de nouvelles manières de concevoir un spectacle et de l'introduction de nouveaux médias.⁷¹

Ainsi, les monodrames, les performances autofictionnelles (à la Pol Pelletier), les spectacles postdramatiques (d'un Robert Lepage ou d'une Marie Brassard) participeraient plus volontiers de cette dernière approche tandis que les textes de Normand Chaurette, de Carole Fréchette, de Larry Tremblay ou de Daniel Danis se caractérisent plutôt par leur déconstruction du « drame absolu ».

De son côté, Marie-Christine Lesage a signalé que la pluralité des moyens d'expression, si elle caractérise le théâtre depuis ses origines, s'est

⁶⁷ Ibid., p.14.

⁶⁸ Cette coutume est répandue chez les Grecs, à l'époque élisabéthaine, et Molière agit de même avec ses comédies. L'auteur qui met en scène son propre texte est un phénomène qui se porte encore très bien aujourd'hui. On pourrait même dire que c'est un retour en flèche car il y a de nouveau un resserrement entre le temps de l'écriture textuelle et celle du plateau (Chabot, 2007).

⁶⁹ Ce partage des responsabilités a existé avant l'avènement du metteur en scène, on se saurait en disconvenir, mais la question neuve que soulève ce nouveau partage des tâches est celui du véritable auteur du spectacle. Auteur dont l'étymologie vient précisément, rappelons-le, du mot « autorité » : l'auteur, c'est donc celui qui détient l'autorité pour faire prévaloir son point de vue.

⁷⁰ Guay, Hervé, *Vers un dialogisme hétéromorphe*, in Tangence no 88, *Devenir de l'esthétique théâtrale*, numéro préparé par Gilbert David et Hélène Jacques, Automne 2008, p.67.

⁷¹ Guay, Hervé, *Vers un dialogisme hétéromorphe*, in Tangence no 88, *Devenir de l'esthétique théâtrale*, numéro préparé par Gilbert David et Hélène Jacques, Automne 2008, p.68.

redéfinie à travers la multidisciplinarité qui a eu sur l'art dramatique une incidence cruciale à partir des années 1980. Selon elle, la volonté des tenants du théâtre multidisciplinaire d'agir sur la « perception sensorielle » du public a fait en sorte de *déplacer* les paramètres de la réception spectaculaire. La manière dont Lesage définit la multidisciplinarité au théâtre va dans le sens du nouveau dialogisme entrain de s'imposer dans la création contemporaine : « Le théâtre multidisciplinaire ne suppose pas une synthèse ou une fusion de tous les arts (Wagner), il met en place une structure communicationnelle dynamique au sein de laquelle les arts convoqués gardent leurs propriétés, tout en étant soumis à un système de représentation différent de celui qui régit les composantes de cet art de façon indépendante. Le théâtre multidisciplinaire accentue l'ouverture aux autres arts en les alliant de façon à multiplier les stimuli sensoriels et les niveaux de signification.⁷²

Pourquoi évoquer la multidisciplinarité dans une traversée devant relater la permutation des écritures au Québec? Peut-être devons-nous y entrevoir que les auteurs écrivent désormais en tenant compte des possibilités créatrices qu'offre l'amalgame des différentes disciplines, ainsi que l'apport des technologies. Les nouvelles écritures reflètent cette multidisciplinarité du théâtre, devenant ce tissu qui permet l'interdisciplinarité. L'auteur⁷³ écrit avec des mots qui font images. Recherchant l'équivoque. Il traduit en mot des espaces imaginaires qu'il propose à d'autres créateurs de réaliser. Ces mots doivent provoquer chez l'Autre une ouverture des sens, tout en étant dans l'accord et dans l'écart. Écrire, c'est aussi anticiper et évoquer un maximum de possibilités qui parlent à l'Autre. Écrire aujourd'hui, c'est savoir mettre à la disposition de l'Autre un texte ouvert. Un texte qu'un scénographe, un éclairagiste, un metteur en scène, un concepteur sonore ou un comédien peuvent s'approprier en proposant leur vision du travail sans qu'elle soit enclavée par celle de l'auteur. « ...quel auteur aujourd'hui pourrait prétendre (même s'il n'est pas lui-même directement un praticien de la scène) exclure de son œuvre la question de la représentation (la représentation comme question

⁷² Ibid., p.70.

⁷³ Il est important de préciser, ici, que le paradigme dont il est question dans ce paragraphe relève de ma pratique et que j'en traiterai plus amplement dans le deuxième et le troisième chapitre. Notamment à travers le concept de *porosité*, concept d'influence des différents axes de ma pratique artistique, dans le cadre de cette maîtrise.

inscrite dans l'écriture) ? ⁷⁴ » Puisque «... parler de son travail d'écriture de théâtre comme d'une fable, d'une histoire à raconter, voire de personnages, c'est considérer prioritairement le texte que l'on écrit comme un objet littéraire (où l'ordonnance des mots produit de la fiction).⁷⁵ »

Un spectacle, plus que tout autre, symbolise au Québec le tournant du théâtre des années 1980 : le cycle *Vie et Mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, créé au Nouveau Théâtre Expérimental. Ronfard se distingue par l'éventail de son registre ainsi que par ses judicieux textes réflexifs sur l'art du théâtre, menant le théâtre à être l'objet et le sujet même de la composition. Sujet où la mise en abyme et l'intertextualité⁷⁶ participent à la polysémie de l'oeuvre.

Vie et Mort du roi boiteux est considéré par plusieurs critiques comme l'« œuvre-phare des années 1980 » (Jean Cléo Godin) ou l'« expérience la plus achevée d'écriture scénique de la décennie » (Bernard Andès). La dimension spectaculaire de cette écriture scénique est telle qu'il est difficile de s'en faire une idée juste à partir du seul texte de la pièce, publié en 1981 chez Leméac. Peu de spectateurs ont eu la chance toutefois d'assister à la représentation de la totalité du cycle, qui dure pas moins de quinze heures. À mi-chemin entre le théâtre de variétés et la tragédie shakespearienne (à l'origine, le cycle s'intitulait *Shakespeare Follies*), cette « épopée sanglante et grotesque en six pièces et un épilogue » multiplie les références à des traditions diverses, de la tragédie antique (Eschyle, Sophocle) ou classique (Racine) au théâtre et à la littérature moderne (Bertolt Brecht, Gabriel Garcia Marquez, Günter Grass), avec une place de choix fait à la littérature du Québec (Michel Tremblay, Victor-Lévy Beaulieu). [...] La pièce reprend la veine parodique caractéristique des années 1970 et relance l'entreprise de la création collective (on pense à *Wouf Wouf* de Sauvageau), mais l'accent est déplacé du texte vers une nouvelle grammaire

⁷⁴ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoire(s)*, in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (sous la dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives- Volume 2*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.253.

⁷⁵ Ibid., p.253.

⁷⁶ J'aborderai également la notion d'intertextualité, très constructrice des textes de Larry Tremblay dans le deuxième chapitre. Pour exemple, dans *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008), les niveaux de lecture se multiplient au fur et à mesure que le texte se complexifie dans une constante mise en abyme où le témoignage sert à démontrer la folie de l'Amérique à travers le temps. Un temps déployant un théâtre dans un théâtre.

scénique qui rompt violemment avec le réalisme, et plus encore avec le mélodrame familial.⁷⁷

Le jeu d'imbrication de la mise en abyme par le théâtre dans un théâtre tout comme l'intertextualité sont des thématiques participantes de cette ruse féconde pour les mots permettant de mettre en branle une écriture se déployant dans un temps et dans un espace favorisant cette façon de raconter différemment. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette est un autre bel exemple du texte finement construit et réputé pour sa complexité à être mis en scène. Une « pièce » construite comme un enchaînement de cercles concentriques foisonnant la mise en abyme, où l'auteur interroge les limites du langage. Un langage qui très souvent chez Chaurette travaille la figure du témoignage « en particulier son incapacité à rendre compte fidèlement des expériences vécues, même lorsqu'il s'agit de raconter ce qu'on a vu ou entendu.⁷⁸ »

Le théâtre qui s'opère autour de 1980 se révèle également dans ce qu'on a appelé le théâtre corporel ou le théâtre d'images et qui participe grandement de cette nouvelle dramaturgie dont le point d'origine de création est le travail de plateau. Un théâtre qui se développe autour de metteurs en scène et d'acteurs comme Gabriel Arcand (Groupe de la Veillée), Gilles Maheu (Carbone 14) et Robert Lepage (Théâtre Repère).

À l'inverse des créations collectives et des improvisations habituelles, le théâtre de Lepage ne se distingue donc ni par l'éclatement ni par l'excès, mais au contraire par une recherche de simplicité des thèmes et des motifs, d'où son caractère plus accessible pour un public élargi. Marqué par la philosophie taoïste, Lepage cherche dans chaque idée ou sentiment son contraire et vise à une sorte d'harmonie formelle qui donne au spectacle son unité.⁷⁹

Vers la fin des années 1990, ce sont les textes à thématique identitaire qui refont surface dans la dramaturgie québécoise, comme si les auteurs voulaient exprimer que le théâtre, à l'image de cette vie qu'elle

⁷⁷ Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.583.

⁷⁸ Ibid., p.588.

⁷⁹ Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.584.

tend à (re)présenter, se construit de cycles créateurs perpétuels. « Un grand nombre de jeunes dramaturges dont les œuvres ressemblent à une quête identitaire orientée vers un passé lointain, se confondant avec un rêve d'archaïsme.⁸⁰ » Les traces, fragments de mémoire, fragments de l'écriture, comme des îles esseulées construisent des mondes articulés par des voix qui se mélangent et puis s'isolent pour enfin mieux se réunir dans des dramaturgies où l'éclatement et l'hybridation se rencontrent. Des personnages, ou non plutôt des voix, qui représentent des ensembles et des cas de figure. « Ce qui frappe surtout, à partir des années 1990, c'est le retour de plus en plus évident au texte comme force matricielle du théâtre.⁸¹ »

Auteur dramatique à l'œuvre⁸²

D'emblée, Yves Jubinville demande dans ce texte d'ouverture du *Voix et Images 102* : quels sont les enjeux de l'écriture dramatique au Québec aujourd'hui ? Cette question coïncide avec tout le propos contenu dans les pages précédentes, concernant l'avancement de la définition d'auteur et de son rôle en mutation, à travers les 30-40 dernières années à travers une dramaturgie en mouvance. Jonglant avec cette idée qu'on a, à tour de rôle, annoncé la mort, le retour et la disparition de l'auteur « le contexte global de l'évolution des pratiques théâtrales, son importance est donc devenue relative.⁸³ » Ce n'est pas un constat d'échec que les auteurs doivent en retirer, mais plutôt une façon de redéfinir l'angle d'approche de leur écriture en vertu de la réception du spectateur et du lecteur.

Le texte n'a plus force de loi dans le travail de création théâtrale ; que l'auteur n'intervient pas nécessairement en amont d'un projet mais parfois en parallèle ou en aval d'une exploration scénique ; que l'opération d'écrire avec (ou sur) la scène, par opposition à celle qui se définit à partir d'un lieu séparé

⁸⁰ Ibid., p.589.

⁸¹ Ibid., p.588.

⁸² Jubinville, Yves, *Auteur dramatique à l'œuvre*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 1.

⁸³ Jubinville, Yves, *Auteur dramatique à l'œuvre*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 1.

(pour la scène), implique une diversité de pratiques orchestrées selon une logique de la discontinuité.⁸⁴

Cette discontinuité appelle l'auteur à participer à des projets à géométries variables, l'entraînant – bien souvent, et c'est tant mieux – à diversifier ses compétences et à travailler avec ses incompétences afin de développer de nouvelles compétences. On parle même d'un contact avec l'art de la performance à travers le rapport temporel au texte qui se resserre, notamment dans cette volonté de faire surgir l'acte de création dans l'immédiateté. La performance comme devenir de l'esthétique théâtrale actuelle.

Pareil constat ne saurait faire oublier qu'au Québec, le désir d'écrire pour la scène semble être inversement proportionnel au prestige déclinant de l'auteur dramatique. Depuis le poste d'observation que constitue le Centre des auteurs dramatiques, institution phare dans le milieu théâtral québécois depuis son apparition en 1965, il ne fait aucun doute que l'activité dramaturgique déborde, ici, de vitalité. Affluence des textes, nombre grandissant de candidats à la profession, nette progression des activités d'accompagnement (dramaturgique) des auteurs, popularité des lectures publiques... [...] La quantité ne dit pas tout, peu s'en faut, car il ne faudrait pas se méprendre sur le sens et la valeur du phénomène. Elle nous oblige, à tout le moins, à reconnaître la persistance d'un modèle culturel qui a certes mis du temps à s'imposer mais qui n'en finit pas non plus de rallier des adeptes et d'inspirer, envers et contre tout, des vocations nouvelles.⁸⁵

Un rapport intime à l'écriture

L'auteur interdisciplinaire à géométries et fonctions variables s'intéresse au devenir en scène de ses textes. En cours d'écriture, il a besoin de les entendre. Il a besoin d'émettre leur matérialité en son et en scène afin de pouvoir revenir à l'écriture. Un auteur qui s'intéresse aux mots s'intéresse à leurs mises en pages, à leurs mises en vente, à son édition. Un auteur qui s'intéresse aux mots, selon moi, s'intéresse aux événements où il peut prendre en charge ses textes pour les partager dans une mise à l'épreuve de leur porosité à travers le

⁸⁴ Ibid., p.1.

⁸⁵ Jubinville, Yves, *Auteur dramatique à l'œuvre*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 1.

temps. Un auteur qui s'intéresse aux mots les enseigne ; peut les peindre ; peut les filmer, les photographier, leur donne vie. « Plusieurs appartiennent aujourd'hui au contingent des auteurs-acteurs : Larry Tremblay, Pol Pelletier, Marie Brassard, Marcel Pomerleau, Louise Bombardier, Évelyne de la Chenelière, Alexis Martin, Carole Fréchette...⁸⁶ » Pour ne citer que les plus reconnus. À faire l'examen des artisans du théâtre dont l'âge moyen oscille entre vingt et quarante ans, nous ne serions pas surpris de constater l'interdisciplinarité croissante de ces artistes. Une étude plus approfondie concernant la pluralité des fonctions des artistes au théâtre serait un sujet tout à fait passionnant, permettant de rendre compte de l'état et de l'étalement de la diversité de nos pratiques.

[...] L'évolution des techniques d'écriture, au Québec comme ailleurs, [qui] ont été largement influencées, au cours des dernières décennies, par les arts plastiques (collage) et le cinéma (montage) et, plus récemment, par les arts médiatiques⁸⁷. Jusqu'à présent, la critique s'est toutefois limitée à en parler dans la perspective d'une esthétique du drame contemporain. Notre approche du phénomène vise davantage les rites d'écriture induits par ces techniques, car au-delà de l'image que présente la forme dramatique elle-même, derrière son éclatement et son hybridité, il faut voir que la manière d'écrire, la fabrique du texte, a subi des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes. Dans nombre de cas, celles-ci témoignent, à la différence du modèle précédent incarné par les auteurs-acteurs, d'un rapport de plus en plus incertain entre la page et le plateau.⁸⁸

Ce rapport d'incertitude entre la page et le plateau fait ressurgir une autre problématique de la discontinuité pour l'auteur québécois : le texte de théâtre est rarement publié. Ce resserrement page et plateau nous renvoie à ce que nous avons évoqué plus haut concernant les difficultés des auteurs de la relève à être publiés et joués. Yvan Bienvenue, auteur à la langue bien pendue raconte ce qui l'a encouragé à devenir un auteur-éditeur.

⁸⁶ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 70.

⁸⁷ On pense à l'ouvrage de Lehmann déjà cité, qui recense plusieurs expériences de pratiques scéniques et dramaturgiques influencées par l'art contemporain, y compris le cinéma. Pour un aperçu des questions liées à l'écriture dramatique, voir Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 1995, 199 p.

⁸⁸ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 72.

Au printemps 1996, François Hébert, mon éditeur aux Herbes rouges, me faisait part de son intention de ne pas ajouter de nouveaux titres à sa collection théâtre pour une période indéterminée. Il appréhendait, comme ses pairs, la place qu'allait réserver la Commission des États généraux sur l'éducation à la littérature québécoise, surtout à la poésie et à la dramaturgie, dans le corpus des cours de français du niveau dramaturgie au Québec collégial. Au Québec, le marché principal du livre de théâtre est le marché éducationnel ; dans l'éventualité du retrait du cours de français-théâtre, il allait de soi que les éditeurs québécois songeraient fortement à cesser de publier du théâtre. Le passé étant souvent garant de l'avenir, les craintes semblaient justifiées. (...) C'est donc face à la crainte de voir disparaître le livre de théâtre du catalogue général de la littérature québécoise, sur fond tardif de mobilisation des auteurs que, sur une boutade - « On est en mission pour la dramaturgie » -, Claude Champagne et moi fondions, à l'été 1996, Dramaturges Éditeurs, la seule maison d'édition spécialisée. L'emprunt venait des Blues Brothers (« En mission pour le Seigneur ») et, dix ans plus tard, bien qu'elle fasse toujours sourire, cette boutade s'est avérée être le moteur d'un réel engagement envers les auteurs de théâtre d'ici. Encore aujourd'hui, et peut-être plus qu'avant, publier le théâtre reste un acte de foi. Le genre dramatique est toujours en danger, et son statut se précarise.⁸⁹

Cette histoire anecdotique que nous raconte Yvan Bienvenue, aussi longue qu'elle puisse sembler pour un mémoire, soulève cette problématique inhérente à ma pratique : je veux publier mes textes. Or, même si Dramaturges Éditeurs semblent vouloir accueillir des auteurs émergents voire inconnus, en analysant la liste des auteurs et l'année de la publication, le constat fait mal : ce sont, pour la plupart, des auteurs joués dans des théâtres reconnus depuis déjà plusieurs années... Soyons réalistes. Il est difficile de publier au Québec. Les coûts sont énormes. Il y a un lobby de la distribution. Et les créneaux de publication sont conservateurs. Même constat pour les théâtres. Quelles alternatives privilégiées pour les auteurs souhaitant promouvoir leur travail ? Une partie de la réponse ne rejoint-elle pas l'idée que l'auteur doit prendre en charge sa langue, sa mise en pratique et sa publication. Que l'auteur actuel doit autonomiser sa pratique ?

⁸⁹ Bienvenue, Yvan, *En mission pour la dramaturgie*, Jeu : revue de théâtre, n° 120, (3), sous la direction de Raymon Bertin, 2006, p. 176.

Dans ce premier chapitre, nous avons sommairement remonté le temps afin d'isoler quelques éléments menant à mieux saisir les enjeux permettant de situer les mutations dramaturgiques en France et au Québec. Nous constatons ainsi que les pratiques concernant l'auteur et ses activités dramaturgiques ont subi de profonds bouleversements au cours des quatre dernières décennies. Devenu objet d'hybridations génériques construit par fragmentation, le texte actuel nous plonge dans un univers où la porosité des modes narratifs permet ce renouvellement des écritures. Cette porosité, point d'ancrage de ma recherche création, s'actualise dans une écriture qui emprunte à la nouvelle littéraire et au texte dramatique. C'est cette transversalité de la porosité, à travers divers ancrages esthétiques et dramaturgiques, que je présente dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II

**ANCRAGES ESTHÉTIQUES ET DRAMATURGIQUES
DE L'ÉCRITURE À LA MISE EN ESPACE DES MOTS :
L'EXPÉRIENCE DES LANGAGES ARTISTIQUES**

2.1 La mise en contexte

« Si j'écris, c'est précisément pour écrire ce que je ne sais pas encore, bien que nous soyons, avec les mots, en terrain connu. Cette démarche est d'autant plus contradictoire qu'elle s'inscrit dans une tradition, le théâtre. Entre la convention du langage et son invention perpétuelle, pratiquant un art millénaire qui pourtant s'invente encore, je trouve dans l'écriture dramatique un lieu propice à une prise de parole plurielle, contenue par des propos tant esthétiques, politiques qu'historiques, portée par une langue qui se redéfinit et qui, de pièce en pièce, constitue ma vision du monde. »

Olivier Choinière⁹⁰

Flaubert afin de savoir s'il sonnait bien et juste avait, semble-t-il, une technique particulière pour éprouver ses textes en cours d'écriture: il les gueulait. Quoique discutable (le fait de « gueuler »), cette façon qu'il avait de travailler est similaire à une de mes pratiques lorsque je suis en période d'écriture : la lecture à haute voix.

Je témoigne que lire à haute voix les avancées scripturales de mes écritures me permet cette vérification entourant la double nature de mes textes. À la fois voués pour la scène, et à la fois destinés à être lus dans un rapport d'intimité au livre. Je m'intéresse aux rapports entre le langage, la voix, le corps, l'espace et le son. Je m'intéresse également au langage plastique et organisationnel des mots dans un contexte où la mise en page d'un texte ordonne une mise en espace autonome. Cette autonomisation de la scène et du livre induit sa polysémie ainsi que sa porosité.

Je situe ma pratique artistique en théâtre comme étant *l'ensemble possible de formes théâtrales à géométries et fonctions littéraires variables*, et inversement, *l'ensemble possible de formes littéraires à géométries et fonctions théâtrales variables*. Gravite autour de mes textes, une multitude de projets possibles⁹¹ oscillant de

⁹⁰ Choinière, Olivier, [En ligne], http://www.court-toujours.org/08/pagespectacles/programmation_quebec.htm, (Page consultée le 8 octobre 2011).

⁹¹ Le troisième chapitre prend en charge cette incursion au sein de ma pratique artistique.

l'installation à la poésie sonore, en passant par la performance, la lecture publique et le théâtre. En cours d'écriture, je tente de travailler l'ouverture de mes textes afin de laisser entrevoir toutes ces potentielles relations aux diverses créations possibles. Je travaille également autour d'un concept que je nomme *porosité* et qui gravite dans l'espace environnant de ce va-et-vient entre la nouvelle littéraire et le théâtre, entre la scène et le livre...

Mes ancrages esthétiques et dramaturgiques tendent vers trois axes : l'écriture et les auteurs, la mise en voix et la lecture-spectacle comme champ d'explorations et d'action, ainsi que l'édition. Ces trois axes sont porteurs du concept construisant cette recherche-crédation en théâtre et écriture : la *porosité*. La *porosité* désigne ces allées et venues, ces passages poreux qui participent à construire, mais aussi à caractériser des zones de perméabilité textuelles et scéniques. La *porosité* enveloppe ma pratique artistique que je qualifie d'*interdisciplinée*⁹² à *géométries et fonctions variables*, puisque j'agis souvent à tous les niveaux (texte, mise en espace, performance en scène, conception sonore, publication), et que je cherche à faire dialoguer tous ces niveaux entre eux. La notion de *porosité* désigne également les mécanismes et les enjeux façonnant ma pratique : la rencontre à l'Autre, les flux de l'interinfluence disciplinaire et le « vivre-ensemble ». Spécifiquement elle endosse aussi cette écriture qui emprunte au texte dramatique et à la nouvelle littéraire voire le roman. Une écriture *poreuse* marquée par la compénétration générique.

Cette *porosité*, je l'observe et je l'entends dans la polyphonie théâtrale des auteurs québécois actuels qui mettent en action cette *plurivocité* des écritures dont parle Sandrine LePors. Cette polyphonie plurivocale consistant à organiser une écriture de la synesthésie où voir et entendre (le visible et l'audible) sont conjugués pour construire cette dramaturgie du multi et de l'interdisciplinaire. Il y a pluralité des voix « vocales » et pluralité des voix « dramaturgiques ».

⁹² Selon le Petit Robert de la langue française 2006, *inter*, signifie – Élément du latin *inter* « entre », exprimant l'espacement, la répartition ou une relation réciproque (⇒ *entre*-). Tandis que *disciplinée* signifie « qui observe la discipline ». Ma pratique fusionne plusieurs disciplines dans une méthodologie de travail rigoureuse et vigoureuse, valorisant une approche où toutes les ouvertures possibles de chacune des parties constituent à la fois le tout et sa remise en jeu. C'est la *porosité* en cours de création.

Beaucoup d'auteurs ont contribué à cette singularisation de la dramaturgie et des écritures actuelles au Québec. Je pense tout d'abord à des auteurs de la première vague des années 80, comme Normand Chaurette, Larry Tremblay, Jean-François Caron, René-Daniel Dubois ou Carole Fréchette. Ces auteurs proposent une dramaturgie en rupture avec les conventions réalistes, des pièces follement imaginatives, hyperthéâtrales et logorrhéiques. Quand René-Daniel Dubois publie en 1980, son premier texte, *Panique à Longueuil*, la critique parle rapidement de Dubois comme l'une des voix les plus importantes du théâtre québécois. Au cours des années 90 se démarquent, entre autres, les auteurs Yvan Bienvenue, François Archambault, Dominic Champagne et Daniel Danis. En 1993, avec sa première pièce, *Celle-là*, Daniel Danis obtient le Prix du Gouverneur général du Canada (premier dramaturge à obtenir trois fois ce prix en 1993, en 2002 et en 2007), ainsi que le Prix de la meilleure création de langue française du Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale. Dans les années 2000, ce sont les voix d'Olivier Choinière, d'Évelyne de la Chenelière, de Suzanne Lebeau, de Marie Brassard, de Christian Lapointe, de Jennifer Tremblay, de Marcelle Dubois, de Marie-Ève Gagnon, d'Emma Haché et de Simon Boulerice (pour ne nommer que ceux-là) qui participent à ce renouvellement de la «littérature théâtrale» en proposant des textes dont la forme et le fond explosent les cadres habituels du modèle dramaturgique. Des textes qui chevauchent des formes alliant la littérature et le théâtre et qui refaçonnent cette manière de dire, porteurs de narrations où corps et voix deviennent des figures qui racontent. Des voix transdisciplinaires, fragmentées, plurielles et hétéromorphes.

2.2 La mise en espace des mots (s'ancrer) : Autour de l'écriture

Un peu de tout – mais surtout de ça

Les lectures marquantes influencent les premières écritures. Je suis la somme de mes lectures. Je porte en moi la trace et le souvenir des histoires que j'ai lues. Des mondes entiers gravitent autour de moi et en moi. Je suis la somme de mes expériences. De Jacques Ferron à Christian Mistral, de Réjean Ducharme à Monique Proulx, de Louis Gauthier à Dominique Demers : je suis la somme de mes lectures. Je m'abreuve à la poésie de

Gaston Miron et de Tony Tremblay. Je bois les contes urbains de Jean-Marc Massie . Je prends le temps, ici, de faire un petit tour d'horizon de ce qui m'encre.

Voies électriques

Alexis O'Hara et D.Kimm. Je suis l'influence de la poésie-performance des électrisantes et décapantes Alexis O'Hara⁹³ et D.Kimm⁹⁴, formant le duo Mankind. Deux performeuses impliquées dans *Les Filles électriques*, compagnie vouée à la création d'événements interdisciplinaires intégrant la poésie, la performance, le théâtre, la musique et les arts médiatiques. La compagnie *Les Filles électriques* produit et diffuse des spectacles, des disques et des courts métrages et organise le *Festival PHENOMENA* (ex-Festival *Voix d'Amériques*), dédié à la création et à la prise de parole. Récemment, la compagnie a collaboré avec la maison d'édition Planète rebelle. La collection « Traces » est dirigée par D. Kimm et *Les Filles électriques*.

⁹³ O'Hara, Alexis, *Texte de sa biographie*, [En ligne], http://www.electriques.ca/filles/artistes.f/o/ohara_al.php, (Page consultée le 27 octobre 2011). Enjambant le clivage entre les mondes de la musique électronique expérimentale et l'humour noir, Alexis O'Hara peint des atmosphères narratifs avec sa voix, un troupeau d'amis électroniques et les propriétés chimériques de l'électricité. Échantillonnant et transformant sa voix en temps réel, elle crée des performances qui fusionnent le maximalisme électro-acoustique, des « beats » sexy et le vieil art du fabulisme. En 2003, elle débute une exploration de la performance documentaire et interactive avec les projets *Sujet à déterminer* (Montreal, Winnipeg, Los Angeles, Glasgow, Perth) et *L'éponge à soucis* (Nottingham, Glasgow, Montréal, Bruxelles, Edmonton). Ces deux projets comprennent l'électronique portative et des rapports un-à-un avec le public. Automne 2009, elle entreprend son premier contrat de composition musicale pour la danse contemporaine pour le 20e anniversaire du Studio 303. Ses performances éclectiques ont été présentées dans divers contextes en Slovénie, Autriche, Mexique, Allemagne, Espagne, Grande-Bretagne, Irlande, France, Belgique et à travers le Canada et les États-Unis. Elle a partagé la scène avec plusieurs artistes renommés incluant Diamanda Galàs, Ursula Rucker, Henri Chopin et TV on the Radio. *SQUEEEQUE*, son installation sonore, sera produite cette année en Allemagne, France et Hollande. En 2010, elle relève de nouveau le défi du projet www.52pickupvideos.com et crée une vidéo par semaine. Alexis travaille présentement sur son deuxième album qu'elle lancera à l'été 2010. Voir aussi son site : <http://www.alexisohara.com/> (Page consultée le 27 octobre 2011).

⁹⁴ Kimm, D., *Texte de sa biographie*, [En ligne], http://www.electriques.ca/filles/artistes.f/k/kimm_d.php, (Page consultée le 27 octobre 2011). Artiste interdisciplinaire, D. Kimm a publié quatre recueils poétiques, dont *La Suite mongole* (accompagné d'un cd-rom, Planète rebelle, 2001). Elle a réalisé le disque *Le Silence des hommes*, en collaboration avec le guitariste Bernard Falaise. Son duo de « spoken-noise » Mankind, (avec la performeuse Alexis O'Hara) s'est produit dans différents festivals au Canada (Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville, Edgy Women, Suoni Per Il Popolo) et à l'étranger (Poesie Berlin Festival en Allemagne, Donau en Autriche, Musique Action et Montevideo en France). Leur premier disque intitulé *Ice Machine* est paru en 2009 sur l'étiquette Ambiances Magnétiques. D. Kimm a aussi réalisé trois courts métrage: *En attendant Corto Maltese* (2007) et *Si tu veux me garder, tu dois t'éloigner* (2008), en collaboration avec le regretté Patrice Duhamel, et *Mlle Clara dompteuse de lapins* (2010), en collaboration avec Brigitte Henry, tous ont été présentés au Festival du Nouveau Cinéma. Elle travaille actuellement à *La Mariée perpétuelle*, un vaste projet interdisciplinaire qui se déroule sur plusieurs années et dont une première version a été présentée en mai 2009 dans le cadre du OFF.T.A. (Off Festival TransAmériques). En 2010 D. Kimm bénéficie du Studio du Québec à New York (CALQ).

Ensemble, elles travaillent à des projets de création littéraire avec des femmes en difficulté. J'en réfère au recueil - *Passagères – Voix de changements*⁹⁵.

Claudine Vachon. Je m'ancre aussi dans l'écriture et la langue farouche et piquante de Claudine Vachon⁹⁶. À *l'oral ou à l'oreille*, est un livre *live* qui « textualise » les diverses performances de prose-poésie-slam que l'auteure Claudine Vachon a présentées, ces dernières années, en diverses salles et hauts lieux de la marge montréalaise (Casa del Popolo, Café Chaos, Café Sarajevo...). En octobre 2007, sur le site internet du magazine culturel BangBang (anciennement un journal hebdomadaire distribué gratuitement dans le Montréal métropolitain), la journaliste Candide Proulx (également journaliste pour le *Voir*) parle des textes de Vachon comme « de véritables monologues parfois rigolos⁹⁷ ».

On trouve aussi certains poèmes en deux versions. La version originale, celle écrite sur papier, et celle performée par l'auteure lors d'événements où elle insère ses sensations et les réactions de la salle. Par exemple, une des versions performées se termine par « maudit silence / c'est la finale / leur fait signe que j'ai fini / pas sûre ». C'est une jolie trouvaille qui rappelle parfois les didascalies du texte de théâtre, « air sérieux, la gorge sèche », et qui installe une connivence entre le lecteur et l'auteure. « Claudine Vachon manie la langue parlée avec doigté et nous offre une poésie qui, loin de se contenter d'être lue, sait se faire entendre⁹⁸. »

⁹⁵ Les Filles électriques et Passages, *Passagères – Voix de changements*, Planète Rebelle, Collections « Traces », Montréal, 2010.

⁹⁶ Vachon, Claudine, *Texte de sa biographie*, [En ligne], http://www.electriques.ca/filles/artistes.f/v/vachon_cl.php, (Page consultée le 27 octobre 2011). Claudine Vachon est née en 1973. Elle a fait des études en sciences et en littérature. En 2001, elle termine un mémoire de création *Les Machines désirantes* qui sera publié en 2003, aux Éditions Rodrigol dont elle est une cofondatrice. Elle a fait de nombreuses lectures et performances de poésie (Festival de Poésie de Trois-Rivières, Festival Voix d'Amérique, Marché de la Poésie de Montréal, Parcs Vivants) et s'intéresse à l'oralité. En 2007, elle publie *À l'oral ou à l'oreille*, aux Éditions Rodrigol, un recueil de textes performés. Elle a aussi participé au *Contre'hommage pour Gilles Deleuze*, aux Presses de l'Université Laval (2009), où elle a publié un récit poétique intitulé « *J'avance* ». Sinon, elle organise des Actes Terroristes Ridicules (ATR) qui sont des performances et happenings (2e Biennale d'Arts Performatifs de Rouyn-Noranda; Festival de Théâtre de Rue de Lachine). Voir aussi le site des éditions Rodrigol : <http://leseditionsrodrigol.com/html/CMS/> (Page consultée le 27 octobre 2011).

⁹⁷ Proulx, Candide, [En ligne], <http://bangbangblog.com/vol02no14-claudine-vachon/>, (Page consultée le 25 octobre 2011).

⁹⁸ Ibidem

Le travail de Claudine Vachon est traversé par cet état de la *porosité* qui interpelle le corps en scène, sillonné par la parole. Une *porosité* appelant notre nature humaine. Son travail est aussi celui de la langue, baigné à la fois par la beauté de la quotidienneté et de l'extraordinaire. Ses éclats de voix, de vie, parlent du genre humain. Elle façonne le verbe en travaillant cet état de présence, en toute complicité avec le public.

Je me nourris de langages. Sons, corps, binaires, je croque dans les verbes. J'invente l'histoire de d'autres pour façonner les miennes. Puisse mes idées dans les dédales de la vie et des états humains là où la vie s'enracine là où elle me glisse à l'oreille : tu es vivante, respire. À travers la mort, je peins la vie. À travers la vie, j'évite la mort. Mes textes sont à l'image du travail que j'orchestre pour les mettre en voix : ce sont des histoires de rencontres à l'Autre, dans l'encours de leur propre existence, et en constante mutation. Un théâtre de la parole qui a besoin de la scène (mais aussi du papier...) afin de recouvrer du sens, rejoignant ainsi les propos théoriques de Joseph Danan et Michel Vinaver qui s'accordent pour dire que le texte a besoin de la scène « L'écriture aura été la poussée *vers* une histoire » qui ne peut lui préexister, parce que « l'écriture est une activité de recherche » et que c'est aussi d'une « poussée vers le sens » qu'il s'agit.⁹⁹ »

La pratique de l'auteur actuel s'articule autour de la diversité de ses activités théâtrales. Cette polyvalence lui permet d'agir sur l'ensemble du travail. Son regard est celui de la polyvalence, les écritures considèrent toutes les lignées dramaturgiques possibles et potentielles, « ... car au-delà de l'image que présente la forme dramatique elle-même, derrière son éclatement et son hybridité, il faut voir que la manière d'écrire, la fabrique du texte, a subi des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes.¹⁰⁰ »

⁹⁹ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoire(s)*, In HÉBERT Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (sous la dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives- Volume 2*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.258.

¹⁰⁰ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 72 [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/037665ar>, (Article consulté le 20 mai 2011).

Un peu de tout – mais beaucoup de ça

Autour de Larry Tremblay

Autour du travail de Larry Tremblay, je souhaite souligner deux aspects qui caractérisent un pan de son écriture dans laquelle j'ancre la mienne. Soit les multiples lectures possibles de ses textes (une autre forme de polyvalence), ainsi que la mise en abyme de sa pratique par les procédés du théâtre dans le théâtre, du théâtre sur le théâtre ou de l'intertextualité. Je souligne également, pour l'exemple, que Normand Chaurette y participe également, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919* (1981), *j'avais 19 ans* ainsi que dans *Ce qui meurt en dernier* (2008), tout comme Jean-François Caron qui dans *J'écirai bientôt une pièce pour les nègres* (1989), présente une structure audacieuse à trois niveaux : «réalité», «théâtre», «roman». Dans *Le Ventriloque* de Larry Tremblay, chaque élément peut devenir le relais de la narration permettant de mettre le présent niveau en abyme.

Docteur Limestone : Seule, Ventre-de-mouche survit. Mais elle doit s'exiler très loin car personne, depuis cette nuit fatidique n'a osé mettre les pieds sur les décombres de son village.

Gaby : Je t'aime.

Docteur Limestone : Et moi, je te hais. Tu vas payer ton crime. C'est inadmissible qu'une jeune fille de seize ans écrive un chef-d'œuvre. C'est moi Aurélien Létourneau qui suis l'écrivain dans la famille. Qui a gagné le prix Henri-Débouleau pour son livre de poésie ? Moi ! Qui est le poète le plus prometteur de sa génération ? [...] Je ne suis pas encore devenu débile même si dans ton imagination malsaine, tu m'affubles d'un nom ridicule : Docteur Limestone ! [...] ¹⁰¹

¹⁰¹ Tremblay, Larry, *Le Ventriloque*, Lansman éditeur, Collection « Nocturnes Théâtre, Belgique, 2001, p.44.

À l'instar de Pauline Bouchet et de son texte *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations de Larry Tremblay et Daniel Danis*¹⁰², je crois que la dramaturgie actuelle joue sur l'aspect multidimensionnel du théâtre en redonnant profondeur à l'espace théâtral par la démultiplication. La dramaturgie contemporaine exhibe l'illusion théâtrale comme surface et propose des dispositifs de mis à nu et de mis à vue.

La pièce *Le ventriloque* de Larry Tremblay constitue un objet unique pour qui veut tenter une étude de genèse, à cause surtout de l'abondance et de la diversité de ses avant-textes. Au-delà de l'intrigue qui se dissimule sous ce titre programmatique, il faut voir en effet ce que révèlent les premières étapes d'un projet qui s'est échelonné sur une très longue durée (environ huit ans) et qui comportait plusieurs phases¹⁰³. L'ensemble des pièces du dossier montre bien que la matière dramaturgique, autrement dit la pâte à partir de laquelle s'élabore le texte, n'est plus ici, obligatoirement, le matériau langagier. Le caractère exceptionnel de l'entreprise ne saurait être une raison pour minimiser l'importance du phénomène. Pas plus, du reste, que le fait pour l'auteur de porter plusieurs chapeaux, dont ceux du metteur en scène et du comédien.¹⁰⁴

Le Ventriloque, c'est une pièce sur l'écriture. C'est l'histoire de l'écriture d'un roman. Il y a une passerelle entre la littérature et le théâtre. Une passerelle que je nomme *porosité*.

Le ventriloque apparaît significatif à tous égards quand on considère l'évolution de la dramaturgie québécoise. Écrire à partir d'autre chose que la langue tient d'un acte d'insoumission, si ce n'est pas ouvertement de transgression, qui marque bien la place singulière de cet auteur dans le champ de la dramaturgie québécoise actuelle.¹⁰⁵

¹⁰² Bouchet, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, in L'Annuaire théâtral no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010.

¹⁰³ L'accès au dossier de cette pièce a été rendu possible grâce à la générosité de son auteur. Celui-ci comporte huit documents dont un journal d'écriture (1995 et 1998) et cinq versions tapuscrites du texte, à quoi s'ajoutent un document visuel et la transcription d'une conférence-démonstration.

¹⁰⁴ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 72, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/037665ar>, (Article consulté le 20 mai 2011).

¹⁰⁵ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 72, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/037665ar>, (Article consulté le 20 mai 2011).

C'est exactement ce qui se passe dans le texte *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008) « ... qui fonctionne sur un modèle dramaturgique dynamique et palimpsestique en perpétuel devenir.¹⁰⁶ » Un véritable labyrinthe historique où l'auteur enchâsse faits et trompe-l'œil, fiction et contre-fiction, une sorte de dénivelé fictionnel, dans une mise en scène éclairante de Claude Poissant. Une écriture de l'éclatement où chaque réplique sert à complexifier l'histoire tout en nous donnant des clés nous renvoyant dans un perpétuel questionnement. Un texte qui relève de l'imperceptibilité.

Il est quasiment impossible de faire un résumé de cette pièce qui joue sur l'imbrication poussée à l'extrême. Mais si l'on voulait tout de même relever le défi, on dirait que le metteur en scène Marc Killman engage les deux acteurs québécois Christian Larochelle et Léonard Brisebois pour jouer des Laurel et Hardy dans une pièce sur le meurtre d'Abraham Lincoln qui s'est passé dans un théâtre, pièce où il jouera lui-même la statue d'Abraham Lincoln. Que Marc Killman meurt. Que Christian Larochelle et Léonard Brisebois engagent Sébastien Johnson pour jouer la statue d'Abraham Lincoln sous laquelle se cacherait Marc Killman. Mais que Christian tue Léonard. Et enfin que Sébastien Johnson engage alors les acteurs Michel Ozouf et Dominique Lux qui devront jouer des Laurel et Hardy sous lesquels se cacheront Christian Larochelle et Léonard Brisebois.¹⁰⁷

Mais qui a tué Abraham Lincoln ? L'écriture de Larry Tremblay relève de l'indicible. L'écriture scénique et la mise en scène servent à mieux saisir les dédales de ce texte. Si la mise en scène offre des éclairages majeurs, le texte qu'en à lui, demeure labyrinthique lecture après lecture. Comme quoi la rencontre du texte et de la scène peut offrir cette ouverture aux clés de la compréhension, sans toutefois, démystifier l'ensemble des passerelles énigmatiques. Ce qui n'est pas souhaitable puisque l'insaisissable, hors représentation, demeure et enrichit cette complexité à l'œuvre.

¹⁰⁶ Boucher, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.72, in *L'Annuaire théâtral* no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010.

¹⁰⁷ Boucher, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.72, in *L'Annuaire théâtral* no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010.

De Mamzelle Marie à Gaston Talbot

Mon texte *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)* tente cette poussée vers le sens dont parle Danan et Vinaver, en proposant un personnage féminin se (dé)construisant autour d'une voix qui raconte. Autour de ce corps racontant. Ce texte travaille une graphie formelle et singulière induisant la psychologisation intérieure du personnage à travers la répétition et le bégaiement. Dans *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, nous allons à la rencontre d'un personnage monologué qui dans la perte du « je » souffle et vibre de ces mots qu'elle peine à prononcer. C'est la perdition d'un langage fragmenté qu'elle retrace et (ré)apprivoise peu à peu. Un travail d'écriture formelle où les mots ordonnent une musicalité scripturale. Jean-Paul Quéinnec citant Roland Barthes qui parle de son travail d'écriture :

Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont des incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.¹⁰⁸

Écriture formelle, Marie et ses « vides » de la parole sont visuels, induisant l'articulation et le travail de voix de l'interprète à travers un langage construisant le personnage en s'appuyant sur la musicalité de la langue. On sent cette volonté à (re)devenir, à recouvrer la fluidité de la parole. Une langue comme une

¹⁰⁸ Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 309. Jean-Paul Quéinnec est professeur de théâtre, auteur, chercheur, metteur en scène et titulaire de la Chaire de recherche du Canada (CRC) « Dramaturgie sonore au théâtre » de l'Université du Québec à Chicoutimi. Il enseigne dans cette université depuis 2007, au premier et au second cycle. Jean-Paul Quéinnec est mon directeur de recherche à la maîtrise ainsi qu'un collègue de travail depuis l'automne 2008, notamment sur la question du son au théâtre à la CRC. Ce fut un véritable mentor pour moi, les nombreux projets (Dragage_01 et Dragage_02, Binômes_01 et Binômes_02, La Tempête, Théâtres et temps...) où j'ai travaillé et explorés à ses côtés m'ont permis de développer certaines de mes hypothèses de création. À l'automne 2010, j'ai également eu le bonheur et la chance de participer au colloque *Le son du théâtre*, à Paris, [En ligne] <http://www.lesondutheatre.com/> (Site consulté le 11 novembre 2011), organisé par le CNRS, l'ARIAS et le CRI, grâce à la CRC. À cette occasion, j'ai eu le privilège d'assister, entre autres, à une marquante conférence de Peter Szendy et de Laura Odello sur le « gai bégaiement ». « Le gai bégaiement n'est si gai que parce qu'il révèle au grand jour notre « tremblement linguistique », selon l'expression de Deleuze cité dans la contribution, et qu'il en fait un jeu vivant. Répéter, répéter et répéter le mot, le re-produire pour mieux le déconstruire et le réinventer, c'est le « gai savoir » de Berio, de Foreman, de Beckett, de Peyret. Du théâtre. » [En ligne] <http://www.lesondutheatre.com/Le-son-du-theatre-v-3-Voix-Words> (Site consulté le 11 novembre 2011).

partition musicale. Une langue qui tape les consonnes et fragmente une parole qui se détache du corps. Un texte travaillant l'espace-temps de la bouche où j'ai mâché les mots, mot après mot, lettre par lettre.

Un long temps.

À sou-ère y fait be__-au. Y'a une _____ de _____ qui est en train de re__re__cou__cou__recou__recou__recoucou__re__cou__recou__vrir__re-cou-vrir l'eau. Cé beau. Ça ça ça la berce. Si Mamzelle Marie est ca__ca__ca__pable de rester des heures icitte cé qu'a l'espère encore. Madame Annie a lui dit qu'a se fait trop d'idées la Mamzelle. Cé pas comme ça que vous allez guérir Mamzelle Marie qu'a me dit souvent. Chus pas d'accord. (*Un long temps.*) Chus d'accord. Mais ____ lui dirai pas. Ce serait trop fa__fa__fa__ci__faci__le fa-ci-le. (*Un temps.*) Les mots sont comme mes idées, y faut que ____ les découpe. Les mots sont comme l'eau icitte à souère. Y bouillent dans ma tê__te. Y brouillent.¹⁰⁹

Un temps.

En dehors des écritures qui se tournent en direction d'une voix spécifique et entretiennent avec elle une relation de complicité (et de dépendance), on peut également concevoir qu'une écriture comprend de la voix non pas en ce qu'elle s'y dirige (le texte à dire et à interpréter) mais aussi en ce qu'elle la sous-tend (un rapport spécifique à l'écoute et au rythme – ce qui, bien sûr, ne concerne pas la seule littérature dramatique). Pour s'en convaincre, il suffit de lorgner du côté de l'écriture d'un Antonin Artaud qui, dans son effort pour sortir du langage, en appelle au souffle et à « la beauté incantatoire des voix¹¹⁰ » – voix et souffle de l'acteur qu'Artaud espérait voir réactiver sur scène mais qui ont bel et bien été en définitive réinjectés dans ses textes, spécialement par le biais de la glossolalie ou des « syllabes inventées ».¹¹¹

L'écriture est aussi une activité de recherche. Elle propose des formes qui tentent de la redéfinir. Les auteurs actuels déjouent et bousculent le modèle dramaturgique classique. Cette « rupture » démontre que le texte actuel est également (re)devenu un matériau texte. *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle*

¹⁰⁹ Martel, Anick, *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, in *Porosité*, recueil de sept textes, La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

¹¹⁰ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 561.

¹¹¹ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.20, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

Marie) développe une structure organisationnelle du texte malléable. Le texte n'est pas figé dans sa forme, laissant cette liberté de restructuration que le passage à la scène peut créer.

Voix de l'ailleurs, voix de l'intérieur, voix unique, voix polyphoniques, le texte *Phare_Ouest / Le dernier train*¹¹² présente une suite de sept mouvements courts dans la ville de Chicoutimi. Ce tracé positionne un ou des corps dans l'espace public où la prise de parole se déploie à travers une prose-poésie. Ce chassé-croisé narratif propose à la fois un parcours réel et imaginaire. La polyvalence vocale et sonore de *Phare_Ouest / Le dernier train*¹¹³, en fait un matériau-texte pour une ou plusieurs voix, pour un chœur ou un duo, un solo ou un duo-solo, et même un canon... C'est un texte polymorphe puisque « [...] s'intéressant à la voix on s'intéresse à la composante qui stimule et inscrit cette mutation du texte dramatique *comme un matériau sonore*.¹¹⁴ »

Cette brève incursion dans l'univers de mon travail sert à entrevoir les parallèles possibles entre le travail de Larry Tremblay et le mien. Lorsqu'il a joué le personnage de Gaston Talbot dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, pour la première fois en 1995, le comédien Jean-Louis Millette était seul en scène. Gaston Talbot dit d'emblée : « I travel a lot. » Mais nous comprenons rapidement qu'il n'a jamais voyagé. Il ajoute : « To keep in touch. » Nous saisissons qu'il ne parle pas l'anglais, mais bien le français à travers des mots anglais, dans une structure française. Gaston Talbot ne cesse de revoir ce qu'il dit de lui-même, de sa relation à la mère, de ses jeux d'enfant troubles avec Pierre Gagnon. Il ne cesse de changer ce qu'il dit aussi de ce rêve agité au sortir duquel, après des années de mutisme, il s'est réveillé parlant l'anglais. Peu à peu, Gaston Talbot vous aspire dans sa spirale où les vérités, à force de tourner, vous entraînent dans un gouffre.

Présentée pour la première fois au FTA en 1995, la création de cette oeuvre aussi perturbante que touchante par Jean-Louis Millette, sous la direction de l'auteur, avait provoqué une onde de choc. En 2010, la

¹¹² Martel, Anick, *Phare_Ouest / Le dernier train*, in *Porosité*, recueil de sept textes, La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

¹¹³ Toutes les propositions entourant le texte *Phare_Ouest / Le dernier train* sont détaillées dans le troisième chapitre.

¹¹⁴ Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 312.

pièce est de nouveau présentée au FTA¹¹⁵, mais dans un tout autre format spectaculaire. Le metteur en scène Claude Poissant, dont les affinités et les collaborations avec le théâtre de Larry Tremblay sont profondes et nombreuses, propose un travail de chœur polyphonique pour cinq comédiens. Un travail démontrant l'hétérogénéité du texte *The Dragonfly of Chicoutimi* et sa pluralité dramaturgique, endossant cette *porosité*, entre autres, temporelle, scénique et textuelle.



©Théâtre PÀP

Figure 1 - *The Dragonfly of Chicoutimi*, 1995 et 2010, les Gaston Talbot

Autour de Daniel Danis et cie

Dans l'univers de Daniel Danis ce sont les personnages, la langue, le style, le vocabulaire, l'histoire, la forme et le fond, ficelés à ces architectures uniques du texte, qui me happent. violemment. Dans l'univers de Daniel Danis, ça sent la vie à plein nez. On frissonne. On en redemande. Face à l'ingéniosité des mondes qu'ils créent, l'imaginaire est au service de la parole. Quand je lis Daniel Danis, je suis en apnée.

Nos moi sont traversés par tant de fils d'images comme un courant électrique. Je circule dans mes corps comme un serpent narratif. J'électrocute des ions positifs par les airs et des éclairs éclatent dans ma tête. Je me divise. En moi, il y a trois moi en émoi qui résonnent comme une triade nommable : la noyée, la colérique et l'inventive.¹¹⁶

¹¹⁵ Site officiel du Festival TransAmériques, *Description de The Dragonfly of Chicoutimi*, [En ligne], <http://www.fta.qc.ca/2010/the-dragonfly-of-chicoutimi> (Page Consulté le 12 septembre 2011).

¹¹⁶ Extrait de *YUKIE, premier chapitre l'île aux coeurs malformés*, site internet officiel de Daniel Danis, [En ligne], <http://danieldanis.org/>, (Consulté le 31 mai 2012).

Dans *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*¹¹⁷, on lit que Daniel Danis « [...] explore, ces derniers temps, de nouvelles voies plus proches de la performance ¹¹⁸. » Présentée en novembre 2008 à l'Usine C, *La Trilogie des Flous* est à la fois un spectacle et un laboratoire d'essais autour de la performance et des technologies en scène, avec des acteurs, des performeurs, des artistes en arts visuels et des technologues. Quatre ans de recherche alliant le théâtre et le performatif. Un plateau qui tisse des lignes dramaturgiques plurielles où la mise à nu et à vue du dispositif construit l'espace. Cette « création poético-performentielle ¹¹⁹ », se compose de trois textes : *Je ne, Sommeil et Rouge et Reneiges*, « [...] distribués sur papier à chaque spectateur en début de représentation.¹²⁰ »

Mais outre le fait qu'il s'agit d'une performance et donc d'une œuvre qui remet en question le statut du personnage en présentant simplement des actants, c'est-à-dire des personnes qui accomplissent des actes et n'entrent pas dans le mécanisme mimétique d'une représentation, le travail qui est fait est un travail sur l'abolition des frontières spatio-temporelles entre fiction et réalité.¹²¹

La performance travaille dans l'immédiateté de l'action en travaillant différents états de la présence en jeu. Le théâtre actuel est de plus en plus performatif, s'éloignant de la représentation pour basculer du côté de la présentation. C'est un système qui présente l'*ici* et le *maintenant*, repoussant les codes de la mimésis. Le théâtre ne cherche plus à reproduire, mais à faire de la scène le lieu de la découverte. Le théâtre comme art vivant participe à valoriser le spectacle dans des formes aussi diverses qu'hybrides : la lecture-performance, le poème-action, la lecture-spectacle, l'installaction participent à redéfinir ce « nouveau » courant esthétique. Ne devons-nous pas considérer le théâtre performatif comme l'une des voies possibles du théâtre ?

¹¹⁷ Bouchet, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.69-83, in L'Annuaire théâtral no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010.

¹¹⁸ Bouchet, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.69-83, in L'Annuaire théâtral no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010, p.70.

¹¹⁹ Site internet officiel de Daniel Danis, [En ligne], <http://danieldanis.org/>, (Consulté le 23 août 2011).

¹²⁰ Bouchet, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.69-83, in L'Annuaire théâtral no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010, p.74.

¹²¹ Ibid., p.74.

Comme le propose Schechner (2008) à partir du champ de la performance, le théâtre performatif considère que l'acteur n'est plus seulement un véhicule du thème *de* la représentation mais aussi et surtout un sujet *dans* la représentation. C'est donc l'expérience subjective d'une immédiateté pour l'acteur et pour le spectateur qui est mise en jeu.¹²²

En désignant le théâtre comme un art vivant jointant cette oscillation entre la fiction et le réel, on se rapproche vivement de cette notion de performativité. On réinjecte ainsi du drame, de l'action, du vivant, de l'humain. Le théâtre de la parole en développant sa performativité devient ainsi le lieu du déplacement des mondes possibles. Ce mouvement ostentatoire construisant cette hybridation entre le théâtre et la performance rappelle ce va-et-vient que propose le concept de *porosité*. Ces passages ouverts entre les disciplines (danse, performance, arts visuels, théâtre, son, littérature) nous invitent à reconsidérer le théâtre comme un art vivant et interdisciplinaire.

La communication publique d'un poème [...] c'est avaler le texte dans ses muscles et ses poumons, faire corps avec lui et réciproquement être lui encore, hors de soi, tout à son écoute, dans ce même instant et ce moindre espace environnant à combler. C'est cela, cela même s'incorporer sa propre « lecture » pour la mieux exterritorialiser. C'est en faire une action, faire du poème un « poème-action » (terminologie que j'utilise depuis 1963), c'est accepter de s'y engager, réengager, chaque fois dans l'instant, pleinement. Dans la dynamique obligée d'une telle transmission, les mots, non seulement récupèrent l'intégralité de leur potentiel sonore, mais ils deviennent, en eux-mêmes, concrètement visuels.¹²³

La performance interpelle la présence. Une présence souvent explorée par coprésence de zones médianes. Par intermédialité. L'intermédialité est une approche conceptuelle s'intéressant aux relations et aux interactions à l'intérieur d'œuvres ou de pratiques multimédias : le son, la vidéo, l'image, la danse, la science, la lumière, la musique... Ces corrélations se rapprochent de la notion d'intertextualité. Le théâtre performatif serait donc à la recherche d'un *punctum*... La performance travaille sur l'*indéterminé* comme dans ces fous

¹²² Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 305.

¹²³ Heidsieck, Bernard, *Suicide Sutra*, in John Giorno, éd. Al Dante, 2004, p. 12.

rendez-vous indéfinis¹²⁴ questionnant les frontières entre le fictif et le non fictif. L'indéterminé. Le flou. La porosité. L'écriture de Daniel Danis s'ancre à la fois dans le roman, la nouvelle et le théâtre. Ce foisonnement des genres permet d'affirmer que son travail relève de la *porosité*.

Dans *La Trilogie des flous*, Danis Danis brouille et masque l'effet de réel en déformant et en transformant sa voix à l'aide d'un micro (avec assistance technologique), travaillant des sons rappelant l'animalité en soi. « Le texte fondé sur l'indicible, le trou, la suspension, suggère un implicite et l'énonciation se rapproche d'une profération sans cesse reprise en épanorthose.¹²⁵ » C'est sur la tension homme-animal-créature fantastique que joue Danis.



© Daniel Danis

Figure 2 – *La Trilogie des flous*, Plateau bifrontal, Usine C, 2008

¹²⁴ Neumann Brunet, Hélène, *Fouilles relationnelles*, ETC, Numéro 67, septembre-octobre-novembre 2004, p. 51-55. Cet article publié sur Érudit.org, <http://id.erudit.org/iderudit/35151ac>, parle de la pratique de Massimo Guerrera, et du projet Porus (et quelques espaces-temps partageables), Galerie Joyce Yahouda, Montréal, 7 février - 27 mars 2004. Massimo Guerrera explore la rencontre à l'Autre dans ses performances. Depuis quelques années, le projet *La réunion des pratiques* réunit dans le cadre des *rendez-vous indéfinis* des instants de partage interrelationnel, contemplatif, performatif, visuel et culinaire. À l'automne 2011, huit de ces rencontres auront lieu au Musée d'art contemporain de Montréal. En tant qu'actant, Massimo Guerrera performait, en 2008, dans *La Trilogie des flous* de Daniel Danis.

¹²⁵ Bouchet, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.69-83, in *L'Annuaire théâtral* no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, printemps 2010, Montréal, p.74.

Dans *Mille Anonymes, hommage aux sociétés disparues*, présenté au Carrefour international de théâtre de Québec et au Festival TransAmériques au printemps 2011, Danis nous invite dans un « [...] théâtre rituel, il redonne préséance au sacré, nous conviant à participer à l'expérience du mystérieux.¹²⁶ »

Avec *Mille Anonymes, hommage aux sociétés disparues*, l'auteur et metteur en scène Daniel Danis revisite l'un de ses premiers textes dont l'écriture remonte à près d'une quinzaine d'années, s'ingéniant à y explorer le potentiel dramatique de la parole lacunaire. Fait d'éclats et de fragments, le langage dans lequel les statues de pierre s'expriment est tronqué, comme si leur voix était « hachurée par un grésillement venu d'une tempête sidérale ». Vestige d'une mémoire éphémère qui s'efforce de se libérer de l'engourdissement, la parole de Danis renvoie tour à tour au surgissement et à l'effacement, deux socles sur lesquels sa dramaturgie s'érige. Texte à la fois énigmatique, fugitif et aérien, *Mille Anonymes* suit les hommes sur le chemin de la disparition.¹²⁷

Daniel Danis donne souvent à voir la langue comme un territoire à re-conquérir. Dans ses récits, les voix sont ouvertes et les personnages creusent des états humains. La langue se lie et se délie et se re-lie et se trans-lie dans une tension où la littérarité et l'oralité caractérisent bien ce théâtre de l'hybride. De la *porosité*. Il y a ce va-et-vient incessant entre l'univers du roman et celui du théâtre. Un monde qui ne m'est pas étranger et auquel j'adhère. Un monde qui a tout à voir avec la notion de la *porosité*, concept de la transversalité qui imbrique le tout et sa partie dans la partie du tout. L'hybridation comme effet de la *porosité*.

Dans *E, roman-dit*¹²⁸, Danis travaille les genres narratifs « anciens », joue avec les références historiques, le cadre référentiel et les tonalités. Avec ses cinquante-cinq personnages et ses trente-cinq tableaux *E, roman-dit*, fait de Soleil, La Didascalienne, la clef de son récit. Espace de mise en scène imaginaire pour le lecteur, la didascalie devient également un lieu de doute, voire de contradiction, où se fait entendre la pensée de l'auteur.

¹²⁶ Site internet officiel de Daniel Danis, [En ligne], <http://danieldanis.org/>, (Consulté le 23 août 2011).

¹²⁷ Site internet officiel de Daniel Danis, [En ligne], <http://danieldanis.org/>, (Consulté le 23 août 2011).

¹²⁸ Le *roman-dit* par l'italique réfère directement à la façon dont la didascalie se présente dans un texte de théâtre.

MINIATURE II

205. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE.

Moi, Soleil, dis ce que vois au nom d'une petite sapine. Un jour, fût-il jeune, qu'aujourd'hui, J'il est d'ores et déjà un homme bâtisseur de sa maison. Notre mère, la forêt, a ouvert une joie d'éclaircie près de cette fontaine naturelle pour les accueillir, lui et sa demeure en bois. Je le vois, avec ses bras forts, découper mes sœurs et mes frères de sève avec une scie du siècle passé.

Douleur et bonheur de revêtir le bâti des humains pour le temps du vivre... ainsi parla-t-elle, cette sapine, jusqu'au premier Noël où elle est entrée avec J'il, sur son dos, dans la maison craquante, tout illuminée de joie, pour franchir le seuil des années nouvelles.

Et maintenant, voici que tombe la première neige devant la porte bleue de la maison de J'il.¹²⁹

Par son jeu de nom et de sens, et par sa fonction, le personnage Soleil, La Didascalienne de Daniel Danis coïncide avec le personnage *Ladida Scalie* dans mon texte *Ladida*. Sa nature est double : à la fois didascalie et personnage. Loin de perdre sa fonction première, la didascalie, par le détournement créatif de ses fonctions traditionnelles et conventionnelles produit un renouvellement du genre, tout en permettant cette ouverture du texte. Cette ouverture soulève un important questionnement. Doit-elle être jouée? Est-ce un réel personnage du récit ? Doit-on l'articuler en scène ou relève-t-elle de la voix *off* ? Est-elle porteuse de la parole ? Tout ce questionnement ouvre les possibles couches de sens du texte, ainsi que les multiples façons de les interpréter en scène.

Dans *Le Chant du Dire-Dire* (2000), Daniel Danis fait ainsi dire par ses personnages ce qui pourrait être des didascalies. Dans *E, roman-dit* (2004), il fait surgir « Soleil, la Didascalienne », un personnage dont on ne sait d'abord s'il doit ou non être incarné physiquement sur scène (à sa création, dans la mise en scène d'Alain Françon, « Soleil, la Didascalienne » était incarnée – Théâtre de la Colline, 2005) et qui, outre d'avoir la charge de la transmission orale du récit, semble pouvoir se situer n'importe où, voit tout et dans tout¹³⁰ mais aussi détient

¹²⁹ Danis, Daniel, *E, roman-dit*, Paris, L'Arche Éditeur, 2005, p.49.

¹³⁰ De *Soleil, la Didascalienne* on pourrait dire, en reprenant les paroles de Michel Chion, qu'elle est une « voix [qui] se comporterait en voix qui voit » (Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993, p. 43) Les développements de Chion sur la voix au cinéma sont repris et amplifiés dans *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003). Plus encore, c'est à travers elle que passe le regard du spectateur. Dans la pièce, l'histoire de J'il et des Azzadiens, mais aussi certains de leurs dires et de leurs pensées, sont en effet connus du lecteur-spectateur uniquement parce qu'elle décide de les raconter ou de les rapporter.

la particularité de donner la parole ou de contenir d'autres voix (nous ramenant, ici encore, à la pluralité des voix du personnage).¹³¹

La prolifération des didascalies modifie les adresses et démultiplie les points de vue narratifs. Cette double nature favorise l'ouverture du texte et complexifie ses couches de sens. La didascalie devient donc cette voix traversée par toutes les voix. Par conséquent, le travail de mise en jeu de la didascalie provoque un traitement scénique singulier.

Les voix que Sandrine Le Pors étudie dans son texte *Les voix du théâtre* sont celles de la polyphonie ou ce qu'elle appelle « l'espace phoné ». Le travail des voix est présenté comme multiforme : il va de l'introduction d'une didascalie, récitante ou commentatrice subjective, à l'expérimentation chorale, au travail rythmique et mélodique ou encore « [...] à la dissémination du personnage en une multiplicité de discours qui le privent d'une identité fixe et mimétique. ¹³² » La didascalie traditionnelle avait pour rôle d'unifier le récit, la didascalie actuelle, l'éclate. De par sa double nature, elle devient cette voix à la fois fictive et non fictive. Personnage de l'omniprésence ou figure de l'auteur en chair transposée sur un plateau ? Les voix du théâtre participent aussi à questionner la notion de coprésence et de compénétration.

L'écriture ne naît que dans le rapport à l'expérience. Il s'agit d'une expérience corporelle – et psychique –, qui n'est pas sans lien avec la figure chamanique. Le corps est d'abord traversé d'images, qui se déposent et demeurent : une première image, une seconde, une troisième, verticalement ou par empilement, sédimentation qui produit un espace, un territoire, une terre. Une colonnade d'images se mettent à raconter quelque chose et forment un réseau de correspondances de sons, de mots, d'images.¹³³

¹³¹ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.31, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹³² Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.29, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹³³ *E un roman-dit, Entretien avec Daniel Danis*, 27 et 28 octobre 2004, Théâtre National de la Colline, Propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, [En ligne], <http://www.colline.fr/index.php?page=spectacleold&id=98>, (Entretien consulté le 2 septembre 2011).

L'écriture serait-elle pour le texte théâtral qu'un état transitoire puisque sa finalité souhaitée est la scène ? Le livre, à la fois transmission et contenant de la parole, participerait donc à la pérennité de l'oeuvre à travers le temps ? Le livre veillerait également à conserver la mémoire des mots par leurs impressions. Tout comme l'auteur qui a besoin d'entendre les mots pour y revenir, le texte a besoin de la scène pour être. Et de la page pour soi. Que reste-t-il à mettre en scène aujourd'hui ? Comment désigner les nouveaux assauts à la scène ? Mise en scène ou mise en espace ? Mise en voix ou mise en lecture ? Lecture-spectacle ou lecture publique ?

À voix haute et de préférence par la voix de l'Autre, l'auteur a besoin d'entendre ce qu'il écrit. Il a besoin d'entendre afin de savoir si ce qu'il a écrit correspond bien à ce qu'il voulait écrire. Il a besoin d'entendre pour sentir si ses mots embrassent l'espace. L'enveloppe. L'espace du corps de l'acteur, du lecteur, du spectateur. Il a besoin d'entendre afin de revenir à l'écriture. Il veut aussi se faire entendre. Il désire que la parole habite l'espace qu'il anticipe. Car cette parole rapportée, par la virtuosité et le truchement de l'acteur, doit donner l'impression d'être inventée dans l'instant même où les mots jaillissent de la bouche. Cette profération, l'auteur en a besoin. C'est la rencontre à l'Autre. La reconnaissance ou l'indifférence. À soi aussi, dans ce grand désir d'ouverture, nous en sommes venus à ce carrefour protéiforme et *poreux* du théâtre et de

l'acteur-auteur	/ de l'auteur-acteur	du
spectateur-auteur-acteur	de	
l'acteur-metteur en scène	/	du metteur en scène-auteur-acteur
scénographe-sonore	de	l'auteur-spectateur du
[...] Acrobates		

Que se passe-t-il quand ce texte est lu et non joué ? Rend-il plus fidèlement ce rapport à l'immédiateté de la parole ? Le lecteur, contrairement à l'acteur, ne joue pas sur cette volonté de représenter le réel puisque le lecteur a le texte en main et qu'il ne joue pas. Il peut interpréter, mais ne joue pas, car son regard se concentre sur un support de lecture. Même s'il interprète, son rapport au texte est de l'ordre de la lecture. Cette relation intime à la page relève de la performativité.

2.3 La mise en espace des mots : Autour de la mise en voix

Les auteurs dramatiques qui racontent aujourd'hui ce pluriel de la voix, si justement formulé par Roland Barthes, et surtout inventent les dispositifs dramaturgiques propres à le déployer et à le faire retentir en nous, outre de défaire toute tentation de fixer la fiction théâtrale dans un point de vue unique, dramatisent un bouleversement dans l'ordre des discours au moyen de « personnages ». ¹³⁴

En scène, la voix, le souffle, le rythme influencent les sensations éprouvées par le spectateur. Par l'amplification, la modulation et son truchement, la voix modifie également certaines de nos perceptions auditives. En travaillant sur les différentes fréquences possibles de son son, la voix peut intensifier ou atténuer les sensations et les affects.

Les nouvelles modalités d'apparition de la voix dans les textes contribuent au renouvellement des écritures dramatiques, spécialement chez celles qui ne se plient plus nécessairement à un espace-temps unifié ou qui, se refusant à montrer tel ou tel événement, préfèrent les convoquer dans l'imagination du lecteur et du spectateur. ¹³⁵

La voix amplifiée puis spatialisée peut servir à créer l'espace dans lequel l'action et les personnages prennent forme. Le son construit des pièces entières. Le son bâtit une ville, une terre de combat, le son est créateur d'univers. Il nous donne à voir et à sentir des lieux fixes et des lieux de passages. L'espace créé et suggéré par le son est également tributaire d'une voix en relation avec le lieu où elle se matérialise ¹³⁶.

Les voix peuvent ainsi offrir la possibilité d'ouvrir le texte théâtral à d'autres distributions de la parole dans l'espace et dans le temps : un espace qui se structure parfois uniquement par les voix (quand les indications spatiales sont totalement écartées), un temps qui (surtout avec l'abandon de la norme chronologique) peut se pluraliser en différents temps. Autant de phénomènes qui,

¹³⁴ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.29, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹³⁵ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.36, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹³⁶ Cette description évoque fortement le dispositif que nous avons mis en jeu pour le texte *Jailhouse Rock* dans le cadre de Binômes_02, à l'automne 2011. Je reviendrai en détail sur cette recherche dans le troisième chapitre.

s'ils constituent encore une tendance minoritaire, convient à repenser la place du personnage dans le drame, celle-ci n'appartenant plus seulement au lieu où le personnage se situe mais se trouvant plutôt soumise au déplacement incessant des (coor)données énonciatives et rythmiques.¹³⁷

Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis place la voix dans les catégories « de la scène » et en fait un des lieux privilégiés du passage du texte, précisant que « [...] la voix est à la jonction du corps et du langage articulé : elle est une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours.¹³⁸ » La voix est aussi du côté de la pensée. On pense la voix avant même de lui donner corps. La beauté du sonore, c'est cette possibilité de créer des lieux qui peuvent se multiplier, se construire ou se déconstruire dans un rapport elliptique permettant de mettre le son au cœur de l'action. Avec la voix, on construit des décors, des environnements et des paysages sonores. On refait le monde. Pour y parvenir, il doit y avoir création de cette matérialisation des voix de l'écriture par cette « poussée vers le sens¹³⁹ », et cette poussée doit induire et veiller à ce que « l'écriture dramatique doit accorder son mouvement à celui des acteurs et de la mise en scène. Elle y parvient par la production de mouvements internes de l'écriture, soit des stratégies qui suppléent l'absence de récit.¹⁴⁰ »

La voix comme créatrice d'espaces

Je mets en voix et en espace les textes que j'écris. La notion de mise en espace diffère de la notion de mise en scène. Josée Laporte nous donne une définition éclairante de la mise en espace dans son mémoire de maîtrise *La mise en espace : une pratique interdisciplinaire et hétéromorphe*.

En effet, la notion de *mise en espace* permet notamment aux arts plastiques, sonores, médiatiques, à la danse, à l'architecture et à quelques

¹³⁷ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.36, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹³⁸ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 404.

¹³⁹ Danan, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoire(s)*, p.253 In Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (sous la dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives- Volume 2*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.253.

¹⁴⁰ Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (sous la dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives- Volume 2*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.19.

pratiques stratégiques de l'espace telles les installations, voire *l'installaction*, l'art contextuel, *l'in situ* et le *land art*, de jouer de leurs influences pour collaborer à réarticuler et à réanimer les paramètres du théâtre dans une dialectique ouverte.¹⁴¹

La mise en voix et la mise en espace doivent être considérées comme des formes théâtrales abouties. C'est avec la voix que je construis l'espace. « Lorsque le spectateur ne parvient plus à localiser la voix, quand il ne sait plus qui parle, la voix participe à la création d'un espace architectural sonore où l'oreille ouvre des zones de frictions et d'interférences avec le regard qui, pour reprendre les propos de Gilles Deleuze, viennent appuyer un refus de la « magnification-normalisation ¹⁴² » de l'acte théâtral.¹⁴³ »

Travailler la voix au théâtre, c'est la sensibiliser à l'espace où elle se déploie : dans une salle ? dans quel type de salle ? selon quelle architecture ? selon quelle acoustique ? en plein air ? amplifiée ? Le travail de la voix au théâtre est lié au travail du corps. Travailler la voix au théâtre, c'est aussi prendre en considération le dispositif dans lequel la voix s'inscrit.

Tout d'abord, la voix peut occuper une place dans l'élaboration de la forme dramatique, et non pas seulement parce que tout texte de théâtre (du moins le théâtre de paroles, par opposition à un théâtre muet) en appelle à la fois à être dit et interprété. La voix constitue en effet et parfois l'horizon d'une écriture : dès qu'un texte est écrit pour la voix ou dans la voix de tel ou tel individu, phénomène qui infléchit causalement la voix (ou les voix) du personnage.¹⁴⁴

La lecture-spectacle devient alors une forme permettant de restituer cette primauté du texte par la voix. En s'appuyant sur le support de la lecture, le texte demeure ouvert aux possibles mises en scène *à venir*. Il affirme ainsi sa *porosité*. Cette forme propose au public un théâtre de la pensée où l'on invite le spectateur à déployer son propre univers mental. Un univers qui se complète par un travail de mise en espace axé sur la

¹⁴¹ Laporte, Josée, *La mise en espace : une pratique interdisciplinaire et hétéromorphique*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2011, p.41.

¹⁴² Deleuze, Gilles, *Un manifeste de moins*, in Carmelo Bene, *Superpositions*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p.97.

¹⁴³ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.19, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

¹⁴⁴ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.19, [En ligne], www.pur-editions.fr, (Article consulté le 16 septembre 2011).

performativité de la lecture. La lecture-spectacle propose donc un univers simple où le texte et la voix sont mis devant tout autre élément scénique.

2.4 Autres exemples de pratiques affiliées

Christian Prigent

Cofondateur de la revue TXT¹⁴⁵, Christian Prigent utilise la voix déformée électroniquement pour performer lors de ses lectures. Le travail de création littéraire de Christian Prigent s'imprègne d'un travail de réflexion et d'écriture et d'essais, autant sur la littérature que sur la peinture. Dans son texte *La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale")*¹⁴⁶, il réfléchit sur le passage de l'écrit à l'oral.

Il y a un rapport entre l'excentricité « écrite » et sa performance « vocale » : c'est le pari des « lectures publiques ». C'est aussi leur paradoxe : que la propulsion sonore touche à quelque chose de fondamental dans l'écrit et son silence particulier. On voit bien qu'il existe un tissage sonore spécifique à ce qu'un style a de plus étroitement déduit de l'expérience intime du sujet qui s'y engage.¹⁴⁷

Le travail de la voix permet la déterritorialisation du personnage. Il permet de bouleverser cette appréhension que le spectateur a de l'espace et du temps, du corps et de l'identité. Les expérimentations vocales ont aussi, selon Sandrine Le Pors, une portée politique. La dimension politique¹⁴⁸ invite à réfléchir sur

¹⁴⁵ T X T, *Revue littéraire dont certains numéros sont numérisés*, [En ligne], http://www.le-terrier.net/txt/spip.php?article79&var_recherche=lecture-action, (Page consultée le 23 août 2011).

¹⁴⁶ Prigent, Christian, *La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale")*, in Poésie Action, LOQUES / NèPe, 1984, [En ligne], <http://www.le-terrier.net/txt/spip.php?article79>, (Page consultée le 23 août 2011).

¹⁴⁷ Prigent, Christian, *La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale")*, in Poésie Action, LOQUES / NèPe, 1984, [En ligne], <http://www.le-terrier.net/txt/spip.php?article79>, (Page consultée le 23 août 2011).

¹⁴⁸ En août 2011, j'ai eu la chance d'assister à Bogota, en Colombie, aux présentations des projets de fin de maîtrise des étudiants-es de la Maîtrise en arts vivants de l'Université Nationale de Colombie. Pour beaucoup de ces étudiants-es, ce rapport au politique est un point central et marquant de leur démarche artistique, dans un théâtre où la performance et l'art visuel s'imbriquent. *Porosité* émanente, du Québec à la Colombie, cet art politique se manifeste dans des rapports de forces artistiques contre l'anti-capitalisme, la corruption et l'esclavage sexuel. Il est à noter qu'au Québec, le déclin du politique dans les œuvres, il y a une dizaine d'années, semble reprendre vie, comme nous avons pu le constater lors du Festival TransAmériques, édition 2011. Avec, entre autres, *La porte du non-retour* de Philippe Ducros et *Octobre 70* de Martin Genest. *Octobre 70* est une adaptation du scénario du film *Octobre* (1994) de Pierre Falardeau. Cette dimension politique semble revivre dans le théâtre québécois, touchant à la fois l'universalisme et la crise identitaire. Une table ronde était d'ailleurs organisée autour de « La mémoire politique au théâtre » avec Gabino Rodriguez, Luisa Pardo, Philippe Ducros et Martin Genest. À ce sujet il serait intéressant de relire l'excellent *Cabaret Neiges Noires*, paru en 1992, où les

les rapports à l'altérité, sur les discours dominants, sur la parole oubliée, étouffée, la mémoire, et ce afin de perpétuer ce «vivre-ensemble» de la collectivité. Déterritorialiser un personnage – ou un texte entier, par la voix, - et par le son permet cette primauté accordée à l'énonciation, à la musicalité et au rythme dans la composition dramatique, et redonne une place à l'expression de l'émotion, au-delà de la mimésis.

On peut même dire que la coloration particulière d'un style tient surtout au passage étranglé d'une voix, à une participation rythmique qui traverse et secoue la constitution sémantique d'un écrit. La projection de ce tressage dans le court-circuit littéral que propose la lecture à haute voix fait apparaître ce qu'il y a de constituant pour l'écrit. C'est cette apparition qui m'intéresse.¹⁴⁹

Rhizome, Théâtre Ouvert et Festival du Jamais Lu

Si la pratique de la mise en lecture dans un contexte de mise en espace est presque inexistante, ici, c'est que cette façon d'aborder le texte est peut-être méconnue au Québec. Depuis 2000, la compagnie québécoise Les Productions Rhizome dont le port d'attache est à Québec présente des spectacles littéraires. Les contenus de leurs productions possèdent de nombreuses liaisons rhizomatiques avec ma pratique.

Rhizome cherche à travers ses productions différents moyens de faire participer la littérature, en tant que discipline artistique, dans une démarche interdisciplinaire de création scénique et que, ce faisant, elle apporte à la pratique interdisciplinaire sa richesse sémantique. Notre démarche ne vise pas à utiliser d'autres arts, telles que la vidéo et la conception sonore par exemple, pour faire un « habillage » du texte. Elle cherche plutôt à utiliser la force d'évocation d'un texte comme impulsion de création interdisciplinaire et à tirer de sa structure la ligne directrice de la mise en scène. L'objectif est de créer de nouvelles oeuvres issues d'autres disciplines artistiques qui, de par leur nature, mais aussi par un travail de mise en scène, dialogueront lors de la performance scénique et dont les relations créeront du sens.¹⁵⁰

thématiques du politique et de la mémoire trouée proposent un regard critique sur la société québécoise post-Révolution Tranquille et post-référendaire, au Québec.

¹⁴⁹ Prigent, Christian, *La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale")*, in Poésie Action, LOQUES / NèPe, 1984, [En ligne], <http://www.le-terrier.net/txt/spip.php?article79>, (Page consultée le 23 août 2011).

¹⁵⁰ Les Productions Rhizome, *Productions de spectacles littéraires*, [En ligne], productionsrhizome.org, (Page consultée le 17 mai 2012).

En France, cette pratique du spectacle littéraire est plus courante, si bien qu'un théâtre, le Théâtre Ouvert, lui consacre un pan important de sa vocation artistique. Ce théâtre d'essais et de créations propose différents modes d'action pour donner à entendre des textes dramatiques –ou non, nouveaux et inédits. Cette description rappelle le mandat du CEAD¹⁵¹, au Québec, qui organise depuis sa fondation en 1965, des lectures publiques dont l'objectif est de faire connaître de nouveaux textes ainsi que des auteurs émergents.

L'activité de Théâtre Ouvert repose sur l'idée de mettre en relation les écrivains - parfois romanciers - avec des praticiens du théâtre afin qu'ils éprouvent ce que la mise en bouche de leur texte, par des comédiens, peut leur apporter dans leur écriture.

Ainsi, le Théâtre Ouvert¹⁵² a initié, depuis sa naissance au Festival d'Avignon en 1971, divers modes d'action en faveur de la création théâtrale contemporaine. L'équipe, réunie en comité de lecture, évalue des manuscrits en tentant de repérer des auteurs dont les potentialités créatrices ne demandent qu'à s'épanouir et prendre forme. Cinq axes¹⁵³ d'exploration sont proposés. Ils permettent, en confrontation avec la pratique du plateau et celle de la rencontre au public, l'épanouissement de nouvelles écritures prometteuses. L'auteur peut ensuite retravailler sa pièce en vue d'une suite rêvée, soit l'édition ou la création du texte. Le 1^{er} janvier 2011, le Théâtre Ouvert devenait également le Centre National des Dramaturgies Contemporaines.

À l'automne 2011, le CEAD présentait la troisième édition de Dramaturgie en dialogue¹⁵⁴, un événement consacré à la mise en lecture des nouvelles écritures contemporaines. Tandis qu'au printemps 2012, je participais en tant qu'auteure, à la Classe de maître de Daniel Danis autour du territoire concret et

¹⁵¹ Le principal mandat du CEAD est d'accompagner ses auteurs membres dans leur processus de création et d'encourager la production de leurs textes. Via une gamme d'activités dramaturgiques, tel que des parrainages, des ateliers, des mises en voix et des rencontres individuelles, les conseillers et l'équipe du CEAD fournissent aux auteurs membres un appui considérable et concret dans la réalisation et la diffusion de leurs projets d'écriture. Source : [En ligne] <http://cead.qc.ca/>.

¹⁵² Théâtre Ouvert, [En ligne], <http://www.theatre-ouvert.net/>, (Site consulté le 5 septembre 2011).

¹⁵³ Les cinq axes sont : 1) La mise en espace : première approche dans l'espace d'un texte inédit, choisi par un metteur en scène. 2) La mise en voix : premier écho public à plusieurs voix d'un texte nouveau choisi par le Théâtre Ouvert et dirigé par un maître d'œuvre. 3) Le gueuloir : lecture d'un texte inédit par l'auteur lui-même, aidé éventuellement d'un comédien de son choix. 4) Le chantier : confrontation d'un auteur au travail du plateau avec des comédiens et un metteur en scène, à travers une œuvre scénique inédite ou en cours d'écriture. 5) La carte blanche : donnée à un comédien, un auteur ou un metteur en scène, pour des lectures publiques d'inédits. Source : <http://www.theatre-ouvert.net/>

¹⁵⁴ [En ligne], <http://dramaturgiesendialogue2011.wordpress.com/>, (Site consulté le 5 septembre 2011).

invisible de l'imaginaire. Le Festival du Jamais Lu offre «...aux auteurs de théâtre de la relève québécoise, canadienne et internationale, une tribune pour la lecture de textes inédits. Pensées par des metteurs en scène et portées par la voix de comédiens, ces lectures publiques font jaillir des langues, des formes, des styles très variés, mais tous empreints d'une envie commune : celle de réformer, par le biais de la fiction, le monde dans lequel nous évoluons.¹⁵⁵»

Cette pratique de la mise en lecture de textes inédits semble profiter d'un élan de mise en place transcendant Montréal puisque qu'aura lieu, dans la ville de Québec, du 21 au 24 novembre 2012, la deuxième édition du Festival du Jamais Lu¹⁵⁶. À quand notre version saguenéenne de ce festival ? Voilà le type d'événement qui me stimule et qui me fait penser que c'est aussi vers la création de tel projet que tend ma pratique.

La mise en lecture, au Québec, prend un essor incroyable depuis une dizaine d'années, laissant sous-entendre que pour promouvoir les écritures émergentes, cette façon de dire les choses en scène s'avère aussi être un nouvel espace de rencontre entre les mots et les spectateurs. Un espace poreux où la circulation des mots et les rencontres interdisciplinaires engagent un renouvellement des esthétiques. Plus épurée, par ses choix scénographiques simples, la mise en lecture doit permettre aussi aux spectateurs d'imaginer les possibles futurs qu'offre le texte dans une mise en scène aboutie. Alors qu'auparavant la publication servait à promouvoir et à faire connaître des auteurs, la lecture publique semble devenir une des voies populaires pour y parvenir.

¹⁵⁵ [En ligne], <http://www.jamaislu.com/>, (Site consulté le 17 mai 2012).

¹⁵⁶ [En ligne], http://www.jamaislu.com/1ere_edition_quebec.html, (Site consulté le 26 octobre 2011).

2.5 La mise en espace des mots : Autour de l'édition

Cette partie sera brève. D'emblée je demande : quelles maisons d'édition au Québec, désormais, peut prendre le risque de publier un auteur de théâtre inconnu ? J'ouvre cette réflexion en vous partageant comment l'auteur et éditeur Yvan Bienvenue en est arrivé à fonder sa propre maison d'édition, Dramaturges Éditeurs, « la seule maison d'édition à se spécialiser en dramaturgie au Québec.¹⁵⁷ » Une maison d'édition dont « la politique éditoriale s'articule autour de la nécessité de publier ce qui se produit actuellement.¹⁵⁸ » Et ce afin de faire de ces textes, des objets mémoriels. La publication de ces pièces relève donc de la nécessité de faire et de dire. « C'est en quelque sorte une question d'équité. L'oeuvre dramatique est un double objet : objet théâtral et objet littéraire.¹⁵⁹ »

On accuse souvent le conservatisme des maisons d'édition pour expliquer le conservatisme de la production littéraire. Je pense que c'est pire que ça : je ne sais pas s'il y a tant de lettres de refus injustes qui s'impriment. Le conservatisme des maisons d'édition se modèle bien sûr sur celui de leur lectorat, mais plus insidieusement il ressemble aussi à celui des auteurs qui aspirent à la publication. La volonté de la « relève » de créer sa propre littérature et de laisser sa marque dans l'histoire est pire que réprimée et pire qu'inexistante : elle est insuffisante. La relève littéraire actuelle possède en cela une pertinence historique : elle est à notre image, à l'image de ce peuple québécois déterminé à gagner son indépendance mais chaque fois incapable d'atteindre la masse critique pour que s'opère la mise en branle du processus d'autonomisation. Notre volonté collective est pire que réprimée, elle est pire qu'inexistante, elle est insuffisante.¹⁶⁰

C'est en réaction à ce type de réflexion qu'émergent, pour beaucoup d'auteurs, la volonté et la nécessité de prendre en charge leur langue. Voilà certainement pourquoi de petites maisons d'édition sont

¹⁵⁷ Bienvenue, Yvan, *Description de la maison d'édition dont il est co-directeur*, [En ligne], <http://www.dramaturges.qc.ca/>, (Site consulté le 26 octobre 2011).

¹⁵⁸ Bienvenue, Yvan, *Description de la maison d'édition dont il est co-directeur*, [En ligne], <http://www.dramaturges.qc.ca/>, (Site consulté le 26 octobre 2011).

¹⁵⁹ Bienvenue, Yvan, *Description de la maison d'édition dont il est co-directeur*, [En ligne], <http://www.dramaturges.qc.ca/>, (Site consulté le 26 octobre 2011).

¹⁶⁰ Arsenault, Mathieu, *La relève et l'effondrement*, Spirale no 209, juillet-août 2006, p.4.

créées afin de publier des œuvres, bien souvent à compte d'auteur ou avec très peu de moyens, à tirage limité. Numérotés, ces livres sont de petits chefs-d'œuvre. Prenons pour l'exemple *Cratères* d'Étienne Provencher-Rousseau, publié à compte d'auteur, *CHUTE* de Cindy Dumais, publié à compte d'auteur, ainsi que la plupart des publications des Éditions Rodrigol, dont le nombre d'exemplaires par édition se limite à 200 ou 300, partageant un travail de collaboration entre l'auteur et d'autres artistes. Ces livres d'artistes deviennent de véritables passeurs de mots pour les auteurs. Ce sont des cartes de visite, des tremplins permettant une certaine reconnaissance par les pairs. Une reconnaissance donnant accès à la professionnalisation de leur pratique en écriture. Fort souvent, ces maisons d'édition sont plus ouvertes aux écritures actuelles, travaillant cette *porosité* des genres. La petite maison d'édition Rodrigol est particulièrement active au sein de la communauté littéraire non institutionnalisée, en organisant des cabarets littéraires et en participant à de nombreux événements festifs. Mathieu Arsenault de la revue *Spirale* salue cette volonté de poursuivre.

La seule « véritable » communauté littéraire d'avant-garde que j'ai fréquentée, c'est celle des gens de Rodrigol, la petite maison d'édition fondée par André Racette, Pascal-Angelo Fioramore et Claudine Vachon. Depuis dix ans, ils forment une véritable communauté qui a su se construire une identité unique en marge de l'institution littéraire : les textes du groupe de musique les Abdigradationnistes qui en font partie sont une sorte de poussée pulsionnelle tour à tour surréaliste, sexuelle et anti-institutionnelle [...]. Les cabarets qu'ils organisent sont toujours frappants parce qu'on sent vraiment qu'ils cheminent un temps vers le même but, qu'ils occupent le même ethos.¹⁶¹

À Chicoutimi, c'est la maison d'édition La Clignotante, dirigée par l'artiste interdisciplinaire Cindy Dumais qui endosse ce rôle de la petite maison d'édition publiant des œuvres proposant des écritures émergentes, ouvertes à l'essai. Aux découvertes. Entremêlant la poésie, la nouvelle littéraire, la prose, l'essai et le théâtre dans des mises en espace scripturales travaillant l'architecture des textes, La Clignotante est à l'écoute de cette *porosité* construisant les nouvelles écritures.

¹⁶¹ Arsenault, Mathieu, *La relève et l'effondrement*, *Spirale* no 209, juillet-août 2006, p.4.

Nouvelles écritures ? Nouveaux formats ? Par mes textes, moi Anick Martel renouvelle à ma façon, les chemins du texte à la scène. Ma pratique hybride les genres, là où la polysémie des sens prévaut, convoquant la performance dans un espace ouvert où le spectateur est appelé à devenir le quatrième créateur de ce théâtre de l'instant et de la *porosité*. Dans le prochain chapitre, je vous présente les étapes de recherche et d'expérimentations autour de mes écritures et de la notion de *porosité*. À travers la génétique de mes projets, je vous présente l'histoire de mes histoires, la mise en scène de mon quotidien, à travers ma démarche de création.

CHAPITRE III
PREMIÈRE PARTIE
AU TOUR DU THÉÂTRE :
RÉCITS DES RÉCITS DE MA PRATIQUE
EN ÉCRITURE ET EN MISE EN VOIX
POUR LE PROJET
POROSITÉ



DEUXIÈME PARTIE

ILS S'APPELLENT

POROSITÉ (LA DENSITÉ DES MATÉRIAUX)

AUTOUR DE MA PRODUCTION DE FIN DE MAÎTRISE

Le théâtre est entré en littérature lorsqu'il en est sorti.

Laurent Mailhot, 1983

PREMIÈRE PARTIE

3.1 Convoquer l'équivoque

Partir des mots pour y revenir. Constamment
chercher le. Ça. Bruit des pas pour. Le bon chant du.
Ma main contre ta. (*Elle danse.*) Une voix au loin se.
Je cours vers un. Elle n'a jamais pris ce temps avant
de. Partir des mots pour y revenir. Écrire des
histoires pour arrêter de s'en inventer.

La première partie du troisième chapitre de ce mémoire est consacrée aux différentes étapes de recherche qui en sont venues à composer le projet *Porosité*. Ce que je nomme les récits de mes récits. La deuxième partie regroupe les deux productions, soit le recueil de textes *Porosité*, ainsi que la lecture-spectacle *Porosité - La densité des matériaux-*. Ma démarche artistique résulte de mon approche première, l'écriture. Je le répète souvent : j'écris. D'abord, et avant tout, j'écris. Et puis je mets en voix des voix. En espace, des corps. Je mets en mouvements des corps et des voix qui traversent des espaces sonores.

Ont été parsemés, tout au long de ce mémoire des emballements de mots à travers le corps du texte pour jouer avec cette conceptualisation globale de la *porosité*. Est *porosité* ce qui participe à *devenir* en passant par la fusion de l'*être*. L'hybridation, l'écart, le jeu, la relation à l'Autre, l'inter, la coprésence, la compénétration ainsi que l'imaginaire participent tous à déterminer cette *porosité* à l'écoute d'un ensemble que l'on remet perpétuellement en jeu. Ce sont sept textes, sept histoires, qui ont habité mon quotidien au cours de mes années de recherche à la maîtrise. Des histoires de collaborations, de laboratoires, de lectures et de discussions avec des artistes interdisciplinaires dont les contributions ont su stimuler et enrichir mes recherches scripturales et scéniques. Des états de présence. Des histoires de fiction qui racontent. Du théâtre-récit. Du monodrame. De la poésie. De la nouvelle littéraire. De la prose. Des histoires qui appellent le mouvement. Et une langue. Une langue qui raconte des paysages. Du pays. Du territoire. À travers la première

partie de ce troisième chapitre, je prends le beau risque de vous présenter le « comment » et le « pourquoi » des histoires de mes histoires, à travers leur génétique pour rendre compte de la construction de cette *porosité* qui les traversent. Avec vous, je retrace le chemin des récits de mes récits. Je partage du dehors et du dedans. S'alternent ainsi mes réflexions et les fiches signalétiques de mes projets que je vous présente par ordre chronologique avec quelques bifurcations temporelles.

Il y a eu au cours de ma recherche création, un déplacement de mon sujet. Une translation qui s'est opérée progressivement. Un glissement. Le sujet initial se positionnait autour de la question des genres dans l'écriture de courtes formes. J'étais à la recherche de réponses théoriques et esthétiques m'autorisant à mettre en branle des écritures protéiformes. Des textes hybridant à la fois la forme théâtrale, la nouvelle, évoquant le roman, la prose et la poésie. Ce glissement a eu pour effet, entre autres dans la production scénique, une confrontation du texte aux traitements sonores. La *porosité* scénique a agi non pas à l'intérieur d'un texte, mais dans l'ensemble de la présentation, tandis que pour le recueil de textes, la *porosité* demeure inhérente à chacune des œuvres. La mise en voix des textes appelle une *porosité* disciplinaire, une dramaturgie hétéromorphe et interdisciplinaire, convoquée par les divers traitements sonores construisant une mise en espace plurielle. Ce glissement naturel interpelle et rappelle ce va-et-vient autour duquel la notion de *porosité* a pris forme.

Dans les pages suivantes, je vous présente la fiche signalétique de chacun des sept textes¹⁶² présentés dans ma lecture-spectacle et présents dans mon recueil de textes. Je vous partage également leur génétique respective et les laboratoires occasionnés.

¹⁶² Les textes contenus dans mon recueil *Porosité* sont annexés à ce mémoire. Ce sont les versions de mise en page « originales ». « Originale » signifie que ce sont les mises en pages de textes que j'ai travaillées en cours d'écriture. Ce sont également les versions utilisées lors du travail de mise en lecture et en espace de *Porosité – La densité des matériaux-*, puisqu'elles sont plus faciles à aborder dans un contexte de lectures performatives. Les versions « originales » permettent de mettre l'accent sur le corps de la langue ainsi que sur le travail de diction et de révélation du travail d'écriture, plutôt que sur la dynamique de lecture, engendrée par un jeu de mise en espace du texte. /// Dans *Porosité*, je vous propose une réorganisation de la mise en page de mes textes. Dans le contexte où *Porosité*, le recueil présente un travail « plastique » de refonte des mots dans l'espace, le terme « mise en page », cède son statut à la « mise en espace » à l'intérieur de la page. Cette « mise en espace » convoque une relecture de mes textes (pour certains). Il est d'ailleurs amusant de comparer l'un et l'autre pour saisir cette *porosité* protéiforme du texte.

3.2 Texte I : Phare_Ouest / Le dernier train

Période d'écriture : automne 2009

Genre : prose-poésie / théâtre

Contraintes d'écriture : écriture par expérience transposée, l'errance, le texte comme pensée en action

Durée moyenne : 12 minutes, court-moyen texte

Écrit pour : solo et/ou duo et/ou trio et/ou quatuor et/ou chœur

Extrait (version de travail) :

Je suis en train d'user le coin Lévis Bégin.

Je-suis-en-train-de-causer-un-petit-émoi-coin-Lévis-Bégin. Bouger.

Faut que j'bouge. Trop longtemps que je suis là.

Faut que j'bouge que j'prenne mon courage par la main.

Bouger. Bouger. Bouger. Bouger. Bouger. Enwoye. Bouge. Bouge estie. Reste pas là. Bouge.

Coucher sur le trottoir nue sans bouger au coin de Lévis Bégin tu trouves pas que ça fait

Hein ¹⁶³

Description générale

Phare_Ouest / Le dernier train est un projet à géométries et fonctions variables. Il est constitué, jusqu'à maintenant, d'une performance en photographie totalisant 24 heures d'action, d'une installation, de quatre stop motion, d'un texte composé de sept courts mouvements, de trois performances en lecture dont une version en espagnol, et d'un essai théâtral.



©Anick Martel

Figure 3 - Projections test des stops motion dans la Tour du Hangar, Chicoutimi, 20 octobre 2011

¹⁶³Martel, Anick, *Phare Ouest / Le dernier train*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

Le texte

Le texte a été écrit parallèlement à la performance photographique. Il met en mots une expérience transposée relevant de l'imprégnation d'un lieu, ressassant les paysages urbains d'un Chicoutimi au tournant d'une saison. Il évoque l'errance, le détail et le global. Ces images proposent des moments figés dans le temps. *Phare_Ouest/ Le dernier train* est un texte qui travaille la transmission du souvenir et des états passagers. Qui travaille les solitudes. L'écoute de l'instant présent. Une mue qui passe par l'œil / le corps / la bouche. Mue en mot. Moments captés et mémorisés en pixel, et en mouvement.

Première performance et stop motion (12 000 clics)

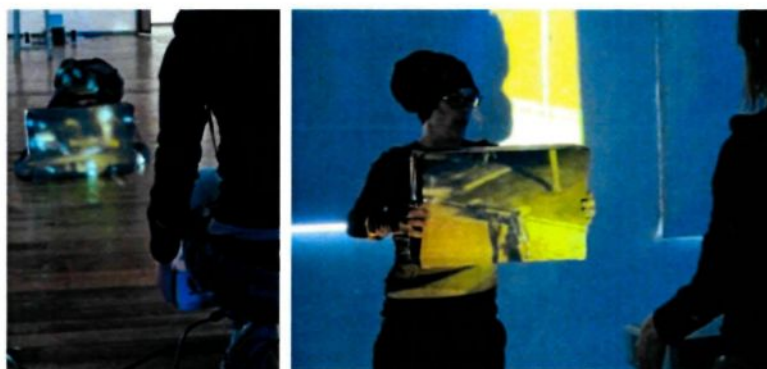
Le texte fait écho à la performance photographique en explorant le mouvement autour de l'itinérance et de la solitude dans l'espace urbain. Installée dans la tour du hangar de la zone portuaire de Chicoutimi, une pièce totalement vitrée, j'ai capturé plus de 12 000 clichés du quotidien figeant 4 fois 6 heures d'un point cardinal. Les quatre séquences sont devenues quatre stop motion réutilisés lors des performances. *Phare_Nord* de minuit à 6 heures du matin, le 30 septembre 2009, *Phare_Sud* de 18 heures à minuit, le 8 octobre 2009, *Phare_Est* de midi à 18 heures le 21 septembre 2009, et *Phare_Ouest* le 23 septembre 2009 de 6 heures du matin à midi. J'ai passé 24 heures, perché /penché, sur la ville à prendre des clichés, à re-recréer des mouvements photographiques, à pointer du détail, à faire de la micro et de la macro image, à chercher les mots qui viendront pour la suite. Les mots qui parleront de cette expérience. Des mouvements. De l'errance, de la déambulation, de la fuite, de l'itinérance. Le goût de m'isoler pour observer les *moves* de la ville, du jour et de la nuit. D'éprouver cette solitude des espaces pour écrire un texte « ouvert », prosaïque et polyphonique.

Performance et lecture

Phare_Ouest / Le dernier train est également une performance que je réalise, en solo ou en duo, selon ce canevas : en solo, je suis fixe dans l'espace et je tiens entre les mains une boîte noire à double fond, fermée par un tissu de tulle noir. Les quatre stop motion sont projetés sur ce tulle, créant des images 2d /3d. Derrière la boîte est collé le texte que je travaille en lecture, en explorant cet état de la présence dans lequel je

m'abandonne. En solo, cette performance fût présentée en juin 2010 à la Maison des écrivains de Montréal lors de l'événement «Projections, voix et résonances» dans le cadre du colloque du CELAT, et pour l'événement Os Brûlé IV, à l'automne 2010¹⁶⁴ au Petit Théâtre de l'UQAC.

En duo, la performance (Figure 4) a été présentée à l'Université Nationale de Colombie à Bogotá¹⁶⁵, en août 2011. Lors de cette présentation, le canevas de base demeure le même, à la différence qu'Andrée-Anne Giguère, artiste interdisciplinaire en théâtre, vidéo et performance, manipule le projecteur, induisant par les siens, mes mouvements corporels. Le texte a été traduit en espagnol par Joëlle Deschambault. Dans cette performance, je me bats verbalement avec le rythme et les variations d'une langue que je ne parle pas.



© CRC dramaturgie sonore au théâtre

Figure 4 - *Faro_Oeste / El último tren*, Bogotá, A.Martel et A-Anne Giguère, août 2011

Essai théâtral – 100 Masques

Le texte a été proposé comme contrainte de création lors de l'événement *Les Impromptus Scéniques* présenté par le Théâtre 100 Masques, en mars 2010. Le principe de ce jeu d'improvisation théâtrale : quatre soirées, quatre équipes, quatre propositions différentes. Un maître de jeu et une équipe de quatre comédiens possèdent 12 heures pour créer et présenter le soir même un « spectacle » d'une durée minimum de 60

¹⁶⁴ Sous l'invitation de Michaël La Chance et de la Chaire de Recherche du Canada (CRC) dramaturgie sonore au théâtre.

¹⁶⁵ Dans le cadre d'un échange inter-universitaire, *Autour du performatif* entre l'UQAC et l'UNAL. L'échange a été organisé par les professeurs Constanza Suarez-Camelo et Jean-Paul Quéinnec.

minutes, devant public. Les contraintes imposées aux comédiens étaient de travailler à partir d'un texte et de chacun des sept mouvements de *Phare_Ouest / Le dernier train*, texte en main ou projeté, selon deux esthétiques : une mise en lecture performative, précédant ou succédant sa version western spaghetti. Ce travail m'a permis de saisir la polyvalence, la polysémie et la polyphonie qu'un même texte peut proposer. Un pas important de cette *porosité* en action.

Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre.

Georges Perec¹⁶⁶

3.3 De la contrainte¹⁶⁷

Travailler à partir de la contrainte manifeste cette volonté d'ouverture à tendre vers une autre forme de théâtralité. Une théâtralité empirique croisant l'échine avec d'autres disciplines. La contrainte participe, dans le cas du projet *Porosité*, à refonder la pratique en proposant une nouvelle esthétique qui la revitalise. Je me suis imposée certaines pistes d'écriture et d'autres m'ont été proposées par de proches collaborateurs-trices. La plupart des contraintes choisies participent à explorer de nouvelles dynamiques textuelles favorisant l'émergence d'écritures actuelles. Considérant que la dramaturgie contemporaine relève de la pluralité et qu'elle propose des formes ouvertes hybridant plusieurs genres, je pense que l'utilisation de la contrainte aide à construire cette dramaturgie protéiforme, conceptualisée par la notion de *porosité*. Une dramaturgie qui relève du processus créateur même construisant sa propre dramaturgie. Une sorte de *métadramaturgie*.

¹⁶⁶ Perec, Georges, *Mises en exergue dans la "Petite fabrique de littérature" de Duchesne et Legay* éditée chez Magnard(1990), [En ligne], <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html> (Site consulté le 8 juin 2011).

¹⁶⁷ Contrainte. Le mot fait souvent peur. On pense immédiatement à *contraindre*. On doute d'une liberté possible. Quand on contraint, on force habituellement quelqu'un à agir contre sa volonté, on se contraint, on se contient, on se retient. La contrainte, aux yeux de plusieurs, endosse une définition « péjorative ». Elle réfère péjorativement, selon le Robert 2006, à « l'état de celui à qui l'on fait violence ». On pense à *asservissement*, à *oppression*. Moi, c'est de l'autre *contrainte* dont je parle ici, celle qui permet une ouverture de la parole et qui convoque la polyphonie protéiforme.

3.4 Texte II : Jailhouse Rock

Périodes d'écriture : (2005-2011) hiver 2005, été 2008 et printemps-été 2011

Genre : nouvelle-théâtre / limite du théâtre dans un fauteuil / limite monodrame

Contrainte d'écriture : partir d'une nouvelle littéraire et récrire un texte protéiforme

Durée moyenne : 25 minutes (en lecture), moyen-long texte

Écrit pour : une ou plusieurs comédienne et/ou comédien et/ou un chœur

Extrait (version de travail) :

9 : 12 AM

On m'a renvoyé dans une putain de cellule. Observation. Je n'ai pas fini de manger. Fuck. Fuck. Fuck. Pis l'autre qui ne veut pas me redonner ma guitare. Vous voulez de la colère docteur, ben j'veais vous en vomir moi d'la colère! J'suis une star moi monsieur. Le King. Pas une blouse blanche. Le King tabarnak! Du rock n' roll. J'veux parler à mon avocat. Pis au Colonel. Trouvez-moi Priscilla immédiatement et Vernon. Mon père ne vous laissera pas agir comme ça avec moi, oh que non ! Et ne dites surtout rien à Mamie ni à Delta : elles vont encore me réprimander! Observation. Je suis en feu. J'me sens Mm mm oh, oh, yeah, yeah! I'm all shook up! Mm mm oh yeah! Question.

Où m'amenez-vous?

9 : 26 AM¹⁶⁸

Description générale

Jailhouse Rock est l'un des textes révélateurs de ma recherche scripturale : une nouvelle littéraire, peu à peu transfigurée pour la scène, tout en la conservant à la fois pour le papier. Dans *Jailhouse Rock*, on va à la rencontre de Clara Beaulieu, par l'intermédiaire de son journal de bord. Une Clara un peu « déstabilisée » par la vie, aux prises avec un trouble de la personnalité multiple (ou trouble dissociatif de l'identité), persuadée d'être, par exemple, Elvis Presley... Au fil des ans, cette nouvelle théâtrale a vu son corps de texte transformé par les essais pour en venir à ce qu'il est devenu¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Martel, Anick, *Jailhouse Rock*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

¹⁶⁹ Par exemples : 1) Ajout de didascalies puis retrait de ces mêmes didascalies. Les actions didascaliques sont prises en charge par le personnage et par la spatialisation sonore, en scène. 2) Ajout des noms des personnages dont Clara « transcrit les dialogues », prise en charge de ces dialogues par Clara. 3) Substitution générale des verbes au passé composé par des verbes au présent. Meilleures utilisations des verbes d'action. 4) Variations nombreuses sur les typographies pour laisser transparaître les changements de personnalités, de lieux et poursuivre cette imbrication entre le fond et la forme.



© CRC dramaturgie sonore au théâtre

Figure 5 – Binômes_01, *Jailhouse Rock*, J. Bernier, G. Thibert, présentation, juin 2011

La première partie du texte *Jailhouse Rock* a été travaillé dans le cadre de la recherche Binômes_01 (Figure 05) et Binômes_02 (Figure 6) respectivement en juin et août-septembre 2011. Ces étapes de recherche furent initiées par la Chaire de recherche du Canada dramaturgie sonore au théâtre de l'UQAC, sous la direction de Jean-Paul Quéinnec, et regroupaient plus d'une douzaine de chercheurs. Cette recherche autour du son et du duo a été présentée dans le cadre d'un partenariat entre la Chaire de recherche (CRC) et ManiganSes (Festival international des arts de la marionnette) pour l'événement L'Entre-Deux ManiganSes. *Jailhouse Rock*, en considérant les recherches faites dans le cadre de la Chaire, est le texte le plus abouti « scéniquement ». Julie Bernier incarne littéralement Clara Beaulieu tandis que Guillaume Thibert, concepteur,

spatialisateur et manipulateur sonore, en coprésence sur le plateau avec elle, manipule sa voix, la transforme et la spatialise dans l'espace grâce à une interface qu'il a programmé (Sensomusic, Usine). Cette manipulation du son et de la voix permet la construction des personnalités multiples tout en proposant un travail polyphonique. Par mes choix conceptuels et scénographies (espace, accessoires, lumière, son, chœur des heures), je considère *Jailhouse Rock* comme le contre-exemple de ma maîtrise (en ce qui concerne la lecture-spectacle), le plus percutant : son corps de texte a clairement pénétré la chair de la mise en scène. Tandis qu'à la lecture, il représente l'exemple du texte à la fois nouvelle littéraire et théâtre. Dans le cadre de la lecture-spectacle, *Porosité- La densité des matériaux-*, la première partie de ce texte sera présentée tel que travaillé dans le cadre de Binômes_02 et la deuxième partie fera peu à peu place, en déconstruisant tous les éléments mis en place, à une voix qui raconte.



©Anick Martel et © CRC dramaturgie sonore au théâtre

Figure 6 - Binômes_02 , *Jailhouse Rock*, recherche *en cours* et présentation, septembre 2011

Toute la vie des Sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce
comme une immense accumulation de spectacles.

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

Guy Debord¹⁷⁰

3.5 Autour de la contrainte

Est-ce que l'usage de la contrainte s'est amenuisé ou participe-t-elle toujours à l'émergence de nouvelles zones exploratoires en art ? Beaucoup de pratiques artistiques contemporaines utilisent cette règle flexible comme amorce à la réflexion et à la création ludique. Comme dynamique voire comme vitalité, la contrainte peut aussi prendre la forme d'un but à atteindre. Une dynamique qui donne vie. Elle permet de tendre vers. D'aspirer à. De chercher pour. En arriver près de. La contrainte représente la possibilité de s'ancrer dans l'expérientiel, tout en étant un moteur de recherche. Systématiquement, on identifie rapidement dans cette démarche, l'influence directe du mouvement OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentiel)¹⁷¹. C'est en combinant ma nécessité de mieux comprendre les articulations formelles et fondamentales du texte, à celles d'écriture pour les comprendre, que j'ai choisi la contrainte comme dynamique vitale de travail. La contrainte devient alors une proposition de direction suggestive de travail et un repère. Elle participe à concevoir le texte autrement. Différemment. Et m'ancre dans mon questionnement initial : comment écrire un texte à la fois pour le lecteur et l'acteur ? À la fois pour le papier et pour la scène.

¹⁷⁰ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Les Éditions Gallimard, 1967.

¹⁷¹ *La Littérature potentielle* est le premier essai publié collectivement par l'OuLiPo, paru pour la première fois en 1973 aux éditions Gallimard dans la collection Idées, puis réédité plus tard chez Folio Essai. Sans dissimuler son caractère préliminaire, il expose un premier état des travaux de recherche de l'OuLiPo, et pose les bases d'une définition de ses activités, comme le suggère la présence d'un Premier, puis d'un Second Manifeste tous deux rédigés par François Le Lionnais. Il contient également des textes de Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, Jacques Roubaud, Jacques Bens, etc... Sept ouvrages officiels ont été publiés dont *Oulipo, Abrégé de littérature potentielle*, en 2002.

3.6 Texte III : Ladida

Période d'écriture : (2005-2011), automne 2005, automne 2009, été 2011

Genre : théâtre-poésie ou texte-matériau (selon la version), pièce radiophonique

Contraintes d'écriture : à partir d'une nouvelle littéraire explorer la double nature de la didascalie, écriture d'un texte protéiforme devenant multiple (un 7 en 1)

Durée moyenne : 12-15 minutes (en lecture), court-moyen texte

Écrit pour : deux femmes, un homme

Note: Le titre du texte a changé, récemment (été 2011), sous conseil de l'éditrice Cindy Dumais. De Ladida Scalie à Ladida, permettant ainsi de conserver cette découverte de la double nature de la didascalie.

Extrait (version de travail) :

Ladida Scalie

Dans une pièce vide et blanche

Ladida Scalie entre

Sur son chemin elle a invité

Tous les hommes à se marier

Dans une pièce vide étrange

Ladida Scalie danse

Pour charmer les femmes des prisonniers

Elle leur offre le champagne à volonté

*Dans une pièce vide et blanche, Ladida Scalie hante.*¹⁷²

Description générale

La nouvelle littéraire *Nano La Pie* écrit en 2005, dans le cadre d'un cours en écriture à l'UQAM, est à l'origine du texte Ladida. La consigne de travail proposée par le professeur Raymond Plante étant d'écrire une nouvelle littéraire de 3000 mots maximum. Pas de texte de théâtre. De ces consignes est née une histoire d'expériences extra-sensorielles sur un couple de jumeaux Elle et Lui, quittant leur village natal, Saint-Loin, pour la «grand ville». De cette écriture, j'ai le souvenir d'être incapable de m'en tenir à une écriture nouvelliste. Je voyais un plateau, une piscine, un énorme « bain » dans lequel mes personnages évoluaient. Plus j'écrivais plus je voyais leurs déplacements, leurs spatialités en scène. J'entendais des voix. Des voix théâtrales... J'étais tout à fait dans le hors champ des contraintes proposées ! Ma main dessinait une pièce de théâtre alors que je devais écrire une nouvelle littéraire. Mes dialogues étaient théâtraux et ma structure

¹⁷² Martel, Anick, *Ladida*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

littéraire. Je « défiais » même le genre avec des didascalies. Je savais que « ce n'était pas ça », que *Nano La Pie* était maladroit, immature et truffé d'illogismes. (J'ai le souvenir d'une discussion passionnante avec mon professeur à propos de cette dislocation des genres. Peut-être est-ce là que tout ce questionnement concernant la polyvalence du texte a débuté, et que ce sujet « incubé » dans ma tête depuis ce temps.) Je savais que malgré ses anicroches, ce texte avait de bons passages, et c'est cela même qui m'a portée à croire qu'une fois mon texte terminé, corrigé et remis, j'y reviendrais un jour...

Trio

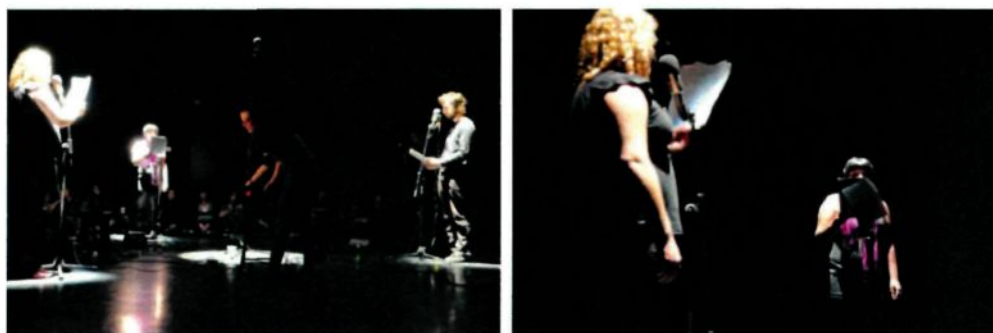
J'y suis revenue quatre ans plus tard dans le cadre de notre premier cours de production à la maîtrise en art, à l'automne 2009. Nous devions produire une œuvre autour de la thématique et du titre de l'exposition, *Les Frontières invisibles*. Cette thématique a évoqué en moi le potentiel de permutation du texte *Nano La Pie*. Je me suis mise à la réécriture de ce texte en ne conservant qu'une partie des dialogues pour poursuivre ce chassé-croisé entre trois personnages. Oscillant entre nouvelle littéraire et texte dramatique, construit par échanges dialogiques, le début du texte est franchement poétique et donne le ton lyrique de ce texte travaillé comme une ronde. Dans *Ladida*, Elle et Lui deviennent, Mai et Lui, des amoureux éperdus entre le rêve et la mort, tandis que le narrateur de la nouvelle devient une double figure, à la fois didascalie et personnage : *Ladida Scalie*.

Contraintes

La contrainte ? Deux pour ce texte : la double nature de la didascalie et un texte pouvant devenir plusieurs textes à la fois, c'est-à-dire un texte, une longue tirade, divisée en trois personnages possédant leurs tirades respectives qui une fois décomposées et recomposées, à partir de leurs répliques respectives, forment sept textes possibles. Les possibilités étant : le monologue de Lui / le monologue de Mai / le monologue de *Ladida Scalie* / le dialogue Mai et Lui / le dialogue *Ladida Scalie* et Mai / le dialogue *Ladida Scalie* et Lui / le texte complet Lui, Mai et *Ladida Scalie*. J'oublie quelque chose ?

Solo

La musicalité poétique et lyrique du texte *Ladida* appelle l'exploration sonore. À l'automne 2009, le texte a d'abord été travaillé dans une mise en voix avec microphone. Trois voix. Trois comédiennes-lectrices dans un dispositif triangulaire où chaque voix était à la fois amplifiée et enregistrée à partir d'un H2Zoom branché en stéréo à deux haut-parleurs. Donc six haut-parleurs, avec un quatrième H2Zoom central captant l'enregistrement général du dispositif de mise en voix. Un dispositif dans lequel je me glisse discrètement, devenant celle qui manipule à vue les haut-parleurs pour redistribuer le son, la parole, en direct. (Figure 7, photo de gauche) Je deviens la manipulatrice sonore de la mise en voix de *Ladida* Scalie. Une spatialisation improvisée jouant avec l'aléatoire, à l'écoute du plateau. De la création de niches sonores. Performance corps et son. Les actions posées : déplacer un haut-parleur pour rediriger la voix, jouer avec la distance des haut-parleurs, leur écart, leur rapprochement, la hauteur de leur position dans l'espace grâce à de petits bancs, jouer avec la proximité ou l'éloignement, détacher la voix de son point de localisation, jouer avec la direction des voix, parfois dirigées vers le public, parfois dirigées à l'intérieur du dispositif, empiler des haut-parleurs, jouer avec le volume, en direct. Faire du son de la voix. Voix dialogiques en mouvement tandis que les corps de ces voix demeurent statiques dans le dispositif proposé. Les spectateurs, eux, entourant le dispositif, libres de se déplacer ou non autour de la performance théâtrale.



©Nicolas Longpré

Figure 7 - Mise en espace et en son, *Ladida Scalie*, Chicoutimi, novembre 2009

L'installation

Dans le cadre de l'exposition, *Les Frontières invisibles*¹⁷³, j'ai exploré la double vocation du texte *Ladida* ainsi que son caractère poreux, en proposant, en plus de la mise en voix, une installation sonore à la Galerie l'Oeuvre de l'Autre. Pour cette installation sonore, le texte *Ladida* était présenté en boucle. Trois écouteurs étaient branchés à trois lecteurs MP3 diffusant séparément les voix des trois personnages, et un écouteur central diffusait l'ensemble du texte enregistré. (Figure 8) Il était alors possible de recomposer ces sept façons d'aborder le texte, soit en choisissant les personnages qui dialoguent, soit en choisissant d'écouter leur monologue respectif ou l'ensemble du texte, ou de passer de l'un à l'autre, de façon aléatoire. La potentialité des jeux littéraires de *Ladida* est considérable puisque le texte est conçu pour que chaque réplique dialogue entre elles. La potentialité des projets possibles avec ce texte est vaste, sa *porosité* plurielle.



©Anick Martel

Figure 8 - Installation sonore *Ladida Scalie*, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, UQAC, 2009

¹⁷³ La mise en voix de *Ladida Scalie* (titre du texte à ce moment) a été présentée le 2 décembre 2009 au Studio-Théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi lors du vernissage de l'exposition *Les Frontières invisibles*. Avec Gabrielle Noumeir-Gagnon (*Ladida Scalie*), Louison Renaud (*Mai*) et Jean-Simon Parent (*Lui*). Le projet *Ladida Scalie* - l'installation sonore, a été présenté du 2 au 16 décembre 2009, à la Galerie l'Oeuvre de l'Autre de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Le silence théâtral est une ouverture ; son corps est construit, vivant, son langage appris, inventé, ses gestes transformés. Le théâtre n'est lui-même que parce qu'il est *autre*.

Pierre Gobin¹⁷⁴

3.7 Le besoin d'entendre ses mots

Mes textes convoquent la bouche. De là ils naissent, jaillissent et sont. J'ai besoin d'entendre mes textes. En cours d'écriture, je sollicite beaucoup la collaboration de comédiens et de comédiennes afin de les lire. « As-tu cinq minutes à me consacrer ? », fut une phrase très populaire au cours des dernières années. Pour moi, c'est une mise à l'épreuve nécessaire afin de pouvoir effectuer des retours et poursuivre le travail. « As-tu dix minutes ? » Là est la nécessité d'entendre mes mots articulés. S'ancrer dans son travail « Peux-tu recommencer au début du paragraphe ? » Moi j'aime les mots, et les sons. « Aurais-tu encore trois petites minutes à m'accorder ? » J'trippe sur le son. Toujours aimé manipuler le son, la musique, la voix, pour créer des ambiances, pour composer de la musique électronique, pour jouer avec la voix modifier son grain mettre des effets dans l'fond abuser du *delay*. Pis de ben d'autres effets. « J'ai commencé un nouveau texte, hier, t'aurais pas deux minutes de plus ? »



©Anick Martel

Figure 9 - *Marie sans nuit*, Galerie L'Oeuvre de l'Autre, Erika Brisson, UQAC, 2010

¹⁷⁴ Gobin, Pierre, *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, PUM, 1978, 263 p.

3.8 Texte IV: Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)

Période d'écriture : hiver 2010, été 2010 et printemps 2011

Genre : monologue

Contraintes d'écriture (en collaboration avec Erika Brisson) : texte explorant le vide, l'absence et la perte, l'inertie de la parole

Durée moyenne : 15 minutes (en lecture rapide), moyen texte

Écrit pour : un solo pour une femme seule en scène, dans la mi-trentaine ou plusieurs voix

Extrait (version de travail) :

Un temps. Elle feuillette son grand cahier.

MARIE

Madame Annie quand a dit que Mamzelle Marie dit souvent tout haut c'qu'a pense tout bas, a l'a pas tort. C'est pas toujours facile de con de con _____ con-trô con-_____trô con-trô-ler mes mots. Mamzelle Marie cé vrai qu'a veut trop dire de choses en même temps parce que sinon a les oublie toutes tout l'temps. Madame Annie a arrête pas de m'dire que cé pas juste de ma _____. Que cé aussi l'autre qui a causé l'_____. Chus pas d'accord. L'autre comme a l'appelle, y m'a pas aidé, cé sûr, mais y'é pas _____. Y m'a pas aidé pas parc'qui voulait pas cé parc'qui pouvait pas. Était pas là Madame Annie quand ça arrivé faique l'autre comme a l'appelle y s'appelle Carl.¹⁷⁵

Description générale

Ce texte convoque la mémoire. Le trou. La déchirure. C'est un texte pour un solo, une actrice seule en scène, seule et habitée par le vide, l'absence et la perte. Un grand vide intérieur pour une voix brisée, ouverte aux éclats de ses voix. *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)* est un labyrinthe pour le lecteur et le spectateur. Il faut accepter de ne pas tout comprendre à la première lecture ou à la première écoute. Marie, c'est une voix dans un corps en bouleversement et en changement, racontant l'horreur qui a fait basculer sa vie. L'histoire d'une Marie qui revient au même endroit toutes les nuits avec une bouche en quête de plénitude. Une bouche qui travaille une langue particulière. Une langue frappée par le vi- par le vi__ « Le

¹⁷⁵ Martel, Anick, *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

cœur vi__i-i-i__dé. Vi__dé. Tout sec.¹⁷⁶ », le silence des mots. Une langue saccadée et répétitive qui travaille les consonnes, une voix-bégalement-gutturale avide de redire enfin. Parce que Marie revient de loin.

Une commande ? Une proposition.

Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie) est une « commande » au sens où le texte est ma réponse à une proposition précise d'écriture d'Erika Brisson autour de l'absence et de la présence du comédien seul en scène. Pour présenter *Marie sans nuit*, Erika Brisson (Figure 9) collabore avec Dario Larouche à la mise en scène. Ensemble, il donne cette première vie scénique à ce texte en cours d'écriture. Alors que je travaille à écrire un cadre formel solide, le duo Brisson-Larouche travaille à la désarticulation structurelle de mon texte, en recoupant les pavés et en inversant les paragraphes, en plus d'abolir les « directives » de la didascalie. Leur travail m'a aidée à peaufiner le rythme du texte, sa fin et à faire des choix précis et rapides en cours d'écriture. Grâce à ce rapport de proximité avec le duo Brisson-Larouche, j'ai pu bénéficier de l'immédiateté de leurs commentaires. À vif. Des commentaires critiques et précieux ayant pour conséquence un remaniement complet de la fin du texte.

3.9 J'écris : les textes que j'écris

Je me répète, j'écris. J'écris des textes oscillant entre la nouvelle littéraire et le théâtre. J'écris. Enfin, j'essaie d'écrire des textes où la nouvelle littéraire et le théâtre se contaminent et s'interpénètrent. J'essaie. J'écris. Je me répète : j'travaille la répétition dans la vie. La répétition est une codification participant au genre burlesque, et permettant l'emphase, l'humour, la surprise et le détournement de sens, en plus de faciliter les changements de pivots narrateurs. J'travaille la répétition dans ma vie, dans les textes, dans les mots, pour trouver la bonne rythmique, maximiser la poésie dans le dramatique. J'travaille la répétition dans ma vie.

¹⁷⁶ Martel, Anick, *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

Sans vouloir entrer dans des polémiques stériles ou faire de l'ironie à bon compte, nous nous demandons en effet si le discours sur la musique est plus éclairant que la musique elle-même. [...] Quant aux études plus poussées en sémiotique musicale, elles se risquent rarement dans la voix de la narrativité. C'est pourtant là un besoin essentiel dans un contexte où le dialogue parlé – le texte théâtral – n'exerce ni ascendant ni fonction hiérarchisante sur les autres. Plus sagement, ces études sémiotiques majeures se sont consacrées à l'analyse des chefs-d'œuvre connus du répertoire, marginalisant ou ignorant les musiques non conventionnelles et le bruitage.

Jean-Marc Larrue ¹⁷⁷

3.10 Texte V: Épicurienne – faut savoir choisir ses combats -

Période d'écriture : hiver 2010, revu à l'été 2011

Genre : prose-combat, slam, spoken word, poésie sonore

Contraintes d'écriture : écriture liée et travaillée simultanément avec la création d'une bande musicale électronique, un texte politique, le malaise sociétal

Durée moyenne : 12 minutes, moyen texte

Écrit pour : une ou plusieurs voix

Extrait (version de travail) :

ELLE INFORME

Novembre 97

un champ

des arbres

une femme éventrée

l'enfant à naître

sa tête mangée par les merles et les corbeaux

Kosovo

aux chants des merles, je te plumerai

ELLE SE FORME

J'ai annulé mon week-end dans l'nord parc'qu'y'annonçait pas beau.

C'est effrayant comment c'qui fait pas beau ces temps-ci...

C'est effrayant comment c'qui fait pas beau ces temps-ci...

¹⁷⁷ Larrue, Jean-Marc, *Une musique qui fait voir : Fonctions et paradoxe de la musique au théâtre*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004. p.270-271.

Description générale

M'ancrer dans l'expérientiel. Voilà une phrase qui amorce bien la présentation de ce texte prose-combat près du « slam » et de la poésie sonore. Ce chassé-croisé rhizomatique entre des univers parallèles explore l'absurdité des destins possibles. L'humanité et son égocentrisme. Sa haine de l'Autre. Son mépris. La folie. Le sens et le non-sens de la vie et des dichotomies existentielles. Presque manichéenne, la structure formelle du texte *Épicurienne*, une colonne justifiée à droite et une colonne justifiée à gauche (selon ma mise en page), suggère un va-et-vient entre deux mondes déchirés, l'un par les conflits armés et l'autre par les artifices des plaisirs synthétiques. Frontières poreuses que la mise en espace textuelle de Cindy Dumais, dans le recueil *Porosité*, illustre avec justesse par compénétration des univers qui se piétinent. Deux états qui partagent la même voix. Avec *Épicurienne*, j'ai voulu travailler le malaise social. Les creux et les écarts de notre société ultra médiatisée. Colonne de gauche, histoires d'horreur, de vies amputées par des conflits armés, par des désirs de pouvoir, de domination ; colonne de droite, histoire presque banale d'une jeune femme se préparant pour une soirée mouvementée dans un bar, un *after-hour* ou un rave... Du texte-matériau pour la scène, le plateau ou le théâtre... Mais est-ce bien encore du théâtre ? Que se passe-t-il lorsque l'on y juxtapose un combat musical ?

Prose-combat

Épicurienne a été écrit au cours de la même période que le texte *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*. Pour cette production, j'avais l'envie d'expérimenter un dispositif mettant en jeu un face-à-face, un combat entre les mots et le son, d'imbriquer la musique et le texte, en composant l'un et l'autre dans un intime rapport de rythmes et de ruptures. De tricoter une trame musicale électronique et un texte-matériau en les travaillant simultanément, et ce dans l'idée d'exploser cette structure lors des laboratoires d'exploration. Pour *Épicurienne*, j'ai travaillé avec Elaine Juteau, également collaboratrice pour ma production *Porosité - La densité des matériaux* -. Notre dispositif était très simple. (Figure 10). À l'image d'un combat de boxe, plateau délimité par un ring de lumière, nous étions physiquement dans un face-à-face, une ligne de tension tenue par

les fils reliant nos «armes». Les miennes : une console de son, deux trames musicales de quatre minutes et ma présence. Celles d'Elaine : un micro, sa voix, un texte, sa présence. À partir du texte, nous avons exploré le parlé-chanté, les variations de vitesse, de tons, les ruptures textuelles, nous avons travaillé en ne cherchant pas à illustrer les propos du texte, mais en travaillant la mélodie des mots et l'harmonie discordante ou concordante avec la musique électronique. Derrière la console, je filtrais le son, je modulais les hautes, moyennes et basses fréquences, je coupais le son, le faisant passer par-dessus la voix d'Elaine, j'enterrais sa voix avec ma musique, rendant certaines parties du texte presque inaudibles, je baissais le volume remettant le texte au premier plan, faisant passer l'un et l'autre par-dessus bord. Le texte et la musique se fondaient et se confrontaient, à l'image du texte et de sa double nature narrative. Pour *Épicurienne*, nous nous sommes posé une foule de questions autour de la maximisation de la spatialisation du son, sur la place du spectateur et sur la réception générale de l'oeuvre. Nous avons travaillé par essais et erreurs, nous demandant constamment si nous étions au bon endroit, là où cela devait se produire.



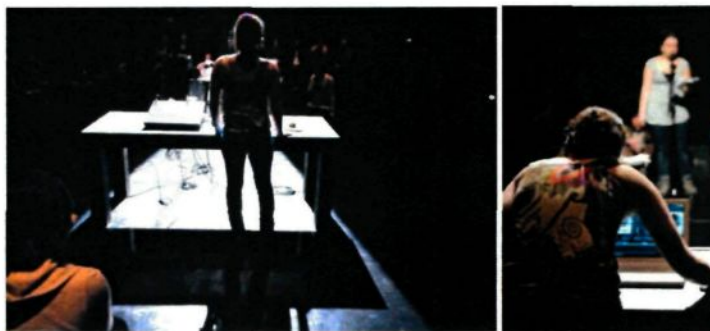
© Nicolas Longpré

Figure 10 - *Épicurienne – faut savoir choisir ses combats* - , répétition, UQAC, avril 2010

Paparazzi

Lors du dernier laboratoire, Nicolas Longpré, artiste interdisciplinaire, s'est joint à nous pour une séance photo préparatoire à la présentation. C'est au cours de cette rencontre que nous avons comprise, Elaine et moi, que la présence de Nicolas, en action dans le dispositif que nous travaillions depuis quelques semaines, n'était pas naïve. Sa présence participait pleinement à la dynamique du laboratoire. À circuler autour de nous, alerte aux simples variations de mouvements, figeant le plateau, le clic de son appareil perceptible, on voyait en lui la trace du paparazzi. Inviter Nicolas à participer à ce laboratoire avec nous, avant la présentation

publique, nous a permis de constater que sa présence, dans le dispositif créait des signifiants importants. Que cette présence participait à mettre en scène, à multiplier les couches de sens. Au lieu de fermer le sens du texte, Nicolas Longpré, par ses actions, en favorisait l'ouverture. Nous l'avons réinvité, pour la présentation, à revivre l'expérience. C'est d'ailleurs ce que plusieurs spectateurs eurent le sentiment de vivre : une expérience. (Figure 11) Tantôt happés par le texte puis submergés par la musique, beaucoup me confièrent qu'ils avaient eu envie de se lever et de danser, mais qu'ils n'avaient pas osé, intimidés par la configuration du dispositif. Nous avions pourtant cru que ce dispositif invitait les participants à se sentir libres de circuler. Ce désir était anticipé. De cette expérience, j'apprends qu'il faut parfois donner des signes clairs de mise en contexte, pour mettre en place un dispositif où les participants peuvent vraiment participer, s'ils le souhaitent. Dans le cas présent, une simple invitation de notre part, verbale ou gestuelle, aurait peut-être mené le spectateur à danser.



© Nicolas Longpré

Figure 11 - *Épicurienne – faut savoir choisir ses combats* - , présentation, avril 2010

Grâce à ce dispositif et à cette expérience, j'ai compris que le rôle du spectateur était de l'ordre de l'échange et du « dialogue précoce ». Que nous pouvions le voir, comme le mentionne Marie-Madeleine Mervant-Roux, comme un « résonateur », mais en définitive, il serait abusif de lui octroyer un rôle d'interlocuteur, puisqu'il ne parle pas et que « son rôle consiste à éprouver ce qui lui est transmis ». ¹⁷⁸ Il est le quatrième créateur, silencieux en cours de présentation, mais aussi critique pour la suite.

¹⁷⁸ Guay, Hervé, *Vers un dialogisme hétéromorphe*, p.65-66, in *Tangence* no 88, *Devenir de l'esthétique théâtrale*, numéro préparé par Gilbert David et Hélène Jacques, Rimouski, automne 2008.

Au théâtre, au contraire, tout texte est voué à la parole. L'écriture n'est, pour le texte théâtral, qu'un état transitoire ; sa finalité dernière est l'oralité.

Jean-Marie Thomasseau¹⁷⁹

3.11 Texte VI : Fermer le ciel

Période d'écriture : été 2010, été 2011

Genre : théâtre

Contraintes d'écriture (3): texte comique, écrire à partir d'un titre de texte, texte pour un homme

Durée moyenne : 7 minutes, court texte

Écrit pour : trois femmes, un homme

Extrait (version de travail) :

ALEX

Ostie - c'est le lilas. J'la sens à travers la porte. Ostie – tsé c'est difficile à expliquer mais c'te genre de personne-là, dans la file d'embarquement tu l'sens que c'est elle qui va te donner du trouble une fois dins air. Ça s'explique mal, mais dans la liste des scénarios possibles que tu t'inventes pour tuer le temps en attendant ton tour devant le douanier, elle, le lilas – le lilas, c'est le surnom que tu lui as donné après l'avoir vue s'acheter une bouteille de parfum sans taxe - c'est elle, elle que tu as imaginée créer un p'tit scandale dans l'avion.¹⁸⁰

Description générale

Le seul personnage masculin de cette courte histoire, Alex, rend mémoire à un ami disparu. L'utilisation de références anecdotiques et personnelles confère à ce texte son caractère autofictionnel. *Fermer le ciel* est un texte brut. L'action est rapide. L'action est parole. Les univers parallèles se sont croisés et se croisent en un même moment. L'unité de temps, de lieu et d'action se bouscule au présent, au futur et au passé. *Fermer le ciel* est un texte court. Mille cent dix-huit mots. Environ sept minutes en lecture, et ce en respectant les temps des *temps*. Toutefois, il est bon de mentionner que la valeur du *temps* est relative. Je

¹⁷⁹ Thomasseau, Jean-Marie, *Les différents états du texte théâtral*, in *Pratiques*, no 41, Metz, 1984, p.113

¹⁸⁰ Martel, Anick, *Fermer le ciel*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

prends le pari qu'à partir de ces sept minutes de texte, une écriture scénique menant à une mise en scène d'une durée moyenne de soixante minutes est envisageable.

Écrire à partir d'un titre

Fermer le ciel a été écrit à partir de trois contraintes dont celle d'écrire à partir d'un titre. Un titre trouvé avant d'avoir même débuté l'écriture du texte. Pour moi, écrire à partir d'un titre signifiait revisiter ma méthodologie de travail. C'est une variation sur ma façon de faire. Habituellement, le titre n'est pas la contrainte : je le trouve en cours d'écriture. C'est un plaisir qui participe au *durant* de l'écriture.

Cette expression, « fermer le ciel », je l'avais entendue à la radio de Radio-Canada. La journaliste du bulletin de nouvelles avait utilisé cette expression poétique pour décrire l'arrêt temporaire du trafic aérien entre l'Amérique du Nord et l'Europe lors des événements entourant l'éruption du volcan Eyjafjöll, en Islande. J'étais en voiture avec une amie. Trois mots bruts : « fermer le ciel ». Intense. Un coup de poing au cœur. Une association d'idées. En l'entendant, j'ai su que c'était le titre du sixième texte. *Fermer le ciel*. Une description évocatrice de ma tempête intérieure.

C'est un drôle d'objet, ce texte. Il faut le prendre avec légèreté, je crois. Il est comique dans la langue, dans la *parlure*, dans la *tournure* des phrases, mais tragique dans sa trame narrative. J'ai tenté de faire parler Alex à travers cette voix. Une voix qui convoque le souvenir de la voix d'Alex. Et son rire distinctif. L'effet d'une cascade. Une voix construite de traces laissées dans ma mémoire par l'expression, le rythme, le ton, et l'intonation de la sienne.

Ce texte n'avait jamais fait l'objet de recherche en laboratoire, mais avait été lu et relu à maintes reprises par des collaborateurs en cours d'écriture. Il a été travaillé et présenté pour la première fois lors de la production *Porosité - La densité des matériaux* -.

Dans un roman, qu'elle soit envahissante ou discrète, la présence de l'auteur soutient le processus narratif. Au théâtre, on a affaire à des interlocuteurs apparemment autonomes, mais dont l'ensemble des énoncés, la pièce, est rapporté à une source énonciative invisible, qu'avec M. Issacharoff on pourrait appeler l'archiénonciateur.

Dominique Maingueneau¹⁸¹

3.12 Juste écrire

J'ai compris que c'est par la voie de l'écriture que j'apprends à écrire. En saisissant peu à peu la mécanique des genres, et par quelles stratégies, par quels contournements ou par quels détournements je peux les faire dialoguer. Une recherche autour de l'actualisation de la notion de la dramaturgie actuelle ajoute du possible pour moi. J'apprends. J'ouvre. J'ai un faible pour les mots. Je m'intéresse plus particulièrement au texte. Je le considère comme un invariant du théâtre. Un incontournable. Un intouchable. C'est ma *porosité*. C'est par l'écriture que se canalisent mes projets. Chaque texte, tout en étant autonome, appelle un autre texte. Je suis textocentriste. Pour moi, le texte est un invariant servant tous les projets connexes qui s'y rattachent.

Le questionnement initial de ma recherche à la maîtrise repose sur la potentialité créatrice de l'écriture, influencée et construite par ce va-et-vient entre la nouvelle littéraire, le roman et le théâtre. De la nouvelle théâtrale. Du théâtre littéraire. De la littérarité à la théâtralité. Mais aussi de la théâtralité à la littérarité. *Porosité*. Dans ce mémoire, plusieurs désignations sont déclinées pour désigner les différents états du texte actuel. Compénétration. Protéiforme. Hybride. Polymorphe. Hétéromorphe. Polyvalent. Polyphonique. *Porosité*. Comme je lie le fond et la forme de mes textes, j'en suis venue à croire que je ne pouvais présenter une lecture-spectacle de mes textes comme production finale de la maîtrise, en faisant fi du contenant : le livre. C'était l'évidence même que je devais présenter le contenu dans un contenant.

¹⁸¹ Maingueneau, Dominique, *Duplicité du dialogue théâtrale*, in *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p.141.

Quand on a créé l'Oulipo show en 1988, on travaillait la plasticité du langage, la poésie sonore et la musicalité de l'écriture. On était pas mal les seuls avec ces préoccupations. Je voulais travailler avec des textes qui venaient d'ailleurs, non liés au répertoire classique ni contemporain. Ça a surpris et marqué le début d'une recherche fondamentale sur le langage que j'ai développé par la suite.

Denis Marleau¹⁸²

3.13 Texte VII : Et crie la belle crie : j'en suis à toi

Période d'écriture : hiver 2011, été 2011

Genre : nouvelle théâtrale

Contrainte d'écriture : des pivots narratifs en fondus enchaînés « invisibles »

Durée moyenne : 12-15 minutes, moyen-court texte

Écrit pour : une femme ou plusieurs voix

Remarque : Le texte sera travaillé pour la première fois par Elaine Juteau et Andrée-Anne Giguère lors de la lecture-spectacle *Porosité – La densité des matériaux-*.

Extrait (version de travail) :

Elle avait dit oui si rapidement lorsque le producteur l'avait approchée, maintenant elle regrettait. Elle n'avait plus envie de se revoir à vingt ans. Elle voulait voir la petite jouer. Là, maintenant. *Joue*. C'était un ordre, pas une demande, un ordre. C'était elle qui faisait passer les auditions. Elle, qui déciderait qui allait jouer. Pas le producteur ni le réalisateur et encore moins le diffuseur, elle. C'était son rôle à elle de décider qui allait jouer le sien. *Joue*. Joue n'importe quoi mais joue. La petite restait là à ne rien dire ni faire. Elle n'avait pas besoin d'en faire plus, d'ailleurs... Le savait-elle ?¹⁸³

¹⁸² Marleau, Denis, *Propos recueillie sur le site internet de la compagnie de théâtres Ubu*, [En ligne], <http://www.ubucc.ca/> (Consulté le 8 novembre 2011).

¹⁸³ Martel, Anick, *Et crie la belle crie : j'en suis à toi*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

Description générale

Il faut considérer le texte *Et crie la belle crie : j'en suis à toi* comme une nouvelle théâtrale ou comme du théâtre littéraire. Dans ce texte, volontairement aucun paragraphe. Qu'un texte qui défile, une parole qui construit les divers espaces en divers temps. Qu'une colonne de mots qui racontent la vie. Qui parle dans cette histoire ? C'est Roseline à travers plusieurs voix, des voix s'échangeant les rôles, des voix pivotant où le souffle devient un passeur de mots. L'histoire nous étourdit. Qui parle ? *Et crie la belle crie : j'en suis à toi* a le corps du monodrame. On glisse d'un pivot narratif à un autre. On doit s'arrêter. Relire. Revenir sur la phrase précédente et trouver le mot clé qui fait pivoter l'histoire, la voix. Ce texte fut lu et relu à maintes occasions par Erika Brisson et moi, en cours d'écriture. Il n'avait fait l'objet d'aucun projet connexe ni de travail de mise en voix avant celui d'Elaine Juteau et d'Andrée-Anne Giguère, à l'automne 2011, dans le cadre de *Porosité – La densité des matériaux* -. Dans *Et crie la belle crie : j'en suis à toi*, Roseline, une vieille actrice, raconte ses souvenirs en empruntant plusieurs voix et chemins narratifs. Ce texte travaille la contrainte par la mise en évidence de pivots narratifs, sans changement de paragraphe. D'un point de vue littéraire, c'est une nouvelle littéraire et d'un point de vue théâtral, c'est un monodrame qui travaille la mise en abyme des personnages.

3.14 Le sens propre de l'entreprise dramatique

Se jouant de la formule célèbre d'Antoine Vitez, pour qui l'on pouvait faire un théâtre de tout, certains auteurs contemporains s'appliqueraient, pour leur part, à « faire un texte de tout », au risque parfois de brouiller les pistes, de creuser l'écart entre eux et la scène. « Dans cette recherche et le risque d'échec qu'elle comporte, se trouverait le sens propre de l'entreprise dramatique.¹⁸⁴ »

En cours de maîtrise, je me suis rendu compte que je souhaitais travailler en collaboration avec une artiste pour mener à bien l'idée de publier mes textes dans une maison d'édition. Une collaboration artistique qui allait prendre le relais de mon travail d'écriture pour lui donner un corps plastique et graphique *autre*. Des

¹⁸⁴ Jubinville, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 74.

corps pluriels. J'étais à la recherche d'une auteure sensible et ouverte à l'Autre. D'une artiste visuelle qui retravaillerait la forme de mes textes, en misant sur une mise en espace des mots à l'écoute du contenu. J'étais à la recherche d'une plasticienne littéraire dont la pratique serait traversée et en symbiose avec le concept de la *porosité*. C'est ainsi que j'en suis venue à penser au travail de l'artiste interdisciplinaire Cindy Dumais, auteure, directrice artistique et éditrice de la maison d'édition La Clignotante, à Chicoutimi. Je lui ai demandé de collaborer avec moi. Elle a accepté. Il en est question dans la deuxième partie de ce troisième chapitre.

Je prends ainsi le risque de publier ce « faire un texte de tout » qui prendra aussi la forme d'un « faire théâtre de tout », dans une lecture-spectacle titrée *Porosité – La densité des matériaux*-. À mi-chemin entre la mise en voix, la mise en espace, la mise en scène et la mise en lecture, la densité des matériaux c'est la présentation des sept textes, dans sept dispositifs singuliers. Sur le plateau bifrontal, texte en main, neuf lecteurs-comédiens-concepteurs, dont je fais partie, laissent entrevoir le potentiel de mise en scène de chaque texte. Il en est aussi question dans la deuxième partie de ce troisième chapitre.

Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.

Marguerite Duras¹⁸⁵

DEUXIÈME PARTIE

Au cours de cette deuxième partie, je présente comment les filiations, les ancrages et les laboratoires de recherche exposés précédemment, s'actualisent dans ma production de fin de maîtrise. Mon travail de recherche englobe l'utilisation de textes au potentiel protéiforme écrient autour de la notion de *porosité* et présentés dans le cadre d'une lecture-spectacle proposant sept mises en voix singulières aux traitements sonores différents. Je présente également le recueil de textes lié au projet et traversé par cette *porosité* que j'endosse comme carburant créateur.

3.15 L'effet porosité

Tous les éléments théoriques, les références historiques, ainsi que les ancrages et les affiliations esthétiques de ce mémoire se lient et se compénètrent pour constituer cette *porosité* qui les traverse. Chaque partie de ce mémoire se fabrique en dialogue à l'autre. Il explore la transversalité. Ma pratique traverse la théorie et la théorie mes écritures. C'est un effet direct de la *porosité* sur ma démarche artistique.

Je pense que la notion de *porosité* représente aussi un concept désignant un processus où il y a rencontre, conflit, cohésion et échange entre différentes dynamiques et vitalités génériques. La corrélation de ses nombreuses dynamiques, qu'elles soient textuelles ou scéniques, devient l'objet même de l'hybridation. L'interdisciplinarité artistique est aussi tributaire de cette *porosité* en action. Je m'intéresse aux rapports entre textes, voix, langages, corps, espaces et son. La *porosité* est la résultante (en constante mouvance) de ce qui va-et-vient entre le texte littéraire (la nouvelle, le roman, la poésie, la prose) et le texte de théâtre (l'oeuvre

¹⁸⁵ Duras, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.

dramatique dans sa convention plus classique). La *porosité* c'est l'ensemble de ces rapports perméables construisant des ponts rhizomatiques entre le texte, la scène et le livre. Elle représente une part importante des (en)jeux des écritures actuelles dans le théâtre contemporain.

Mon projet de fin de maîtrise est composé de deux volets : la création et la publication du recueil *Porosité* aux éditions La Clignotante et la présentation d'une mise en voix et en espace des textes du recueil, dans une lecture-spectacle titrée *Porosité – La densité des matériaux* - . Pour s'aventurer dans une telle entreprise, le geste de création doit reposer sur une volonté de rendre collective et collaboratrice l'intention artistique. Il faut savoir s'entourer de bons collaborateurs. Cette collaboration artistique devient alors une richesse créatrice. C'est cette relation à l'Autre que j'ai prôné dans les deux objets de création de ma production finale à la maîtrise.

3.16 *Porosité* - le recueil

De la nécessité de publier

La nécessité de publier prend ses assises dans la conception même de mon projet. C'est une nécessité inhérente à ma démarche. Une logique opérationnelle. La nécessité de publier afin d'éprouver cette *porosité*.



© Cindy Dumais

Figure 12- *Porosité*, la première de couverture, le dos et la quatrième de couverture, 2011

Les paroles s'envolent, les écrits restent

Porosité, le recueil (Figure 12), est un objet artistique possédant cette qualité d'autonomisation de l'oralité grâce à son statut matériel. Il s'autonomise, car sa qualité d'objet matériel- de livre, transcende ses qualités scéniques. Le livre s'affranchit de la scène. Il devient un objet référentiel tangible tandis que le théâtre, un art vivant, est voué à l'éphémère.

La nécessité de publier prend également ses assises dans le besoin que j'ai de le faire. C'est un grand pas dans la professionnalisation de mon travail. C'est une « carte de visite », mon portfolio littéraire, un référent artistique, une « mise en marché » de mes mots. Une carte de visite –oui, mais aussi une étape réconfortante signalant l'aboutissement d'une recherche et le début de quelque chose d'autre. Une recherche visant aussi une certaine reconnaissance par les pairs. Le monde de l'édition est une jungle où la sélection naturelle s'opère en un clin d'œil rapide sur une feuille, en quelques lignes qui ne coïncident pas avec le créneau éditorial. J'espère côtoyer ce milieu plus vivement dans les prochaines années, en m'y impliquant davantage. De là aussi naît la nécessité d'engendrer les premiers pas de ce savoir-être et de ce savoir-faire.

La nécessité de publier signifiait également pour moi la nécessité de trouver un éditeur prêt à éditer une auteure inconnue dont les textes multiples proposent de la prose-combat, du théâtre-récit, du monodrame et de la prose, tout en étant ni totalement théâtre ni totalement nouvelle littéraire, mais bel et bien l'hybridation de ces états possibles du texte. Un travail plongé dans l'esthétique de la *porosité* littéraire, une conceptualisation nouvelle pour une écriture actuelle, dans un monde éditorial plutôt conservateur...

C'est pourquoi, de nos jours, éditer sous une forme traditionnelle la plupart des œuvres qui adoptent un dialogisme hétéromorphe ne semble pas très adapté à ces objets complexes, à moins d'accepter le caractère lacunaire d'une telle publication.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Guay, Hervé, Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 52., [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/037663ar>, (Consulté le 3 juin 2011).

Sachant que les maisons d'édition travaillent par créneau de publication, et devinant que le mien était en marge, il me fallait trouver une petite maison d'édition où il m'était possible de m'impliquer dans le processus de création de mon recueil afin d'aller au-delà de mon travail d'écriture. J'avais aussi besoin de trouver une complice de travail désirant prendre le relais formel de mes mots. J'étais un peu épuisée par cette mort présente dans tous les recoins de mes textes : il me fallait trouver quelqu'un pour leur donner un second souffle. J'ai demandé à Cindy Dumais de devenir l'architecte de mes mots.

3.17 La mise en espace de l'écriture

La forme, c'est le fond qui remonte à la surface.

Victor Hugo

Collaborer

L'idée de collaborer avec Cindy Dumais¹⁸⁷ m'est venue lorsque j'ai lu, dans le cadre d'une lecture publique à la Galerie Espace Virtuel à Chicoutimi, un extrait de son livre *CHUTE*¹⁸⁸. L'architecture de ce livre, la mise en espace de ses mots, leur organisation dans la page, la page dans l'ensemble du livre, m'ont donné l'envie de collaborer avec elle. J'ai donc décidé de l'approcher pour publier à compte d'auteur, devinant les moyens financiers limités de La Clignotante. J'étais prête à endosser financièrement ma « carte de visite ». J'étais prête à tout pour publier.

Après lecture de mes textes, elle a accepté l'invitation où je lui offrais carte blanche sur la mise en espace des mots. Cette offre impliquait qu'elle allait modifier la structure de certains de mes textes afin d'ouvrir les lectures possibles. Comme je lui soumettais des textes dans un rapport fond et forme intimement liés, Dumais m'a proposé de travailler dans le sens de ce que je lui proposais, mais de créer encore plus d'ouverture. Je l'ai surnommée, l'architecte de mes mots. Il est bon de savoir que la corrélation fond et forme

¹⁸⁷ Cindy Dumais tient aussi le double rôle d'auteure et d'éditrice pour la maison d'édition La Clignotante où ont été publiés *Encrees sur l'asphalte* (2004), *Os brûlé* (2005) en collaboration avec Michaël La Chance, *CHUTE* (2006) et le recueil de poésie de Martin Rodolphe Villeneuve, *La longue marche* (2007). Elle travaille actuellement sur un manuscrit, *Métabole noire*, qui tente de faire se rencontrer l'essai, le roman, le théâtre et la poésie. Source : Cindy Dumais.

¹⁸⁸ Dumais, Cindy, *CHUTE*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2004.

était impossible à modifier pour les textes *Marie sans nuit* (pour chaque nuit une nouvelle Marie) et *Et crie la belle crie : j'en suis à toi*.

En modifiant la mise en forme, la typographie, la mise en page et son format, Dumais propose une nouvelle lecture à l'écoute et en dialogue avec le contenu. En ajoutant sa graphie, elle contribue à faire respirer les textes, en choisissant l'ordre de présentation, elle induit un mode de lecture et un mode de réception pour le lecteur. En décidant de « rythmer » le recueil par la division du texte *Jailhouse Rock*¹⁸⁹, tapé à la dactylo, on travaille ainsi sa double mise en abyme. Par sa réorganisation de l'espace graphique des mots, Cindy Dumais propose une relecture protéiforme et *porose* de mes histoires.

. Je suis en feu. J'ai senti Km me sh, oh, yeah, yeah. I'm all
shook up. Km me oh yeah. Question.
Où m'amenez-vous?
9 : 25 AM

En chemin, Marlon m'a murmuré à l'oreille:
- You're the devil in disguise. Oh yes, you are the devil
in disguise.
10 : 01 AM

10 : 41 AM
Mon doc doit être absent. Habituellement, quand on mef met en
isolement, il vient toujours me voir. Pas aujourd'hui. J'com
prends pas. Faut croire que ça doit arriver trop souvent. Je
suis calme, right, mais les grosses vaches d'infirmières ne
veulent pas que je retourne dans ma chambre. Y'en a même une
qui crie *ah* encore. Menace de désobéissance. Elle aussi. Faut
croire que j'ai le don de mettre un peu d'acti n sur l'étage...
***** Tout a commencé lorsque j'ai confirmé à
la Callas son concert, ce soir, dans la salle commune. Je vous
jure docteur que c'est elle qui m'a provoqué. En me crachant
au visage qu'elle avait réservé avant moi, que tout le monde
attendait cette soirée, que mon rock est démodé et que son show
est bien meilleur que le sien. Constatation. On ne traite pas le
King comme de la crotte. Observation. Je pense que je lui ai
cassé le nez à la Callas.
10 : 56 AM

10 : 57 AM
c'est officiel. Mon spectacle est annulé. Je suis sincèrement

Figure 13- *Porosité*, mise en espace graphique et dactylographiée de *Jailhouse Rock*, 2011

¹⁸⁹ La version de travail de *Jailhouse Rock* propose une typographie appelée Courier New, suggérant les frappes de la dactylo de ce « journal de bord de Clara Beaulieu » (Figure 13). Dumais sans que je lui en parle, a compris à la lecture du texte que cette esthétique formelle était intimement liée au contenu, et qu'elle participait à la compréhension du texte, voire à sa mise en lecture et en scène.

Si vous appréciez les permutations dans l'écriture, les (en) jeux littéraires et la génétique des textes, vous pouvez « jouer » en comparant les versions originales (disponibles en annexe) et les versions fixées pour le recueil *Porosité* (disponible lorsque vous empruntez ce mémoire).

Se fixer

Participer au processus de création de mon recueil, étape après étape, m'a formée. En tant qu'éditrice, Cindy Dumais m'a aidée à faire des choix décisifs et rapides. Elle m'a apporté de l'éclairage sur mes propres textes en me proposant certaines coupes et certaines modifications. Par exemple, de renommer le texte *Ladida Scalie* simplement *Ladida* afin de conserver cet effet de surprise autour de la double nature de la didascalie. Des propositions et des suggestions appréciées et écoutées. En me demandant de « fixer » mes textes, Dumais m'a replongée dans la réécriture de certains passages, pour le mieux. Elle m'a également appris qu'un texte n'est jamais terminé et que l'édition sert à le « fixer », à le poser dans le temps, afin d'en démontrer l'existence. Poser. Disposer. Proférer. Poser. Ancrer. Fixer. Dévaler. Avaler. Mettre en voix. Mettre en espace.

3.18 Porosité – La densité des matériaux –

L'écriture est la peinture de la voix.

Voltaire

La mise en contexte

J'ai longtemps cru qu'un auteur pouvait difficilement prendre en charge sa langue. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être que j'étais tellement obsédée par cette idée qu'un texte doit être ouvert, si ouvert que ce n'était pas à l'auteur de le figer dans le temps d'une mise en scène. Lui qui avait une vision du texte fermé par sa propre écriture ne pouvait, dans ma tête, que proposer une mise en scène également fermée à l'œuvre. Sans ouverture. On ignore, bien trop souvent, comment se forment ces fausses idées qui gravitent dans nos têtes et qui demandent des années de réflexion et de recherche pour les casser. Peut-être est-ce, en partie, dû à ce

professeur en littéraire rencontré, il y a des années de ça, et qui croyait ce que longtemps j'ai cru et qui nous l'a enseigné comme tel. Peut-être qu'elle aussi tenait ça d'un professeur en littérature rencontré, il y a des années de ça, et qui croyait ce que longtemps elle a cru et qui nous l'a enseignée comme tel. Même encore aujourd'hui, après toutes ces années à tenter de détruire ce paradigme, j'ai un peu de difficulté avec ce « quand l'auteur se met en scène » que j'apprivoise peu à peu. Je suis de celle qui prend plaisir à voir et entendre ce que les autres font de ses mots et qui accepte voire jubile de ces mutations de sens à travers ces états de *porosité* traversés par le regard de l'Autre. Maintenant, je comprends que l'auteur qui prend en charge sa langue prend en charge son avenir.

Et les correspondances les plus impérieuses furent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante à travers le cri d'un instrument. Les soupirs d'un instrument à vent prolongent les vibrations des cordes vocales, avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait plus si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix.

Antonin Artaud¹⁹⁰

3.19 La mise en espace de la mise en lecture

Lecture

Par la mise en lecture, je désigne l'action de mettre en voix et en espace, les sept textes composant la lecture-spectacle *Porosité – La densité des matériaux* -. Lire, c'est la consigne de base. Je demande aux comédiens de ne pas apprendre le texte, de le lire. Je veux que la présentation demeure dans ce rapport à la lecture. Un rapport performatif permettant l'interprétation du texte, sans tomber dans l'incarnation de personnage. Parce que l'idée est là pour ce projet : faire de mes mots un théâtre de la pensée, un théâtre mental et ouvert. Un théâtre de la parole. Le texte devient une matière sonore propice à la rencontre d'autres sons.

Je crois que la mise en voix, par la mise à vue du dispositif de lecture (le texte version papier, une projection du texte, un texte collé sur un disque), permet de désamorcer l'idée de la mise en scène dans l'espace du spectateur. La lecture, même si elle a intégré notre univers culturel, social et même politique depuis

¹⁹⁰ Antonin Artaud, à propos du théâtre balinaï, dans *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

longtemps, est une forme d'oralité peu commune dans un contexte théâtral, du moins au Québec. Mettre à vue un dispositif de lecture permet de restituer la lecture comme forme performative. Et de rendre compte de cette actualisation de la dramaturgie actuelle, à partir de mon écriture.

Plateau

Sept propositions sont présentées dans un espace scénographique bifrontal. Ce dispositif permet, entre autres, de briser le quatrième mur théâtral en valorisant cette proximité entre les comédiens et les spectateurs. Et les spectateurs envers les spectateurs puisque face à face, ils se voient, peuvent communiquer non verbalement et que leur énergie traverse le plateau (po-ro-si-té.) Une porosité « spectatorielle ». Un espace qui se plie et se déplie. Un plateau à même le sol, d'une longueur de quinze mètres par dix mètres de largeur. Un plateau presque vide qui se ploie et se déploie pour sept univers. Chaque texte déploie un espace précaire et passager qui progressivement, sous l'effet d'accumulation, crée une scène protéiforme. La proposition scénique permet également de multiplier les fonctions de chacun (acteurs, actants, chœur, techniciens, sonorisateurs, lecteurs...). Il en va de même dans la préhension langagière. *Porosité* de l'espace-temps : sept textes / un espace / sept propositions / neuf participants / neuf voix / neuf corps.

Paroles et corps

Neuf participants, neuf voix, neuf manières de dire. Ce que je leur demande, c'est de lire les mots du texte. Mon écriture opère une dynamique où les mots induisent le sens, le ton, l'intonation et l'interprétation. Le style de mon écriture s'harmonise avec cette musicalité de la langue qui ordonne. Ce qui doit être dit et comment est implicite à ce qui doit être lu. La rythmique, le ton, le volume, les intentions découlent de l'écriture dont les mouvements internes induisent l'oralité nécessaire. « Le texte pour transmettre du sens au théâtre appelle le corps et avant tout le corps de la voix. C'est donc là encore une relation étroite, un corps à corps entre l'oreille et la bouche dont il est question. ¹⁹¹ » Chaque comédien affiche une présence physique

¹⁹¹ Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 306.

singulière jouant sur la différence (posture des corps, dynamisme des déplacements, gestuelle, rythmique). Le québécois développé dans mes textes laisse place à une variété d'accents, de particularismes linguistiques et culturels qui participent à l'aspect sonore du dispositif. On peut ainsi croire que la mise en lecture dépasse l'idée d'une restitution du texte pour devenir la mise en commun d'une parole intime et pourtant divergente. C'est aussi de cette façon que la pluralité dramaturgique s'opère dans la *porosité*. L'identité des corps et des voix se mettent au service du texte et motive un dialogue, c'est-à-dire une possibilité de conflits et de complicités. « Quand l'acteur travaille par la voix pour approcher le texte, sa voix devient un espace de liberté car il est détaché du sens du texte [...].¹⁹² »

3.20 La co-mise en lecture de la co-mise en espace

Nous sommes neuf poreux et poreuses

Je ne pouvais prendre en charge, seule, ma langue. Elle avait besoin de retrouver des gens pour m'accompagner. Nous sommes neuf (en incluant le concepteur sonore) à la travailler, tour à tour et ensemble. Quatre de ces complices sont mes co-metteurs en lecture et en espace. Ensemble, nous décidons du déroulement de certaines mises en voix. En cours de travail, Maude Cournoyer (qui participe également aux lectures), prend de plus en plus sa place et se démarque, s'affichant clairement au sein de l'équipe comme mon assistante. Quelle fougue ! Ces collaborations m'aident à ne pas entrer dans la mise en scène, même si je dois souvent moi-même leur et me le rappeler. L'aventure est collective. Les propositions fusent de partout, les gens sont heureux d'avoir en bouche un texte neuf modelant leur langue par la mienne. Cette ressource collective est aussi efficace en ce qui concerne les mouvements de transformation du plateau. Cette dynamique correspond bien à un projet qui cherche à maintenir une forme ouverte, voire inachevée de l'écriture scénique. Je suis à l'écoute de tout ce qu'ils me proposent. J'ai la chance de travailler avec une équipe interdisciplinaire

¹⁹² Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 307.

dont les capacités à émettre des propositions en construction dans l'espace à partir de leur corps en mouvement et de leur voix, génère de l'ouverture. La puissance du geste de création repose sur une volonté de rendre collective et collaboratrice l'intention artistique. Nous sommes concrètement face à un dialogue construit et motivé par la pluralité (humaine, technique, spatiale, langagière) et l'hétéromorphisme. Si chacun est en écoute de l'autre, il apparaît que tous préservent leur singularité.

Ladida Scalie

Les didascalies sont lues. Cette pratique participe au détachement de la mise en scène. Dans certains textes, les noms des personnages sont également mentionnés. Elaine Juteau¹⁹³ est dans *Porosité – La densité des matériaux* -, la didascalie (Figure 14). C'est elle qui les prend en charge. Trois de mes textes en contiennent. Elle rythme chacun des textes en les présentant, à vive voix, comme une meneuse en piste au cirque ou comme le coryphée guidant le chœur. « [...] *Ladida Scalie dicte le récit.* ¹⁹⁴ » Elle présente aussi chacune des mises en voix et en espace en déclinant le titre du texte, sa chronologie dans la présentation, son genre et parfois certaines contraintes d'écriture. On peut ainsi voir la place valorisée de l'acteur-didascalie vis-à-vis de l'acteur personnage et de l'acteur-lecteur comme une possibilité de mutation des fonctions traditionnelles. Une manière de favoriser une perception égale du commentaire (la didascalie) comme du dialogue.

¹⁹³ Bachelière du baccalauréat interdisciplinaire en arts (BIA) de l'Université du Québec à Chicoutimi, Elaine Juteau a depuis intégré le milieu professionnel. Son projet de fin de baccalauréat *Que l'inoubliable se pendre* a été présenté au Chantiers 2011 du festival Carrefour International de Théâtre de Québec. Chercheuse, elle a participé à toutes les étapes de recherches de la Chaire de recherche du Canada dramaturgie sonore au théâtre. Dès sa sortie universitaire, elle est engagée comme comédienne dans *La fuite des choses*, une production du Théâtre Cri et du Théâtre à Bout Portant (Chicoutimi 2011). Elle fait partie du collectif Les Poulpes dont le premier spectacle a été présenté à la première édition du Festival Fringe de Chicoutimi (septembre 2011). En octobre 2011, elle signe la mise en scène du *Bain*, projet de fin de maîtrise d'Erika Brisson, étudiante finissante. En décembre 2011, elle participe à *Porosité – La densité des matériaux*-, de Anick Martel. À l'été 2012, elle signe la mise en scène de *La marmite* de Plaute au Théâtre 100Masques. Source : Elaine Juteau et <http://dramaturgiesonore.com/>

¹⁹⁴ Martel, Anick, *Ladida*, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.



© Judy-Ann Côté-Dufresne

© Stéphane Boivin

Figure 14- *Ladida Scalie*, Elaine Juteau pour Ladida Scalie, UQAC, 2011

3.21 De la porosité : chronologie des sept mises en voix et en espace

Dans cette dernière partie de ce troisième chapitre, je vous présente, par ordre chronologique, les sept propositions composant ma production *Porosité – La densité des matériaux-*. Chaque partie est décrite brièvement et appuyée visuellement par des photos correspondant à la proposition scénique.

Jailhouse Rock – Première partie

Clara Beaulieu alias Le King alias Clara Beaulieu alias Marlène Dion alias le docteur alias Clara Beaulieu. Clara Beaulieu la voix amplifiée, filtrée et déformée par le concepteur sonore Guillaume Thibert¹⁹⁵,

¹⁹⁵ Compositeur, concepteur sonore, réalisateur et claviériste, Guillaume Thibert est très actif dans le milieu musical au Saguenay. Sa démarche musicale privilégie l'interaction avec les musiciens, les intégrant directement au processus de création. Combinant musicalité et narrativité sonores par des références réelles en voulant raconter une histoire sans sujet, appeler à des images invisibles, des textes sans paroles, les œuvres qu'il crée imprègne l'auditeur d'une narrativité qui lui est propre. Boursier du CALQ en musique en 2006 pour le projet *Face-à-Face*, on a pu le voir sur les planches du Festival des Musiques de Création de Jonquière à la tête d'un ensemble de 11 musiciens interprétant ses compositions. Il a collaboré avec de nombreux artistes en arts visuels (Guy Blackburn, Claudine Cotton, Yves Tremblay, Karine Côté), du cinéma (Sébastien Pilote, Éric Bachand, Boran Richard), de la musique (Yannick Rieu, Luc Beauchemin, Jean-Pierre

alter ego de cette Clara un brin déjanté. Le texte est présenté en deux parties, entrecoupé par la proposition de *Fermer le ciel*. *Jailhouse Rock* est le contre-exemple de la production. La première partie propose un dispositif ancré dans une proposition frôlant la mise en scène. Décor. Personnages. Accessoires. Texte su et joué. Dispositif à vue. Coprésence en jeu par le travail de Guillaume Thibert qui derrière son écran tactile manipule une interface qu'il a créé afin d'explorer le son et la voix en direct, par réinjection du texte. Thibert ouvre la bouche, prend la parole, ouvre les couches de sens possibles. Les surimpressions de couches de sons et de voix construisent les personnalités multiples de Clara Beaulieu. La scénographie ? Un long tapis rouge, des vinyles éclatés, une vieille radio d'où sort cette voix qui prend en charge son récit. Un fauteuil, une table, une lampe. Un décor. Le chœur des heures en *voix off* qui rythme ce journal de bord. Le son comme relais de la didascalie.



© Judy-Ann Côté-Dufresne

Figure 15- *Jailhouse Rock*, Première partie, J. Bernier et G. Thibert, UQAC, 2011

Bouchard, *Fugues Indociles*) et du théâtre. Il est également membre régulier et siège sur le C.A. des ateliers TouTTouT où il possède son studio d'enregistrement. Source : Guillaume Thibert

Fermer le ciel

Quatre voix féminines. L'amie. La passagère. L'hôtesse. La didascalie. Une voix masculine. Alex. Les voix féminines juchées dans un énorme escabeau. Un gratte-ciel. Les surplombant de la mezzanine du théâtre, Alex, dans son avion imaginaire. Les cinq ne se voient pas, mais se parlent. Le texte en main. Texte qui vole. Voix acoustiques. L'éclairage comme une piste d'atterrissage.



© Judy-Ann Côté-Dufresne

© Stéphane Boivin

Figure 16- *Fermer le ciel*, UQAC, 2011

Jailhouse Rock – Deuxième partie

La deuxième partie de ce texte propose une déconstruire de tous les éléments mis en scène dans la première partie. L'univers de cette mise en scène se disloque, peu à peu, pour faire place à une comédienne-lectrice, seule sur le plateau, texte en main et en lecture. Ainsi, cette deuxième partie rejoint le principe de la lecture-spectacle. La voix amplifiée cède sa place à une voix acoustique, le chœur des heures passe d'un enregistrement en *voix off* et spatialisé, à des voix et à des corps en mouvement sur le plateau, rythmés par les comédiens-lecteurs dépouillant la scène de tous ses éléments scénographiques. « [...] en s'intéressant à la voix on s'intéresse à la composante qui stimule et inscrit cette mutation du texte dramatique *comme un matériau*

sonore.¹⁹⁶ » En habitant les possibilités transformatrices de la salle, c'est aussi la nature sonore du projet qui gagne en déploiement. En travaillant l'hybridité générique du texte en scène, *Jailhouse Rock* explore ce conflit des formes, tributaire d'une part de la notion de *porosité*.



© Stéphane Boivin

Figure 17- *Jailhouse Rock*, Deuxième partie, J. Bernier et G. Thibert, UQAC, 2011

Et crie la belle crie : j'en suis à toi

Co-mise en voix et en espace d'Elaine Juteau. Un son grinçant, circulaire, assourdissant. Ce son appelle un retour dans le temps. Derrière le rideau, une femme manipule un support à vêtement. Ladida Scalie ouvre le rideau : une jeune femme apparaît. D'une main, son texte, de l'autre, elle tient ce support où des robes aux différentes couleurs semblent sortir d'époques précises et diverses. Bleue. Rouge. Jaune. À paillettes. Blanche. Mouvements simples de l'actrice. Une adresse parfois publique, un flot de mots sort de cette bouche qui nous raconte la vie par pivots narratifs. Les voix sont plurielles. Voix acoustique, support amplifié. Le texte éprouvé en scène confirme l'appréhension de notre hypothèse : *Et crie la belle crie : j'en suis à toi* relève plutôt du théâtre-littéraire, voire de la nouvelle littéraire que du texte de théâtre. Une musique de cabaret des années 50. L'histoire avance,

¹⁹⁶ Quéinnec, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011, p. 306-307.

les robes sont malmenées. Disparaissent. Le personnage s'embrouille, perte de la mémoire. Le spectateur suit difficilement le texte plutôt voué au livre qu'au plateau, du moins, dans le traitement scénique proposé.



© Stéphane Boivin

Figure 18- *Et crie la belle crie : j'en suis à toi*, Andrée-Anne Giguère, Elaine Juteau, UQAC, 2011

Ladida

Transformation de l'espace en une pièce vide, blanche, creuse et silencieuse. Entrent dans l'espace trois corps, trois voix. Mai. Lui. Ladida Scalie. On entend les talons hauts des dames. Quatre néons sont placés au centre de l'espace. Mai et Lui, à chacune des extrémités du plateau. Ladida Scalie hante cet espace, erre dans un déambulateur. Les trois, leur texte en main. Mai, micro et voix amplifiée. Lui manipule de la matière

poreuse et sonore sur une table aussi amplifiée. Eau / terre / gravelle / racines / verre. Sont collés à ses poignets des petits micros captant et diffusant ses manipulations poreuses. Ladida Scalie, voix acoustique. Trois corps se rencontrent tout en préservant un écart. Chacun développe une rythmique des corps, une tessiture des voix, un espace différent qui communique et ne fusionne pas. Au creux de cet écart émergent des résonances qui offrent au spectateur un champ d'écoute(s). La réception du texte va au-delà de la mise en voix... Le dispositif laisse place à une perception mentale du texte. Les comédiens n'absorbent pas la totalité de son interprétation. Le travail d'Émilie Gilbert-Gagnon (Mai) est à cet égard exemplaire car elle ne force pas pour dire. Elle laisse passer le texte, ne le retient pas pour l'incarner, pour nous convaincre de son écoute et donc de sa relation avec lui. Lui (le personnage), creuse. Ladida Scalie incarne la didascalie. C'est la consigne à suivre. L'écart entre la mise en voix et le texte devient alors une possibilité pour le spectateur de «voir» la polysémie et la polymorphie de l'écriture. Co-mise en voix et en espace de Maude Cournoyer.



© Judy-Ann Côté-Dufresne

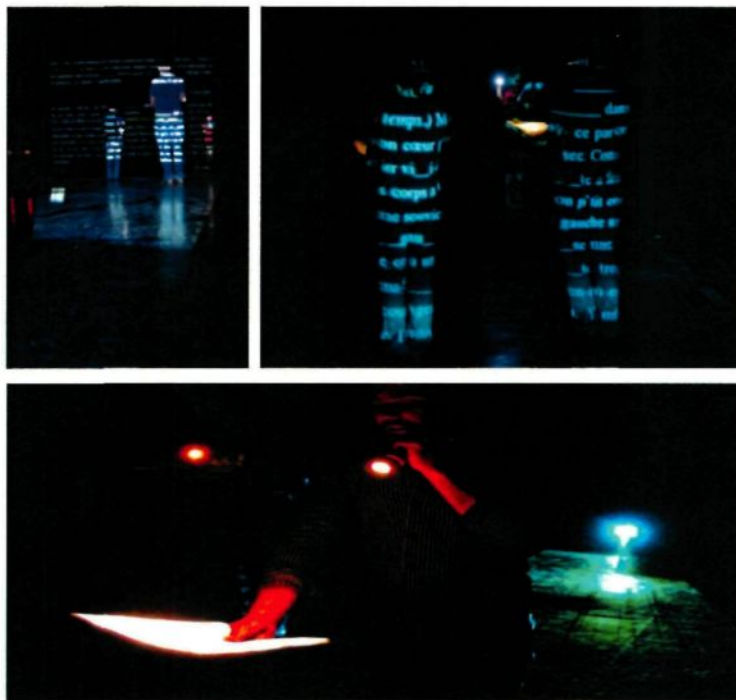


© Stéphane Boivin

Figure 19- *Ladida*, Mai / Lui / le trio dans le dispositif, UQAC, 2011

Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)

Trois nuits. Trois Marie. Femme / homme / femme. Au sol projeté tel un générique de film, le texte qui grimpe sur les corps. Les Marie, tour à tour, traversent le plateau. Un homme les accompagne dans leur traversée. Une didascalie (Ladida Scalie) leur fait face, debout sur une chaise, livre en main. C'est elle qui appelle les trois Marie. Dans *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, l'irruption des corps est aussi l'irruption d'une pluralité de voix acoustiques. Co-mise en voix et en espace de et avec Maude Cournoyer.



© Anick Martel

Figure 20- *Marie sans nuit (pour chaque nuit une nouvelle Marie)*, Les Marie, UQAC, 2011

Phare_Ouest / Le dernier train

7 voix / 7 mouvements / un chœur / acoustique / quelques solos et éclats de voix / des trios / un canon / 7 bancs d'essai / textes en main / rhapsodique / reprise du 4^{ième} mouvement / une chute / crier gare sans le faire / mettre en œuvre un travail collectif de la voix et des corps en mouvement où le traitement scénique cherche une cohérence esthétique rassemblant des écarts tout en les creusant.



© Judy-Ann Côté-Dufresne

Figure 21 - *Phare_Ouest / Le dernier train*, 2^{ième} et 4^{ième} mouvements, UQAC, 2011



© Judy-Ann Côté-Dufresne

Figure 22- *Phare_Ouest / Le dernier train*, 5^{ième}, 6^{ième} et 7^{ième} mouvements, UQAC, 2011

Épicurienne – faut savoir choisir ses combats –

Prose-combat. Poésie sonore. La proposition semble être celle dont la voie est la plus ouverte au concept de la *porosité*. La forme du dispositif favorisant la pluralité de l'énonciation. Un homme (Guillaume Thibert) et une femme (Anick Martel) en duel dans un grand écart scénique et diagonal. L'homme-ordinateurs-machines crée de la musique électronique en temps réel, à l'écoute du texte proféré par la femme. La femme, elle, amplifie, filtre et déforme sa voix. Rythme, grain, accélération, respiration, gain, chuchotement. Subordination des mots sur la musique, subordination de la musique sur les mots. Un combat de mots et de musique électronique. Qui gagnera ?



© Judy-Ann Côté-Dufresne

Figure 23 – *Épicurienne – faut savoir choisir ses combats*-, A.Martel et G.Thibert, UQAC, 2011



© Stéphane Boivin

Figure 24- *Épicurienne – faut savoir choisir ses combats*-, Les machines, UQAC, 2011

3.22 Interstices

Porosité- La densité des matériaux a été présentée les 8, 9 et 10 décembre 2011 au Petit Théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi. Le travail sur le plateau s'est amorcé au début du mois d'octobre après un mois de travail de table. La cohésion du groupe a opéré tout au long du travail. Pour chaque texte, une à deux rencontres avaient été prévues au cours du mois d'octobre. En novembre, une rencontre par semaine fut planifiée pour chaque équipe de travail (donc une moyenne de sept rencontres par semaine), d'une durée moyenne de six heures. Nous avons intégré notre espace dans le théâtre à la mi-novembre. Il restait alors trois semaines avant les présentations. Le travail intensif en salle commença à ce moment-là. Une fin de semaine complète de travail avait été prévue les 2, 3 et 4 décembre 2011.

La plasticité de cette mise en espace provient de l'aspect élémentaire des composantes (textes originaux, objets, techniques) mises en jeu, mais aussi de la capacité des comédiens à exister dans l'intégrité de l'espace physique et virtuel. Pas de convention, pas de repère (entrée-sortie, coulisse) venant cadrer, et la signification des mouvements et le sens des déplacements. L'hétéromorphie du concept appelle une ouverture identitaire du lieu. La salle de théâtre n'existe plus pour sa fonction théâtrale, mais bien comme un espace d'accueil, un médium, participant à la valeur transgressive et performative de la lecture-spectacle.

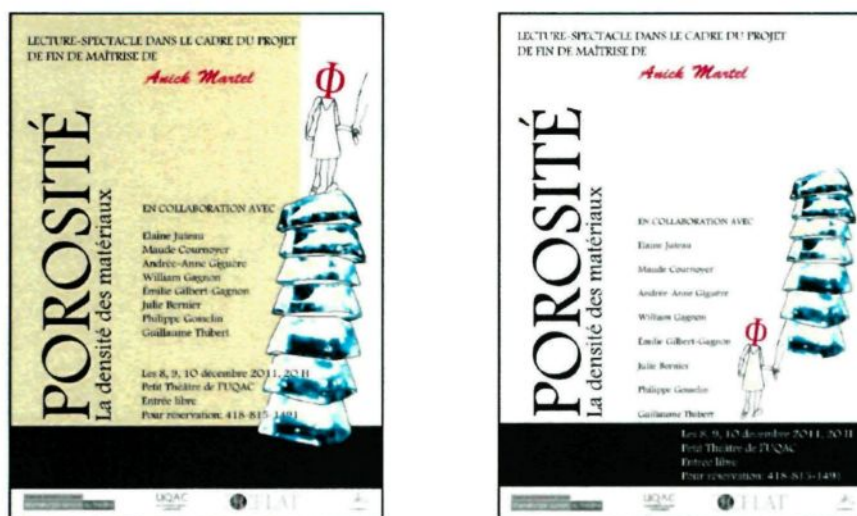


Figure 25 – 2 des 4 affiches de *Porosité – La densité des matériaux*-, par Anne-Sophie Côté, 2011

CONCLUSION

Revoir

Mes recherches à la maîtrise ont débuté par un vif questionnement concernant la perméabilité des frontières entre les genres littéraires et leurs passages à la scène. Un questionnement qui m'habitait depuis bon nombre d'années. J'avais le désir et je ressentais le besoin d'entreprendre cette démarche artistique combinant l'écriture de textes originaux aux modalités dramaturgiques variées et hybrides à des expériences scéniques où la recherche autour du sonore contribue à leurs ouvertures polysémiques. La lecture-spectacle, comme forme aboutie de la représentation performative, m'a permis d'explorer et d'éprouver la notion de *porosité* que j'ai embrassée à chaque étape de ce projet à la maîtrise. Je ressentais également le besoin de «fixer» temporellement mon écriture dans le cadre d'un projet de publication. Une publication dont le contenu et le contenant proposent une architecture poreuse et protéiforme. J'ai concentré mes recherches théoriques autour des bouleversements de la dramaturgie contemporaine, française et québécoise, des trente-quarante dernières années. Ce parcours historique m'a servi à actualiser certains savoirs tout en favorisant l'orientation de ma démarche artistique et créatrice. À partir de mes ancrages esthétiques pluriels et polyvalents, je démontre vers quoi tendent mes filiations actuelles, et comment elles se déploient à travers ma pratique. Une pratique axée sur la mise en espace, la poésie sonore, l'écriture et l'édition. J'ai découvert, à travers ce déambulatoire rhizomatique, des gens, des penseurs, des créateurs. Je me suis, aussi à quelques reprises, perdue. C'est en gardant bien en tête cette Φ qui me transcende, désormais, que j'ai su développer ce territoire artistique.

C'est au cours d'une discussion avec Michaël La Chance, dès les débuts de ma recherche création à la maîtrise, à l'automne 2009, que la notion de *porosité* nous est apparue comme porteuse de sens. Paradoxalement, j'avais ainsi trouvé ma problématique, mon sujet et une petite partie de ma réponse. Une

réponse partielle amorçant ce parcours théorique, esthétique et pratique, complexe et ouvert, à l'image de cette *porosité* qui le construit. La *porosité*, comme vitalité esthétique, théorique et pratique, engendre la création de formes qui tendent vers le renouvellement. C'est une dynamique. Elle est, à la fois, le mouvement et l'aboutissement des rencontres possibles des disciplines. Elle est transdisciplinaire. Ses traces sont plurielles. C'est aussi un interstice, un pore, un va-et-vient. La *porosité*, c'est aussi la capacité de mutation d'un objet en un autre. Du sujet à l'objet. La *porosité* est une notion à géométries et fonctions variables. C'est une suspension unissant des points de rencontres et de raccordements entre plusieurs états : des genres, des disciplines, des esthétiques, des théories et des humains. Je viens de la littérature. En moi, abonde un flot incessant de mots. Au fil des ans, j'ai appris à faire silence pour enfin écouter le déploiement du temps. J'ai appris à me taire pour savoir parler. Aujourd'hui, j'ai enfin cette envie en moi que l'oralité de mes textes passe aussi par ma voix. Celle qui la construit. Qui l'articule. Qui pulvérise.

Rêver

Je souhaite également poursuivre cette collaboration avec Cindy Dumais en m'impliquant davantage au sein de la maison d'édition La Clignotante. À l'automne 2012, je participerai à mon premier Salon du Livre au Saguenay-Lac-St-Jean. Je souhaite également poursuivre cette collaboration pour ma deuxième publication, un recueil de poésie dont le titre provisoire est *Par où n'est le plaisir se déchire la chair*.

J'ai aussi trouvé à travers mes lectures et recherches de nombreux événements affiliés à ma pratique, événements auxquels je souhaite prendre part dans les prochaines années. Le Festival PHENOMENA et le Marché de la poésie à Montréal, le Festival International de la Poésie de Trois-Rivières, le Festival du texte court de Sherbrooke, les Correspondances d'Eastman. Toujours à Montréal, le Festival du Jamais Lu (où je proposerai pour l'édition 2013 ma pièce de théâtre *À demain Moïra*) ainsi que l'événement Dramaturgie en dialogue sont dans ma mire. Sans oublier Folie/Culture, le Printemps des Poètes et RHIZOME, à Québec.

Je laisse miroiter en moi le rêve de créer notre propre événement entremêlant les lectures publiques, la lecture-action, le slam et la poésie sonore au Saguenay. Je souhaite également publier un roman jeunesse

dont le premier jet d'écriture est terminé. *Dans le ventre de Melba* serait le premier titre d'une trilogie. Un récit initiatique dans la forêt de Van Bruyssels.

Au cours des mois à venir, j'entre en période d'écriture pour le Théâtre 100 Masques. Si tout se passe tel qu'envisagé, à l'été 2013, ma première comédie y sera jouée. Cette même année, le collectif Les Poulpes, dont je suis membre, en collaboration avec le Théâtre CRI, proposera leur deuxième projet de création, un théâtre-documentaire autour de l'adolescence. L'écriture du texte-matériau se fera au cours de l'automne 2012. Je souhaite également soumettre ma pièce *À demain Moïra* au CEAD afin d'en devenir membre.

Replonger

Oui, j'envisage de poursuivre au doctorat, dans trois ou cinq ans, mais pas tout de suite. Je veux prendre le temps, avant, de faire tout ce que j'ai énuméré en amont. Écrire. Transmettre. Raconter. Créer. Prendre en charge ma langue.

[Je] palpe la chair des mots. Pour. Je suis. Je veux. Je suis une langue. Une langue sale. Une langue poreuse. Une langue crue. Une langue fourmière construisant-dé-construisant ses charnières. Je vais. Ne plus me taire. Je veux. Savoir me taire. Je vais. Porosité. Je suis. Un sauf-conduit / un canal / un vecteur / une phrase-clé (qui coule coule et se mue en). Texte qui traduit la voix. Voix qui traverse le mouvement. Mouvement qui travaille le texte. Le corps. Vie et mort qui s'ébruitent en moi. (Alors vient le moment où tout s'arrête et où les mots ont trouvé leurs idées et où les idées ont trouvé l'espace et où l'espace a trouvé son architecte. Et alors, après tous ces pourtours de la langue, alors on s'en remet aux mots pour pour. Pour passer à autre chose. Porosité.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Martel, Anick, *Texte de présentation de Porosité*, deuxième de couverture, in *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafrage, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007. SALLENAVE, Danièle, *Les Épreuves de l'Art*, Actes Sud, Arles, 1988.

SALLENAVE, Danièle, *Les Épreuves de l'Art*, Actes Sud, Arles, 1988.

OUVRAGES SPÉCIFIQUES DE THÉÂTRE

COUNTY, Daniel et Alain Rey, *Le théâtre*, (sous la direction de), Bordas, Paris 1980.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 2008

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010.

DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995.

GOBIN, Pierre, *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, PUM, 1978.

HÉBERT, Chantal et Irène Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, (sous la direction de), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

LAPORTE, Josée, *La mise en espace : une pratique interdisciplinaire et hétéromorphique*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.

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

PAVIS, Patrice, *Le dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Nathan, coll., Lettres Sup., 1993.

VINAVER, Michel, *La mise en trop*, in *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, Paris, 1998.

VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par SALLENAVE Danièle et BANU Georges, Éditions Gallimard, Paris, 1991.

PÉRIODIQUES

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Auteurs, écritures dramatiques*, in *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), CNRS, Paris, 1995.

BIENVENUE, Yvan, *En mission pour la dramaturgie*, Jeu : revue de théâtre, n° 120, (3), sous la direction de Raymon Bertin, 2006.

BOUCHET, Pauline, *La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis*, p.72, in L'Annuaire théâtral no 47, *Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, SQET/CRILCQ/UQAM, Montréal, printemps 2010.

DANAN, Joseph, *Je ne raconte pas d'histoires(s)*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

DORT, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre / Public n°67 – «Dramaturgie», janv.-fév., 1986.

DAVID, Gilbert, *Dispositifs (post)modernes*, in L'Annuaire théâtral, No 21, sous la direction de Lucie Robert, *Dramaturgie(s)*, printemps 1997.

GUAY, Hervé, *Vers un dialogisme hétéromorphe*, in Tangence no 88, *Devenir de l'esthétique théâtrale*, numéro préparé par Gilbert David et Hélène Jacques, automne 2008.

GUAY, Hervé, *Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009.

JUBINVILLE, Yves, *Auteur dramatique à l'œuvre*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009.

JUBINVILLE, Yves, *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, Voix et Images, vol. 34, n° 3, (102) 2009.

LARRUE, Jean-Marc, *Une musique qui fait voir : Fonctions et paradoxe de la musique au théâtre*, in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Hébert Chantal et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

LOFFREE, Carrie, *La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégie de réception communes*, p.102-103, in L'Annuaire théâtral, No 21, sous la direction de Lucie Robert, *Dramaturgie(s)*, printemps 1997.

MAILHOT, Laurent, *Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois*, in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada Français*, no 5, « Le Théâtre », Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique, *Duplicité du dialogue théâtrale*, in *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.

MONFORT, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires [En ligne] <http://trajectoires.revues.org/index392.html>

QUÉINNEC, Jean-Paul, *Une pensée en action du son au théâtre*, Literatura: teoría, historia, crítica, Vol. 13, n.º 1, enero - junio 2011.

QUIRICONI, Sabine, «Faire entendre le texte » : retours et recours d'une doxa, in Théâtre/Public, n°67 – «Dramaturgie», janv.-fév., 1986.

LIVRES, RECUEILS

DANIS, Daniel, *E, roman-dit*, L'Arche, Paris, 2005.

DANIS, Daniel, *Terre océane*, L'Arche, Paris, 2006.

DUMAIS, Cindy, *CHUTE*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2004.

MARTEL, Anick, *Porosité*, Les Éditions La Clignotante, Chicoutimi, 2011.

TREMBLAY, Larry, *Le Ventriloque*, Lansman éditeur, Collection « Nocturnes Théâtre, Belgique, 2001

VACHON, Claudine, *À l'oreille ou à l'oral*, Les Éditions Rodrigol, Montréal, 2007.

SITES INTERNET

CEAD

<http://www.cead.qc.ca/>

CRILCQ

http://www.crilcq.org/seminaires/20092010/Poetique_hybridite.asp

DANIS, DANIEL

<http://danieldanis.org/>

LES ÉDITIONS RODRIGOL

<http://leseditionsrodrigol.com/html/CMS/>

FESTIVAL DU JAMAIS LU

<http://www.jamaislu.com/>

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES

<http://www.fta.qc.ca/2010/>

O'HARA, ALEXIS

<http://www.alexisohara.com/> ou <http://www.electriques.ca/>

OULIPO

<http://www.ouliipo.net/>

LES PRODUCTIONS RHIZOME

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

THÉÂTRE OUVERT

<http://www.theatre-ouvert.net/>

TXT, *Revue littéraire dont certains numéros sont numérisés*

http://www.le-terrier.net/txt/spip.php?article79&var_recherche=lecture-action

UBU

<http://www.ubucc.ca/>

ANNEXE 1

GLOSSAIRE

GLOSSAIRE

Quelques définitions provenant de divers ouvrages et sites internet.

Pour une pensée en action.

ABSTRACTION

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 1

S'il n'existe pas de théâtre abstrait (au sein d'une peinture abstraite), on observe toujours par contre un processus d'abstraction et de *stylisation** de la matière théâtrale, dans l'écriture comme dans la scène. Tout travail artistique, et singulièrement toute mise en scène, s'abstrait de la réalité ambiante ; elle est plutôt (pour reprendre la distinction de la *Poétique* d'ARISTOTE) du côté de la poésie – qui traite du général- que du théâtre- qui traite du particulier. C'est dans la nature de la mise en scène d'organiser, de filtrer, d'abstraire et d'extraire la réalité. Certaines esthétiques systématisent ce processus d'abstraction : ainsi le Bauhaus d'O. SCHLEMMER vise « la simplification, la réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses » (1978 : 71). Il en résulte une géométrisation des formes, une simplification des individus et des mouvements, une perception des codes, des conventions et de la structure d'ensemble.

A-DRAMATIQUE

Aucune définition trouvée et pourtant ce terme est utilisé pour désigner l'état de ce qui n'est pas dramatique. En cherchant l'étymologie de a , préfixe de dramatique, nous trouvons : A- Élément tiré du gr. exprimant la négation (« pas »), ou la privation (« sans »), et dit a privatif (var. an- devant voyelle) : anaérobie, apolitique. (Le Petit Robert de la langue française, 2006, p.1) Par analogie, adramatique signifie : ce qui n'est pas dramatique.

ARCHIÉNONCIATEUR

Gilbert David et Bernard Lavoie, *Dramaturgie I : Exercices d'analyse dramaturgique*, notes de cours , p.82.

Qui ordonne un réseau de paroles, sans nécessairement adopter le point de vue particulier de l'un des énonciateurs.

AUTOFICTION

Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafrage, *Histoire de la littérature québécoise*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.514.

Le terme « autofiction » forgé par Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977), associé à un type de textes apparus en France au tournant des années 1980, différencie ces récits de l'autobiographie en revendiquant la part de fiction (invention, travestissement, jeu) inhérente à tout récit de soi.

AVERTISSEMENT

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 31

Texte d'escorte où l'auteur dramatique, s'adressant directement au lecteur, l'avertit de ses intentions, précise les circonstances de son travail, analyse son œuvre, prévient d'éventuelles objections. Appartenant au paratexte*, donc extérieur au texte dramatique*, l'avertissement est souvent un mode de lecture qui tente d'orienter la lecture du futur public. À ce titre, c'est un procédé de guidage de la réception (préface*).

CHŒUR

Les termes clés de l'analyse du théâtre,
Anne Ubersfeld, p.17

Le chœur est une invention de la tragédie grecque. Il est composé de personnages représentant une communauté : communauté des citoyens de Mycènes dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, ou de victimes (*Les Troyennes*, d'Euripide). Le chœur chante, danse, parle ; un interprète central, le coryphée, dialogue avec les protagonistes. Quant au chœur dans son ensemble, qu'il chante ou parle, son énonciation s'adresse à soi-même, c'est-à-dire avant tout au spectateur. Le chœur se présente donc comme intermédiaire entre les protagonistes et le public, manifestant ainsi de manière sensible la double énonciation propre au théâtre.

La fonction chorale peut dans d'autres formes de théâtre se manifester indirectement :

- 1) par des personnages médiateurs (« raisonneur » ou valet);
- 2) par des « moments lyriques », ainsi chez Brecht, les songs (chansons en général chantées par le protagoniste et marquant des sortes de pauses lyriques et réflexives). Chaque fois, le chœur indique une distance par rapport à l'action qu'il exprime : par la parole, le chant, ou la danse, les sentiments provoqués par le spectacle de l'action, ou par la parole et le chant, les réflexions qu'elle inspire ou les conflits de valeur qu'elle contient. (Bibliogr. : J. de Romilly, 1970 ; Vernant-Vidal-Naquet, 1974, 1986.

CONTRAINTES

Le Petit Robert de la langue française, 2006, p. 533.

N.f. – XIIe ; de *contraindre* – êtreindre*(encadré) 1. Violence exercée contre qqn ; entrave à la liberté d'action. (...) **difficulté, exigence, obligation.** *Contraintes de composition artistique, poétique. Le langage « se trouve soumis à plusieurs contraintes nouvelles; la mesure, le nombre, la rime qui, toutes, sont étrangères à la fonction même du discours »* (Cailliois). (...) 5. PHYS., GÉOPHYS. Ensemble des forces qui, appliquées à un corps, tendent à le déformer. *La contrainte est une pression orientée. Tenseur des contraintes.*

DRAMATURGIE

Les termes clés de l'analyse du théâtre,
Anne Ubersfeld, p.32

Traditionnellement, le mot dramaturgie désigne le travail de l'auteur des œuvres théâtrales : sens sorti de l'usage.

Actuellement il est un de ces termes de la théâtrologie qui possèdent trois acceptions :

- 1) La dramaturgie est l'étude de la construction du texte de théâtre : ainsi, *La dramaturgie en France*, de J. Schérer, est l'étude de l'écriture et de la poétique du théâtre classique.
- 2) Elle désigne l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation.
- 3) Elle est l'activité du dramaturge* au sens allemand ou post-brechtien. En ce sens, la dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'idéologie « actuelle » de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre : elle implique donc non pas deux éléments, mais trois.

DRAMUSCULE

[En ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dramuscules>

Contraction des mots drames et minuscules, *Dramuscules* (en allemand *Dramolette*) est un recueil de piécettes de théâtre de Thomas Bernhard, inventeur du genre. Il les a écrits en 1988, un an avant sa mort. Dépeignant l'Autriche qu'il n'a jamais cessé de dénoncer, abrutie, réactionnaire, engluée dans le passé nazi.

Les *Dramuscules* ont paru en français à Paris, L'Arche, 1991 et rassemblent les recueils *Der deutsche Mittagstisch* et *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*

ÉCRITURE THÉÂTRALE

Les termes clés de l'analyse du théâtre,
Anne Ubersfeld, p.34-35

A. Écriture textuelle

L'écriture d'un texte théâtral a des traits particuliers :

1) L'auteur dramatique n'écrit pas sans la connaissance du code théâtral de son temps ; comme les autres écrivains, il est lié à l'univers encyclopédique (Umberto Eco) de son spectateur éventuel, et répond à une demande implicite de sa part ; mais de plus il est tenu d'imaginer le type de théâtre, de mise en scène, de comédien qui jouera son texte (même quand c'est en prendre délibérément le contre-pied, comme fait Musset par exemple, écrivant des textes correspondant à une sorte d'épreuve négative du théâtre de son temps).

2) L'auteur dramatique n'écrit pas pour se dire, mais pour proclamer que ce n'est pas lui qui parle ; sa voix ne se fait entendre (directement) que par le biais des didascalies*, elle est déléguée à d'autres bouches : le théâtre est dialogique par nature. On comprend que le « théâtre à thèse » soit un monstre non viable. Ce qui signifie pas du tout que l'on puisse repérer le projet ou la pensée du scripteur, mais ils n'apparaissent que par la combinaison des signes didascaliques et des voix des personnages. Ils sont une résultante complexe... et incomplète.

3) C'est que par nature le texte produit par le scripteur est incomplet : même si les didascalies donnent tous les détails de la mise en scène éventuelle, encore ne peuvent-elles indiquer ni l'aspect concret du lieu, ni les signes concrets et individuels produits par le comédien, ni rien de ce qui est la part proprement artistique du spectacle : rythmes, couleurs, mouvements, lumières... Aussi le texte de théâtre est-il nécessairement prolongé et proprement accompli grâce à celui de la mise en scène, et aux signes produits par le spectacle.

B. Écriture scénique

Au sens premier de la formule, elle désigne ce texte second que l'on peut appeler « cahier ou notes de mise en scène », que ce texte soit un vrai texte, rédigé, ou simplement paroles et entretiens consignés ou non par l'enregistrement ou la sténographie. En un sens métaphorique, l'écriture scénique s'identifie à la mise en scène, produisant ce « texte spectaculaire » que De Marisis nomme la représentation comme texte, le texte scénique n'étant autre que cette combinatoire de signes qui s'offre au spectateur. Bibliogr. : De Marinis, 1982

À relire : tout le premier chapitre qui réactualise la définition d'écriture scénique en l'imbriquant intimement à la notion de dramaturgie plurielle.

GENRE

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Michel Corvin, p.613

On oppose traditionnellement le genre dramatique ou théâtral aux genres lyrique, épique, romanesque en ce que l'auteur y « présente des personnages en acte » (Aristote) et ne s'y exprime que par leur dialogue.

INSTALLATION

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 174

L'installation est contradictoire, dans son principe, avec le flux ininterrompu de la représentation théâtrale vivante, le renouvellement constant des signes convoqués sur la scène. Mais c'est précisément à cause de cet apparent statisme qu'elle fascine les metteurs en scène, car ils cherchent à provoquer et à modifier le regard du spectateur : quand les choses sont installées, les installateurs partis, arrivent alors les visiteurs qui, d'un regard, pourront tout déplacer.

INTERTEXTUALITÉ

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 178

La théorie de l'intertextualité (KRISTEVA, 1969 ; BARTHES, 1973 a) postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent.

De la même manière, le *texte dramatique** et *spectaculaire** se situe à l'intérieur d'une série de dramaturgies et de procédés scéniques. Certains metteurs en scène n'hésitent pas à insérer dans le tissu de l'œuvre jouée des textes étrangers dont le seul lien à la pièce thématique, parodique ou explicatif (VITEZ, PLANCHON, MESGUICH). Il s'opère ainsi une mise en dialogue de l'œuvre citée et du texte d'origine (VITEZ cite ARAGON dans *Andromaque*). Cette technique est à distinguer de la simple mise en *contexte* sociale ou politique de nombreuses mises en scène : la recherche d'un intertexte transforme le texte original autant sur le plan des signifiés que des signifiants ; elle fait éclater la *fable** linéaire et l'illusion théâtrale, confronte deux rythmes et deux

écritures, souvent opposés, met le texte original à distance en insistant sur la matérialité.

Il y a également intertextualité lorsque le metteur en scène monte en même temps, dans le même décor et souvent avec les mêmes acteurs, deux textes qui se trouvent nécessairement mis en écho. (...)

LECTURE-SPECTACLE

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 192

Genre intermédiaire entre la lecture d'un texte par un ou plusieurs comédiens et la mise en espace ou en scène de ce texte, la lecture-spectacle utilise tour à tour les deux méthodes. Lucien ATTOUN a exploité cette formule dans le cadre de son Théâtre ouvert à Avignon et à Paris ou à France-Culture, faisant connaître des textes inédits ou non joués à un public réduit et à des comédiens susceptibles de les monter dans des conditions plus « scéniques ». Il est utile de distinguer divers modes de lecture-spectacle :

La *mise en espace* qui est la « présentation d'une pièce nouvelle [d'un auteur d'expression française] sans décor ni costume » (*Europe*, 1983, no 648 : 24).

La *mise en voix* est le processus d'apprentissage du texte par les acteurs, au tout début des répétitions, avant que l'intonation, l'énonciation et la mise en place n'aient été fixées.

Il ne faut pas confondre la *mise en espace* et la *mise en voix*, avec la *mise en place* qui est une étape dans l'élaboration de la mise en scène et qui arrête les déplacements et positions des acteurs, fixe les figures de leur jeu, ce que BRECHT appelait le *Grundarrangement* (arrangement fondamental) et que les Anglo-Saxons nomment *blocking the performance*. Cette phase de repérage et d'occupation de l'espace n'est qu'une des phases, la plus visible, mais non la plus importante, de la *mise en scène**. *Mise en place* a ainsi souvent le sens péjoratif d'une mise en scène seulement considérée sous l'aspect extérieur des mouvements. R. PLANCHON l'oppose à son activité de mise en scène : « L'apport essentiel vient de la mise en scène, non de la mise en place. Mettre en place, c'est poser un acteur, lui délimiter une aire de jeu précise. Je n'ai jamais fait de la mise en place, c'est le dernier de mes soucis » (*Cahiers du cinéma*, 22 mars 1962).

MISE EN ABYME

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p.209

(...) La mise en abyme concerne « tout miroir réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » et « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (DÄLLENBACH, 1977 : 71, 18). La mise en abyme théâtrale se caractérise par un dédoublement structurel-thématique, « c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée » (FORESTIER, 1981 : 13).

MISE EN PAGE

[En ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_page

La mise en page décrit les techniques de composition graphique d'un contenu informationnel dans un espace (feuilles de papier, pages web...). Elle succède au travail d'assemblage du contenu (texte au kilomètre, collection des composants), et précède souvent le travail d'impression.

Elle vise à représenter le contenu (textes, images, animations...) de manière hiérarchique et harmonieuse (équilibre des zones, des couleurs et des espaces, contrastes), afin de faciliter un parcours de lecture à plusieurs niveaux, avec un souci constant d'ergonomie.

Elle comprend les techniques :

- de fontes de caractères,
- de typographie,
- de mise en forme et d'espacement,
- de titrage et de lettrines,
- d'illustration et de leur habillage...

MISE À PLAT

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, *In Typologie des mises en scène*, p.214

Refuser la scène et ses choix scéniques au « profit » d'une lecture à plat du texte, sans prendre parti sur la production du sens et en donnant l'illusion (fallacieuse) que l'on ne s'attache qu'au texte et que la visualisation n'est que redondante. Tantôt le texte est vécu comme une action unique qui ne « double » pas le réel (ARTAUD) ; tantôt, le texte est conçu comme un « bistouri qui permet de nous ouvrir nous-mêmes » (GROWTOWSKI, 1971 : 35).

MONODRAME

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 215

Au sens banal, c'est une pièce à un personnage, ou du moins à un seul acteur (qui pourra assumer plusieurs rôles). La pièce est centrée sur la figure d'une personne dont on explore les motivations intimes, la subjectivité ou le lyrisme. La pièce à un personnage est en vogue à la fin du XVIII^e siècle (*Pygmalion* de ROUSSEAU) et au début du XX^e, notamment avec l'expressionnisme. [...]

MONOLOGUE

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 216

(Du grec *monologos*, discours d'une seule personne.)

Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même. On trouve aussi le terme de *soliloque*.

Le monologue se distingue du *dialogue* par l'absence d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique. Le *contexte* reste le même du début à la fin, et les changements de direction sémantique (propres au dialogue) sont limités à un minimum, de façon à assurer l'unité du sujet de l'énonciation. (...)

NOUVELLE

Biron, Dumont et Nardout-Lafrage,
Histoire de la littérature québécoise,
Les Éditions du Boréal, Montréal, 2007, p.514.

Pour plusieurs nouvellistes contemporains, la nouvelle, loin d'être un « genre mineur », constitue une forme spécifique qui a ses lois propres et qui n'a pas à être systématiquement comparée au roman. Dans un texte intitulé « Pour la nouvelle », André Belleau insiste : « Faire court, c'est vraiment faire autre chose ».

PIÈCE EN UN ACTE

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 258

Courte pièce jouée d'un seul trait et durant en moyenne vingt à cinquante minutes. Ce genre se développe surtout depuis le XIX^e siècle. Comme pour la nouvelle, par opposition au roman, la pièce en un acte concentre sa matière dramatique sur une crise ou un épisode marquant. Son rythme est très rapide, le

dramaturge procédant par allusions à la situation et par rapides touches réalistes pour dépeindre le milieu.

PRÉ-MISE EN SCÈNE

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 269

1-Hypothèse selon laquelle le texte dramaturgique contiendrait déjà, plus ou moins explicitement, des indications pour la réalisation de sa mise en scène « optimale ». Ces indications varient cependant considérablement en nature et en importance selon les auteurs. (...) 3- Plutôt que de chercher dans le texte et sa pré-mise en scène la source et la caution d'une « bonne et unique » mise en scène – position qui revient à fétichiser le texte et à en faire le garant d'une soi-disant bonne mise en scène – il est préférable d'essayer sur le texte plusieurs options scéniques et de constater quelle lecture ou relecture du texte s'ensuivent. Ce n'est pas le texte qui tolère telle mise en scène plutôt que telle autre, il n'y a pas en soi de texte jouable ou injouable, théâtral ou non théâtral. Ce sont les hypothèses dramaturgiques et scéniques concrètes qui interrogent le texte et, le mettant à la question, lui font avouer des choses insoupçonnées. **PROSODIE**, *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis, p. 274

L'accent vocalique dans la diction d'un vers et la structure rythmique utilisée pour mettre en valeur le texte, les règles de quantité des syllabes, en particulier l'alternance des brèves et des longues en fonction de la métrique du vers.

PROTÉIFORME

Le Petit Robert de la langue française, 2006, p. 2102.

adj.- 1761 ; de *Protée* et -forme, L3ittéraire

Qui peut prendre toutes les formes, se présentent sous les aspects les plus divers. *Une œuvre protéiforme. Un créateur protéiforme.*

RÉCIT

Dictionnaire du théâtre,
Patrice Pavis, p. 294

Au sens strict, et dans l'usage critique théâtrale, le récit est le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit *hors-scène**. (...)

La production actuelle (adaptation de textes romanesques ou non « dramatique », par exemple) affectionne particulièrement la mise en scène des

récitants qui eux-mêmes font appel, dans l'histoire narrée, à d'autres récitants, etc. Plus qu'une mode, il faut y voir un jeu sur la revitalisation de la parole. Le récit, d'accidentel et de coupable qu'il était dans la dramaturgie classique, est devenu l'enjeu de toutes les pratiques narratologiques et le moyen de réécrire pour la scène le « grand récit du monde. [...]

SLAM

Extrait du site de *Grand Corps Malade* [En ligne]
<http://www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>

C'est quoi le slam ?

Il y a évidemment autant de définitions du slam qu'il y a de slameurs et de spectateurs des scènes slam.

Pourtant il existe, paraît-il, quelques règles, quelques codes :

- les textes doivent être dits à cappella ("sinon c'est plus du slam" ?)
- les textes ne doivent pas excéder 3 minutes (oui mais quand même des fois, c'est 5 minutes...)
- dans les scènes ouvertes, c'est "un texte dit = un verre offert" (sauf quand le patron du bar n'est pas d'accord...)

Bref, loin de toutes ces incertaines certitudes, le slam c'est avant tout une bouche qui donne et des oreilles qui prennent. C'est le moyen le plus facile de partager un texte, donc de partager des émotions et l'envie de jouer avec des mots.

Le slam est peut-être un art, le slam est peut-être un mouvement, le slam est sûrement un Moment... Un moment d'écoute, un moment de tolérance, un moment de rencontres, un moment de partage.

enfin bon, moi je dis ça...

STICHOMYTHIE

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 274

Échange verbal très rapide entre deux personnages (quelques vers ou phrases, un vers, voire deux ou mots), le plus souvent à un moment particulièrement dramatique de l'action.

La Dramaturgie classique en France, Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1973. Appendice I, « Quelques définitions », p.117.

Une stichomythie est une partie de dialogue d'une pièce de théâtre versifiée où se succèdent de courtes

répliques, de longueur à peu près égale¹, n'excédant pas un vers, produisant un effet de rapidité, qui contribue au rythme du dialogue. Elle s'oppose ainsi à la tirade.

STANCE

La Dramaturgie classique en France, Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1973. Appendice I, « Quelques définitions », p.107,

On nomme stance, en poésie, un nombre défini de vers comprenant un sens parfait et arrangé d'une manière particulière qui s'observe dans tout le poème. Au théâtre, les stances sont une forme versifiée de monologue, marquées par un rythme particulier.

TEXTE DRAMATIQUE

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 353-354

Il est très problématique de proposer une définition du texte dramatique qui le différencie des autres types de textes, car la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène ; l'étape « ultime » - la mise en scène de l'annuaire téléphonique - n'apparaît plus guère comme une boutade et une entreprise irréalisable! Tout texte est théâtralisable, dès lors qu'on l'utilise sur une scène. Ce qui passait jusqu'au XXe siècle pour la marque du *dramatique** - les *dialogues**, le *conflit** et la *situation dramatique**, la notion de *personnage** - n'est plus une condition *sine qua non* du texte destiné ou utilisé à la scène. On se bornera donc à relever quelques marques du texte dans la dramaturgie occidentale.

[...]

THÉÂTRE DANS UN FAUTEUIL

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 365-366

Texte dramatique qui n'est pas, du moins dans sa conception d'origine, destiné à être présenté, mais à être lu. La raison la plus fréquemment invoquée pour ce type de pièce est la trop grande difficulté d'une mise en scène (longueur du texte, multitude des personnages, fréquents changements de décor, difficulté poétique et philosophique des monologues, etc.). Les pièces sont seulement lues par un groupe ou individuellement, ce qui doit permettre une attention plus soutenue pour les beautés littéraires de ce « poème dramatique ». Aujourd'hui, on considère au

contraire, selon la formule de VITEZ, qu'on peut « faire théâtre de tout ».

THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde,

Michel Corvin, p.1341

Structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre. À tel moment de l'action de la pièce principale se produit un changement de niveau dramatique, les protagonistes se divisent en acteurs et en spectateurs d'une nouvelle action dramatique, sans solution de continuité entre histoire enchâssée et histoire enchâssante. La pièce intérieure terminée (ou interrompue), l'action principale reprend son cours, modifiée par les répercussions que le contenu de la pièce intérieure a eues sur les personnages (« acteurs » aussi bien que « spectateurs »). (...)

THÉÂTRE SUR LE THÉÂTRE

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Michel Corvin, p.1341

Il est difficile de distinguer le théâtre *dans* le théâtre du théâtre *sur* le théâtre car le premier a déjà souvent pour but de réfléchir, voire de mettre en cause le fonctionnement du théâtre et sa finalité. Si le théâtre dans le théâtre est la conscience du théâtre, le théâtre sur le théâtre en est la mauvaise conscience. Détournant une phrase de Cocteau, on pourrait dire : « le théâtre ferait bien de réfléchir avant de renvoyer des images ». Le quasi-pouvoir de la métamorphose réussit à convertir un acteur en saint dans la pièce de Rotrou. Ce jeu de vase communicant entre la vie du comédien et sa prestation d'acteur ouvre la voie aux pièces de Pirandello* où le théâtre transforme la vie en destin : ce qui, pourtant, était *déjà* vécu par les personnages en quête d'auteur s'inscrit dans l'irréversibilité à partir du moment où c'est joué. (...)

THÉÂTRE-RÉCIT

Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, p. 379

Forme de texte et/ ou de mise en scène qui utilisent des matériaux narratifs non dramatiques (roman, poème, textes divers) en ne les structurant pas en fonction de personnages ou de situations dramatiques . Le théâtre-récit souligne le rôle de narrateur de l'acteur, en évitant toute identification à un

personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives (*Martin Eden* par le théâtre de la Salamandre, *Catherine*, d'après *Les cloches de Bâle* d'ARAGON, par VITEZ). B. Martin, 1993

THÉÂTRE SIMPLE

Danan, Joseph, Je ne raconte pas d'histoire(s), in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (sous la dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives- Volume 2*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.253.

Le Théâtre simple de Jacques Jouet (voir Jouet, 2003 :96 et suiv.) illustre de façon emblématique ce que l'on pourrait désigner comme une fascination de l'écrivain de théâtre (celui dont la vocation est d'inscrire des mots qui seront imprimés et transmis dans leur intangibilité) pour le « vivant » : le présent de la scène toujours à inventer. Le théâtre est la tentative (d'inspiration oulipienne) de créer un type d'œuvre dramatique dans lequel, si la partition textuelle est complètement écrite, la distribution de la parole est appelée à changer d'une représentation à l'autre, en fonction d'une règle énoncée au sein même de la pièce.

Aussi voir : [En ligne] <http://www.ouliipo.net> (Site consulté le 15 septembre 2011)

WESTERN SPAGHETTI

[En ligne]

http://fr.wikipedia.org/wiki/Western_spaghetti

Le western spaghetti est un sous-genre de western qui doit son nom à un sarcasme du cinéma américain quant à ses origines italiennes. Malgré cette ironie, le genre sera largement reconnu et plébiscité grâce à quelques films mythiques de très grande qualité. En effet, au début des années 1960, le western est sur le déclin avant que l'influence de réalisateurs tels que Sergio Leone lui insuffle une nouvelle jeunesse. L'impact du western à la sauce méditerranéenne sera tel qu'il va en faire évoluer radicalement les codes et influencer profondément et durablement le cinéma mondial.

Tout d'abord, le western spaghetti dépasse le schéma manichéen récurrent pour mettre en scène des personnages bien plus complexes. Il ne s'agit plus d'une lutte unilatérale des gentils cow-boys, blancs, chevaleresques et irréprochables contre les Indiens sauvages et primitifs ou les terribles bandits mexicains. Au contraire, les protagonistes des

westerns spaghettis ont tout de l'anti-héros. Misogynes et mal rasés, cyniques et individualistes, ils sont a priori plus prompts à dégainer pour le bien de leur portefeuille que pour se mettre au service d'une noble cause. Cependant ces pistoleros crasseux, hirsutes, violents, bagarreurs, ivrognes, vénaux, sadiques, amoraux ont l'avantage d'être beaucoup plus crédibles que les cow-boys qui après avoir chevauché toute la journée conservent des vêtements immaculés et une coiffure impeccable. Les femmes, bien que jouant un rôle secondaire, ne sont pas à négliger. Elles sont bien souvent des prostituées (ou d'ex-prostituées), elles fument le cigare, boivent du whisky et savent généralement se défendre contre les assauts libidineux des aventuriers à l'hygiène corporelle

sommaire voire quasiment inexistante. La violence est omniprésente, on trouve des scènes de duels et de rixes bien évidemment mais aussi des scènes de tabassages, de pendaisons et de mutilations. À la différence des westerns traditionnels, le sang coule et la cruauté est généralement bien répartie entre les bons et les méchants. À la palette spatiale traditionnelle le western spaghetti ajoute un nouveau lieu : la maison close, car les pulsions sexuelles des personnages ne sont pas niées. Du point de vue de la physionomie, si les anti-héros ont des têtes abominables, les méchants n'ont rien à leur envier : ils sont plus terrifiants et grotesques que les héros, sont dotés de tares diverses et variées (strabisme divergent, gibbosité, scarifications...).

ANNEXE 2

JAILHOUSE ROCK

Jailhouse Rock

Extrait du journal de bord de Clara Beaulieu

Important : à joindre immédiatement au dossier

10 : 18 AM

Le doc suggère d'écrire. Pour m'aider à extérioriser des sentiments. *Sentiments*. Un mot de moi. Le doc a plutôt utilisé colère. Un truc comme dissociation. J'ai de la misère à saisir. Toutes des fuckés les psy. J'ai pas répondu. Genre rusé. Patient. J'écoute. *Well, it's one for the money*. J'suis pas plus vedette que ben du monde ici... *Two for the show*. Mais y'a quelque chose de pas clair depuis que j'suis revenu de voyage. *Three to get ready*. Tout le monde m'appelle Clara. *Now go, cat, go*. Mais c'est pas ça mon nom. *But don't you step on my blue suede shoes*. Elvis me semble que ça s'oublie pas comme ça ? *You can do anything but lay off my Blue suede shoes*. Le Colonel sera pas content d'apprendre ça. *You can do anything but lay off my Blue suede shoes*. *You can do anything but lay off my Blue suede shoes*. *Shoes shoes blues suede shoes blues blues blues suede shoes blues blues blues suede shoes* *You can do anything but lay off my Blue suede shoes*.

10 : 41 AM

11 : 05 AM

J'ai mis mon plus beau costume. Blanc comme neige tissé de paillettes. J'suis swell. Right. Une confection exclusive destinée au King. Anyway, y'a juste ben moi qui peux s'payer un luxe pareil ici. Mais j'capote ! J'ai eu d'la misère à l'enfiler ! Encore. Probablement rétréci. Au lavage. Encore ! J'suis swell. Right. Ooooh yeah. Mais de

mauvaise humeur. On doit rien refuser au King, me semble ?
That's it. J'leur ai demandé si j'pouvais avoir ma guitare
pour l'interview. Sans ma guit, j'me sens comme un
capitaine sans bateau que j'leur ai dit : à la dérive.
Elles veulent pas les chiennes de gardes. Elvis sans sa
guitare, c'est quoi l'trip tabarnak? Contente-toi de ton
costume qu'a m'a dit. Sales garces. Me semble. J'les ai
prévenus : vous faites comme je dis ou mes gars vont vous
arranger l'portrait... Conclusion. Pas d'entrevue pour le
King. Peut-être remise à demain. Bullshit. Je fais quoi moi
en attendant?

11 : 15 AM

11 : 17 AM

Marlon. Marlon ? Wake up réveille-toi. Come on. Envoye,
réveille. J'veux te parler. Arrive. Là. Go. Surprise. J'ai
besoin de ton aide. Vite. Je respire plus. La boule est là.
Encore dans ma gorge. Une lame. Deux. Marlon. Trois : ça
brûle. Viens. Vite. Vite. Je vais m'évanouir. Ma tête
court-circuite. Je grésille. L'étau se resserre. Arrêtez de
m'étrangler! J'en veux plus. J'en peux plus! Trop fort pour
moi seule. Trop nombreux. Oppressantes. Ça te concerne,
arrive. Arrive, Marlon. Marlon? Les espionnes nous
traquent. Les vois-tu? Les sens-tu toi? Rends-toi à moi.
J'ai besoin d'air. Vite. Ouvre la fenêtre avant que je
bascule. Ne pas dilater. Ma peau craque. J'enfle.

Toc. Toc. Toc.

Qui est là?

11 : 24 AM

*

J'm'appelle Marlène. Marlène Dion. Marlon pour les intimes. J'travail à l'Institut. Ma tâche est simple: surveiller les résidents de nuit. Intervenir aux besoins. Ici un simple non suffit à orchestrer tout un chaos. Au-delà de tout raisonnement, on sent de la haine. De la haine viscérale. Les fous dissipent l'équivoque et les bienheureux démentent ainsi leurs démons. La nuit la mélancolie rampe sous les lits. C'est la fin du monde, une fin qu'ils revendiquent tous. Ça miroite dans leur regard. L'indicible frappe souvent avec virulence, croyez-moi. Rarement quelques minutes. Des heures durant. Puis peu à peu, le chaos s'estompe. C'est au silence de prolonger leurs tourments. Un silence envahissant tout l'étage. Tout le bâtiment. Et les autres. Le silence de la peur. Silence de peur. Ne pas dormir. Non. Ne pas dormir malgré l'épuisement, combattre. Ne pas sombrer dans les rêves qui inventent des rêves. Certains larmoient, émettent de sourds gémissements. On me réclame alors une berceuse, un sourire, ma main chaleureuse sur leur front en peine.

Je ne m'y habituerai donc jamais?

Le temps passe. Et toi tu passes le plus clair de ton temps avec eux. Y font partie de ta vie. Tu te rends à l'évidence. T'aimes leur folie. Cette démente te rassure. Tu t'en convaincs. Tu fondes toute illusion sur ta différence. Celle que toi seule perçois, sûrement ? Rien en vérité, rien ne t'a jamais rendue plus heureuse que ces moments passés à les regarder dormir. Au hasard de ces nuits, la plupart d'entre eux sont venus vers toi pour te confier leurs états d'âme. Pour te raconter leurs secrets. Te faire rire. Et Marlon, fidèle aux confessions, sait se taire. Tu assistes à de courts instants de lucidité – est-ce possible ? - tu accuses ta propre folie. Si telle est la Volonté, tu y obéis aveuglément. Et lorsqu'ils dorment tous, tu en profites pour écrire. Comme

là, en t'efforçant de dire cette immédiateté des actes et de la parole, c'est là qu'un combat intraveineux s'impose. En mon être camouflé, je sonde un autre moi hostile à cette liberté de dire. Carcan. À la frontière de ma conscience. Bouffée par l'incertitude, j'étouffe. Pour être la seule à survivre, j'attends la chute.

★

12 :08 PM

J'angoisse. Trop de questions se bousculent dans ma tête. Est-ce que mon doc va lire ce journal? Le remettra-t-il à son assistante? Dois-je consulter ma femme à ce sujet? Observation. Où suis-je? À qui dois-je m'adresser pour le savoir? Pourquoi mon chandail est-il mouillé? J'suis en hémorragie docteur. J'me vide de l'intérieur. C'est chaud. Ne me laissez pas dans cet état. Constatation. J'ai mal à la tête. Au cœur. Ma mue me cloue au lit. Mon ventre meurtri est un volcan en ébullition. L'éruption me guette. J'ai plus de postures. Couchez. Debout. Assis. Couchez. Docile. L'odeur rance des draps me rappelle que pas mal de gens ont dû dormir dedans. Peut-être même pissé aussi... Ça fait quatre fois que je sonne. Personne ne se préoccupe de moi. Merde. J'vous aurai prévenus. Le Colonel va vous faire passer un mauvais quart d'heure.

12 : 38 PM

2 :37 AM

1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1= 17

Dix-sept fois que je sonne. Rien.

2 : 41 AM

J'ai l'impression d'avoir dormi toute la journée. J'suis dangereusement réveillé. Rien à faire. Pas de réponse. J'ai sonné dix-sept fois. Peut-être qu'une fois de plus... Ben non. Pas besoin. J'entends des pas. À la lourdeur de ceux-ci, j'devine assez vite que c'est le doc qui se trouve de l'autre côté des barricades. La tension est palpable. Je sens sa respiration pleine de sueur. Avoir su que c'était lui cette nuit, j'aurais insisté davantage. Est-ce que je feins mes appels? Ça fonctionne, parfois. On m'surnomme pas le King pour rien. « *Qu'est-ce qui se passe Madame Beaulieu? Clara?* » Beaulieu, c'est le nom de ma femme. J'suppose que j'vais m'habituer pour Clara... Comme tout. C'est joli Clara, non? Observation. Le doc est de bonne humeur ce soir. Je prends donc mon temps. Je râle un peu. Patience. Le t-e-m-p-s de bien l'écrire.

Le docteur

Niaisez-nous pas Clara. Vous exagérez. Encore.

Elvis

J'veux aller dehors.

Le docteur

C'est interdit la nuit. Vous le savez très bien. Demain. Peut-être. Il vous faut du temps, Clara. Du temps pour guérir.

Elvis

Du temps. Criss de temps. J'ai pu le temps de le perdre moi. Du temps. T'es qui toi pour décider de c'que j'fais de mon temps ? Sortez-moi d'ici quequn... It's so dark in this place. That I can't see your face. May believe Oh I see. Come on doc, ça va nous faire du bien. Un peu d'air, juste un peu. Pas longtemps. S'il vous plaît. Does he know who I am and what once was between you and me.

(Bon. J'me souviens plus si j'ai vraiment dit s'il vous plaît, mais bon...)

Elvis

Le Colonel a-t-il téléphoné? Je lui ai promis de nouvelles chansons pour le prochain microsillon. Y faut plus perdre de temps. Redonnez-moi ma guitare docteur. Je vais redevenir un petit ange après, comme avant.

Le docteur

Clara...

Elvis

La musique c'est toute ma vie. Je respire quand je joue. Arrête de m'insulter. J'ai tu l'air d'une fifille qui s'appelle Clara? Va te faire foutre, criss. J'm'appelle Elvis.

Le docteur

Calmez-vous Clara. Yé trois heures du matin. Tout le monde dort sauf vous. Prenez ça.

Elvis

Arrête de m'appeler Clara. Tu parles au King OK. T'as pas compris qui j'suis, hein? Y'as-tu juste moi d'allumé icitte? Je veux voir Gladys.

- La mère d'Elvis est morte.
- Je veux parler à Delta.
- Morte. Comme Elvis, Clara. Elvis Presley est mort. Le colonel aussi.
- Tout ce que je veux d'abord c'est ma guitare. Please, don't be cruel to a heart that's true.
- Bonne nuit Elvis.

Faut m'écouter doc. Un jour vous aurez besoin de moi. J'ai avalé mes cachets. Roses dodo. Qui commencent déjà à faire effet. Vite, je griffonne. Pour ne rien oublier de cette conversation. Observation. Je perds souvent la mémoire. Question. Pourquoi?

3 : 07 AM

8 : 36 AM

Le docteur a lu mon journal. Je le sais parce que j'ai mis exprès un cheveu entre la dixième et la onzième page. Disparu. Tu trompes pas Elvis Presley comme ça. Je viens de relire ce que j'ai écrit hier. Aucun souvenir de la visite du doc. C'est sûrement le décalage horaire qui m'fait ça. J'avoue que Memphis, c'est loin. J'ai signé un nouveau contrat pour un nouveau film. Encore. Viva Las Vegas. Dire que j'l'avais presque oublié ! Le tournage débute dans un mois. Priscilla m'attendait à Graceland. Ce fut, une fois de plus, merveilleux. *She touched my hand what a chill I got. Her lips are like a vulcano that's hot. I'm proud to*

say she's my buttercup. I'm in love. I'm all shook up. Mm mm oh, oh, yeah, yeah! I'm all shook up! J'me demande parfois si mon bonheur avec elle est pas un peu irréal... Bon. On vient d'annoncer le déjeuner. J'ai faim. Questions.

Quand ai-je repris l'avion?

Où?

9 : 03 AM

P.S : Docteur, j'le sais que vous lisez mon journal en cachette.

9 : 04 AM

9 : 12 AM

On m'a renvoyé dans une putain de cellule. Observation. Je n'ai pas fini de manger. Fuck. Fuck. Fuck. Pis l'autre qui ne veut pas me redonner ma guitare. Vous voulez de la colère docteur, ben j'vais vous en vomir moi d'la colère! J'suis une star moi monsieur. Le King. Pas une blouse blanche. Le King tabarnak! Du rock n' roll. J'veux parler à mon avocat. Pis au Colonel. Trouvez-moi Priscilla immédiatement et Vernon. Mon père ne vous laissera pas agir comme ça avec moi, oh que non ! Et ne dites surtout rien à Mamie ni à Delta : elles vont encore me réprimander! Observation. Je suis en feu. J'me sens Mm mm oh, oh, yeah, yeah! I'm all shook up! Mm mm oh yeah! Question.

Où m'amenez-vous?

9 : 26 AM

En chemin, Marlon m'a murmuré à l'oreille :

- *You're the devil in disguise. Oh yes, you are the devil in disguise.*

10 :01 AM

10 : 41 AM

Mon doc doit être absent. Habituellement, quand on me met en isolement, il vient toujours me voir. Pas aujourd'hui. J'comprends pas. Faut croire que ça doit arriver trop souvent. Je suis calme, right, mais les grosses vaches d'infirmières ne veulent pas que je retourne dans ma chambre. Y'en a même une qui crie encore. Menace de démissionner. Elle aussi. Faut croire que j'ai le don de mettre un peu d'action sur l'étage... Tout a commencé lorsque j'ai confirmé à la Callas mon concert, ce soir, dans la salle commune. Je vous jure docteur que c'est elle qui m'a provoqué! En me crachant au visage qu'elle avait réservé avant moi, que tout le monde attendait cette soirée, que mon rock est démodé et que son *show* est bien meilleur que le mien. Constatation. On ne traite pas le King comme de la crotte. Observation. Je pense que je lui ai cassé le nez à la Callas.

10 :56 AM

10 : 57 AM

C'est officiel. Mon spectacle est annulé. Je suis sincèrement désolé pour tous les inconvénients que cela peut vous occasionner, chers fans. Je sais que vous étiez nombreux à vouloir y assister, mais le Colonel m'a dit que c'était préférable de reporter. Il veut que je repose ma voix. Question. Vous trouvez que je chante bien? Mieux que Maria? Here I am. Come meet a lonely, lonely man. Yeah. Quelqu'un frappe à ma fenêtre. Je reviens.

12 : 06 PM

*

Marlon me reproche encore l'état lamentable de ma boutique d'antiquité. Remarque inutile! Je fais semblant que ça m'atteint pas. J'écris. À place.

- *T'as des responsabilités à endosser. Assume. Tu fuis constamment. Tu peux plus t'en sauver si facilement.*

C'est ma boutique, mon refuge. C'est là qu'on me trouve quand je réussis à me libérer des pressions sociales. Pour une nuit, pour une semaine, parfois des mois entiers : j'ai enfin l'impression d'exister. J'existe. Entourée de mes vieilleries, j'existe. Une imposante collection de vinyles s'entassent et s'empoussièrent dans un coin. Marlon loue une chambre au grenier. Quand je suis à l'extérieur de la ville, elle s'occupe de ma boutique.

- *Voyons, j'ai pas tout fait à ta place. J'ai une vie en dehors de ta boutique!*
- *Tu parles d'une vie toi. Tu passes ton temps à me dire que t'en as ras le bol des malades. Que t'as peur de devenir comme eux. J'me trompe ou j'ai raison?*
- *Tu te trompes.*

L'Égypte, le Pérou, la Norvège, Paris, Milan, Montréal. Ma boutique témoigne d'un passé qui me surpasse. Marlon prétend que je pose trop de questions.

- *As-tu engraisé récemment?*

J'ai rencontré Marlon peu de temps après mon déménagement ici. Et quel déménagement! Une trentaine de malles. En plein hiver. Seule. Elle m'a rapporté une boîte oubliée sur le quai de la gare. C'est comme ça qu'on s'est connues. Ce jour-là, elle est entrée chez moi comme on entre chez soi. Je l'avais conduite à moi. « *J'm'appelle Marlène. Marlène Dion. Marlon pour les intimes.* » Elle s'est avancée vers moi en prononçant ces quelques mots, boîte en main, candide créature. Son odeur était celle du vent, de la tempête. Je la sentais fébrile. Le feu dansait dans ses yeux. Marlon fixait quelque chose. Ma guitare.

- *Je trouve ton ventre anormalement gros.*

Puis elle est partie en me disant « à bientôt » .Je n'ai jamais su comment elle était parvenue jusqu'à moi. C'est le mystère fondateur de notre amitié.

- *Mon doc veut me rencontrer à ce sujet.*

C'est plus fort que moi... Et si jamais... Sait-on, encore... Un miracle. Un déblocage spontané... La science a beaucoup évolué... Je l'ai invité à s'installer chez moi.

*

12 : 31 PM

On vient de m'apporter mon repas. Rien de trop beau pour le King. Steak. Patates. Question. Dois-je prendre mes comprimés avant ou après le repas?

12 : 38 PM

13 : 03 PM

Écoute-toi Elvis. Fais semblant de pas les entendre. Elles oseront pas entrer. Font bien. Je suis en train de les rendre maboules! Sonnez les matines. Ding. Dang. Dong. Ding. Dang. Dingue. Écoutez les caqueter docteur, c'est tellement beau. « Arrête de sonner p'tite criss... Tu vas manger de la sonnette pendant une semaine.Veux-tu aller au trou? Sais-tu pourquoi t'es pas déjà là? C'est ton jour de chance, Marlon est pas loin. Pas de danger qu'on te touche. Habille-toi. Est venue te chercher. » Question. Dois-je les prendre au sérieux?

13 : 24 PM

Marlon voulait juste me donner cette lettre.

13 : 33 PM

13 : 34 PM

16 août 2007

Cher ami,

Je sais que tu aurais préféré un coup de fil, mais Marlon m'a dit que tu t'étais remis à l'écriture alors je me suis dit que c'était une bonne idée de communiquer avec toi de cette façon. Enfin, tu te décides à mettre en application mes suggestions. Douze ans plus tard! J'ai longuement discuté avec ta Marlon. Elle sent une profonde tristesse en toi. Toujours cette colère qui refait surface. C'est cyclique. Comprends-tu que ton état ne s'améliore pas? Marlon t'aime beaucoup. Comme nous. N'hésite surtout pas à lui demander quoi que ce soit. Comme je te l'ai déjà expliqué à plusieurs occasions, je ne travaille plus à l'Institut depuis dix ans. Je croyais que tu avais accepté mon départ. Après toutes ces années... Elvis n'est pas mort? On m'a raconté que tu as cassé ta guitare parce qu'on lui a refusé une sortie... Dois-je ainsi comprendre que tu fais toujours partie du clan des Presley ? Tu dois continuer à prendre tes médicaments régulièrement. Je me rappelle très bien d'une certaine époque où je t'ai côtoyé sans l'ombre d'Elvis. J'ai également appris que tu avais recommencé à composer : c'est merveilleux. C'est la belle antiquaire qui t'a convaincu ? Elle me cause souvent de toi. Je t'offre une nouvelle guitare. La couleur me rappelle celle de tes yeux. Essaie de la garder plus d'un mois. Elle vaut très cher celle-là.

Le doc n'a pas signé. C'est bizarre. Je lui récris.

15 : 13 PM

15 : 22 PM

16 août 1977

Bonjour docteur,

J'espère que cette lettre vous parviendra rapidement (Marlon m'a promis). Le King sollicite votre avis. Voilà : les infirmières discutent de moi sans se soucier de ma présence. *« As-tu remarqué à quel point ses seins sont énormes? C'est pas pour rien... A pris du ventre aussi. Sans compter les montées de lait, pauvre elle! »* De qui parlent-elles en me toisant ainsi du regard? J'ai besoin de savoir. Merci de votre attention.

Elvis

P.-S. Pouvez-vous contacter le Colonel afin de l'informer de cet incident?

16 :12 PM

21 :56 PM

Dans ma tête des maux... Une idée saugrenue de mort. Tuer un roi. Je viens de faire l'amour avec l'antiquaire. Constatation. J'ai aimé ça. Marlon aussi. J'attends toujours la réponse du doc et ma guitare. Elles la gardent en otage. J'en suis persuadé. Pour me faire chanter. Elles n'ont rien vu encore. Je suis prêt à tout pour la ravoir. *Oh yeah, you were always on my mind.*
I'm the devil in disguise.

22 : 12 PM

ANNEXE 3

FERMER LE CIEL

Fermer le ciel

Dans une des toilettes de l'avion, Alex se mouille le visage. À plusieurs reprises, il répète ce geste. Il a chaud, très chaud. On sent qu'il ne se sent pas bien. L'avion vient de décoller.

ALEX

On a beau dire ce qu'on voudra, essayer de mentir pis de faire à croire à tout le monde que c'est l'fun, mais prendre l'avion y'a rien de drôle là-dedans. On a beau dire ce qu'on voudra mais quessé qu'y'a de fun à s'faire brasser, à sentir que la tête va vous exploser, à sentir que le cœur peut vous sortir n'importe quand du corps, on a beau dire ce qu'on voudra c'est pas l'fun surtout quand tu fumes, quand t'es gros, quand y'a un enfant qui braille non-stop, quand la madame trop maquillée juste à côté de toi est fière de son nouveau parfum acheté au Duty Free pis qu'elle en abuse – ostie de lilas. Si t'as des problèmes de gaz tu passes le voyage à faire des allers-retours entre ton siège pis celui des toilettes. L'odeur de marde partout dans l'avion, ben c'est toé.

Ça cogne à la porte de la toilette.

ALEX

C'est occupé ça s'voit que c'est occupé... La porte est barrée. Me semble que c'est un signe clair. Me semble que dans le langage des signes universels, une porte de toilette barrée ça devrait être un peu en haut d'la liste ? Ostie.

Ça cogne de nouveau. Alex se remouille le visage. Il est en sueur.

ALEX

Ostie - c'est le lilas. J'la sens à travers la porte. Ostie – tsé c'est difficile à expliquer mais c'te genre de personne-là, dans la file d'embarquement tu l'sens que c'est elle qui va te donner du trouble une fois dins air. Ça s'explique mal, mais dans la liste des scénarios possibles que tu t'inventes pour tuer le temps en attendant ton tour devant le douanier, elle, le lilas – le lilas, c'est

le surnom que tu lui as donné après l'avoir vu s'acheter une bouteille de parfum sans taxe - c'est elle, elle que tu as imaginée créer un p'tit scandale dans l'avion. Juste pour le simple plaisir d'être sadique avec un étranger, c'est elle que tu as choisie comme martyre pis t'embarques le reste des passagers avec toi dans ton histoire –elle, le lilas, c'est le leitmotiv mental et collectif de l'ensemble des passagers –elle, le lilas, à c'te moment-là dans ta tête tu l'appelles pas encore le lilas - parc'qu'a sent pas encore – l'ostie de lilas, faique c'est encore la madame trop maquillée, l'ostie de parfum aux lilas a l'a pas encore acheté. Pis toi ben t'avais oublié, dans ta liste des scénarios possibles que c'te genre de madame-là ben ça s'achète du lilas avant de prendre l'avion.

LA PASSAGÈRE

Lui quand on l'a vu rentrer, ma soeur pis moi, dans l'avion, on s'est dit - sans s'le dire vraiment parc'qu'on a pas besoin vraiment de s'dire ces choses-là, on s'est dit : mon dieu qui a pas l'air de ben aller... I doit pas comprendre. I suait à grosses gouttes, sa chemise était toute mouillée. En plein hiver, ça s'remarque ces choses-là.

ALEX

J'me sentais pas bien depuis une coupe de jours. Pis j'm'étais donné des raisons mentales plutôt que physiques... Nouvelle job. Nouvelle ville. Nouvelles responsabilités. Pis juste à l'idée de prendre l'avion, j'me sentais pas bien. Non, j'me sentais vraiment pas bien. Pas à cause de l'avion en soit. (*Pause.*) Juste un mauvais feeling.

L'AMIE

On s'était parlé dans le taxi qui l'amenait à l'aéroport. Y'avait pas l'temps, fallait qui rappelle un client. Comme d'habitude. J'lui ai parlé une coupe de minutes quand même. Y m'a raconté en deux phrases qu'y avait passé la semaine dernière avec Angélique. Je l'ai senti heureux. Moi aussi je l'étais. Mais y'avait un truc dans sa voix qui sonnait bizarre. J'lui ai demandé si tout allait bien ? Y'a hésité. J'le sais qui a hésité. Y m'a dit oui mais, mais... Pis comme d'habitude...

ALEX

Fais attention à toi.

L'AMIE

Toi aussi mon ami, que j'ai répondu. On a raccroché. *(Pause.)* C'est la dernière fois que j'ai parlé de vives voix.

On entend un bip.

L'HÔTESSE

Bon matin et bienvenue à bord du vol qui vous mènera directement à votre ultime destination soleil. Je m'appelle Béatrice et je serai votre hôtesse pour ce merveilleux voyage. Je vous rappelle qu'il n'est plus nécessaire, désormais, d'attacher votre ceinture. Restez calmes. Votre hôtesse Béatrice vous souhaite un bon voyage.

ALEX

J'étais pas certain d'avoir bien entendu le message de l'hôtesse. Madame Lilas l'autre bord d'la porte s'est mise à pleurer. On était pas le matin pis j'm'en allais pas dans une destination soleil. Madame Lilas non plus. Elle a arrêté de pleurnicher. J'ai ouvert la porte. *(Un temps.)* Était plus là. J'suis retourné à mon siège. *(Un temps.)* Tout le monde m'a salué au passage. C'était, bizarre.

LA PASSAGÈRE

Il est revenu s'asseoir après avoir passé vingt minutes dans les toilettes. De mon siège, derrière et en biais avec le sien, je pouvais l'observer sans qu'il m'ait vu. J'le trouvais beau. J voulais savoir son nom pis la raison de sa présence ici. *(Pause.)* Par pure curiosité.

ALEX

La fille assise en arrière de moi me regardait sans arrêt. J'sentais tellement son regard raver fixer sur moi que j'ai cru qu'elle m'avait jeté un sort. J me suis senti vraiment mal. Mon corps s'est mis à trembler, et j'ai perdu connaissance.

LA PASSAGÈRE

J'ai d'abord cru qu'il se penchait timidement vers moi mais tellement vite changé d'idée lorsque le bel inconnu est venu choir mollement à mes pieds. Inconscient. (*Pause.*) J'ai paniqué. Ma soeur m'a poussée pis s'est mise à lui faire le bouche à bouche. Moi j'criais y'as-tu un docteur dans l'avion ? Doctor ? Doctor ? Pis tout d'un coup j'ai regardé ma soeur : pourquoi on fait tout ça ? On est morte. (*Pause. Elle rit, euphorique.*) Je l'ai hurlé. On est mort ! (*Pause.*) J'ai senti des dizaines de têtes se tourner et des yeux me dévisager. Je disais la vérité, moi. Juste la vérité.

L'AMIE

J'voudrais pouvoir fermer le ciel ce soir. Comme ça. Égoïstement. J'voudrais qu'on l'zip le ciel. Pour pas que tu y entres. J'ai même espéré un ciel trop plein plus de place pour toi, mais non. T'as pris l'avion. À ton retour t'es allé jouer au hockey avec tes chums pis t'as fait une crise de coeur. Y pensait que tu jouais au début, on était tellement habitué à tes p'tites mises en scènes... Y'ont cru que tu simulais... T'as joué ta mort, mon ami.

ALEX

J'me réveille. Reste calme. Salue les deux demoiselles. Regagne ton siège et attends.
Attends.
Attends.

ANNEXE 4

ET CRIE LA BELLE CRIE : J'EN SUIS À TOI

Et crie la belle crie

(j'en suis à toi)

Le feu dansait dans ses yeux. Autrefois, elle les avait presque tous conquis grâce à ce regard de braise. Lui ? Lui, elle l'avait rencontré dans un petit bistrot qu'elle fréquentait occasionnellement. Il l'avait sublimement complimentée sur ses jambes, courbes si fines si parfaites qu'il disait, qu'il n'osait encore imaginer celles de ses seins. C'était charmant. Presque ensorcelée par ses mots. Il était bel homme. Vraiment. Élégant . Mais qu'un inconnu de plus. Il l'avait invitée à prendre un verre dans un autre endroit mais quoiqu'un brin méfiante, elle avait prétexté un rendez-vous important. Ailleurs. Il l'avait suivie. Avait bien vu qu'elle

mentait. Et elle lui avait menti non pas pour le fuir mais par envie, par désir. Ça aussi il le savait. Il avait décidé ce jour-là qu'il ferait d'elle une actrice. Une grande actrice. Il avait bien senti qu'elle avait toutes les qualités pour jouer. Jouer. Pour se la jouer, comme il se complaisait à dire. Elle l'avait. Ce petit quelque chose qui fait que vous êtes incapables de détourner le regard d'elle. Elle, elle l'avait. Il ignorait pourtant tout d'elle. À part qu'il savait que c'était elle. Il avait l'œil. C'est lui qui avait fait connaître au grand public une telle... Tu te souviens de la grande rousse ? Elle a un succès fou à New York. C'est grâce à lui. Et celle-là, aussi ! Mais elle. Elle, elle c'était autre chose. Il ne voulait pas la brusquer. La devinant fragile et sauvage. Une erreur et.... Elle marchait d'un pas rapide. Décidé. Roulait les hanches. J'aurais pu la toucher à ce moment-là, n'aurait eu qu'à tendre le bras pour effleurer ses cheveux. Mais c'était trop tôt. Trop rapide. Pas le bon endroit, je ne voulais pas que ça se passe ainsi... Elle non plus, ça se sentait. C'était une femme électrique. Une femme brutale. Elle tourne à gauche. Entre dans un café. Il hésite. Elle aurait pu lui

adresser un petit regard, un sourire avant d'entrer. Il se demande si elle connaît plein de gens dans cet endroit, lui n'est jamais entré là. Ce n'est pas dans ses habitudes de se questionner autant... Et d'hésiter. Il se trouve ridicule. N'a qu'à ouvrir la porte. Entre. Je savais qu'il m'avait suivie. J'avais repéré son parfum. Comment lui en vouloir ? Je l'avais, oui peut-être implicitement, mais je l'avais bel et bien invité à me suivre. Et il m'avait suivie. Ou traquée... Il passa la soirée à me charmer avec ses milles et une prouesses impossibles... J'étais bouche bée. Béante. Et si tout ce qu'il me racontait s'avérait véridique ? J'étais possédée par sa voix mélodieuse qui s'abandonnait à la vie. En présence d'un tel homme, il est parfois difficile de se contenir et de s'en tenir qu'à de simples ritournelles de circonstance. Je voyais bien que nous nous plaisions. Il cherchait à me prendre la main. À me caresser la joue. Sa main sur ma cuisse sous la table... Il avait de grands projets pour nous. Moi, je riais de ses rêves. Cette fois-là, je suis partie avant de lui succomber. Il savait où me joindre de toute façon, je devinais bien qu'il pouvait tout

savoir. Cette nuit-là, quand je suis rentrée, Jacques n'était pas à l'appartement. C'était étrange, je me sentais seule. L'envie de retourner au bistrot pour voir si ma belle rencontre était encore là trahissait bien ce vif intérêt éprouvé si... Si... Si violemment pour lui. J'avais déjà hâte de le revoir... Si alors j'avais su... Cinq heures passées, et Jacques n'était toujours pas rentré... Je culpabilisais. Et s'il m'avait vue discuter avec cet homme ? Jacques n'aurait pas passé la soirée à nous espionner, non, il serait venu se présenter. Discuter. Il avait du caractère. De la classe. Du chien. Du mordant. C'est cela même qui l'avait séduite. Sa verve. Son éloquence. Il savait comment défendre une idée. Avec humour. On les croyait mariés ! Jacques n'était pas rentré cette nuit-là... Roseline déposa ses lunettes sur la commode. Soupira. Voilà bien cinq minutes qu'elle bavardait sans arrêt. La petite semblait captivée par son histoire. Lui souriait, prenait des notes. Elle lui avait demandé la permission d'enregistrer leurs échanges. Ses notes étaient plus personnelles. Des impressions sur moi qu'elle m'avait bredouillées. Elle était timide. Tout comme

moi à mes débuts, je l'étais, très timide. Elle attendait la suite de mon histoire, je regardais l'amélanchier qui fleurissait, enfin... Nous ne nous étions pas reparlés, Jacques et moi, de cette fameuse nuit où il avait déserté l'appartement. Il était plutôt discret depuis un certain temps. Rentré tard. J'étais persuadée qu'il me cachait quelque chose. Quelque chose que je devais absolument savoir. Ça ne changeait rien entre nous mais... Mais. Je savais très bien avec qui Jacques passait toutes ces nuits. Il ne pouvait renoncer à lui. Tristement, entre eux, ça ne marchait pas. Parfois ils se détestaient. C'était alors terrible les âneries qu'ils pouvaient se crier... J'ai rencontré Jacques dans un cabaret. À l'époque, *Le Paradis* était très en vogue. J'y dansais. Jacques était notre chorégraphe. On répétait six heures par jour pour deux heures de spectacle deux fois par soir, cinq jours semaine. J'avais vingt, vingt-et-un, vingt-deux ans. Je l'aidais en confectionnant nos costumes. Des nuits entières à coudre des plumes, plume par plume... Nous sommes devenus inséparables. Il m'embrassait parfois en public sur les lèvres – c'était plutôt de petits becs presque

secs, jamais de long baiser – et c’est cela qui devait faire croire aux gens que nous étions ensemble. C’était un jeu. Un vrai jeu, entre nous. C’était ça les années folles. Les années folles... La petite dessinait une danseuse dans son cahier. C’était jolie. Elle dessinait bien. Roseline lui redemanda pour la troisième fois ce qu’elle était venue faire ici... Chez elle. *Je vais jouer votre rôle*. Évidemment pensa-t-elle, comment avait-elle pu oublier cela si facilement ? Jouer son rôle. Et quel rôle avait-elle jouer ? Quel rôle cette petite allait-elle jouer ? Quand elle se mettait à réfléchir aux rôles qu’elle avait joués, sa tête devenait une boîte à images. Elle se revoyait sur scène dans tel rôle. Pouvait se rappeler des pavés entiers. L’odeur du poudrier. Le froissement des costumes. Elle n’avait que de bons souvenirs de cette époque qui s’embrouillaient peu à peu. Elle le savait. *Je vais jouer votre rôle*. Si la petite jouait pour elle, elle lui montrerait peut-être ses robes... C’était du chantage, elle le savait. De la manipulation. Et elle s’y connaissait. Si vous saviez mademoiselle tout ce que j’ai pu faire pour lui d’inconvenable, vous auriez refusé ce rôle... Elle

se tue. Je savais profondément qu'elle avait parlé sans réfléchir... Elle avait tant à me dire. Je ne voulais pas qu'elle s'arrête là. Mais c'était à mon tour de parler. Les autres filles qui étaient venues la rencontrer avant moi m'avaient toutes mise en garde. C'était une vorace. Une combattante. Sa générosité aurait pu passer pour de l'égoïsme : elle vous envoûtait d'un regard et vous étiez pris là avec elle, incapable de faire autre chose qu'écouter son histoire. Et ça durait ! Ça durait des heures ! Des heures durant lesquelles plus rien n'existe sauf cette bouche qui a savouré le temps et la vie. Elle avait tant connu que vous vous disiez que la respecter consistait à rester là, et à écouter. Mais ça grugeait. Par en dedans ça vous puisait les sens. L'énergie vitale. Roseline se fatiguait. Elle savait vaguement que la petite lui parlait de son dernier tournage avec un acteur qu'elle aussi avait côtoyé jadis mais elle ne l'écoutait pas vraiment. Elle pensait à Jacques. Voilà bien longtemps qu'ils ne s'étaient pas revus... Il était parti travailler à New York. L'offre qu'on ne reçoit qu'une fois dans sa vie. Ce fût l'époque où elle devint créatrice des plus

beaux et osés costumes de la *Main*. C'est comme ça qu'elle revit le bel inconnu. Il avait un rôle pour elle. Un rôle dans un film *différent*. À l'époque elle n'avait pas compris immédiatement ce qu'il avait voulu signifier par là. *Différent*. En y repensant aujourd'hui, elle pouvait presque ressentir cette candeur qui l'habitait autrefois. Ah ! Et l'envie d'épater cette jeune femme qui la regardait, si timidement... Elle avait cessé de dessiner. Elle avait cessé de dessiner, et me regardait. Avec une certaine maladresse. Je sentais qu'elle voulait parler mais rien ne sortait de cette bouche. Aimeriez-vous voir la fameuse robe bleue ? Ma question était inutile. Elle était ici pour ça. Regardez dans la penderie de gauche, mademoiselle. Mais rien. Aucune réaction. Pas un son ni un geste de sa part. Elle était pétrifiée sur place, la pauvre. Intimidée. Vous allez bien ? Non. Je ne suis pas prête. Ce n'est qu'une robe. Pas n'importe laquelle. La jaune. Vous voulez voir la jaune ? Pas maintenant. La jaune, la jaune on me l'a offerte sur un bateau de croisière. Un admirateur secret. Les pierres valent à elles seules une fortune, mais ça ne vous intéresse pas, hein ? Roseline s'était

levée. Cette petite allait-elle jouer son rôle ? Elle ne se souvenait plus si c'était dans un film, une télé série ou un documentaire. Elle avait dit oui si rapidement lorsque le producteur l'avait approchée, maintenant elle regrettait. Elle n'avait plus envie de se revoir à vingt ans. Elle voulait voir la petite jouer. Là, maintenant. *Joue*. C'était un ordre, pas une demande, un ordre. C'était elle qui faisait passer les auditions. Elle, qui déciderait qui allait jouer. Pas le producteur ni le réalisateur et encore moins le diffuseur, elle. C'était son rôle à elle de décider qui allait jouer le sien. *Joue*. Joue n'importe quoi mais joue. La petite restait là à ne rien dire ni faire. Elle n'avait pas besoin d'en faire plus, d'ailleurs... Le savait-elle ? Les autres filles étaient toutes parties à ce moment-là. Elle, elle restait. J'ignorais si c'était pour me défier ou par innocence mais elle restait là, près de la fenêtre, tournée vers l'ailleurs. Elle m'observait sans me regarder. Comment s'appelait-elle déjà ? Isabelle. C'est ça, Isabelle. Roseline se souvenait très bien de l'avoir vue sur scène et dans quelques films... *Je vais jouer votre rôle*. Avaient-ils rencontré Jacques ? La petite

l'ignorait. Qui allait jouer Jacques ? Elle le savait très bien mais voulait l'entendre de sa bouche. Qui va jouer Jacques ? Marc. Marc Côté va jouer ce rôle. Elle détestait cet acteur. Il était bon. Sans besoin de travailler, il était bon. Elle lui avait enseigné et se souvenait très bien de son arrogance légendaire, mais il était bon. Le rôle de Jacques était pour lui. Et son défunt mari ? Avait-elle le droit de choisir qui allait jouer son mari ? Et sa fille ? Avait-elle le droit de choisir la petite qui allait jouer sa fille morte à dix-sept ans d'une overdose ? Avait-elle le droit de choisir l'homme qui l'avait violée dans une ruelle ? Pouvait-on éviter de parler des maîtresses de son défunt mari ? C'était décidé. *Personne*. Personne n'allait jouer. Personne.

ANNEXE 5

LADIDA

LADIDA SCALIE

Dans une pièce vide, blanche et creuse,
la didascalie est personnage.

LADIDA SCALIE

Au début il y a une pièce

Une pièce vide et blanche

Pour débiter il faut un homme

Un homme et une femme

Un homme et une femme prisonniers de cette pièce vide et blanche

Au début il y a une pièce - une pièce vide et blanche - et la mort

La mort qui rase les murs

Puis vient la peur

La peur qui paralyse

S'ajoute un piège

Un piège que je leur tends

Entre ces murs

Un homme et une femme sont prisonniers d'un piège que je leur ai tendu.

Mai

Raconte

Raconte-moi hier

Encore

Lui

Je déterre ton corps

Tout va bien

Mes mains tremblent à peine

Mon dos ruisselle de sueur

J'entends une sirène

Tout va bien

Encore une autre

Tout va

Une

Tout va encore très bien

J'entends des centaines de sirènes

Je déterre ton corps

Avec acharnement je creuse mes mains commencent horriblement à me faire mal
mes ongles déchirent je suis en colère.

Mai

Il n'y a pas de sirènes. Il n'y a aucune sirène ici. C'est inutile. Qu'est-ce qui ne l'est pas. Dis-moi. Il n'y a pas plus de sirènes que de corps enterré d'ailleurs. Tu te trompes. Tu cherches au mauvais endroit ce qui semble pour toi un bien triste souvenir alors qu'il n'en est rien. C'est dommage. C'est dommage que tu cherches au mauvais endroit la mauvaise chose. Tais-toi alors ne dis plus rien. J'ai l'impression qu'on... Non rien. J'ai l'impression de rien.

Lui

Et pourtant je creuse
Comme un fou
Je sens ton parfum
Il goûte cette vie d'hier
J'aurais pu
J'invente que tu me souris encore

Ladida Scalie

Dans une pièce vide et blanche
Ladida Scalie entre
Sur son chemin elle a invité
Tous les hommes à se marier
Dans une pièce vide étrange
Ladida Scalie danse
Pour charmer les femmes des prisonniers
Elle leur offre le champagne à volonté
Dans une pièce vide et blanche, Ladida Scalie hante.

MAI

1

Tu n'acceptes pas la mort.

LUI

Tu me mensonges si souvent depuis un temps que je ne sais plus Mai je

MAI

2

Tu confonds nos vies.

LUI

Tu mens.

LADIDA SCALIE

Les circonstances de sa mort semblent liées à celles de ta survie

Tu t'avances vers elle

Tu tends la main pour lui caresser la joue

Et au moment où tu crois que c'est gagné

Elle disparaît.

MAI

Je suis seule. Il a disparu. Mes bottes, mes genoux, mes coudes, ma tête frottent sur le parquet marbré. Impeccable. J'avance péniblement. Je rampe. Mon corps est lourd. Je cherche de l'aide du regard. Je ne sais plus dire au secours. Ma tête est trop lourde. Je ferme les yeux, lentement, je ne peux plus bouger. Quelqu'un entre dans la pièce. J'entends des pas. L'écho du plancher. J'ai froid.

LADIDA SCALIE

Elle disparaît.

LUI

Je suis devenu doute et venin. À la fois deuil et ennemi. À la fois frère et amant servile et arrogant. *(Il rit.)* Et toi celle qui me contourne, celle qui me répond par un silence. De ce silence naît le doute sens, *(Se frappe la tête.)* sens cette virilité qui te parfume les paumes, qui te parfume le cou, sentier entre tes seins jusqu'au creux de tes reins.

MAI

J'aimerais te dire que je suis désolée mais vois-tu que je ne le suis pas ?

LADIDA SCALIE

Tu ne la désires plus.

MAI

Tu ne me désires plus.

LUI

Tout de toi m'a fui.

LADIDA SCALIE

Tout de lui tu fuis.

MAI

J'aimerais te dire je suis bien. J'aimerais tout te dire mais tu ne le souhaites pas vraiment. Non, tu ne le veux pas. Non. Parce que je vais te blesser parce qu'à

travers la vérité je serai obligée de te mentir pour que tu me crois. Je suis devenue hantise. Incertitude. Je provoque la douleur dans ton cœur, c'est ça qui me tue.

LADIDA SCALIE

Ladida Scalie s'en moque. Tout ce chaos, elle le provoque. Je suis rythme et temps celle qui décide où et quand.

MAI

Moi j'aimais le rose sur mes lèvres, les divines caresses des bas de soie sur mes jambes et le regard insistant des hommes entre mes cuisses. Toi tu m'aimais mieux comme avant. Moi j'aimais le bleu sur mes paupières, l'odeur du cuir et l'ivresse des martinis. Toi tu aimais l'odeur de la pluie. Tu me regardes et je devine ce que tu vas me demander.

LUI

Tu sors encore ?

MAI

Je sors encore. Et je mets mes bottes. Celles que tu détestes. Et ma robe rouge. Celle que j'adore et que tu trouves si laide. Avant de sortir, je bois. De l'eau-de-vie pour la célébrer. Et oui je sors encore. *(Elle prend une grande bouffée d'air.)* Avec un homme que tu ne connais pas. Évidemment. Afin de vivre une vie que tu ne vois pas. Pas encore.

LADIDA SCALIE

Et maintenant ?

LUI

Et maintenant?

MAI

J'entends des propos lointains et je ne peux parler. Des voix voyagent dans ma tête prisonnière de ces mots. Je tente de remuer mes lèvres ne serait-ce que pour dire : je n'ai plus mal mon corps est troué. Mes os brisés. Je ne respire plus seule. J'entends toujours les voix. La tienne maman peut-être papa celle d'une inconnue. Je ne me rappelle plus.

LADIDA SCALIE

Tu ne te rappelles de rien. Ton corps est devenu passage, fluide et transport. Tu ne te rappelles de rien. Allez bois. Bois ce liquide qui sédimente ton corps. Bois ce liquide qui alimente ta peur. Bois. Bois et tu finiras par oublier ce que tu fais ici, ce que tu as fait avant, ce que tu crois faire maintenant.

LUI

Je regrette de nous avoir entraînés dans cette histoire sordide Mai je. Qu'est-ce que je dois faire à présent que. Qu'est-ce que je dois faire lorsque tout mon être est confusion et sens que je ne contrôle plus rien je. Et parfois je m'en fous tu sais. Au fait je veux te dire que je sais tout. Et que je creuse volontairement aux bons et aux mauvais endroits.

LADIDA SCALIE

Une fois cette histoire passée tu n'auras plus de choix. Tu dois te rendre. Tu prends la voie facile, tu te rends. Tu prends la voie facile je trouve que tu dans cette pièce vide et blanche tu prends trop facilement la voie facile. (Arrogante.) Alors creusez. Dans une pièce vide et blanche. Ils se remettent à creuser.

LUI

Allongée dans un lit blanc de silence ton corps est bleu. Ta chair meurtrie. Tes bottes reposent au pied d'un lit qui n'est pas le nôtre. Je fais les cent pas, mes

aller-retours, un pèlerinage. *(Il se rend bien compte que vous vous fuyez.)* Mon regard ne quitte plus cet écran qui ondule ta vie. Retiens encore un peu ce souffle d'âme.

LADIDA SCALIE

Il croit avoir vingt ans. Il touche le ciel. Regarde il touche le ciel du bout de ses doigts pour toi. Entre ce ciel et vous glissent les nuages et les étoiles. Il rêve de dormir sur un de ces nuages et de se réveiller avec des ailes de perles d'eau. En cueillir quelques-unes et les coller dans ton ciel de plafond. (Un temps.) D'être celui qui apprivoise tes nuages. D'être celui qui porte tes ailes. Il te peint au pic de ces montagnes pour être de ce ciel de Mai s'allongeant sur ton horizon, attendant la nuit devenir étoile. Il veut goûter ce ciel de Mai pour entendre les migrants raconter les misères et les beautés d'ailleurs. Ces ailleurs qu'il ne connaît pas car il n'est qu'un petit ciel avec de petits oiseaux se racontant de petites histoires dans sa petite tête. Et toi, Mai, tu deviens ce bel oiseau bleu dans cet immense ciel d'oiseaux de lumière. Et Mai, étoilée, écartelée, entoilée dans un ciel beaucoup trop grand pour toi, tu te replis dans ta coquille. (À lui.) Toi, creuse. Continue de creuser. Creuse. Creuse. Creuse, j'te dis. Et si tu t'arrêtes, je crois que Ladida Scalie pourrait te. Pourrait. (Un temps.) Dans une pièce vide, blanche et creuse, un homme s'efforce de s'enfoncer dans un trou.

MAI

Et si je t'avouais : hier, j'avais rendez-vous dans un chic hôtel du centre-ville. J'accompagne un homme. Un homme d'affaire dans un dîner d'affaire. *(Elle rit.)* Une voiture vient me chercher à la maison. Le chauffeur, un homme, un homme laid, un homme laid et je dirais sans visage, m'ouvre la portière. Je me précipite à l'intérieur. Je ne veux pas que tu me vois. Pas encore. *(Un temps.)* Sur le siège arrière de la voiture une enveloppe m'est adressée. Dans cette enveloppe, de

l'argent. Beaucoup d'argent. *(Elle rit.)* J'aime, tu détestes. Je me sers un verre.
(Elle boit à même la bouteille.) Je bois à même la bouteille.

LUI

Hier après ton départ, un homme a appelé. Y'a demandé Denise ou Diane. J'sais pu. J'ai répondu qui y'avait pas de Denise ni de Diane ici. Mauvais numéro. Mauvais feeling. J'ai raccroché. Le téléphone a re-sonné. C'était le même gars mais avec du malaise dans la voix. Y'insiste pis y se met à parler vite. Très vite trop vite. J'comprends rien mais j'suis pas capable de raccrocher. J'suis pas capable. C'est tout décousu c'qui m'raconte : sa femme sait tout, faut annuler pour ce soir, yé désolé désolé désolé... Y raccroche. J'comprends rien Mai. Y rappelle.

LADIDA SCALIE

J'arrive qu'il lui dit.

MAI

La deuxième bouteille bue, je ne prête plus attention au trajet. La voiture est arrêtée, j'ignore depuis combien de temps. Je ne vois plus les lumières de l'île. C'est la première fois que je quitte la ville sans toi. *(Un temps.)* Je me mets à penser à nous. J'ai soudainement envie de te faire l'amour. L'idée de me caresser sur le siège arrière m'effleure les sens. La voiture repart et s'arrête brusquement. L'homme sans visage m'ordonne de sortir. J'obéis. J'aime, tu détestes. Étrangement je n'ai pas peur.

LADIDA SCALIE

C'est que je suis déjà là.

MAI

Il me prend violemment par derrière. Je résiste de toutes mes forces. Je lui enfonce dans le ventre ma flûte cassée.

LADIDA SCALIE

Ladida Scalie prend garde à toi. Prends garde aussi à lui. Elle est ni bonne ni mauvaise. Sans foi ni regret : Ladida Scalie dicte le récit. Je suis maîtresse de l'harmonie. (Un temps.) Mai le frappe violemment au visage lui fait cracher le sang. Elle lui griffe tout ce qu'elle attrape de peau. Elle veut la sienne. Toi tu creuses.

LUI

J'ai l'impression de m'enfoncer. J'ai l'impression de pulvériser le décor de ma tête blanche d'idées. J'ai l'impression de. Non rien. J'ai l'impression de rien. Et pourtant je m'enfonce.

LADIDA SCALIE

Tu t'affaiblis. Toi aussi tu as froid. (À Mai.) Lui aussi sent la mort venir.

MAI

Et pourtant tu me regardes toujours avec cet air de je ne sais rien et je ne veux pas comprendre. Tu étreins mon corps en espérant une dernière réponse. Un cri composé de mots qui ne te blesseront pas. Il m'a brisé les jambes il m'a enfermé dans le coffre il m'a jeté sur la chaussée. Mon silence te tue davantage.

LADIDA SCALIE

Il est épuisé de creuser. Il est épuisé de creuser car dans cette pièce vide, blanche et creuse, tout a été creusé. C'est le silence qui s'installe peu à peu.

LUI

Je déterre ton corps.

MAI

Tout va bien.

LUI

Nos mains tremblent peut-être mais la peur elle la peur. *(Elle disparaît.)*

MAI

Tout ira bien maintenant.

LADIDA SCALIE

Croire aux souvenirs, c'est se reconstruire une vie. Ils chantent.

LUI

J'ai enfin tourné la terre comme on retourne aux siens.

MAI

Et tourmenter ma chair. Crever l'envie de revenir. Crever l'envie de te sourire dans cette pièce vide, blanche, creuse et silencieuse.

LADIDA SCALIE, Φ .

Suspendre le temps.

ANNEXE 6

MARIE SANS NUIT (POUR CHAQUE NUIT UNE NOUVELLE MARIE)

Marie sans nuit
(pour chaque nuit une nouvelle Marie)

SCÈNE 1

Dans un parc. Marie s'assoit sur un banc.

Elle parle très lentement. Un temps.

MARIE

Marie a vient icitte à toutes les souères. Cé l'seul endroit où y permettent a Marie d'aller parce que cé l'seul endroit où Marie est capable de s'retrouver. Madame Annie a dit que cé pas d'ma _____. Cé pas d'ma _____.

Chus pas d'accord avec Madame Annie qui dit que Marie doit pas penser que cé elle qui a causé ça. Marie a croit que Madame Annie lui dit des menteries. Mamzelle Marie pense trop haut dit souvent Madame Annie. Chus pas d'accord. Mais ____ lui dis que ____ comprends. (*Elle rit.*) Est moins tannante dans c'temps-là Madame Annie a arrête de m'dire d'arrêter. Pis ____ ris plus.

Marie a vient icitte parce qu'à trouve ça beau. Y'a des _____ d'habitude mais là y sont pas là. Marie a vient pour voir les lumières dans l'eau. Quand dans sa chambre Marie s'ennuie, a pense aux lumières. Ça fait du bien à sa tête les lumières. A respire mieux dans c'temps-là, Marie, sa tête est comme les lumières. Madame Annie a dit que Mamzelle Marie fait exprès pour oublier des mots. Chus pas d'accord. Marie a vient icitte à toutes les souères parce que cé icitte qu'a l'oublie moins de mots. Y faudrait des fois que Madame Annie viennent , a verrait ben que mes mots reviennent.

Un temps. Elle sort de son sac un grand cahier.

MARIE

Un ca, un ca , un cayi, un cayihi, un _____, un ca-hi-er. C'est dans ça que Mamzelle Marie met tous ses secrets. Un grand ca__hi__er. À l'hôpital, y m'ont dit que ____ étais ben chanceuse d'être encore là. Mais ____ suis pas comme avant. Avant l'_____, avant Marie était _____ comme Madame Annie. C'est pour ça que si Madame Annie vient vouère les lumières avec moi, a va comprendre. Des fois Madame Annie a m'regarde pis ses yeux sont pleins d'eau pis ____ vois ben que cé d'la com-pas-sion. Compassion. Pis a m'dit pense Marie, t'es capable de te con de te concen, de te con-cen-trer. Concentrer. Quand Madame Annie me parle de même, le Mamzelle prend l'bord.

Un temps.

MARIE

Pis y'a _____y'a_____ Denis pis_____ Ju__u__Ju_dith qui viennent aussi me voir quand les lumières me font pu sourire. Y m'répètent tout l'temps - pis ça cé fatigant - on est avec toi Marie, on est avec toi. Chus pas d'accord. Y seront pu jamais là tout le temps comme avant avec moi, Denis pis Ju__u__Judith y sont des gens de passage maintenant. Y'ont rien à voir eux dans l'_____. Y'ont rien à voir y'étaient pas là Denis pis_____ Ju__u__Ju_u_dith. Ça cé avouère de la chance, Madame Annie ? Eux aussi y me content des menteries. Denis pis J__j__Judith y sont pas là quand les autres crient quand ça fait mal dans ma tête, y sont pas là.

Un temps. Elle feuillette son grand cahier.

MARIE

Madame Annie quand a dit que Mamzelle Marie dit souvent tout haut c'qu'a pense tout bas, a l'a pas tort. C'est pas toujours facile de con de con _____ con-trô con-_____trô con-trô-ler mes mots. Mamzelle Marie cé vrai qu'a veut trop dire de choses en même temps parce que sinon a les oublie toutes tout l'temps. Madame Annie a arrête pas de m'dire que cé pas juste de ma _____. Que cé aussi l'autre qui a causé l'_____. Chus pas d'accord. L'autre comme a l'appelle, y m'a pas aidé, cé sûr, mais y'é pas _____. Y m'a pas aidé pas

parc'qui voulait pas cé parc'qui pouvait pas. Était pas là Madame Annie quand ça arrivé faique l'autre comme a l'appelle y s'appelle Carl.

Un temps.

MARIE

Ma tête a l'a pas eu besoin de personne pour devenir défectueuse. Pis ça j'le cé. Cé comme ça. Qu'a m'fasse pas à croire que Marie peut tout lui mettre su'le dos à Carl, Madame Annie est pas correcte quand a pense ça. Marie a devient _____ quand Madame Annie se met aussi à réfléchir tout haut. Pis elle a l'a jamais tort jamais pas de danger qu'a s'trompe la Annie. (*Un temps.*) La Annie. A serait fâchée si a m'entendait parler comme ça. Cé peut-être pour ça dans l'fond que ____ l'invite jamais à venir icitte voir les lumières avec moi. Madame Annie a pas juste moi à s'_____. On est bou-coup comme moi faique quand est fatiguée Madame Annie a s'met à m'raconter son autre vie.

Marie se lève.

Un long, long temps. Longtemps. Marie se rassoit.

MARIE

Mamzelle Marie est pas _____ juste assez pour se rendre compte qu'a peut pu faire tout c'qu'a faisait avant l'_____. Quand Madame Annie a m'raconte son autre vie, Marie a toujours l'impression qu'a déjà faite partie de cette vie-là. A voit ben dans les yeux de Madame Annie qui y'a des _____ que Madame Annie voudrait dire mais qu'a s'em_____ mais qu'a s'em-pê_____ mais qu'a s'em-pê-che mais qu'a s'empêche de dire parc'que ça s'dit pas. Mais dans son fond Marie a cé. Faique cé dans ces moments-là que les lumières de Marie prennent de l'importance. Cé parc'qu'avec les lumières Madame Annie a dit que ____ peux m'évader. Chus pas d'accord. Cé pas de l'évasion cé de la _____. De la dé-tente.

La montre de Marie sonne. Un temps.

Elle s'allonge sur le banc puis se relève. Un temps.

Elle quitte le parc.

SCÈNE 2

Marie revient.

Elle s'allonge sur le banc et sort de son sac une photo.

Elle la dépose sur son ventre.

MARIE

Marie a doit _____, a doit venir icitte à toutes les _____. Cé pas vrai que cé l'seul _____ où y m'permettent d'aller. Cé l'seul _____ où Marie s'permet de s'retrouver. Cé pas d'ma _____. Cé pas d'ma _____. (*Un temps.*) Cé pas d'ma _____. Mamzelle Marie a l'aurait ben voulu, ben voulu sauter à l'_____. Mais Mamzelle Marie a cé pas _____. Mamzelle Marie a peur de l'_____. Madame Annie a m'parle tout l'temps d'un _____ intra - _____. (*Elle se caresse le ventre.*) Pour une fois que chus d'accord avec elle. Que ___ fais pas exprès de la _____. Parc'que, oui, ___ fais exprès. (*Un long temps. Elle se caresse le ventre.*) Était belle. A l'avait mes _____ pis mon _____, les gens disaient, (*Un temps.*) Denis pis _____ Ju__u__Ju_dith, Judith, disent qu'a m'_____ tellement. Faique depuis c'temps-là Mamzelle Marie est pu capable de s's's's's'regarder _____ dans un miroir.

Elle regarde sa photo. Long temps.

MARIE

À la _____, Denis y m'dit que ça va mieux. On est d'accord que rien pourra jamais revenir comme avant. Avant elle. Avant nous. Elle cé pas du _____. Ça fait tro-tro-tro-tro-trois ans. Trois ans que ___ viens icitte à toutes les _____. Les autres dans l'_____, y'ont rien eu parc'que y'étaient pas là. Mais cé pas vrai qu'y'ont rien eu. Mamzelle Marie a dit des men_____, aussi. Men_____men_____te_te_____ries, men_____son_____ges. Dire des mensonges. Ça la soulage. Cé comme le reste. Le _____ est

pas là. Y'é là. (Elle se caresse le ventre de plus en plus vigoureusement puis elle se martèle la poitrine.) Y'é tout, y'é tout, y'é tout l'temps là.

Marie range sa photo. Elle s'assoit sur le banc.

Ré__flé__chi__chir à tout ça, ça m'fait du bi-i-i-bi__bi__en. Bien. Mais ça ré-pa-pa-re pas toute. Y faudrait_____. Y faudrait. Madame Annie a dit souvent _____rez Mamzelle Marie. Mais ri-ri-ri-ri____en, rien ne sort. Faique Mamzelle Marie a _____ que Madame Annie la prenne pour une sans cœur. (Un temps.) Mais y'a pu d'a_____ dans mon cœur. Y'a pu ri-ri-ri____en. Y'a pu rien dans mon cœur par'c-c-c-c-e-e-e par- ce par-ce parce que Mamzelle Marie a toute donné. Toute. Le cœur vi__i-i-i__dé. Vi__dé. Tout sec. Comme les grands arbres a-a-a-après après un feu de forêt. Mon corps a fendu en deux. Ma tê__te a fendu en deux. Mon cœur a fendu en deux. Deux. D'elle ____ me souviens de son odeur. De son p'tit corps chaud. De ses p'tits pieds. A l'avait le pied gau__gau__gau__che. A l'avait le pied gauche un peu croche. (Elle rit.) Denis y disait qu'on n'en ferait une cou une cou une cou____reu__se une coureuse. Cé vrai qu'a courait tout l'temps. A courait vite ma f____. Trop vi-vi-vi____vi____te, trop vi____te y faut croire. Madame Annie a l'essaye de m'encourager en me rappelant l'autre en-en-en____f-f-f-f. L'au-tre. (Elle réfléchit.) Y me mérite pas l'autre. Y mérite Ju__u__Judith. Y mérite Judith.

Un long temps.

À sou-ère y fait be__-au. Y'a une _____ de _____ qui est en train de re__re__cou__cou__recou__recou__recoucou____re__cou__recou__vrir__re-cou-vrir l'eau. Cé beau. Ça ça ça la berce. Si Mamzelle Marie est ca__ca__ca__pable de rester des heures icitte cé qu'a l'espère encore. Madame Annie a lui dit qu'a se fait trop d'idées la Mamzelle. Cé pas comme ça que vous allez guérir Mamzelle Marie qu'a me dit souvent. Chus pas d'accord. (Un long temps.) Chus d'accord. Mais ____ lui dirai pas. Ce serait trop fa__fa__fa__ci__faci__le fa-ci-le. (Un temps.) Les mots sont comme mes idées, y faut que ____ les découpe. Les mots sont comme l'eau icitte à souère. Y bouillent dans ma tê__te. Y brouillent.

Un temps.

MARIE

Quand Madame Annie me rencontre dans son grand bureau pis que Mamzelle Marie parle pu ça l'enrage. A fait pas exprès Mamzelle Marie a fait pas exprès a fait du silence. Cé beau l'silence. Cé faite pour être entendu. Quand dans l'eau Marie a pas sauté cé Carl qui l'a faite pour elle. J'ai beau lui dire à Madame Annie a reste silencieuse. Marie a cé mis à compter quand Carl a disparu dans l'eau derrière sa f____. Un – deux - trois - un- deux – trois - un – deux – trois - _____ (*Lentement.*) vingt-deux – vingt-trois – vingt-quatre –vingt –cinq . Ça l'arrêtait pu de compter dans sa tête _____ pis plus les secondes passaient, plus Marie comprenait. A comprenait à chaque fois que Carl r'venait à surface sans elle dans les bras. A comprenait. Une – deux – trois _____ quat' fois y'é r'venu pis là y'a arrêté. (*Un temps.*) Cé Marie qui lui a crié d'arrêter ça servait plus à rien ça servait plus à rien de continuer. Était déjà loin. (*Un temps.*) Cé dans c'te genre de moment-là qu'le mot impuissance prend tout son sens.

Un temps.

Cé là que l'deuxième accident est sur _____ est sur _____ est sur _____ ve _____ nu. Sur-ve-nu. Marie a cé mis à courir dans toutes les directions Marie courait. C'était à son tour de courir pis Carl y lui criait d'arrêter de courir. Y lui criait tellement fort après que Marie a l'a pas su s'arrêter. Quand le ca _____ le ca _____ le ca _____ le gros ca _____. Quand ça ça l'a frappé, Marie a er'volé dans les airs pis cé Mamzelle Marie qui a r'tombé sul'sol.

La montre de Marie sonne. Un temps.

Elle s'allonge sur le banc, se recroqueville puis se lève brusquement.

Un temps.

Elle quitte le parc

SCÈNE 3

Marie revient.

Elle a un sac rempli de photos.

Elle s'assoit et sort une première photo de son sac.

Elle la déchire lentement.

Ge _____ Ge _____ Ge _____ e _____ e _____ e _____ Ge _____

Marie sort une deuxième photo.

Elle la déchire lentement.

Ge _____ Ge _____ ne _____ ne _____ ne _____ Ge _____ ne _____ Ge _____ ne _____ Ge-ne-ne-ne _____ Gene

Elle laisse tomber les morceaux au sol.

Marie sort une troisième photo.

Elle la déchire d'un coup.

vi _____ vi _____ vi _____ vi _____ (Elle sort une quatrième photo, la déchire. Une cinquième photo, la regarde longuement, la déchire lentement.) Ge _____ ne _____ Ge _____ ne _____ vi _____ Ge _____ ne _____ (Elle sort une sixième, une septième, une huitième photo : elle les déchire toutes.) vi _____ Ge-ne-vi-Ge-nevi (Elle prend une neuvième photo. On a l'impression qu'elle accouche de cette photo.) Ge-ne----vi-vi _____ Ge-ne-vi_ (Elle berce la neuvième photo.) Ge--ne—vi _____ è _____ è _____ è (Elle sort une dixième photo, la déchire.) è _____ è _____ ve _____ è _____ ve _____ (Elle sort une onzième, une douzième, une treizième, une quatorzième, une quinzième photo, les déchire toutes, parfois doucement, parfois brutalement.) è-v-ee-è-v-e-ève, Ge-ne-vi-è-ve, c'était le prénom de ma fi-fi-fil-fil-le, fil-le. Fille.

*Marie ramasse les photos déchirées.
Elle sort du papier collant et se met à les recoller.*

Pis elle. Elle. (*Marie recolle les photos. Un temps. Puis elle ramasse les morceaux restants de photos qu'elle entasse dans son sac.*) Elle cé la p'tite que j'ai perdue un souère où j'devais pas être icitte. (*Un temps.*) Un souère où Marie, au lieu de la guetter, assise sur ce banc-là, un souère comme à souère, un souère comme toutes les autres souères, un souère où Marie a l'a oublié, un bref instant, que la p'tite a savait marcher pis courir pis qu'était toute p'tite. Cé ce souère-là, cé ce soir-là que Marie est devenue Mamzelle Marie. (*Un temps.*) Pis enwoye Marie embrassez-moi encore qui me disait, Carl, un dernier baiser pour la route, un dernier baiser parc'que j'le cé que vous m'aimez belle Mamzelle. Ben la belle Mamzelle a l'a oublié, durant un (*Un temps.*) un court instant a l'a oublié que sa p'tite a savait marcher pis courir pis qu'était toute p'tite. Tellement p'tite que Marie a l'a jamais vu passer à travers les barreaux. Mais Marie a l'a entendu sa p'tite, a l'a entendue. (*Un temps.*) Tellement belle la rivière maman. Oui Geneviève, oui. Les lumières. (*Un temps.*) Regarde les lumières, maman. Les lumières. Les lumières.

*Sa montre sonne.
Elle quitte le parc.*

ANNEXE 7

PHARE_OUEST / LE DERNIER TRAIN

Phare_Ouest / Le dernier train

1^{er} mouvement

J'attends

Ça fait un bon bout de temps que j'attends

Ça fait tellement un bon bout de temps que j'attends que

Que j'sais même plus pourquoi je suis là

J'attends

À trop compter le temps on en perd le fil

D'attente

À trop attendre on perd notre temps

À trop d'attente le fil se perd

Je suis seule. Coin Jacques-Cartier Bégin je suis seule. Presque nue. J'attends.

Y'a toujours ben quelqu'un qui va venir me chercher, non

Y'a toujours ben quelqu'un qui me connaît, non

Y'a toujours ben quelqu'un comme moi qui

Y'a toujours personne

Coin Lévis Bégin ? C'est mort. Pas un char. Les immeubles sont en train de tomber. Partout des sacs de vidanges. J'attends. Un tremblement de terre. Une secousse. Un avion qui franchit le mur du son. Un orage. D'la pluie. D'la grêle. Un accident. Deux autos qui se rentrent dedans... Y'a un homme qui sort d'la voiture. Ses mains sont pleines de sang. Y me dit de pas m'occuper de lui. Je cours vers l'autre char. Y'a une femme au volant. Ses mains crispées impossible d'la sortir de d'là. J'attends. Une panne d'électricité. Une chicane de couple. Une descente de police. Un incendie. Une bombe. Un téléviseur qu'on sacre en bas du 2^{ième}. Rien. Coin Lévis Bégin. Tranquille.

J'attends.

J'attends.

Ça fait un bon bout de temps que j'attends. Dans ce temps-là je me mets à compter c'est plus fort que moi je compte. Je compte le silence. Je compte tout. Le nombre de fenêtres de l'immeuble divisé par le nombre d'étages. Par le nombre de locataires. Par le nombre de chars. Par le nombre de boîtes aux lettres. Par le nombre de pigeons qui viennent se poser sur le toit. Je fais des séries de nombre. Je dénombre.

Ça fait un bon bout de temps que je fais ça. Ça fait tellement longtemps que j'le fais que j'sais même pu pourquoi j'le fais encore. Je fais ça depuis un bon bout de temps alors je le fais. J'attends. Vraiment ça fait un bon ça fait un bon bout de temps que je

Je suis en train d'user le coin Lévis Bégin.

Je-suis-en-train-de-causer-un-petit-émoi-coin-Lévis-Bégin.

Bouger.

Faut que j'bouge. Trop longtemps que je suis là.

Faut que j'bouge que j'prenne mon courage par la main.

Bouger. Bouger. Bouger. Bouger. Bouger. Enwoye. Bouge. Bouge estie. Reste pas là. Bouge.

Coucher sur le trottoir nue sans bouger au coin de Lévis Bégin tu trouves pas que ça fait

Hein

2^{ème} mouvement

J'travailles la répétition dans ma vie. Fait que j'fais tout 2 fois. J'fais au moins une fois la même chose 2 fois. On m'a déjà dit que je faisais ça parce que je suis une personne insécure. J'ai répondu que c'était pas une question d'insécurité mais une question de savoir. J'suis pas insécure je veux juste apprendre comme y faut des choses. Fait que j'répète tout. J'écris tout je mémorise tout je vais partout au moins 2 fois. Ça régularise le comportement faire ça.

Ça me donne de l'assurance, au contraire. Pas de l'insécurité pauvre conne, de l'assurance.

Tu travailles la répétition dans ta vie. Fait que tu fais tout 2 fois. Tu fais au moins une fois la même chose 2 fois. On t'a déjà dit que tu faisais ça parce que tu es une personne insécure. T'as répondu que c'était pas une question d'insécurité mais une question de savoir. T'es pas insécure tu veux juste apprendre comme y faut des choses. Fait que tu répètes tout. T'écris tout tu mémorises tout tu vas partout au moins 2 fois. Ça régularise ton comportement faire ça.

Ça te donne de l'assurance, au contraire. Pas de l'insécurité ma chérie, de l'assurance.

3^{ième} mouvement

5 mai 91. Ça fait trois jours que j'dors pu. Y'a rien à faire. J'ai tout essayé.

pilule

tisane

relaxation

douche

bain

méditation

visualisation

massage

respiration

masturbation

yoga

étirement

fumer 1-2-3 joints, négatif

insomnie

lire

Lire tout ce qui me tombe sous la main. Lire à deviner les mots qui suivent.

Délirer.

Y paraît que j'ai dormi 32 heures. À mon réveil j'me suis mis à gratter les murs. Gratter les murs. J'les aurais explosés. À grands coups de masse j'les aurais défoncés. Pulvérisés. En miettes. En petites miettes que j'aurais écrasées avec mes mains. Avec mes pieds. Avec ma bouche. J'les aurais mâchés les murs pis recrachés.

J'pouvais plus les sentir j'pouvais plus

Fa'que j'en voulais plus

L'idée de me mettre à courir m'est venue sans que je me pose vraiment trop la question. J'ai couru couru. Sans arrêt sans arrêt sans trop m'attarder je courais. J'avais la gorge qui me brûlait en feu. Je courais. J'ai couru sans regarder. J'étais devenue feu. J'avais l'impression que sur ma peau tout collait tout brûlait la chair à vif, je courais, derrière-moi les murs derrière moi.

Je carbonisais vivante emmurée mobile

Jamais entendu le klaxon ni la tôle se froisser

Courais pu

Volais

4^{ième} mouvement

On m'a inventé

On m'a rêvé

On m'a planifié

On m'a conçu

On m'a porté

On m'a parlé

On m'a espéré

J'ai grandi

On m'a extirpé d'un corps

On m'a arraché à la mort

J'ai grandi

On m'a nourri

On m'a bercé

On m'a consolé

On m'a appris

J'ai parlé

On m'a encouragé

On m'a félicité

On m'a promis

J'ai pleuré

On m'a baisé

On m'a menti

On m'a anéanti

J'ai dansé

Je suis partie.

5^{ième} mouvement

La dernière fois que je t'ai vu ton regard m'a fait peur j'ai bien essayé de comprendre ce qui se cachait sous ces yeux de marbre mais rien ne m'a laissé croire que ce n'était pas vraiment toi qui restait immobile sur ce banc sans rien dire ce n'est pas dans tes habitudes de te taire puisqu'au contraire tu as le verbe haut si bien qu'il est rare que je parle pourtant cette fois-là tu te taisais et je n'ai rien dit plutôt rigolé de toi avec ton bas de pyjama tout déchiré et ton foulard comme mitaine excuse-moi je n'avais alors pas compris ce qui se passait.

6^{ième} mouvement
cri

7^{ième} mouvement

Alors je me suis mis à faire des ronds. Partout je sillonnais partout inlassablement je tournais en rond. Jamais pensé à revenir au point de départ et pourtant lorsqu'il est question de rond vite je m'abîme. Passer des mois à ne faire qu'attendre, passer des mois à sillonner à arpenter à parcourir à délaisser à regagner à dévaler à s'empiffrer à s'évanouir à rechercher à reconquérir à s'enfuir à désamorcer passer des années et errer et maudire et revenir à la même odeur. Couchée sur l'asphalte au coin de Lafontaine pis du boulevard Saguenay j'attendais que keque chose se passe j'attendais que keque chose me frappe j'attendais presque plus, je suivais le dernier train.

ANNEXE 8

ÉPICURIENNE – FAUT SAVOIR CHOISIR SES COMBATS

Épicurienne

- Faut savoir choisir ses combats -

ELLE S'INFORME

Rwanda

mai 92

6h17 un matin

dans une maison hutu

dans une maison tutsi

des femmes terrassées

les hommes vont à la guerre

les enfants aussi

et la terre boit leur sang

ELLE SE DÉFORME

Moi ça fait trois heures que j'me poupoune. ///// À soir, on sort. ///// J'vais danser.

Comme hier et ce soir demain sûrement encore.

Ladies night tout inclus avant 23 heures mesdames.

Attention : j'arrive.

I'm the queen de la soirée.

Je suis celle qui saura te faire rêver.

ELLE INFORME

Novembre 97

un champ

des arbres

une femme éventrée

l'enfant à naître

sa tête mangée par les merles et les corbeaux

Kosovo

aux chants des merles, je te plumerai

ELLE SE FORME

J'ai annulé mon week-end dans l'nord parc'qu'y'annonçait pas beau.

C'est effrayant comment c'qui fait pas beau ces temps-ci...

C'est effrayant comment c'qui fait pas beau ces temps-ci...

ELLE FORME

Vietnam

un camp de fortune

des soldats blessés

le premier la chair à nu l'os la jambe gauche pulvérisée

le second quatre balles au torse, sa respiration haletante ses intestins pendants puis rien

le troisième crie il n'entend plus que le silence et les voix et les voix dans sa tête

la quatrième cherche sa main droite qui cherche l'éclat d'obus

le cinquième mort

le sixième mort

le septième mort

la huitième morte

le neuvième espère mourir

Viêt Nam 1958-1975

que des volontaires jeunes et fiers américains pour ramasser les corps

pendant que se prépare au Cambodge les Khmers rouges

à feu ! à sang !

des armes blanches

kalachnikovs

bazookas

machettes

grenades et cie

le fusil sur la tempe

ton frère aussi y était

belle Indochine deux fois dévastée

l'odeur des fosses près des camps

une petite fille supplie les soldats d'arrêtés

alors que Pol Pot et Nixon servent le caviar aux invités

ELLE SE DÉFONCE

J'appelle un taxi. J'chiale un peu. /// Parce que j'trouve ça long. ///

Parce que j'trouve ça vraiment long. ///

Parce que c'est long. Lo-----ng.

ELLE S'INFORME

Cambodge

Khmers rouges

Parti communiste du Cambodge

Parti du Kampuchéa démocratique mon œil

17 avril 1975

les B-52 bombardent Phnom Penh
44 mois de violence
500 000 morts
1 être humain assassiné à toutes les 4 minutes
les bébés la tête écrasée
la tête écrasée
par les soldats contre des arbres
c'est l'apocalypse
la baïonnette rythme ce cycle
je vous présente le comité exécutif

Pol Pot // chef effectif // maître du Kampuchéa démocratique // secrétaire général du PCK
frère numéro 1 /// Assassin

Nuon Chea // président de l'assemblée nationale des Khmer rouges // toujours en vie
frère numéro 2 /// Assassin

Ieng Sary // vice-premier ministre et ministre des affaires étrangères // beau-frère de Pol Pot //
toujours en vie // et libre // frère numéro 3 /// Assassin

Khieu Samphan / président du Présidium d'État / la bouche de Pol Pot / toujours en vie /
et toujours libre / Assassin

Ta Mok // général // unijambiste // nom de code : le boucher // frère numéro 7 // mort ///
Assassin

Son Sen // ministre de la défense // exécuté en 1997 avec 11 membres de sa famille //
écrasés par des camions // sur ordre de Pol Pot /// Assassin assassiné

Yun Yat // femme de Son Sen // morte écrasée par les camions /// Assassine assassinée

Ke Pauk // ancien secrétaire de la zone Nord // frère numéro 13 // mort /// Assassin

Ieng Thirith // femme de Ieng Sary et sœur de Khieu Ponnary // première femme de Pol Pot //
toujours en vie /// Assassine

Khieu Ponnary // sœur de Ieng Thiring // belle –sœur de Ieng Sary // morte /// assassine

Et le numéro 4 // Assassin

Et le numéro 5 // Assassin

Et le numéro 6 // Assassin

Et le numéro 8 /et le 9 / et le 10 / et le 11/ et le 12 /// Aaaassassssins

Et le Douth / Douth /

Ancien directeur de prison convertit depuis 1996 en pasteur

attend dans une autre prison
son heure / sa sentence /
qu'il remet entre les mains de Dieu
(Assassin)

ELLE SE DÉFORME

J'arrive
J'entends
J'arrive
J'arrive j'entends déjà le beat qui gronde en d'dans
Je pope
J'suis prête
Criss que j'suis prête
Paye le cover
Hein ? Qu'esse tu dis ? J'entends pas. Répète
Non. Non. Ça va
J'viens juste d'arriver

ELLE INFORME

Intifada
Intifada
mon cœur est un mur
mon cœur est Gaza
les ruines chaudes
mon frère
la terre aride
le peuple a soif
incha allah
béézrat hachem
j'ai honte d'être ce que je suis
quand je vois toute cette haine
je veux sortir de moi
je veux entrer en toi
je veux
je veux
de la nourriture pour tes enfants
un toit pour tes grands-parents
j'ai honte d'être ce que je suis
quand je compte toutes ces chairs à canon
qui ne savent pas vraiment ce qu'ils font
Afghanistan
Koweït
Liban
Soudan
Irlande du Nord
Afrique du Sud

Kenya
Chili
Sierra Leone
Corée du Nord
Argentine
Colombie
Espagne
Mexique
Malaisie
Darfour
Irak
Etats-Unis
Malaisie
Canada / Québec 1970 / Québec 91 ///
Algérie
par une nuit étoilée
douce Salima
2 hommes sont entrés chez toi
ils t'ont attachée
ils t'ont violée
ils ont déféqué sur ta moquette
t'ont fait cracher le sang
t'ont tuée en dedans

(...)

ELLE SE DÉROBE

Pis là j'danse
Toute la nuit j'danse
Sans arrêt
Sans m'arrêter
J'danse
La vibe bébé la vibe
Mon corps est électron
Je flippe
J'trip
Demain existe pu
J'danse
J'danse
J'vois des sons
J'entends des couleurs
J'danse
Pis tout d'un coup j'danse pu
La musique s'est arrêtée
Le dance floor vidé
J'suis seule
Tellement toute seule
(Faut savoir choisir ses combats)

