

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDES VENTRILOQUES : POUR UNE PRATIQUE DU TROUBLE AU MOYEN DE LA
VOIX DISSOCIÉE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

CHARLES VOYER-C.

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mes directrices de recherche Émilie Martz-Kuhn et Dinaïg Stall pour leurs regards affutés et leurs si précieux conseils. Je remercie Léo Gaudreault pour son soutien indéfectible et sa grande complicité créative. Je remercie toute l'équipe généreuse et talentueuse du Théâtre indépendant; créer avec vous est un privilège. Merci à Maude Blanchette-Lafrance, Cathia Pagotto et Marie-Christine Lesage pour vos enseignements, ainsi qu'à tout le personnel de soutien de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Je remercie LA SERRE – arts vivants pour son soutien dans l'octroi d'un espace afin que mes réflexions puissent s'incarner. Je remercie enfin JJ Houle pour son inépuisable talent et pour sa générosité. Merci de m'avoir permis d'utiliser ton texte en chantier dans le cadre de cette recherche.

À mes ami·es de théâtre,

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	V
ABSTRACT	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I [LA VOIX DISSOCIÉE]	5
1.1 MA PRATIQUE VENTRILOQUE	6
1.1.1 <i>L'évocation de L'inquiétante étrangeté dans la ventriloquie</i>	6
1.1.2 <i>Apprendre la ventriloquie : petit guide pour autodidacte</i>	8
1.1.3 <i>Jerk (2008) : performer l'auto-marionnettisation</i>	10
1.1.4 <i>Performer l'entre-deux</i>	11
1.2 PÉRIODISATION DE LA VENTRILOQUIE SANS MARIONNETTE	12
1.3 VENTRILOQUIE ET INTERMÉDIALITÉ : ÉMERGENCE D'UNE MÉTHODOLOGIE	15
1.3.1 <i>Digression : donner voix aux absents</i>	16
1.3.2 <i>Quand la culture visuelle subsume l'oralité au théâtre</i>	17
1.3.3 <i>L'intermédialité pour penser la ventriloquie amplifiée</i>	18
1.3.4 <i>Remédiation : un média est toujours déjà un média</i>	20
1.3.5 <i>Transparence/opacité</i>	21
1.3.6 <i>Premier laboratoire : transparence et opacité en ventriloquie pour réaliser un effet d'inquiétante étrangeté</i>	22
1.3.7 <i>Observations</i>	23
CHAPITRE II [VARIANTES DE LA VOIX DISSOCIÉE : APPRENTISSAGE DE NOUVEAUX PROCÉDÉS VENTRILOQUES]	25
2.1 RAPPORT À LA RESSOURCE TEXTUELLE	25
2.1.1 <i>Découverte hasardeuse de deux techniques ventriloques lors d'une résidence</i>	26
2.1.2 <i>Extérieur/nuît : une dramaturgie de l'ambigüité rappelant la ventriloquie</i>	27
2.2 DÉCOUVERTE DE NOUVELLES DÉCLINAISONS VENTRILOQUES	30
2.2.1 <i>Apprentissage de la technique d'auto-écho</i>	31
2.2.2 <i>Apprentissage de la voix désynchronisée</i>	34
2.2.3 <i>Approfondissement de la voix désynchronisée et parenté avec le bégaiement deleuzien</i>	36
2.2.4 <i>Recours au miroir et improvisations ventriloques de dialogues intérieurs murmurés</i>	37
CHAPITRE III [LABORATOIRE PUBLIC : ANALYSE SPÉCULATIVE DES RÉSULTATS]	40
3.1 LE LABORATOIRE PUBLIC : LES PROCÉDÉS VENTRILOQUES RELIÉS PAR UNE DRAMATURGIE EN CHANTIER	40
3.1.1 <i>Fonction dramaturgique de la ventriloquie et intentions pour le laboratoire public</i>	41
3.1.2 <i>Ressources techniques et objets mobilisés</i>	42
3.2 DESCRIPTION DE CE LABORATOIRE PUBLIC SOUS LA FORME D'UNE DIDASCALIE EXPANSIVE.....	43
3.3 CONCEPTS ÉMERGENTS	47
3.3.1 <i>Un régime de théâtralité d'ordre marionnettique</i>	48
3.3.2 <i>Apparition d'un corps vocalique et d'instantanés</i>	50
3.3.3 <i>Discontinuités narrative et énonciative</i>	52
3.3.4 <i>Statut polyvalent de l'interprète-ventriloque dans la fabrication du subterfuge</i>	54
CONCLUSION	56
BIBLIOGRAPHIE	59

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, j'explore la ventriloquie au théâtre à travers une analyse approfondie de la dissociation vocale et de ses implications dramaturgiques, à partir d'un point de vue de ventriloque-chercheur. Dans un premier temps, je partage mon expérience personnelle de la pratique, soulignant l'évocation de *l'inquiétante étrangeté* dans mon art. Des réflexions sur l'apprentissage autodidacte de la ventriloquie sont présentées, ainsi qu'une étude de cas de l'œuvre *Jerk* (2008) de Gisèle Vienne, explorant la notion d'auto-marionnettisation. J'aborde également la périodisation de la ventriloquie sans marionnette et son intersection avec l'intermédialité. Dans un second temps, je détaille mon processus créatif, mettant en lumière mon rapport avec la ressource textuelle choisie et les différentes phases exploratoires de ma pratique. Des techniques telles que l'auto-écho, la voix désynchronisée et les murmures ventriloques sont explorées. Ensuite, un laboratoire public vient mettre à l'épreuve les procédés dans une dramaturgie en chantier basée sur la notion d'ambiguïté. Une description détaillée de cet événement est fournie, accompagnée d'une analyse des concepts émergents, notamment l'idée qu'un·e interprète, au moyen de procédés de voix dissociée et d'une dramaturgie conséquente, peut créer un effet d'auto-marionnettisation. Ce mémoire me permet de mettre en lumière les défis et les possibilités inhérents à la voix dissociée dans l'écriture scénique.

Mots-clés : Ventriloquie, dissociation vocale, ambiguïté, inquiétante étrangeté, auto-marionnettisation, intermédialité, processus créatif, écriture scénique.

ABSTRACT

In this research paper, I explore ventriloquism in theater through an in-depth analysis of vocal dissociation and its dramaturgical implications, from a ventriloquist-researcher perspective. First, I share my personal experience of the practice, highlighting the evocation of the uncanny in my art. Reflections on self-taught ventriloquism are presented, as well as a case study of Gisèle Vienne's *Jerk* (2008), exploring the notion of self-puppetry. I also discuss the periodization of ventriloquism and its intersection with intermediality. Secondly, I detail my creative process, highlighting my relationship with the chosen textual resource and the various exploratory phases of my practice. Techniques such as self-echo, desynchronized voice and ventriloquist murmurs are explored. This is followed by a public laboratory to put these techniques to the test in a dramaturgy in progress based on the notion of ambiguity. A detailed description of this event is provided, along with an analysis of the concepts that emerged, notably the idea that a performer, by means of dissociated voice techniques and an accompanying dramaturgy, can create a self-puppetry effect. This thesis highlights the challenges and possibilities inherent in dissociated voice in stage writing.

Key words: Ventriloquism, dissociated voice, ambiguity, uncanny, self-puppetization, intermediality, creative process, stage writing.

INTRODUCTION

La ventriloquie n'a rien d'un miracle : elle relève simplement d'une difficulté pour la personne qui en est le témoin à localiser la provenance de la voix entendue. Elle est le fruit d'une interaction concurrentielle de l'ouïe et de la vue. Son impact sur l'imaginaire collectif et la culture populaire n'a rien d'anodin. En 1896, au Palace Theater, un *music-hall* situé sur l'avenue Shaftesbury, à Londres, le ventriloque Fred Russel apparaît dans un numéro de variété avec une marionnette nommée Coster Joe sur les genoux (Craggs, 1944). Ce couplage d'un ventriloque et de sa poupée représente aujourd'hui ce que plusieurs qualifient de standard du genre. D'après l'ouvrage *I Can See Your Lips Moving : The History and Art of Ventriloquism* (Vox, 1981), l'engouement pour cette forme de savoir-faire vocal dans le milieu du divertissement nord-américain aura été sans pareil tout au long du XXe siècle. Apparitions publiques, tournées de ventriloques célèbres, émissions de télévision et même de radio, des célébrités du genre, tels que Edgar Bergen, ont rendu leur poupée encore plus populaires qu'eux. Au même moment, les ventriloques gagnent en popularité au cinéma. De *The Great Gabbo* (1929) à *Magic* (1978), les cinéastes explorent l'idée selon laquelle la pratique de la voix dissociée flirte avec la folie et frappe l'imaginaire de ceux qui en sont témoin. Les cinéastes mettent en scène le concept d'*inquiétante étrangeté* en allant même jusqu'à l'horreur. L'idée du dédoublement, au moyen de la voix dissociée, fait vaciller la position de subordination dans le rapport avec la marionnette. Qui manipule qui? Bien que la figure du ventriloque présente aujourd'hui un regain d'intérêt chez les artistes contemporains, notamment avec les récentes créations de Gisèle Vienne (*Jerk*, 2008) et de Yasmine Hugonnet (*Les Porte-Voix*, 2022), le fait de dissocier voix et corps reste marginal.

Mes premières expériences de ventriloquie, d'un point de vue de spectateur ou de praticien, sont marquées par une déroute sensorielle : d'une part, l'impression d'entendre et de voir se matérialiser des voix invisibles et intérieures aux personnages; d'autre part, la sensation d'une contrainte physique accablante tout en étant détendu. J'ai décidé de m'attarder à la question de la ventriloquie au théâtre depuis un point de vue que je n'ai pas rencontré jusqu'ici dans ma revue de la littérature : celui du ventriloque qui parle de sa pratique. Qui plus est, d'un ventriloque qui n'utilise pas de marionnette afin de se vouer entièrement à dissocier voix et corps pour mettre à l'épreuve ses potentiels scéniques et dramaturgiques. En clair, ce mémoire se consacre à un *créer* scénique

ventriloque et tente de tracer les contours d'une esthétique de la déroute sensorielle et des seuils perceptifs en s'appuyant principalement sur la voix de l'interprète. Comment et jusqu'à quel degré la ventriloquie sans marionnette peut-elle générer cette déroute?

Cette idée de la déroute perceptuelle est globalement liée à ma pratique et à mes préoccupations sur le plan fondamental : je suis un artiste *queer* basé à Montréal. En relation au *queerness*, la notion de désorientation est souvent associée aux travaux de Sara Ahmed et de José Esteban Muñoz. Ce concept remet en question les normes de genre et de sexualité dominantes, en faveur d'une exploration et d'une célébration des identités marginales et non conformistes. Elle s'inscrit dans la recherche d'une remise en question des catégories binaires traditionnelles de genre et de sexualité, elle met de l'avant la fluidité et la complexité des identités de genre et des orientations sexuelles. La désorientation, dans une perspective *queer*, encourage une approche créative et expérimentale de la notion de soi et de sa représentation. La remise en question continue des attentes et des conventions participe d'une forme de résistance politique contre les systèmes d'oppression basés sur des facteurs d'identité. Ma pratique se situe au carrefour des aspects critiques et créatifs de la désorientation : avec mes ami·es de théâtre, nous imaginons des espaces où les points de vue marginalisés peuvent s'épanouir et s'exprimer librement, tout en travaillant – humblement et à notre échelle – à transformer les structures sociales oppressives. Bien que je me reconnaisse en ces théories, elles ont été volontairement écartées du cadre d'analyse de ma recherche. Au sein de l'université dans laquelle j'évolue, je choisis de me détourner d'une forme d'attente culturelle selon laquelle une personne *queer* devrait écrire sur son altérité, car je ne cherche pas à créer une matière qui soit assimilable par le cadre normatif universitaire dans lequel je m'inscris : je me désidentifie, pour reprendre la formule muñozienne. Cela étant dit, je suis conscient que cette recherche-crédation entre en résonance avec des notions de spatialité et de temporalité *queer* en questionnant, par la voix, le rapport du sujet à ses contextes spatiaux et temporels tout en remettant en question les normes et les structures qui les définissent. Les différents procédés de ventriloquie élaborés dans cette recherche peuvent constituer, à terme, une réinvention de la manière dont je conçois et vis l'espace et le temps en favorisant le décalage entre le sujet et son environnement.

Mon objectif est d'altérer la perception de la voix humaine par le prisme de la dissociation corps/voix. Que cette altération, ou ce trouble dans la voix, devienne une écriture en soi. Je ne veux pas représenter une conception du monde au moyen de cette technique; je souhaite agir dans le monde, opérer un déplacement perceptuel pour les spectateur·ices. Pour cette recherche-crédation sur la voix dissociée sans marionnette, je mobilise le chantier dramaturgique de ma collègue et amie JJ Houle. *Extérieur/nuit* en est le titre. Ce projet d'écriture s'inscrit dans la foulée de nos activités au sein du Théâtre indépendant, un collectif théâtral que nous avons cofondé. Je fais la mise en scène de son texte et j'interprète également un des rôles. JJ et moi avons développé une grande complicité artistique au cours de la dernière décennie. Notre connaissance mutuelle de l'univers créatif de l'autre fait en sorte que le personnage qu'elle a écrit pour moi est pensé comme un personnage qui parle de manière dissociée, sans être pour autant une partition pour ventriloque. *Extérieur/nuit* explore les zones grises et les incertitudes angoissantes d'une nuit d'insomnie pour trois personnages. L'indétermination fait partie de notre démarche. Ce n'est donc pas par hasard que la dramaturgie de Houle et le développement de mes procédés se sont co-influencés au fur et à mesure du processus et il n'est pas non plus fortuit que les zones de la dramaturgie écrite et de la dramaturgie scénique se confondent parfois.

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré aux fondements de la ventriloquie sans marionnette en tant que pratique artistique. J'entame une analyse de ma pratique personnelle de la voix dissociée, explorant les notions d'*inquiétante étrangeté* et d'auto-marionnettisation à travers des exemples concrets tels que les spectacles de Gisèle Vienne *Jerk* (2008) et *The Ventriloquists Convention* (2015). Ensuite, j'aborde la périodisation de la ventriloquie sans marionnette, et mets en lumière son évolution historique. Je livre subséquemment une réflexion sur l'intermédialité et l'atout théorique que ce concept représente dans l'émergence d'une méthodologie de recherche-crédation. Un premier laboratoire applique de manière pratique les principes de transparence et d'opacité au contexte d'une ventriloquie amplifiée par un microphone.

Le second chapitre est consacré à mon processus de recherche-crédation. À travers une exploration de diverses techniques de ventriloquie au fil de plusieurs résidences, je décris comment les expériences menées ont nourri ma réflexion autour d'une mise en dérouté des sens par l'intermédiaire de la voix dissociée, en me concentrant notamment sur la pièce *Extérieur/nuit* de JJ

Houle. Je détaille ensuite les différentes phases exploratoires de la recherche pratique, allant de l'auto-écho aux murmures ventriloques.

Le troisième chapitre est le lieu d'une analyse approfondie des résultats obtenus lors du laboratoire public qui clôt la série d'explorations décrites au chapitre second. Je présente d'abord le contexte dans lequel ce laboratoire public s'est tenu ainsi que mes intentions à son égard, en considérant un certain nombre d'insatisfactions rencontrées jusqu'ici, notamment en lien avec l'idée selon laquelle la virtuosité technique, pour elle seule, porte le risque d'éclipser la dramaturgie de l'œuvre que je développe. Je livre ensuite une description détaillée de la performance proposée. Enfin, j'explore les concepts qui émergent de ce laboratoire final, tels que le régime de théâtralité auto-marionnettique ainsi que le statut interstitiel de l'interprète-ventriloque.

CHAPITRE I

LA VOIX DISSOCIÉE

« L'ACTRICE

Je suis vraiment désolée, mais je pense qu'on a un problème technique... (S'adressant au régisseur.) Qu'est-ce qui se passe? Est-ce que c'est un problème qu'on peut régler? [...] Je suis vraiment désolée... Normalement, dans un spectacle normal, je pourrais continuer et improviser, mais... ici, ce n'est pas possible... Sans cette voix-là, je ne peux rien faire... »

Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve* (2001)

Dans ce chapitre, j'aborde de front la question de la ventriloquie comme pratique de la voix dissociée dans un contexte scénique. Bien que le standard du genre se présente souvent sous la forme d'un·e marionnettiste accompagné·e d'une poupée figurative, il existe une longue tradition de ventriloques sans marionnettes, dont le plus célèbre représentant est sans doute Alexandre Vattemare. Mieux connu sous le nom de « Monsieur Alexandre », ce ventriloque autodidacte aurait suscité l'admiration des personnalités les plus illustres de son temps, des monarques aux écrivain·es, tout au long d'une carrière florissante débutant en 1815. La ventriloquie, comme technique d'illusion de la dissociation du corps et de la voix, interroge le lien de causalité qui les unit. Qui parle quand je parle?

Dans cette phase initiale de mon étude, mon objectif est de retracer comment l'apprentissage de la ventriloquie a influencé ma perception de la voix humaine au sein de l'espace théâtral. Pour ce faire, je précise quel est mon rapport à la ventriloquie par l'intermédiaire d'une réflexion sur la manière dont cette technique a pris place dans ma pratique. Je tisse ensuite des liens entre la périodisation de la ventriloquie et la tradition théâtrale aristotélicienne (héritage duquel ma pratique découle), tout en analysant un certain nombre d'arguments qui situent ce théâtre en tant que pratique principalement visuelle qui subsume l'oralité. De nos jours, les voix peuvent être enregistrées, coupées, modulées ou simplement générées par des technologies numériques,

influençant notre réception de la voix dissociée, en ce qu'elle paraît liée à ces procédés. Nourri par cette considération, je me penche finalement sur la question de la ventriloquie et de son lien avec les techniques d'amplification vocale que j'ai l'habitude d'utiliser dans mes performances. Pour ce faire, je mobilise le concept de remédiation de Bolter & Grusin comme une méthodologie de recherche-création, au cours d'un premier laboratoire qui se penche sur la question de la place du microphone dans la production d'un effet d'étrangeté lors d'un numéro vocal de ventriloquie. La remédiation réfère à la transformation et la réinvention des médias dans différents contextes culturels et technologiques, à savoir la ventriloquie à la lumière de la technologie d'amplification sonore et vice-versa.

1.1 Ma pratique ventriloque

2016.

La personne que je suis sort d'un spectacle de Gisèle Vienne intitulée *The Ventriloquists Convention* (2016), de passage au Festival TransAmériques. Elle marche vers le métro. Des gens lui ont peut-être parlé, elle l'ignore : elle est dans un état de dissociation. En temps normal, la personne que je suis ne prendrait pas une pause dans un parc à une heure si tardive. Ce soir, elle en ressent le besoin. Assise dans ce parc, elle pense à ce qu'elle vient de voir. Sur le plateau, des marionnettistes se réunissent dans une version fantasmée de la plus grande convention annuelle des ventriloques, quelque part dans le Kentucky, près de Vent Haven. La partition, en apparence simple, se complexifie. Les marionnettistes ont leurs voix, les voix de leurs marionnettes, mais aussi une autre, ventriloque, sans support physique apparent. À un moment dans la pièce, des interprètes sont assis·es sur des chaises et font face au public. Les marionnettes semblent inanimées. On dirait une salle d'attente. Des voix circulent dans les enceintes puisque les interprètes ont des micro-casques. Des voix circulent dans les enceintes, mais la personne que je suis ignore qui parle au juste. Elle ne connaît pas la nature de ces voix, mais les entend comme des pensées qui s'adressent aux ventriloques autant qu'à elle. Ces voix fantomatiques la remuent et elle décide d'apprendre la ventriloquie.

1.1.1 L'évocation de *L'inquiétante étrangeté* dans la ventriloquie

2023.

Je me risquais à réfléchir sur la personne que j'étais au sortir de la pièce. Des années plus tard, en lisant *L'inquiétante étrangeté* de Freud, je saisis l'ampleur du phénomène qui s'est produit en moi ce soir-là. Ce concept réfère à une sensation perturbante lorsqu'un objet familier devient étrange au contact d'un élément de nouveauté. Il révèle des aspects refoulés de l'inconscient et met en lumière les tensions entre le familier et l'étrange, tout en explorant les frontières entre la réalité et l'imaginaire. Par exemple, une poupée qui semble prendre vie dans un film d'horreur, une photographie de famille où un visage semble déformé ou encore un paysage familier qui devient inquiétant sous une lumière inhabituelle. Bien entendu, toutes les choses nouvelles et familières ne sont pas effrayantes. Il en faut plus pour rendre un objet, un lieu, une idée ou une performance angoissante. Les choses assemblées doivent sortir du cadre habituel et déjouer les attentes pour faire naître une incertitude intellectuelle. En réfléchissant aux sensations produites par le spectacle de Vienne ainsi qu'aux retours de spectateur·trices de diverses performances dans lesquelles j'utilise la ventriloquie sans marionnette, je constate que le fait de parler sans remuer les lèvres porte en soi le germe d'une *inquiétante étrangeté*. Afin de décortiquer ce constat, je me penche sur une définition freudienne de ce phénomène, « [lequel] se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réelle quelque chose que nous avons considérée jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre » (Freud, 1919/1985 : 251). La pièce de Gisèle Vienne, en introduisant un élément de nouveauté (la voix dissociée émanant d'un·e interprète qu'il m'était impossible d'identifier), a causé une déroute sensorielle dans mon expérience de spectateur. La voix des ventriloques, n'ayant plus de marionnette pour la rattacher à un objet animé, m'amenait à voir les interprètes comme des marionnettes d'eux-mêmes, c'est-à-dire qu'une voix parlait à travers elleux. Leurs voix flottantes mettaient en doute le lien de causalité corps-voix. Cette déroute sensorielle ressemble à une *inquiétante étrangeté*, car la ventriloquie sans marionnette ainsi exécutée fait se chevaucher les limites de l'humain et de la marionnette. En effet, pendant les moments de ventriloquie j'irais jusqu'à dire que les interprètes du spectacle étaient leurs propres marionnettes, puisqu'ils en ont chacun·e une et que les attentes spectatorielles quant au fait que la ventriloquie sert uniquement à

faire parler un pantin sont déjouées. Les marionnettes s'effacent, mais leurs principes sous-jacents tels que la projection de la voix dans un objet, la manipulation d'une effigie, etc. persistent.

2016.

Troublé tel que je le suis au sortir de la pièce, quel n'est pas mon étonnement de m'y reconnaître de la manière la plus équivoque qui soit. Une voix sans corps, un flottement, un brouillage des perceptions : voilà une impression de déjà-vu pour quiconque connaît des épisodes de dissociation. Un jour, à la clinique, mon médecin me dit que voir un étranger lorsque l'on se regarde dans un miroir fait partie des symptômes du sujet post-traumatique. Je retourne chez moi, en silence.

1.1.2 Apprendre la ventriloquie : petit guide pour autodidacte

Les jours passent. Je me dis pourquoi pas. Pourquoi ne pas apprendre, moi aussi, cette technique. Je n'ai ni aide, ni mentor. Seulement quelques instructions rudimentaires venues d'Internet¹, un miroir et beaucoup de volonté. La ventriloquie n'est pas un don. Elle ne requiert pas d'attribut particulier. L'usage de la parole suffit. Tout commence par la compréhension du fonctionnement de cette technique : c'est un jeu de substitution de certains sons par d'autres. En effet, certaines consonnes sont dites occlusives, car elles nous forcent à fermer les lèvres pour les prononcer. Il s'agit des suivantes : *b, f, m, p, v, w*.

*

Voici comment devenir ventriloque en six étapes faciles²

Étape 1 : *Comment placer la bouche*. Il faut toujours se pratiquer devant un miroir. Fermez la bouche de manière naturelle et détendue. Ouvrez légèrement les lèvres. Vos arcades dentaires supérieure et inférieure

¹ Au moment d'écrire ce mémoire, je n'ai plus de traces de ces pages Internet dans lesquelles les rudiments de la ventriloquie étaient détaillées.

² Ces étapes proviennent d'un document anonyme et non-daté qui était inclus à l'achat d'une poupée à l'effigie de Charlie McCarthy. Les instructions, plutôt génériques, ressemblent à celles avec lesquelles j'ai appris les rudiments de la technique. La marionnette, de fabrication américaine, était livrée avec la documentation en Anglais. Ce passage est le fruit d'une traduction et d'une adaptation libre de mon cru.

se touchent. Voici la position que vous adopterez tout au long de la pratique ventriloque.

Étape 2 : *Récitez l'alphabet pour débutant-es*. La première partie de l'alphabet que vous direz comporte vingt lettres : a, c, d, e, g, h, i, j, k, l, n, o, q, r, s, t, u, x, y et z. Avec la position de la bouche décrite à l'étape 1, récitez cette partie de l'alphabet en prenant soin de ne pas bouger les lèvres. Poser un crayon perpendiculairement sur vos lèvres peut vous aider à détendre les muscles du visage et ainsi prévenir les faux-mouvements.

Étape 3 : *Votre première phrase*. La seconde partie de l'alphabet se compose des lettres *b, f, m, p, v, w*. Si vous tentez de les prononcer avec la position de la bouche décrite à l'étape 1, vous constaterez que vos lèvres se ferment irrémédiablement. Donc, pour le besoin de la cause, remplacez ces lettres par d'autres. Par exemple, pour dire « le beau ballon brille », remplacez les *b* par des *d* et dites plutôt « le deau dallon drille ».

Étape 4 : *Dites une chose et pensez-en une autre*. Pensez à la lettre *b* en disant la lettre *d* dans l'exemple ci-haut. Si vous vous entraînez de manière soutenue à dire la lettre *d* en pensant à la lettre *b* devant le miroir, vous obtiendrez un son si pur qu'il passera *incognito* dans une conversation.

Étape 5 : *Remplacez f par th*. Maintenant que vous comprenez le principe de substitution, entraînez-vous à le dire dans une courte phrase. Celui-ci demande de remplacer la consonne ci-haut par le son *th*. Ce dernier est à interpréter comme un son à mi-chemin entre le *th* entendu en Anglais ("*the*") et le sifflement d'une vipère.

Étape 6 : *Comment dire les lettres m, p, v et w*. Plutôt que de dire *m*, dites *n*. Cette substitution n'est pas trop difficile. Faites de même pour *p* en le

remplaçant par *t*. Le *v* sera très près du *th* entendu en Anglais. Décomposez le *w* en un « oua ». C'est tout ce qu'il y a à faire. Maintenant, pratiquez, pratiquez, pratiquez... et vous connaîtrez tout le plaisir de la ventriloquie.

*

Cette technique vocale demande à être comprise comme une relation entre la vue et l'ouïe : la personne qui entend ces habiles trucages se fait prendre dans un subterfuge où ses yeux voient quelque chose tout en n'en croyant pas ses oreilles.

1.1.3 Jerk (2008) : performer l'auto-marionnettisation

2017.

Pour commencer l'année, l'Usine C reçoit le spectacle *Jerk* de Gisèle Vienne, créé en 2008 avec l'étroite collaboration du marionnettiste, acteur et metteur en scène Jonathan Capdevielle ainsi que de l'auteur Dennis Cooper. Je me fais un devoir d'y assister. Dans ce solo pour marionnettiste, Capdevielle interprète David Brooks, un détenu reconnu coupable du meurtre en série de jeunes homosexuels. Il dévoile d'abord les modalités de la présentation : il va reproduire les sévices et exécutions sordides dont il s'est rendu complice à l'aide de ses marionnettes à gaines qu'il manipulera sur ses genoux. Avant de se lancer, il expose tous les personnages et les voix qu'il leur attribue. Au moment de dévoiler celle qui représente David Brooks, il la décrit comme la sienne. Le principe évoque ce que Sandrine Le Pors appelle « la voix projetée encadrée », cas de figure où « le personnage projette sa voix [...] dans un lieu déterminé: un autre personnage en apparence distinct de lui, mais qui se figure être, en fin de compte, un double de lui-même. » (Sermon, 2014 : 126) Avec ou sans marionnette, la question fondamentale que soulève cette « voix projetée encadrée » est bien « qui me parle ? qui me fait parler ? qui me constitue par la voix ? » (Sermon, 2014 : 126)

Si le marionnettiste semble tenir une distance ironique avec l'action racontée, plus on progresse dans la représentation, plus il est ardu de discerner si ce dernier est acteur ou personnage,

manipulateur ou manipulé, récitant ou actant. Cette indétermination va non seulement de pair avec l'implication de Brooks dans le récit, mais renoue également avec un standard du genre ventriloque où la marionnette semble s'emparer du dialogue et faire parler le ventriloque plutôt que le contraire.

1.1.4 Performer l'entre-deux

Remarquons comment le spectacle trouble la perception en fusionnant et confondant le corps du marionnettiste avec ceux des effigies qu'il manipule. La première séquence met en scène le meurtre de Buddy. David Brooks est chargé de filmer l'assassinat au moyen de sa caméra Super 8. Cela tombe sous le sens que Capdevielle se concentre sur son rôle de manipulateur de marionnettes. La seconde séquence présente les dernières minutes de Jamie, une autre victime figurée par une marionnette à gaine. Brooks prend la parole en demandant à son ami Wayne, complice des meurtres également représenté par une marionnette, de se calmer. Bien qu'il demeure en retrait, cette scène marque le début de son implication active dans le récit. À un certain point, David Brooks console même la marionnette de Wayne qui se blottit dans son cou alors que Capdevielle, jouant David, fait face au public et que des larmes inondent ses joues. Qui de Brooks, Wayne ou Capdevielle verse ces larmes? Difficile à dire. La dernière séquence présente le geste que Brooks posera pour mettre fin aux tueries : le meurtre de Wayne. Gisèle Vienne traite cette séquence en ventriloquie. Brooks range les marionnettes et fait résonner les voix. Les marionnettes devenues fantomatiques parlent des profondeurs de Capdevielle et contreviennent à la dimension expressionniste souvent attribuée à la ventriloquie. En fait, elle se trouve ici « retournée comme un gant. Il ne s'agit pas non plus de "ventriloquie à distance", art de faire parler des objets sans la connexion de la marionnette (*near ventriloquism*), mais plutôt, pour reprendre les catégories du métier, de *self puppetry*. » (Barbérís, 2013 : 168) L'idée de *self puppetry*, se traduisant par auto-marionnettisation, m'apparaît cardinale dans le contexte d'une recherche incarnée sur la ventriloquie sans marionnette. Cette idée, d'ailleurs, est une de mes premières obsessions. Ce concept, me semble-t-il, intensifie la confusion dans le jeu de marionnette, en soulignant les liens de subordination. Ce motif récurrent au sein du chapitre premier aura d'ailleurs la belle part lors du dernier chapitre, lors de l'analyse des résultats et des concepts qui émergent des laboratoires de cette recherche-création.

2022.

Ma recherche me ramène à la personne que j'étais, dans ce parc, après *The Ventriloquists Convention*. Dissocier le corps de la voix, dissocier la voix de tout support matériel. La dissociation va de pair avec la pratique de parler sans remuer les lèvres : en projetant leur voix sur un pantin ou au loin, les ventriloques manifestent l'existence de deux plans ontologiques. D'une part, la marionnette qu'ils actionnent, l'objet sur lequel ils projettent leurs voix, quel qu'il soit, ou encore le vide (dans le cas d'une ventriloquie sans marionnette ni objets spécifiques sur lequel la voix est projetée). De l'autre, la marionnette qui s'anime, prend vie, l'objet qui semble cacher une présence humaine ou encore une voix qui fait irruption et paraît parler à *travers* le ventriloque. Ces voix semblent générer une *inquiétante étrangeté* par leur absence apparente d'agent émetteur. Ce jeu de causalité paradoxal dote la ventriloquie sans marionnette d'un aspect conceptuel « proche du métalogue, selon la définition donnée par Gregory Bateson, à savoir une conversation dont la structure se modèle sur son sujet (désordonnée pour parler du désordre, par exemple) » (Bullot, 2022 : 13). Dans le cas de la ventriloquie sans marionnette, je constate que la dissociation corps-voix organise le langage autour de l'idée de la dissociation. Cette structure offre une compréhension du processus de dissociation qui passe par son incarnation.

1.2 Périodisation de la ventriloquie sans marionnette

Je souhaite ici diverger de mon propre rapport à cette technique et ma rencontre avec des œuvres marquantes, afin de brosser une périodisation de la ventriloquie sans marionnette dans ses formes les plus archaïques pour démontrer sa qualité intrinsèque à semer un trouble dans le public.

La ventriloquie n'a rien de nouveau et l'idée selon laquelle elle déroutait les sens non plus. Dès lors, bien avant d'être une pratique propre à l'univers du spectacle, la ventriloquie était une pratique de l'occulte. Selon l'historien de l'art Steven Connor, les origines de la ventriloquie remontent à l'Antiquité et la figure de la pythie. En effet, la ventriloquie était une pratique de l'occulte menée par des nécromanciennes (pour la plupart des femmes) qui, grâce à cette technique vocale, donnaient l'illusion de faire parler les absentes. Conséquemment, elles étaient considérées comme

un canal entre le monde matériel et immatériel. Cela n'est pas sans rappeler la prévalence d'une conception du divin immatériel incarné par une voix³.

D'après Laure Fernandez, d'autres historien·nes de la ventriloquie – de l'Abbé de La Chapelle à Valentine Vox – soutiennent, tout comme Connor, que l'épisode biblique très commenté de la sorcière d'Endor est une des plus anciennes représentations de ventriloque. Celle-ci met en lumière le pouvoir de cette voix de l'au-delà sans source identifiable et résonnant dans les cavités multiples de l'être humain. Il y est raconté que Saül, roi d'Israël, décide d'aller consulter une sorcière, malgré l'interdiction divine et le décret formel qu'il a lui-même proféré. Son objectif est de demander conseil à Samuel, son frère qui a récemment perdu la vie. La sorcière fait monter de la terre une voix divinatoire. Elle établit un pont entre le royaume des mort·es et celui des vivant·es, selon le principe que les mort·es ont une faculté de clairvoyance amplifiée par leur disparition. La force de cette voix ne réside pas tant dans ce qu'elle articule, il s'agit de mots entremêlés, de râles et de glossolalies, que dans son surgissement. Cette dernière, en extirpant de la terre une voix, de surcroît celle d'un·e non-vivant·e, était perçue comme diabolique; c'est dire le pouvoir immense qui était attribué à sa voix. Je m'accorde avec Fernandez pour dire que « dès ses origines, la ventriloquie matérialise [...] la non-évidence de l'unicité de la voix humaine et la puissance de ses pouvoirs » (Fernandez, 2016 : 491). C'est d'ailleurs en 1772, durant le siècle des Lumières, alors que les ventriloques ont commencé à faire des apparitions dans les cours afin d'amuser les nobles, que l'Abbé de La Chapelle publie *Le Ventriloque, ou l'Engastrimythe* : cinq cents pages consacrées à démontrer que la ventriloquie est une tromperie, alors qu'elle était perçue pendant les siècles précédents comme un don et un lien inexplicable avec l'au-delà (ou l'en-deçà). Nulle magie, proclame-t-il. Cependant, l'inquiétude des spectateur·ices crédules face à cette habileté à *parler par le ventre* persiste. En s'appuyant sur l'observation de ses contemporain·es, l'Abbé de La Chapelle souligne combien les ventriloques « ont bouleversé de Têtes, combien ils ont causé de Troubles! En faisant croire qu'ils parloient du ventre (ce qui a fondé leur dénomination, & ce qui est contre Nature) les Assistants se persuadoient que quelque Génie supérieur y avait pris siège, & que de-là il prononçoit des Oracles » (Abbé de La Chapelle : xiv-xv).

³ Le début de l'Évangile selon Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu » (Jean1,1-2).

De la fin du XVIII^e à celle XIX^e siècle, si la ventriloquie a toujours une aura de magie, de prestidigitation et d'illusionnisme, elle devient toutefois un divertissement spectaculaire. Imaginer avec précision ce à quoi ces spectacles pouvaient ressembler n'est pas chose aisée car il en reste très peu de traces. Pour autant qu'on en sache, le mannequin à bouche articulée que nous connaissons n'était pas de la partie : les spectacles se faisaient en plein air et l'interprète incarnait tout à la fois une myriade de personnages. Les publics assistaient donc à des formes assez complexes où le ventriloque pouvait reproduire une multiplicité de voix et de sons (iels étaient aussi souvent bruitistes). Steven Connor consacre une partie de son étude au célèbre ventriloque français Monsieur Alexandre. Ce dernier transporte son genre théâtral qui allie ventriloquie, mime, changements de costumes, illusions de voix distantes et bruitages au gré des invitations d'une longue suite de cours royales, se produisant ainsi dans un nombre incalculable de villes. C'est en partie grâce à la renommée de Monsieur Alexandre que la ventriloquie acquiert le statut d'art (mineur) à part entière. En somme, on observe une mutation historique de la ventriloquie sans marionnette. Si la pratique n'était pas spectaculaire et le corps émetteur n'était qu'un canal pour une voix divine ou immatérielle, la mise en place de nouveaux procédés techniques et la démystification de la pratique en font un genre spectaculaire polyphonique pour voix dissociées en plein air.

Au XIX^e siècle, la ventriloquie devient un spectacle soliloque polyphonique où s'entremêlent bruitages, voix et ambiances. Elle devient un art de la dissociation et de la multiplicité, exploitant l'association œil/oreille pour tromper des auditoires stupéfaits. Le XX^e siècle voit apparaître la présence du ventriloque « comme personne et personnage de l'acte, en discussion avec sa marionnette – c'est-à-dire lui-même » (Fernandez, 2016 : 497). Depuis ses origines, la ventriloquie sans marionnette sème l'inquiétude. L'état d'esprit dans lequel *Jerk* ou encore *The Ventriloquists Convention* m'ont plongé fait écho, à bien des égards, à l'histoire du trouble qu'elle génère. Au tournant du XX^e siècle, la ventriloquie acquiert un statut indubitablement spectaculaire en migrant dans les salles de spectacle, de cabaret. On voit la figure de la poupée (traditionnellement un mannequin de la taille d'un enfant) instaurer progressivement ce qui deviendra le trope du genre : un dialogue entre le ventriloque et la poupée. Edgar Bergen et sa marionnette Charlie McCarthy sont l'exemple de cette ascension fulgurante de la popularité du genre. Je ne m'attarderai pas davantage sur ces représentations, car mon mémoire porte sur la ventriloquie sans marionnette.

1.3 Ventriloquie et intermédialité : émergence d'une méthodologie

2024.

Un aspect de mon premier contact avec la ventriloquie me taraude : elle était amplifiée, c'est-à-dire que les interprètes de *The Ventriloquists Convention* étaient munies de microphone-casques et que le son était redistribué dans des enceintes. Pourtant, à aucun moment n'ai-je pensé qu'il s'agissait d'une bande-son. Je soumets l'hypothèse que c'est en raison d'une convention préétablie au moyen des marionnettes que les ventriloques, sur scène, animaient avec leurs voix. En effet, je ne me suis probablement pas posé la question de savoir si c'étaient leurs propres voix ou alors une bande-son, car depuis un bon moment je les voyais dissocier leurs voix afin d'animer leurs marionnettes. Cela étant dit, j'aimerais confier qu'à chaque fois que je performe en ventriloquie et que ma voix est amplifiée par un microphone dissimulé, on m'annonce avec stupéfaction qu'on aurait dit que ma voix était préenregistrée. Que ce soit lors de mes premières expérimentations à VOUS ÊTES ICI / YOU ARE HERE⁴ (2018) ou lors de la dernière production du Théâtre indépendant *Le gardien des enfants* (OFFTA⁵/Prospero⁶, 2022). À un tel point que des spectateur·ices m'ont confié·es que le directeur technique du théâtre pensait qu'il s'agissait d'une bande sonore préenregistrée, alors qu'il avait contribué à l'installation des microphones dont nous avons besoin pour cette scène. Cela n'a rien d'anodin et ce n'est pas un cas isolé. Mon esthétique théâtrale met de l'avant une forme d'intimisme que je tiens *mordicus* à conserver. Par choix, la question du microphone et de l'amplification vocale s'impose dans cette recherche : si le microphone semble neutraliser certains aspects de la ventriloquie en provoquant un brouillage médial, qu'est-ce qu'il permet tout de même de potentialiser? Voilà un nœud auquel j'entends bien me frotter.

Ainsi, je décide d'aborder la question de front en mobilisant un certain nombre de concepts propres aux études intermédiales pour analyser, d'une part, la manière dont la voix dissociée s'inscrit dans une historicité de la voix au théâtre et, d'autre part, comment le concept de remédiation tel que

⁴ Cette résidence artistique intensive organisée par LA SERRE – arts vivants, en partenariat avec le Théâtre Aux Écuries, réunit des finissant·es d'écoles d'arts vivants de Montréal et des environs, ainsi que des artistes en début de carrière qui n'ont pas suivi de parcours académique typique, afin de faire découvrir leurs pratiques artistiques.

⁵ Spectacle présenté du 1er et 2 juin 2022 au Festival OFFTA, en partenariat avec le Théâtre Prospero.

⁶ Spectacle présenté dans la saison régulière du Théâtre Prospero du 4 au 22 octobre 2022.

théorisé par Bolter & Grusin réactualise ma conception de la voix dissociée en rapport avec les technologies de retransmission du son. Cette incursion dans les théories intermédiales influence ma vision de la ventriloquie et le laboratoire qui en résulte confirme mes intuitions. Par conséquent, j'aimerais livrer quelques réflexions qui sont à la souche de cette première étape de recherche-création et qui m'amènent à envisager la voix dissociée comme un média.

1.3.1 Digression : donner voix aux absents

Au contact d'une étude de Michael Darroch sur l'évolution de la culture orale au théâtre depuis les origines du théâtre occidental aristotélien, je pense à l'apprentissage de la ventriloquie et au lien que ces deux disciplines nouent avec l'alphabet. Selon Darroch, le théâtre est une rencontre intermédiaire depuis sa genèse. Sa création peut d'ailleurs être attribuée à une technologie très archaïque : l'alphabet, dont l'essor remonte aux environs de 800 ans av. J.-C., quelques deux siècles avant la première tragédie grecque. Les Dionysies proposent alors un processus d'extériorisation de l'alphabet destiné à des publics athéniens pour la plupart illettrés. L'alphabet crée un effet de stockage et de séquentialisation de l'information : les récits étaient jusqu'alors fragmentés en raison de la transmission orale des poèmes épiques et des limitations inévitables de la mémoire humaine quand vient le temps d'entreposer de l'information. Le sociologue Derrick de Kerckhove qualifie le théâtre « d'esthétique médiatique de l'alphabet » (Darroch, 2008 : 97). Faisant écho au philosophe Marshall McLuhan, de Kerckhove soutient que l'expérience spectatorielle était celle d'un lecteur silencieux qui écoute l'écriture vocalisée par les interprètes.

Figure sœur du lecteur silencieux, la ventriloquie – tant comme imaginaire que comme technique vocale – apparaît comme l'esthétique de l'extériorisation des voix intérieures. Tout comme Laure Fernandez, je suis tenté de faire des liens entre les fondements du théâtre et la ventriloquie. Elles ont toutes deux la fonction initiale de « donner voix aux absents » (Fernandez, 2014 : 30) et, par conséquent, de médiatiser les absents. Bien que la ventriloquie paraisse historiquement plus apparentée à la tradition orale et qu'il n'ait pas eu besoin d'alphabet pour qu'elle fasse son apparition, il est intéressant de constater comment l'apprentissage technique rudimentaire se fait au moyen d'une réappropriation de l'alphabet. Sa proximité avec la tradition orale m'apparaît

porteuse, car j'estime que sa résistance à la littérarité confère à la voix ventriloque des qualités qui peuvent lui permettre de produire du sens tout en faisant appel aux sens.

1.3.2 Quand la culture visuelle subsume l'oralité au théâtre

Mon intérêt pour l'évolution de la voix dans l'espace théâtral en Occident m'amène à réfléchir à des innovations technologiques qui ont eu pour effet de décentrer le texte de la représentation théâtrale et de nourrir des aspirations à un théâtre synesthésique. Depuis l'avènement de la *laterna magica*, l'histoire des technologies au théâtre pointe généralement vers le champ de la lumière et de l'optique. Il faut attendre le XXe siècle pour que les médias de l'acoustique deviennent un élément central de la performance. Je cite en exemple les expérimentations avec la radio sur scène de Bertolt Brecht dans ses *Lehrstücke* (1929-1930), avec le téléphone dans *La voix humaine* (1930) par Jean Cocteau ou encore *Krapp's Last Tape* (1958) de Samuel Beckett, avec les technologies de l'enregistrement et de la rediffusion du son. Je pense aussi à des programmes artistiques radicaux tels que le *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, où la voix était mobilisée dans une optique de rupture avec le langage. Malgré tout, les formes de « théâtre total », du Bauhaus au Futurisme, ne parviennent pas à se défaire de la primauté des médias visuels au détriment de la sonorité et de l'espace acoustique.

La prévalence du visuel au théâtre s'explique, selon l'historien Christopher Baugh, par le fait que quand bien même les « nouvelles technologies d'éclairage scénique ont fait des progrès constants depuis le début du XXe siècle, les technologies liées au son et à sa reproduction n'ont pas connu le même progrès dans le théâtre et la performance jusqu'à la fin de la Grande guerre » (Baugh, 2005 : 203). Michael Darroch estime qu'une des raisons de cette disparité s'explique par la question de la présence médiatisée telle que décrite par Philip Auslander. C'est-à-dire que des médias comme l'éclairage et d'autres effets visuels étaient perçus comme réels et vécus, donc faisant partie de l'expérience du *live*, alors que le son reproduit, retransmis ou encore généré analogiquement se voyait octroyer le statut de simple imitation, ne venant pas renforcer le caractère précieux et imprévisible de l'expérience théâtrale *en direct*.

Avec les avancées en matière de stockage numérique et de transmission du son, les problèmes de distorsion et de bruit rencontrés dans les processus de conversion du son analogique ont grandement diminués. Les technologies numériques du son ont ouvert tout un champ de possibles dans l'esthétique théâtrale contemporaine, citons notamment le travail de Marie Brassard au sein de sa compagnie Infrarouge. *Jimmy créature de rêve* (FTA, 2001), *La noirceur* (FTA, 2003), *Peepshow* (FTA, 2005), sont tant de productions au sein desquelles l'artiste a expérimenté diverses technologies qui placent la voix au centre de l'expérience proposée.

Malgré les avancées technologiques surprenantes en matière de son, je remarque que pour certain·es spectateur·trices, il demeure une résistance à la voix amplifiée au sein de ma pratique ventriloque. C'est-à-dire que la présence du microphone porte en elle-même le risque de ressembler à une *voix-off* entendue par l'intermédiaire d'un enregistrement audio. Qu'est-ce qui se perd entre la bouche de l'interprète, le micro et les haut-parleurs? Est-ce que la certitude qu'il s'agit d'une bande-son évacue le trouble généré par la ventriloquie? On passe probablement à côté de l'aspect virtuose de la ventriloquie, lorsqu'on assume la bande-son, mais je suis plus ou moins intéressé par l'étalage des prouesses. Est-ce que le trouble propre à ce savoir-faire vocal dont il est question tient seulement de la production sonore? À ce propos, je dénote la tension sous-jacente que la technique crée dans le visage et le corps de l'interprète. Toute la personne s'engage dans la production d'un son qu'il faut à tout prix masquer : la langue et le palais mou sont totalement engagés dans un effort, alors que le masque facial se veut détendu. Du point de vue du spectateur·trice ou de celui de créateur·trice, ce contraste me semble fertile dans ce que la ventriloquie rend possible dans la qualité de présence de l'interprète, parallèlement au versant sonore de l'expérience ventriloque.

1.3.3 L'intermédialité pour penser la ventriloquie amplifiée

Pour réfléchir au rapport entre la ventriloquie et la technologie d'amplification du son au moyen d'un microphone, je pars du principe que cette dernière et le micro sont deux instruments techniques qui interagissent de manière singulière dans la production médiatique théâtrale. Cet intérêt soudain pour l'intermédialité au sein de cette recherche est nourri par l'intuition qu'il y a là des clés conceptuelles permettant de penser la ventriloquie à l'ère médiatique. Vaste et délicate est l'entreprise de résumer ce concept abondamment discuté. Néanmoins, la démocratisation

successive du phonographe, de la radio, du téléphone, des assistances vocales personnelles et autres voix désincarnées a façonné notre rapport à la voix et à sa matérialité. Les interactions entre divers médias au sein du théâtre sont foisonnantes et complexes. L'intermédialité, en tant que dynamique entre des médias en présence, est ce qui permet l'évolution et la création de médias (Larrue, 2015).

Étymologiquement, le mot intermédialité renvoie à ce qui se situe entre les médias. Il est d'abord apparu dans les néo-avant-gardes des années 1960 pour qualifier « les expérimentations de décloisonnement et de transfert entre les disciplines, médias techniques et technologies » (Larrue, 2015 : 29) menées par les artistes multidisciplinaires Fluxus. Leur conception du média demeure somme toute classique aux yeux de Larrue, car elle repose sur l'idée que chaque média est une entité identifiable et isolable, à l'image des grands médias électroniques de l'époque (cinéma, télévision et radio). Larrue ajoute que selon le théoricien Friedrich Kittler, un média archive, transmet ou traite des choses. Pour Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, un média est « [t]out système de communication permettant à une société de remplir en tout ou en partie ses fonctions essentielles de conservation, de communication à distance des messages et des savoirs » (Barbier & Bertho-Lavenir, 1995 : 5). Ces définitions ne tiennent pas compte de la dimension matérielle et du rôle des usager·ères dans le phénomène médiatique. La définition proposée par Éliséo Véron la considère : « Un média, c'est : [...] un ensemble constitué par une technologie *PLUS* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie, lorsqu'il y a accès public [...] aux messages. » (Véron, 1994 : 51) La combinaison de technologie et de pratique sociale fait écho au concept de dispositif désormais largement répandu en arts vivants et constitue une pierre d'assise de la pensée intermédiaire. Jurgen E. Müller, figure majeure de la période fondatrice de l'intermédialité, rappelle les relations complexes qu'entretiennent les médias en présence dans la représentation artistique pour défendre la définition du terme *Intermedialität* (duquel découle le mot français *intermédialité*) :

La notion d'intermédialité était basée sur la conviction qu'il n'y a pas de média pur et que, d'une part, tout média intègre des structures, des processus, des principes, des concepts, des questionnements issus d'autres médias apparus au cours de l'histoire des médias en Occident, et, d'autre part, tout média joue avec ces éléments.⁷ (Müller, 1996 : 70)

⁷ Traduction de Larrue, J.-M.: "The notion of intermediality was based on the assumption that there are no pre media and that media would integrate structures, procedures, principles concepts, questions of other media which have been developed in the history of Western media and would play with these elements".

Ainsi s'est profilée une ligne de fuite significative sur le plan théorique en déplaçant l'intérêt des chercheur·euses sur les relations que les médias entretiennent entre eux. Dans le cadre de cette recherche-crédation, il s'agit de penser par le corps à la manière dont ces concepts s'activent dans une praxis de la voix dissociée et quelle relation celle-ci entretient-elle avec les autres médias de séparation du corps et de la voix. Comment se co-transforment-ils?

1.3.4 Remédiation : un média est toujours déjà un média

La remédiation est un concept cardinal de la pensée intermédiaire et a retenu mon attention. D'abord développée par les chercheurs Marshall McLuhan et Jay David Bolter, ce concept fait référence aux processus par lesquels les nouveaux médias, dans une logique de contamination, empruntent et transforment les caractéristiques des médias précédents : ils reprennent des éléments antérieurs, mais dans une nouvelle forme. Ce concept met en lumière la dimension itérative de la production médiatique. Il expose les changements culturels et esthétiques qui accompagnent l'émergence et la transformation de nouveaux et d'anciens médias. Comme le souligne Darroch « depuis l'avènement des premières technologies de l'enregistrement sonore, la voix a été déconnectée de l'âme du sujet humain »⁸ (Darroch, 2008 : 97). Il m'apparaît que ces notions conceptuelles font écho à la technique ventriloque qui génère une illusion de déconnexion de la voix et du corps. L'émergence du phonographe influença la pratique ventriloque de certain·es interprètes comme l'américain Alvan Woodward qui a combiné des techniques vocales avec des phonographes pour donner l'illusion que le son provenait de diverses sources. Ou encore le célèbre ventriloque britannique Fred Russell, qui a utilisé des phonographes dans ses performances des années 1920, où ses routines intégraient ces appareils pour en complexifier la nature et rendre l'expérience spectatorielle plus immersive. Dans les années 1950 et 1960, l'Espagnol Señor Wences incorporait des phonographes pour entortiller ses voix ventriloques avec des voix de personnages supplémentaires. Il n'est pas étonnant que la présence de micros se retrouve dans la production ventriloque contemporaine, qu'on pense à l'exemple précité du spectacle de Gisèle Vienne ou encore à des routines ventriloques issues de l'univers de l'*entertainment* américain comme dans les spectacles de Terry

⁸ Traduction de moi-même à partir de la version anglaise: « Ever since the earliest technologies of sound recording, the human voice has been displaced from the inner soul of the human subject. »

Fator ou encore Paul Zerdin. Je prise ces exemples où sont mobilisés des phonographes, car j'y vois une inventivité en matière de spatialisation du son, laquelle m'intéresse dans l'usage du microphone en ventriloquie. C'est pourquoi je porterai une attention à cette dimension dans mon premier laboratoire.

Pour revenir à la remédiation, dans leur essai *Remediation. Understanding New Media*, Jay David Bolter et Richard Grusin résument cette logique par la formule synthétique « un média est ce qui remédie » (Bolter & Grusin, 2000 : 65). Il en contient toujours d'autres :

[T]out média s'approprie les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et tente de rivaliser avec eux ou de les façonner au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais opérer isolément parce qu'il doit entrer en relation, de respect ou de rivalité, avec d'autres médias.⁹ (Bolter & Grusin, 2000 : 66)

La remédiation rend impossible l'idée d'un média et de son antériorité ou de son origine. Si un média est ce qui remédie, c'est donc qu'il n'y a pas de première remédiation, mais bien seulement *toujours déjà une médiation* pour reprendre la formule derridienne. Essentiellement, l'identité du média semble de moins en moins détachable de celle d'un dispositif permettant des transferts entre les médias, une sorte d'espace où s'échangent et se transforment les données.

1.3.5 Transparence/opacité.

Selon Larrue, Bolter et Grusin dégagent deux concepts fondamentaux : la transparence et l'opacité. La logique de la transparence vise, à terme, à faire un avec le média par son gommage complet : on l'oublie. L'opacité, cependant, affiche le média : on ne voit que lui. Les logiques de transparence et d'opacité semblent de bons outils pour penser la ventriloquie à la scène. Comment faire bon usage du seuil entre opacité et transparence pour que le public n'assume pas d'emblée qu'il s'agit d'une bande-son, malgré le fait que la voix est amplifiée? Pour commencer à y répondre, je décide de me diriger dans un studio de répétitions et d'engager mon corps dans l'étude.

⁹ Traduction de l'anglais par Larrue, J.-M. : « [A medium] appropriates the techniques, forms and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationship of respect and rivalry with other media ».

1.3.6 Premier laboratoire : transparence et opacité en ventriloquie pour réaliser un effet d'inquiétante étrangeté

2022.

Afin d'exemplifier cette percée théorique, je livre ici un témoignage de création qui résonne avec les préoccupations conceptuelles abordées dans ce chapitre. L'organisme montréalais LA SERRE—arts vivants, incubateur à projets artistiques pour la relève, organise chaque année un programme de résidences en studio auquel je participe. Au mois de décembre, le temps en studio a été consacré à un laboratoire préliminaire. L'idée était de vérifier si l'oscillation entre la transparence et l'opacité de la ventriloquie dans le théâtre pouvait être un facteur augmentant ou diminuant une impression de déroute sensorielle et, par conséquent, d'*inquiétante étrangeté*. Je disposais d'un local vide, d'une petite unité d'éclairage LED destiné à la photographie, d'un microphone-cravate relié à une console elle-même connectée avec un haut-parleur sans-fil et d'une marionnette réaliste grandeur nature enroulée dans un tissu blanc. Parmi les diverses configurations explorées, j'ai décidé d'en retenir deux pour la présentation de sortie de résidence. En voici la didascalie.

(Première configuration : l'interprète, dos au mur, est faiblement éclairé par une lampe LED posée au sol devant lui. L'ombre portée au mur est sensible aux moindres de ses mouvements. L'interprète se tient debout et demeure immobile. Il dispose d'une oreillette qui diffuse la bande-son du texte à restituer. Ce choix, plutôt que d'apprendre le texte par cœur, a un effet direct sur la présence de l'interprète : il est autant préoccupé à écouter qu'à réciter le texte. Conceptuellement, il entend une voix qu'il restitue, renforçant la dimension dissociative du sujet qui parle, car il n'est plus qu'une chambre d'échos pour une voix entendue. Il dit le texte qu'il entend et progressivement il retire le mouvement de ses lèvres, basculant dans une élocution ventriloque. Le jeu demeure économique et il ne force pas le volume. Aucun micro ne vient amplifier le son de sa voix : la source est nettement identifiable.

Deuxième configuration : La disposition du corps dans l'espace et le texte sont les mêmes. Cette fois-ci, il allume le micro-cravate qui diffuse le son de sa voix ventriloque dans le haut-parleur dissimulé dans le mannequin, lequel se trouve au fond du couloir menant au studio. Pour cette

partie, la porte demeure ouverte. L'interprète éteint et rallume successivement le microphone afin que sa voix donne l'impression de voyager dans le bâtiment.

La présentation se termine par une blague par et pour le ventriloque. L'interprète s'approche de la source lumineuse et en augmente l'intensité. Il s'empare d'une paire de ciseaux au sol, tient sa lange sortie et place la première sur la seconde avec l'intention de la couper. Il tient la position, mais n'exécute pas son geste. Ce mouvement interrompu (ce seuil) est complété par l'imaginaire de ceux qui regardent.)

1.3.7 Observations

En tentant de rendre opaque la ventriloquie au sein d'un court monologue, par sa transition entre la parole articulée normalement et celle ventriloque, ainsi que par l'oscillation entre la ventriloquie avec ou sans amplification, je comprends que la technique comporte déjà une quête de transparence, c'est-à-dire qu'elle tente de rendre très clairement perceptible la ventriloquie. Comme dans un jeu de poupées russes, je tente de rendre opaque la ventriloquie qui dissimule déjà la parole. Je trouve intéressant de noter que, malgré ces efforts d'opacité, plusieurs spectateur·trices invité·es ignoraient encore qu'il s'agissait de ventriloquie, alors que d'autres ont dénoté la technique et formulé des commentaires en lien avec son usage. Je crois donc qu'une circulation entre l'opacité et la transparence du média ventriloque au sein du théâtre a été observable lors de cette sortie de résidence.

Pour conclure ce chapitre, je rappelle que je viens ici de mettre en parallèle mon expérience de cette technique avec trois périodes charnières du théâtre et de la ventriloquie sans marionnette en Occident afin de suivre l'évolution qu'occupe la voix au sein de ces chronologies. Il est à noter que la persistance orale et la résistance à la littérarité font de la ventriloquie un genre qui a évolué en marge du théâtre. J'ai également proposé une brève analyse du spectacle *Jerk* de Gisèle Vienne afin d'illustrer une proposition contemporaine de ventriloquie sans marionnette qui prolonge, à son échelle, les programmes théâtraux d'avant-garde en prônant une interaction synesthésique avec le public, mais plaçant la vocalité au centre de la représentation. Mon but a finalement été de penser la ventriloquie comme un média. J'ai donc proposé un bricolage conceptuel entre lecture de

l'intermédialité, théâtre et ventriloquie dans le prisme de la remédiation telle que développée par Bolter & Grusin. Cette dernière a pris corps dans une expérience de création où un va-et-vient entre la transparence et l'opacité de la ventriloquie a été observable.

CHAPITRE II

VARIANTES DE LA VOIX DISSOCIÉE : APPRENTISSAGE DE NOUVEAUX PROCÉDÉS VENTRILOQUES

Dans ce chapitre, il est d'abord question du choix de la ressource textuelle et d'une brève analyse de sa structure qui emprunte à la ventriloquie certains de ses motifs. Je tente ensuite de délimiter ce qui est tantôt le fait du texte, tantôt celui de la ventriloquie, dans la création d'une déroute sensorielle chez ceux qui en sont témoins. Puis je propose une traversée détaillée des divers laboratoires qui jalonnent mon récit de création ainsi qu'une percée dans les concepts qui en émergent. Ces laboratoires ont pour objectif de développer et maîtriser ces nouvelles techniques de voix dissociée : l'auto-écho et la voix désynchronisée. De plus, je rends compte de que j'appelle les murmures ventriloques.

2.1 Rapport à la ressource textuelle

J'ai eu un long moment sans savoir comment continuer après ce premier laboratoire. Pour rappel, au cours de ce-dernier, je me suis tourné vers les concepts de remédiation, de transparence et d'opacité élaborés par Bolter & Grusin pour guider ma méthodologie de recherche-crédation. J'ai exploré le rôle du microphone dans la création d'un effet d'étrangeté lors d'un numéro vocal de ventriloquie. Je cherchais à expérimenter d'autres façons de parler en voix dissociée sans marionnette. « *Y a-t-il encore un espace vacant à investir?* » (De la Chenelière, 2019 : 12) Je craignais d'avoir fait le tour de la question. Ou alors, d'être arrivé à ma limite technique.

Le premier laboratoire a d'ailleurs inauguré un tournant majeur dans le développement de cette recherche-crédation. En effet, j'arrivais à un point dans mon existence où je sentais que si mes projets artistique et académique ne convergeaient pas immédiatement, je devrais tôt ou tard en négliger un à la faveur de l'autre. Il n'en était pas question : j'ai alors décidé de me saisir d'*Extérieur/nuit*, projet théâtral que je commençais alors à développer avec le Théâtre indépendant, comme terrain de jeu pour mener mes explorations. Rien n'est fortuit dans cette décision.

Au moment du premier laboratoire, le projet *Extérieur/nuit* n'en est qu'à ses balbutiements. Je me charge de faire la mise en scène et d'interpréter un des personnages, tandis que l'autrice de ce projet est ma collègue et amie de longue date JJ Houle. Nous travaillons ensemble depuis les balbutiements de nos vies théâtrales et nous sommes à un point très intéressant dans notre collaboration où nous nous comprenons mutuellement sur un plan artistiquement fondamental. Nos conversations sont fluides et nous avons tendance à comprendre assez intuitivement où l'autre désire aller dans la création. Dans notre plus récent projet, *Le gardien des enfants* (2022), JJ Houle a fait la mise en scène et j'ai écrit le texte en plus de le performer. Pour *Extérieur/nuit*, nous échangeons les rôles. Cette méthode nous permet d'approfondir notre compréhension de la façon dont nous travaillons respectivement dans ces sphères. Le texte de Houle s'écrit en parallèle du travail de création. Pour le dire franchement, je vais déposer ce mémoire avant que la version finale du texte théâtral existe, doit-elle un jour être, même au soir de la première. Si nous nous comprenons si bien, elle et moi, ce n'est pas un hasard qu'elle ait choisi pour mon personnage qu'il soit écrit en fonction du principe que sa voix est dissociée. Au fil de plusieurs relectures et échanges, en amont des premiers laboratoires de cette maîtrise, nous avons abondamment discuté de ventriloquie et de nos obsessions respectives relativement à la notion d'identité d'un personnage ébranlée par la voix ventriloque. Or, la dramaturgie porte en elle-même des motifs de dissociation et de génération de l'ambiguïté propres à la ventriloque, sans toutefois qu'elle soit nommée ou encore que le texte constitue explicitement une partition pour ventriloque.

2.1.1 Découverte hasardeuse de deux techniques ventriloques lors d'une résidence

Au mois d'août 2023, je mène une résidence avec les interprètes Gwendoline Côté et Aline Winant. Nous mettons en chantier un nouveau projet théâtral. Autour de la table, nous parlons de la pièce *Extérieur/nuit*, des voix qui la peuplent. Nous tergiversons et finissons par parler de ventriloquie et, par le fait même, pendant quelques heures, je tente de leur apprendre la technique. Comme ma pédagogie ne semble pas tout à fait au point, je cherche pour elles un tutoriel sur YouTube¹⁰. J'en choisis un qui m'interpelle; j'ignore pourquoi. Celui d'une personne, probablement britannique, qui nous explique avec un entrain invraisemblable deux techniques par lesquelles on peut parler

¹⁰ Référence du tutoriel: <https://www.youtube.com/watch?v=HCbkXEna3EA>

sans remuer les lèvres et sans marionnette. Il s'agit de l'auto-écho et de la parole désynchronisée. Je suis abasourdi. Nous hurlons dans le studio. Elles, parce que leur caractère est exaltant. Moi, parce que je viens d'ouvrir une nouvelle porte dans ma pratique. Oui, étant donné que je m'intéresse à troubler les perceptions du public, voilà deux procédés ventriloques qui ont le potentiel d'être opérants sur ce plan.

(*Aparté.* Un phénomène est récurrent depuis que j'intègre la ventriloquie dans une pratique de théâtre dit *contemporain* : c'est la fréquentation joyeuse de références ludiques avec la matière que je travaille, laquelle est plutôt sombre et sérieuse. Je trouve intéressant de soulever ce contraste.¹¹ C'est le cœur léger que je décide d'apprendre, de maîtriser et d'intégrer ces nouvelles techniques.)

2.1.2 *Extérieur/nuit* : une dramaturgie de l'ambiguïté rappelant la ventriloquie

Extérieur/nuit, pièce chorale aux allures de thriller existentiel, se résume ainsi: une nuit d'insomnie tourne au cauchemar quand deux corps inertes sont retrouvés. Dans cette nuit à l'issue fatale, nous rencontrons Joëlle, une adolescente de banlieue, qui usurpe l'identité d'un camarade de classe pour rencontrer des hommes dans un parc. Cody_Ryan, un toxicomane qui ne sait plus distinguer le réel de ses fantasmes inquiétants. Et Sandra, une jeune femme énigmatique, rattrapée par les actes de violence qu'elle a commis dans le passé. Suivant une chronologie disloquée, la pièce reconstitue le fil des événements qui ont mené à l'instant fatal. Empruntant le motif d'une errance nocturne comme expérience dysphorique de la perte de repères, les trois personnages aux contours imprécis et toujours changeants se perdent dans une ville sans nom au gré de leurs angoisses et incertitudes. Le projet, innervé par la transidentité de l'autrice, s'interroge sur des considérations existentielles qui font vaciller la notion d'identité dans un ballet de déjà-vus fugaces et d'images inquiétantes. Les trois personnages évoluent dans des partitions qui peuvent être isolées; je prends celle de Cody_Ryan afin de mener ces explorations. Son parcours dans la pièce est celui d'un épisode de dissociation où il se sent en rupture avec le monde dans lequel il vit. Il marche dehors, par une nuit de manie. Sous l'effet de psychostimulants, il s'égare dans une ville sans nom.

¹¹ Le phagocytage d'un art majeur tel que le théâtre par un art mineur comme la ventriloquie est à l'image des pièces que je crée. Ces pièces où des points de vue marginalisés se trouvent un espace de représentation dans des théâtres institutionnels. Je souhaite l'abâtardissement total des structures de pouvoir.

Pour l'autrice JJ Houle, nos échanges autour de la ventriloquie furent nourriciers, car ils modifièrent durablement la forme du texte¹². Les personnages deviennent des entrelacs de voix, sont traversés par le langage. Elle a souvent assisté à mes expérimentations autour de la voix dissociée depuis 2016 et cette étape immersive qui caractérise les commencements d'un nouveau projet, pour notre démarche conjointe, est cruciale, voire décisive.

En guise de rappel, JJ Houle et moi faisons partie d'un groupe nommé le Théâtre indépendant. Il s'agit d'un collectif interdisciplinaire à géométrie variable formé d'artistes *queers* œuvrant dans le domaine du théâtre. En plus de nous deux, ce collectif se compose de Léo Gaudreault (Baccalauréat en arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, 2019), Flavie Lemée (Production, École nationale de théâtre du Canada, 2019) et Antoine Racine (M.F.A. Concordia University, 2022). C'est avec ceux-ci que la pièce se monte et c'est également en leur compagnie qu'a eu lieu une étape cruciale dans le développement de cette recherche, de laquelle il sera question au troisième chapitre. Le son occupe une place royale au sein de nos créations. Antoine Racine développe des systèmes de traitement numériques du son *low-fi* et ingénieux, lesquels permettent de moduler le signal sonore dans le temps de la représentation. Dans le cadre d'*Extérieur/nuit*, nous avons décidé très tôt que le son serait un moteur de déroute sensorielle pour le public; corollairement, nous choisissons que les voix des interprètes ainsi que leurs mouvements dans l'espace feront l'objet d'une amplification au moyen de micros. Je souhaite, avant d'entrer dans le vif des explorations, rappeler d'une part que c'est dans cet esprit de *low-fi*, c'est-à-dire de réactualisation des potentiels d'une technique vocale ancienne au sein de l'univers théâtral, que se développe ma pratique; et, d'autre part, qu'elle ne grandit pas en vase-clos et que les artistes ci-haut, avec qui je travaille depuis des années, ont contaminé ma façon de faire du théâtre et viennent joyeusement brouiller la notion d'auctorialité dans chaque laboratoire que j'entame.

Le choix d'*Extérieur/nuit* comme ressource textuelle pour cette recherche-crédation répond à l'objectif central de troubler les perceptions du public. Ce trouble s'opère par le prisme de la langue. Celle-ci semble vouloir troubler les sens par le biais du langage en cultivant à tout prix l'ambiguïté.

¹² Bien qu'elle ait assisté aux balbutiements de ma pratique ventriloque, JJ Houle et moi avons eu ces conversations au cours de cette recherche, plus spécifiquement pendant notre résidence à LA SERRE au mois d'août 2023 et lorsque j'ai présenté à quelques ami·es et collaborateur·ices les procédés ventriloques en gestation pour cette recherche.

Tantôt au moyen d'une adresse imprécise, d'un·e locuteur·trice incertaine, en impliquant qu'il y a un dialogue alors qu'il s'agit en réalité d'un monologue, par exemple. L'autrice manipule les points de vue en adoptant une perspective ambiguë qui rend difficile de déterminer avec certitude celui ou celle qui parle. Par exemple, le personnage que j'interprète, Cody_Ryan, peut parler comme hors de lui, c'est-à-dire qu'il procède à un brouillage induit par l'usage de la deuxième personne du singulier; comme dans ce passage où il se parle à lui-même dans le reflet d'une vitre :

CODY_RYAN : Peut-être aussi que c'est toi que je trouverais dans ce parc, en son centre, près de la fontaine, où convergent toutes les allées. Je te trouverais et simplement, sans trop te supplier, et je te demanderais de m'ouvrir d'un geste simple et franc, de me libérer de cette frontière qui me ferme au monde, qui me contient. Je ne veux plus être contenu, je veux être continu; et sans fin et sans fins, jamais le même; et sans fin et sans fins. (Houle, 2022 : 5)

Je conçois ce passage en considérant les conversations que l'autrice et moi avons eues, ainsi qu'en faisant des choix d'ordre interprétatif pour mon personnage. Ainsi, Cody_Ryan projette sa voix hors de lui et transforme le « je » en « tu ». Cette projection de la voix du personnage hors de lui renvoie à un aller-retour dissociatif. Il se détache complètement de son moi pendant quelques phrases et le place dans l'espace de sa conscience, de ses jeux de perceptions. Cette modification du sens courant de l'identité de la voix du personnage s'inscrit dans la lignée du théâtre des voix (Le Pors, 2011). Les personnages deviennent des enchevêtrements de voix, n'ont pas d'essence et sont parcourus, comme traversés par diverses voix (parfois discordantes) à travers lesquelles plusieurs niveaux de réalité (fantasmagorique, réaliste, etc.) se superposent et se succèdent. Selon mon point de vue d'interprète, la construction du personnage se fait dans l'écart entre ce que disent les voix et ce qu'il fait. Le personnage se situe en marge – ou au carrefour – des voix qui *le* parlent. Ainsi, en manipulant les points de vue transmis par ces diverses voix, l'autrice introduit un rapport à l'identité qui peut être interprété de différentes manières, incitant le public à remettre en question ce qui est normalisé dans ses propres perceptions.

Le personnage que j'interprète, Cody_Ryan, traverse une nuit d'insomnie (sa dernière, d'ailleurs). Il sort de chez lui pour voir ce que la ville peut lui offrir. Dans sa trame narrative, l'ambiguïté est aussi entretenue sur le plan linguistique, car le personnage utilise des mots ou des phrases qui ont

plusieurs significations ou interprétations possibles. « Et peut-être qu'après avoir escaladé la clôture, je pourrais courir...courir le risque de tomber nez-à-nez au corps d'un autre, d'une autre personne qui aurait comme moi escaladé la clôture » (Houle, 2022 : 5). Il jouit des double-sens, et s'amuse de phrases qui ne vont apparemment nulle part, en retournant souvent au même point de départ (ici, c'est la clôture).

Paradoxalement, l'abondance de termes vagues et génériques, tels que *cette chose*, *quelque chose* et ses variantes, sont mobilisés dans un esprit de précision et incitent le public à considérer différentes perspectives, comme dans l'exemple suivant où une voix dit ceci :

Tu es à la recherche de quelque chose. Quelque chose, mais tu ne sais pas quoi. Quelque chose qui ne se trouve pas entre les murs de ton appartement. Quelque chose que le confort de ton chez toi ne peut pas te procurer. (Houle, 2022 : 1)

L'écriture d'*Extérieur/nuit* m'offre alors un terrain d'investigation fécond sur la dissociation du personnage. En combinant des techniques de fragmentation narrative, de manipulation de points de vue, d'ambiguïté linguistique et de distorsion syntaxique, l'autrice parvient déjà dans les premières ébauches textuelles à remettre en question de manière subtile mes perceptions de lecteur. J'entrevois la possibilité que cette ressource textuelle propulse et nourrisse mon geste de troubler les perceptions du public au moyen de la voix dissociée au théâtre.

Par mesure de limpidité, je sens l'impératif de départager ce qui est le fait de l'œuvre dramatique ou de la ventriloquie dans la production d'un effet de déroute sensorielle chez le public. Je ne pense pas que les frontières entre ces deux zones soient si nettes, en raison du caractère processuel et co-créatif autant en ce qui concerne l'écriture que la ventriloquie. En regard des procédés textuels mis en place par l'autrice et que je viens d'exposer au sein de cette première partie de chapitre, je perçois un champ dans lequel l'écriture déroute les sens : celui du langage. La ventriloquie, quant à elle, affecte tantôt la perception de l'espace ou encore du temps. Le récit de pratique des phases exploratoires menées témoignent de ces interactions sensorielles déroutantes tantôt d'un point de vue de ventriloque, tantôt d'éventuel public.

2.2 Découverte de nouvelles déclinaisons ventriloques

Les expériences menées s’inscrivent dans la foulée de la découverte des deux procédés brièvement enseignés par un ventriloque sur sa chaîne YouTube. Ce récit de pratique témoigne à la fois de la tâche ardue de maîtriser ces techniques et de leur récupération au sein d’une dramaturgie scénique et textuelle de la déroute sensorielle. Au sein de cette partie, il est également question des instants d’égarement d’un ventriloque seul dans un studio qui regarde trop longtemps son reflet dans la glace et des découvertes que cet état m’a permis.

2.2.1 Apprentissage de la technique d’auto-écho

Septembre 2023. LA SERRE – arts vivants.

J’entre en studio de répétition avec l’envie de rendre tangible, pour un public, le trouble sensoriel induit par la drogue et la perte de repères. Je dépoussière un document datant du XIX^e siècle dans le disque dur de mon ordinateur; il s’intitule *The Practical Magician and Ventriloquist’s Guide*. L’auteur·trice anonyme suggère à quiconque s’intéresse à la voix dissociée de commencer par une activité qui consiste en une promenade en nature durant laquelle on dit une phrase et on répète ensuite les derniers sons du dernier mot de l’énoncé, afin d’imiter l’écho généré par effet de réverbération. L’idée de mobiliser l’effet d’écho dans le cadre du travail sur ce personnage me semble porteuse. Bien sûr, je n’ai pas les ressources nécessaires pour évoquer l’ampleur labyrinthique de la ville sur un plateau; je ne les désire pas non plus. Je cherche ailleurs. Je pense que le personnage se perd *en lui-même*, dans ses cavités internes, lesquelles résonnent en écho. Telle est mon image de départ. Le plus ardu sera d’apprendre, de maîtriser et de rendre crédible la méthode de l’auto-écho.

En ce qui concerne le fait de répéter les derniers mots comme un écho, je trouve inspirant le rapprochement que font Laura Odello et Peter Szendy entre la technique ventriloque et le second acte de *Dido and Æneas* de Henri Purcell se déroulant dans une caverne :

[...] [Une] enchanteresse, après un bref prélude instrumental, convoque les sorcières. [...] Un peu plus tard, dans un chœur écrit “à la manière d’un écho”, les sorcières se mettent pour ainsi dire à décrire en chantant la cavité résonante depuis laquelle elles trament leurs machinations : “dans notre grotte aux voûtes profondes” (*in our deep vaulted cell*), disent-elles, tandis que l’écho répète leurs dernières syllabes (*-ed cell*) en excavant les voix, en les creusant par la réverbération éclatante de la caverne. (Odello & Szendy, 2023 : 14)

La voix voyage. Elle consiste en un médium de distinction et de transit entre l'espace intérieur et extérieur du corps. Les sorcières de Purcell donnent l'impression d'être à la fois l'origine (la bouche) et le récepteur (la crypte). Les sons qu'elles émettent résonnent *par et en* elles. Qu'est-ce que ça dit si mon personnage se perd dans l'espace entre sa voix et lui-même? En répétant les dernières syllabes d'un mot ou d'un groupe de mots, je déforme la spatialisation naturelle de la voix et je déplace l'impression de l'espace autour de moi. En jouant avec la réverbération ou en ajoutant des échos subtils, je peux donner l'impression que la voix résonne dans un espace inhabituel ou en constante évolution, ce qui perturbe la perception de l'environnement pour moi et le public. Comme si, tout autour du personnage immobile, l'espace était mouvant. Et cette évolution spatiale pourrait suivre (ou non) la progression de son égarement dans la ville. Assez discuté, il faut le faire.

Fort de l'écoute du chant des sorcières dans la crypte comme référence audio, je me lance dans l'apprentissage de cette technique qui aura pris trois jours en studio avant de connaître un résultat relativement convaincant. Étant donné que la ventriloquie est principalement un jeu de phonation, donc de texte, j'ai pris pour base un passage dans lequel Cody_Ryan réalise qu'il est perdu et se désorganise. Comme toujours quand je développe une pièce de ventriloquie, je commence par dégager du texte tous les mots trop compliqués à prononcer et je les substitue par des synonymes moins alambiqués. Ensuite, pour l'exercice de l'écho, j'ai établi les endroits où je dois faire une pause (et donc répète la fin du mot précédent). Le tout est noté sur le document selon une codification claire. Un mot en gras veut dire un mot dont les dernières syllabes sont répétées. Rapidement, le niveau de difficulté me semble colossal. Voici, sous la forme d'un petit manuel, les étapes que j'ai réalisées pour y parvenir.

*

L'auto-écho ventriloque en 4 étapes faciles

Étape 1 : Découper le texte de telle sorte que des pauses sont prévues pour qu'intervienne l'effet d'écho;

Étape 2 : Énoncer la phrase et prononcer le mot qui sera réverbéré avec les altérations propres à la ventriloquie pour que les sons soient identiques. Par exemple, dans

la phrase « je ne sais plus pourquoi je suis sorti de chez moi (-moi) », le « moi » se prononce « *noi* », car le « n » est la consonne de substitution du « m »;

Étape 3 : Soigner l'énonciation du mot en écho, afin qu'il soit le plus ressemblant au mot qu'il réverbère : l'inflexion et l'intention doivent s'harmoniser au reste de la phrase;

Étape 4 : S'assurer de respirer très rapidement, car la fenêtre de temps pour l'appel d'air est très restreinte après l'écho.

*

Je travaille dans un local vide, très éclairé et sans accessoires. Souvent, je décide de mettre un peu de musique inquiétante, une sorte de bourdonnement. Non seulement ce type de ressource musicale me permet de m'imprégner d'une atmosphère sombre spécifique à l'univers de la pièce que je travaille, mais elle camoufle aussi les imperfections que ma voix produit. Cela a un effet sur le moral qui me permet de continuer l'apprentissage ardu de la technique. Mon expérience autodidacte des techniques vocales est un peu gênante sur le plan social quand je partage un espace de création avec d'autres artistes. Des accidents de la voix surviennent constamment, surtout au début. La musique, encore, m'aide à me sentir plus en confiance.

Après de nombreuses tentatives, j'isole quelques phrases qui fonctionnent un peu mieux. J'en fais la captation au moyen de la fonction vidéo sur mon appareil photo. Il m'arrive d'utiliser la webcam, mais j'admets qu'en ventriloquie les détails des lèvres sont importants et je perds en qualité d'image si la captation ne se fait pas avec un appareil de qualité. Ces enregistrements, je les visionne immédiatement pour ajuster la prochaine prise en fonction des commentaires de jeu et d'énonciation que je m'assigne. *Ralentir le mot, accélérer la respiration après l'écho, ne pas précipiter...* Je réalise que ce type de technique demande un déploiement considérable de temps et d'énergie pour qu'il ait un tant soit peu l'air crédible et pour que je puisse ensuite valider si oui ou non il est nourricier. Dès la première minute où on tente de faire de la ventriloquie, quelle qu'elle soit, tout ce qui compte ce sont les détails. Rien ne pardonne. Il faut y croire.

Deux choses me permettent de m'attacher au fantasme de parler en écho. D'une part, à l'écoute de certains passages enregistrés par mon appareil, j'ai l'impression d'une esthétique de la voix où le personnage, au moyen de sa bouche, transpose le vide dans son intérieur; il semble avoir avalé les

rues inoccupées et les allées sombres dont il parle. D'autre part, lors des diverses prises, je dois interrompre la bande-sonore qui accompagne mes expérimentations. Depuis ma position d'interprète qui s'auto-dirige et dont le rôle est de veiller à écouter sa voix pour que l'illusion fonctionne, je remarque que je développe une acuité sensorielle accrue après quelques heures. Je m'entends différemment. J'observe des sensations où la pièce minuscule dans laquelle je me trouvais prend des proportions différentes. J'ai l'impression d'être dans une salle très vaste, alors que ce studio devait faire, selon mes estimations, 80 mètres carrés. Cette dissonance sensorielle entre ma perception de la salle et sa dimension réelle me donne l'impression que la voix et la phonation employées sont expressives et créent une épaisseur de sens d'un point de vue dramaturgique. D'abord, il y a la pièce dans sa dimension réelle, ensuite il y a à la fois la pièce qui semble gigantesque et l'interprète qui paraît générer une béance au moyen de sa bouche, laquelle aspire également ceux qui l'écoutent. La voix résonne dans l'espace autant qu'elle devient un espace, un lieu intérieur extériorisé. C'est là, il me semble, une composante-clé du trouble sur la perception de l'espace par la voix : l'exploitation des contrastes. De mon point de vue d'interprète, en créant une illusion de grande pièce dans un minuscule espace, je génère une confusion sensorielle propice à modifier la perception de l'espace environnant. Je sais que la première d'*Extérieur/nuit* n'aura pas lieu dans un espace exigüe, cela dit je note que quelque chose est à conserver de cette impression contrastante entre le lieu et l'effet sonore. Il reste encore du travail.

En somme, cet apprentissage d'une technique d'auto-écho en ventriloquie visait à incorporer un procédé par lequel je pourrais rendre tangible un trouble sensoriel lié à la spatialisation. Ma méthode consistait à répéter, lèvres mi-closes, les derniers sons de certains mots, devant une caméra pour ensuite analyser les erreurs que je commettais. La sensation qui a dominé lors de l'apprentissage de cette technique était celle d'un contraste entre l'étroitesse de la pièce et l'illusion de vastitude générée par les réverbérations de la voix.

2.2.2 Apprentissage de la voix désynchronisée

Septembre 2023. UQAM.

Bien que la technique d'auto-écho ne soit pas encore tout à fait satisfaisante, j'entreprends l'apprentissage, en parallèle, d'une seconde technique : la voix désynchronisée. Elle consiste en ce que le ventriloque, au cours d'une phrase, remue les lèvres sans émettre de son. Ce n'est qu'une fois que les lèvres sont immobiles que le son jaillit. À titre d'exemple, la proposition doit ressembler à un découplage voix-corps comme on en voit lors de réunions en appel vidéo où le signal est faible et la connexion se perd momentanément. Le subterfuge vocal veut troubler la notion de temporalité, pour le public, en présentant une autre modalité de la parole qui donne l'impression d'une sorte d'accident ou de retard. Puisque tout serait plus long à dire, la technique a un impact sur le temps de la représentation. Ce retard contaminerait, en fin de compte, toute la dramaturgie, car la voix désynchronisée s'envisage comme une manière d'agir sur les sens du public en lien avec ce qui est transmis par le texte de la pièce.

Toujours dans le cadre de ce travail autour de Cody_Ryan, j'installe une caméra de qualité pour filmer mes essais dans un studio vide. Cette fois, je me retrouve pris dans un cul-de-sac. Quoi que je fasse, je sens que mes lèvres bougent. Les réflexes de coordination de la voix et du mouvement prennent le dessus. Pourtant j'ai appliqué la même procédure. J'entends par-là l'action d'isoler, dans le texte, les mots trop difficiles à prononcer en ventriloquie et d'établir une codification claire pour les passages de désynchronisation. Je mets une barre oblique (/) aux endroits où la voix doit être en retard sur les lèvres. Ça ne colle pas. Après quelques jours, cette période en studio se termine et je présente un extrait de texte à mes codirectrices. Cette présentation comprend trois procédés. D'abord, un monologue de voix dissociée amplifiée au moyen d'un téléphone portable qui sert de micro et transmet le son dans un haut-parleur sans-fil dissimulé derrière elles. Ensuite, de l'auto-écho et de la voix désynchronisée sans amplification. Deux choses me sautent aux yeux/oreilles : la technique de l'auto-écho demande qu'on la soigne et la voix désynchronisée a passé incognito. On ne l'a même pas remarquée. Peut-être que l'enchevêtrement des autres procédés fait concurrence à ce dernier. Peut-être aussi ai-je trop peur et fais-je montre d'un excès de pudeur vis-à-vis mon manque de maîtrise de la technique. Une chose est certaine : j'avais commis plusieurs erreurs. La première, c'est de placer le mot désynchronisé au sein d'une phrase ou à la fin de celle-ci tout en ne la détachant pas du reste. La seconde consiste à ne pas répéter le procédé assez souvent pour qu'on puisse porter notre attention là-dessus. Comme l'illusionniste manipule subtilement

notre attention pour nous tromper, je dois appliquer des principes similaires afin que le subterfuge fonctionne.

2.2.3 Approfondissement de la voix désynchronisée et parenté avec le bégaiement deleuzien

Octobre 2023. LA SERRE – arts vivants.

Je recommence. Cette fois, je décide de laisser de côté la caméra et de revenir aux origines de mon apprentissage de la ventriloquie en apportant un très grand miroir au studio. Je place une chaise face au miroir et je reprends tout depuis le début. Pour attirer l'attention d'un éventuel public vers mes lèvres, je pars du principe que le délai peut créer une attente et un suspense. C'est-à-dire qu'en laissant des pauses délibérées, j'influence la perception du temps pour l'interlocuteur·trice en prolongeant le moment d'anticipation. Voici à nouveau un protocole pour parler de façon désynchronisée au moyen d'une voix dissociée.

*

Créer un délai dans la voix en 4 étapes faciles

Étape 1 : Découper le texte de sorte que ces passages désynchronisés soient totalement détachés du reste. Dans ce cas-ci, prendre une phrase assez longue et la dire mot-à-mot;

Étape 2 : Articuler un mot sans voix;

Étape 3 : Ventriloquer le son immédiatement après;

Étape 4 : Répéter les étapes 2 et 3.

*

L'oreille s'habitue à ce rythme, après un certain temps, et ainsi disparaît l'effet d'étrangeté propre à l'articulation un peu « étouffée » de certains mots en ventriloquie. Étrangement, me voir réussir cette technique dans le miroir donne un effet semblable à un stroboscope. Une autre modalité de relation corps-voix-temps s'établit. J'ignore ce qu'elle raconte exactement. Une impression persiste : ce procédé porte en lui la possibilité de générer une sensation d'étrangeté et de décalage

avec la réalité pour ceux qui y assistent. Comme une impression de déjà-vu. En répétant cette technique, j'ai l'impression d'être passé de l'autre côté du miroir. Je me souviens d'une lecture marquante : *Un manifeste de moins* de Gilles Deleuze et j'ai le sentiment de vivre l'idée deleuzienne de « mettre la langue et la parole en variation continue » (Deleuze, 1979 : 105), dans la mesure où le texte n'est pas plus important que le processus par lequel les éléments changent de manière constante et fluide, sans interruptions brusques. Deleuze fait des propositions pour la variation: « [il] faudrait même surcharger le texte d'indications non textuelles, qui ne seraient pas seulement scéniques, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l'échelle des variables par lequel l'énoncé passe... » (Deleuze, 1979 : 106). La surcharge d'indications non textuelles, dans le cas d'une ventriloquie désynchronisée, peut être comprise comme la stratification des divers niveaux d'écriture (le texte, les voix qui le traversent, la voix dissociée de l'interprète, le retard de toute l'énonciation du texte induit par la désynchronisation). En outre, toujours dans le même ordre d'idée, le philosophe français suggère que la parole au théâtre doit donner l'impression d'« être un étranger, mais dans sa propre langue... Bégayer, mais en étant bègue du langage lui-même, et pas simplement de la parole... » (Deleuze, 1979 : 107), car faire bégayer *le langage* n'a rien avoir ici avec un trouble qui se caractérise par des répétitions fréquentes ou l'étirement de certaines parties d'un mot, ou encore des blocages sur certains sons. « C'est imposer à la langue, à tous les éléments intérieurs de la langue, phonologiques, syntaxiques, sémantiques, le travail de la variation continue » (Deleuze, 1979 : 108). Je mobilise le bégaiement deleuzien comme une allégorie permettant de penser les déviations et les bifurcations de la voix. L'image deleuzienne du bégaiement offre une perspective sur la langue théâtrale qui réorganise les notions de temporalité, de retard, de prospective, en somme de la désynchronisation. Dans la pièce *Extérieur/nuit*, l'auto-écho et la voix désynchronisée semblent consubstantiels en ce que le premier a trait à l'espace et l'autre au temps, s'inscrivant dans *un même flux de continuité*. Quelque chose de l'ordre d'une écriture de la parole se profile dans l'espace entre le miroir et moi. Cependant, il faut encore parfaire la technique.

2.2.4 Recours au miroir et improvisations ventriloques de dialogues intérieurs murmurés

Difficile de ne pas remarquer un fait frappant : la manière dont le principe dissociatif de la voix dissociée se retrouve au cœur même de son processus d'apprentissage. Me voilà assis dans une

pièce vide, pendant deux semaines, devant un miroir plain-pied. Je récite, en boucle, les mêmes mots. De manière étonnante, ce laboratoire rappelle un des procédés évoqués par Edgar Bergen dans son manuel technique publié en 1938 *How to Become a Ventriloquist*. Il conseille aux amateur·ices et aux curieux·euses de s'entraîner devant un miroir avant de tenir une marionnette.

Lorsque vous parvenez à maîtriser le changement fluide et rapide d'une voix à l'autre, préparez un court dialogue entre vous-même et un compagnon imaginaire. Tenez-vous devant un miroir et faites comme si la deuxième personne invisible se tenait à vos côtés. Répétez ce dialogue tant et plus, en étudiant avec soin votre expression faciale et l'absence de mouvement des lèvres, lorsque vous prononcez les mots de votre ami invisible. (Bergen, 1938/2003 : 26)

La proposition est sans équivoque : on demande au ventriloque qui s'exerce d'exécuter un dédoublement. En somme, le dédoublement est peut-être la synecdoque de la ventriloquie. Devant le miroir, dans ce local, je suis attentif à mon visage et je le fixe à un point tel que je n'ai plus l'impression qu'il m'appartient. Étrangement, je commence à me donner des consignes à voix-haute. *Non, arrête de bouger les lèvres*. Je me perds dans mes propres consignes et éventuellement, afin de passer le temps peut-être, je quitte l'exercice et me retrouve au sol. Je ne veux pas perdre le fil de ma répétition, alors j'imagine une vie parallèle à celle du texte pour mon personnage. Ce qui aurait pu lui arriver ce soir-là, dans un monde meilleur. J'improvise des dialogues ventriloques à plusieurs voix où Cody_Ryan rencontre des gens dans la rue et dans une fête et ces gens lui veulent du bien, même s'il n'est pas réceptif en raison de son intoxication. J'intériorise le dédoublement. « Le reflet a franchi le tain du miroir en superposant sa propre image et celle de son compagnon imaginaire. » (Bulot, 2022 : 29) Je me retrouve à murmurer ces dialogues et la charge émotive qui en découle fertilise mes séquences de voix désynchronisée subséquentes. Je décide de conserver ces moments de diffraction totale du personnage par la voix. En ajoutant des conversations ambiantes comme des chuchotements, des grincements et des sons étranges, je tente de créer un environnement sonore qui déstabilise la perception de l'espace en ajoutant des éléments imprévus dans la narration.

Cet apprentissage de la technique de désynchronisation de la voix en ventriloquie visait à incorporer un procédé par lequel je pourrais rendre tangible un trouble sensoriel lié à la temporalité. La méthode consiste à articuler un mot et n'émettre le son de ce mot qu'une fois les lèvres mi-closes. Je me suis entraîné devant un miroir pour de meilleurs résultats. La sensation qui a dominé

lors de l'apprentissage de cette technique était celle d'un bégaiement du langage où le texte ainsi énoncé devenait aussi important pour les sens (sensorialité) que le sens (sémantique). Les essais devant le miroir m'ont également permis d'éprouver un dédoublement en travaillant des improvisations sous la forme de dialogues murmurés en ventriloquie.

CHAPITRE III

LABORATOIRE PUBLIC : ANALYSE SPÉCULATIVE DES RÉSULTATS

Dans ce chapitre, je tente de mettre des mots sur une impression interstitielle, ineffable peut-être. La posture du ventriloque sans marionnette, dans la dramaturgie en chantier d'*Extérieur/nuit* en est une de l'entre-deux, car les procédés par lesquels je me dédouble créent une réverbération, un délai ou une dissociation et rendent poreuses les frontières entre le drame que vit le personnage et sa représentation au sein d'*Extérieur/nuit*. Conséquemment, je détaille le chemin qui mène à la performance de décembre ainsi que l'essentiel de cette présentation publique. Par la suite, je considère certains des commentaires reçus, lesquels ont participé de l'émergence de mon postulat sur le pouvoir de dissociation du sujet au moyen de ces procédés. J'analyse ensuite ces résultats sous la forme d'une spéculation irriguée par les concepts-phares de ce mémoire, soit l'auto-marionnettisation de l'interprète, l'inquiétante étrangeté et la remédiation pour évaluer les répercussions qu'ont ces effets sur la dramaturgie mise en chantier.

3.1 Le laboratoire public : les procédés ventriloques reliés par une dramaturgie en chantier

Novembre 2023. [Exercice extracurriculaire.]

Extérieur/nuit avance. Avec le groupe du Théâtre indépendant, nous entreprenons une résidence de création d'une durée de deux semaines au Patro Villeray accueillie et facilitée par l'organisme Autres Formes. Ce dernier vise à soutenir techniquement les pratiques en arts vivants. S'inscrivant dans la continuité de ce projet de maîtrise, la mise en scène que je projette se fonde sur le principe de la dérouté sensorielle pour le public. Cette mise en dérouté des sens s'effectue sur les plans visuel et auditif. D'abord, le premier mobilise un système de gréage acrobatique muni de minces fils de Dyneema, permettant de générer des illusions de lévitation. Nos efforts, lors de cette période de travail, étaient tournés vers la composition d'éclairages qui permettent de faire disparaître les fils pour un effet spécial efficace de flottement. À la lumière de ces expérimentations, nous jugeons que les lévitations très près du plancher suscitent une plus grande dérouté, en raison du doute généré par le seuil entre le flottement et l'immobilité au sol. Ensuite, la dérouté auditive s'effectue au

moyen de la ventriloquie sans marionnettes et d'un système de huit haut-parleurs disposés autour du public. Dans le but de troubler les sens des spectateurs·ices, nous optons pour un système de spatialisation du son qui permet, par exemple, de donner l'impression qu'une voix provient de derrière le public alors que l'interprète est devant. Nous constatons que les gradients de proximité et d'éloignement d'une voix contribuent aussi au trouble sensoriel. En effet, lors des essais préliminaires, je m'assois dans les gradins et je n'en crois littéralement pas mes oreilles. J'entends une chose que ma vue ne corrobore pas. Cette résidence ne fait pas partie des laboratoires de ce mémoire de recherche-crédation, mais son influence sur le reste de ma démarche de ventriloque-chercheur est de l'ordre de l'ébranlement.

3.1.1 Fonction dramaturgique de la ventriloquie et intentions pour le laboratoire public

Quelques jours plus tard, avec mes complices de création JJ Houle et Léo Gaudreault, nous nous réunissons dans un café pour faire une rétrospection sur la résidence qui se termine tout juste. Nous convenons du fait que la ventriloquie, dans un contexte scénique où elle côtoie des effets spéciaux de lévitation, risque d'être un artifice, si elle manque d'ancrages dramaturgiques. La ventriloquie est un geste virtuose et il nous semble capital de transcender la virtuosité pour mobiliser la technique au profit du sens de la pièce que nous développons.

L'artificialité de la démonstration technique s'explique par la nature de l'exercice proposé lors de la sortie de résidence au Patro : nous cherchions à tester la lévitation et la ventriloquie dans un système de spatialisation complexe, afin d'éprouver sensoriellement l'impact qu'ont ces images visuelles et sonores sur un public éventuel.

Malgré tout, j'éprouve une légère amertume envers la technique de la voix dissociée et toutes ses variations décrites lors du dernier chapitre. J'ai l'impression de ne jamais la dompter. Son apprentissage est long, il demande une mobilisation importante d'efforts et la technique prend du temps pour être convaincante. Maintenant qu'elle est maîtrisée, je me trouve face à un autre mur : j'ai mis beaucoup plus d'énergie à la soigner qu'à prendre la mesure de son impact sur les sens au sein de la dramaturgie globale de la proposition. Mes collègues soulèvent ce que je perçois comme une insatisfaction sur ce dernier plan dans les expérimentations menées au Patro Villeray. Une

béance se crée entre ce que je souhaite produire et ce qu'elle semble générer. Je la voulais ébranlante, la voilà en proie à être un artifice, une prouesse.

La prochaine étape qui s'impose est de lier sensoriellement et sémantiquement la technique au sein d'une dramaturgie toujours en chantier au moment de la présentation publique de mon mémoire-crédation, en décembre 2023. Je souhaite, dans cet espace d'expérimentation, que la voix dissociée informe la dramaturgie du personnage. C'est pourquoi, sur le plan scénique, je choisis qu'un nombre minimal d'éléments soit convoqué. L'interprète immobile dans un studio vide me rapproche d'une forme de degré zéro de mon personnage en voix dissociée. Exit les distractions spectaculaires. Je veux une présentation simple, un cadrage sur la voix de l'interprète. Que soit rendu observable le mouvement dramatique par lequel un sujet se dissocie.

3.1.2 Ressources techniques et objets mobilisés

Je fais le registre des ressources convoquées pour cette performance sous la forme de laboratoire. J'ai recours à un studio muni d'une trentaine de chaises disposées en rapport frontal avec l'espace vide. Je dispose dans l'espace deux tablettes lumineuses du type Onyx 120 LED bicolore. L'une, à jardin, est fixée à un trépied et orientée à la hauteur de mon visage et l'autre repose au sol devant moi, à un angle d'environ 45 degrés. Je règle la lumière de sorte qu'elle n'éclaire pas trop intensément, afin de conserver une part importante d'obscurité dans la pièce. Ma tenue noire ainsi que l'habillage de rideaux en velours de la même teinte facilitent ces ténèbres que la faible lueur des lampes entretient. Autour de celle posée devant moi sont disposés, de part et d'autre, le texte à réciter, une paire de ciseaux à vocation chirurgicale, un casque d'écoute à conduction osseuse de la marque Shokz, une cannette de boisson énergisante de la marque Monster et un micro-cravate. Le texte et les écouteurs sont là pour la simple raison que je n'ai pas souhaité mémoriser le texte. Cela renforce d'une part la nature de *travail en cours* d'un tel exercice, et participe aussi de la matérialisation du texte sur scène, comme une matière entrant dans la composition du rôle, subvertissant peut-être la fonction mimétique traditionnellement rattachée à une forme dominante de théâtre d'acteur·trices qui vise à ce que l'interprète se fonde dans son rôle. Le casque d'écoute reprend au sens littéral le principe du « personnage "sous l'audition" » (Le Pors, 2011 : 107), c'est-à-dire qu'il parle parce qu'il entend. Ici, l'interprète que je suis devient une courroie de

transmission ventriloque, je suis traversé par la voix du personnage, une voix des profondeurs, dont je ne connais volontairement pas bien les circonvolutions de la pensée. Cette technique, nous le verrons plus tard, incarne une vision auto-marionnettique du corps de l'interprète, puisqu'il est à la fois mû par la voix et réceptacle de cette dernière. Quant à la boisson Monster, il s'agit d'un choix délibéré pour mon personnage qui ne dort pas la nuit. À titre de surenchère, je conserve dans ma poche droite un trousseau de clé ainsi qu'un petit sac pour imiter l'inhalation d'un psychostimulant dont la nature demeure secrète tout au long de la performance. Enfin, le micro-cravate n'est pas porté pour le début de la performance. Contrairement à l'usage qu'il est coutume d'en faire, selon lequel ce dispositif d'amplification vocale est dissimulé dans les vêtements, le moins visible possible, ici il gît sur le sol à la vue de tous. Bien qu'inutilisé pendant le plus clair de la présentation, il est relié à une petite console au moyen d'un terminal Bluetooth. Cette petite console, à jardin, est exposée au public et agrémentée de deux enceintes qui émettent une faible lueur bleutée. Cet agencement affiché se veut une autre tentative d'opacification médiumnique. Je dissimule une enceinte Bluetooth derrière l'emplacement où sera assis le public. Une application qui transforme un téléphone portable en microphone me permet de diffuser ma voix dans cette enceinte, de la resituer dans l'espace. Ce laboratoire public, je le veux à mon échelle, donc je le fais avec les moyens du bord. Je ne souhaite aucun intervenant technique extérieur, faute de moyens financiers me permettant de les rémunérer dûment, et je suis conscient que la facture visuelle s'en trouve d'autant plus ascétique. Je veux faire moins avec moins et m'assurer qu'on porte une attention privilégiée à la relation que noue la dramaturgie avec la ventriloquie et à la manière dont l'une renouvelle l'autre.

3.2 Description de ce laboratoire public sous la forme d'une didascalie expansive

(L'acteur accueille le public, dans l'éclairage froid des fluos dont le studio est muni, en présentant le contexte dans lequel cette recherche a été menée. Assis sur le sol, il fait part des intentions de son laboratoire, soit la mise en relation de divers procédés ventriloques dans une dramaturgie en chantier. Il annonce que la présentation sera suivie d'une discussion avec le public. Il allume ensuite tous les appareils électroniques autour de lui : téléphone portable, micro-cravate et lampes. Il se lève et se dirige vers la porte, qu'il referme en éteignant l'interrupteur au passage. La pièce est maintenant baignée d'une faible lueur, celle des panneaux LED.

Première séquence

L'acteur se place au centre, face à la lampe posée au sol. Cela constitue la position qu'il occupera tout au long de la pièce, à moins d'avis contraire. Il place le téléphone portable dans sa poche gauche et prend une gorgée de Monster. Il saisit le texte et regarde autour de lui, puis comme en lui-même en fermant les paupières. Son premier procédé consiste à murmurer, en ventriloquie, un groupe de mots et à le répéter en articulando les lèvres comme si la parole était entendue pour la première fois. Dans ce qui ressemble à un prologue, le personnage dit qu'il sort de chez lui et cherche quelque chose, mais ne sait pas bien quoi. Il se dirige à un point central de la ville, une montagne peut-être, il croise des gens.

Deuxième séquence

L'acteur connaît cette séquence par cœur. Il l'a apprise puisqu'il sait qu'il ne pourra pas tenir le texte : il aura besoin d'une de ses deux mains pour autre chose. Donc, il plie le manuscrit en deux et le glisse dans la poche arrière droite de son pantalon. Il se tourne dos au public et saisit une clé et un sachet dans sa poche avant-droite. Il inhale deux ou trois doses de ce qui serait un psychostimulant dont on ignore la nature. Il saisit son téléphone portable et le pose sur son oreille droite. Il commence à réciter le second passage de son texte en voix dissociée. Ce second procédé ventriloque consiste à parler continuellement en voix dissociée dans un microphone-téléphone qui relocalise la voix derrière le public. L'interprète s'amuse à éloigner et rapprocher le téléphone pour varier le volume de la voix qui sort de l'enceinte, ce qui donne l'impression que sa voix émane tour à tour de l'avant et de l'arrière du public. Le personnage paraît intoxiqué et fait la narration d'une soirée d'insomnie dans son appartement, où il se décide à sortir pour s'aventurer dans un parc réputé pour être dangereux. Il fantasme sur ce qui pourrait lui arriver, une fois qu'il y posera les pieds. L'acteur tousse, dans une tentative d'abolir l'ambiguïté entre retransmission en direct ou en différé de sa voix.

Troisième séquence

L'acteur reprend le texte et le récite normalement pour commencer. Il semble s'adresser à une autre personne et se demande s'ils avaient rendez-vous ce soir. À mesure qu'il parle, il intègre le

troisième procédé qui consiste à faire son propre écho au moyen de la ventriloquie. Les mots mis en réverbération sont les marqueurs de lieux ou d'espace. Le récit est celui d'une sortie dans le cœur de la nuit. Cette déambulation nocturne à la recherche de cet autre vise à gagner la rive du fleuve. Le protagoniste se perd. À mesure qu'il se perd, les réverbérations se font peu à peu plus lentes. Soudainement, une bande de jeunes hommes l'agressent en pleine rue. Le récit de l'agression se fait sans aucun effet de ventriloquie.

Quatrième séquence

À la suite de cet élan de violence, il est dérouté et perd son chemin. Les échos ventriloques refont leur apparition sur les indicateurs de temps et d'espace dans le texte. Il arrive dans le Vieux-Port et aperçoit une personne sortir de l'ancien appartement d'un amant. Ce récit est exempt de ventriloquie. Il se revoit, dans le passé, regarder par la fenêtre de l'appartement depuis l'intérieur. Cette vision télescope le personnage dans un passé incertain et induit le troisième procédé : sans que l'acteur ne bouge les lèvres, il ventriloque une scène de sexualité au consentement douteux entre deux amoureux. Bruitages gutturaux, murmures et borborygmes entrent dans la composition de cette image sonore. L'acteur récite ceci de manière statique, mais en induisant une oscillation de son centre d'équilibre sur une jambe et puis l'autre. La scène de sexualité se termine; retour à la déambulation nocturne. Il quitte la parole ventriloque et articule, avec les lèvres. Il admet son égarement dans la ville et choisit de s'asseoir au bord d'une fontaine.

Cinquième séquence

L'acteur plie le texte en deux, le glisse dans la même poche que la première fois et répète l'action d'inhaler une substance dos au public. Il se retourne, texte en main. Ce passage entremêle trois procédés. D'abord, l'auto-écho, lorsqu'au sommet de sa perte de repères, le personnage confond un bloc appartement quelconque avec son propre logis. Ensuite, un dialogue tout en ventriloquie qui fait l'état d'une rencontre entre le protagoniste et un autre personnage. Celui-ci se présente comme amical et désireux de l'aider, alors que le personnage que l'acteur joue semble échoué dans une cage d'escalier. Exit le dialogue et place au troisième procédé qui consiste en une voix désynchronisée. Trois procédés se rencontrent dans cette scène. La parole atteint son apogée de variation lorsque la voix désynchronisée se mêle à la réverbération en un effet de ventriloquie.

L'écho ventriloque doit perdurer tandis que l'acteur prononce des mots appelés à se désynchroniser et à se fondre dans la réverbération. Cette séquence se fait alors qu'il oscille sur son centre de gravité. Ensuite, le ventriloque retourne à la parole labiale pour narrer le moment où il croise un petit groupe de fêtard-es et décide de les prendre en filature pour voir où iels le mèneront.

Sixième séquence

Changement de régime de représentation : l'acteur dépose le texte devant lui, il prend le micro-cravate, puis l'installe au niveau de son col en prenant soin de dissimuler l'émetteur dans sa poche gauche. Il avale une gorgée de Monster, puis augmente l'intensité lumineuse du panneau LED posé au sol. Il assèche sa langue au moyen de sa manche, prend la paire de ciseaux, tire la langue et vient poser l'instrument comme s'il avait l'intention de trancher sa propre langue. Arrêt sur le seuil : l'image est à compléter dans la projection du fantasme que se fait (ou pas) le public. Un certain temps passe et puis survient une rupture de l'image. Les ciseaux reprennent leur place au sol et l'interprète pose le casque d'écoute sur ses oreilles. Il éteint la lampe et saisit son téléphone au moyen duquel il démarre la bande-son du texte final consignée dans l'application dictaphone. Cet enregistrement retransmis dans le casque lui permet de dire le texte final sans le connaître ou le lire. Maintenant qu'il ne reste qu'une seule lampe pour éclairer tout le studio, une grande zone ombragée se crée au fond, à cour. Cette obscurité s'explique en partie en raison d'une grande colonne qui traverse de haut en bas le mur du fond. Une telle protubérance génère une aire d'ombre et, corolairement, une obscurité marquée. L'acteur se place sur le seuil entre la noirceur et la faible lueur des LED, il désengage la sourdine de son micro et récite le texte qu'il entend sur l'enregistrement, lequel est retransmis dans les enceintes disposées sur scène. Il s'agit du récit d'une fête clandestine sur la montagne, à laquelle le groupe l'a mené. Au cours de celle-ci, il perd ses esprits, s'isole du groupe et trouve un étang dans lequel il se noie. Par un concours de circonstances, l'acteur se trouve dans un endroit du local qui a tendance à générer de la réverbération et de la saturation sonore en raison du volume des enceintes et de la proximité du micro avec le mur du fond. L'acteur se trouve donc sur un double seuil : s'il est lumineux, il est aussi sonore, car il tente de ne pas faire dérapier le son en changeant l'angle de son corps avec le mur tout en tentant d'aller dans l'obscurité. Plus il recule dans les ténèbres que créent la lampe, plus il risque de déclencher une réverbération nuisible. Ces diverses tensions se lisent dans le

corps de l'interprète qui semble flotter entre deux mondes. Son corps, comme nageant dans l'obscurité, oscille entre le visible et l'invisible. Sa disparition dans le champ de vision est concomitante avec sa noyade. Tout le texte est dit en ventriloquie.

Quand l'acteur termine son récital ventriloque, il remercie le public. Il rallume les lumières de la salle et permet un petit temps pour que tous-tes reçoivent la proposition, à la suite de quoi il s'adresse directement à elleux pour engager une conversation post-performance.)

3.3 Concepts émergents

J'ai répété cette performance à trois reprises et les discussions avec les divers membres du public renouvelaient à chaque fois mon intuition que la ventriloquie écrivait par les sens, dans le temps et l'espace de la représentation, une forme de la déroute sensorielle. Je reprendrai des commentaires souvent évoqués lors des discussions qui ont suivi les représentations et spéculerai ensuite sur la nature des déplacements perceptuels vécus tantôt par le public ou par moi-même en considérant des causes possibles.

La première catégorie de commentaires énoncés lors des causeries fait référence à un trouble sensoriel. En effet, on l'évoque majoritairement lors de la cinquième séquence qui entremêle l'auto-écho, le dialogue murmuré et la voix désynchronisée. La variation continue du mode articulatoire déjoue, semble-t-il, l'anticipation et génère des variations temporelles. On soulève même le caractère confondant de l'enchaînement des procédés sur la perception du soi du personnage. Les contours flous de ce dernier sur les plans de la poétique et de la facture théâtrale présentent l'identité du personnage comme fragmentée et fluide. Plutôt que de présenter cette dernière comme une entité fixe et stable, la variation continue de la parole ventriloque présente un être évolutif et transformatif selon les contextes qu'il rencontre au fil de la trame narrative.

La seconde catégorie de commentaires est de l'ordre des interactions technologiques au sein de la présentation. La séquence finale pose, en ce sens, un certain nombre de problèmes pour le statut de l'interprète au sein de la représentation. L'interprète restitue un texte qu'il entend, il ne bouge pas les lèvres et le son sort d'une enceinte. Est-il activé par la parole enregistrée? Est-ce même le

ventriloque qui parle? L'inquiétante étrangeté refait surface dans le doute médial et l'usage inusité du téléphone.

3.3.1 Un régime de théâtralité d'ordre marionnettique

Je m'interroge sur la nature et la cause de la première catégorie de commentaires. Ces derniers renouvellent mon regard sur l'idée d'une auto-marionnettisation de l'interprète ou encore d'un *devenir-marionnette*. J'ai la conviction que la mise en relation des procédés au sein d'*Extérieur/nuit* a fait de la voix dissociée une écriture *en soi*. J'entends par-là la modalité d'inscription d'un langage dans le temps et l'espace, un régime d'énonciation alternatif. Commencer à réfléchir sur ce mode de représentation demande de cerner des particularités de ce-dernier. À commencer par la capacité de la voix dissociée à marionnettiser le corps de l'interprète.

L'adjectif « marionnettique », d'un usage très courant dans le petit monde des praticiens, connaisseurs ou amateurs de la marionnette, reste un néologisme pour la langue officielle. [...] [II] présente un avantage d'ordre théorique : ne pas présupposer que seuls les textes écrits et pensés pour les marionnettes engagent une théâtralité « marionnettique » ; considérer au contraire le marionnettique comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'homme, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme. (Sermon, 2010 : 113)

Bien entendu, les techniques de ventriloquie que j'ai développées n'incluent pas de marionnettes, cependant un certain nombre de caractéristiques propres au jeu marionnettique se sont manifestées du début à la fin des laboratoires de recherche-crédation. Je les considère ici à la lumière d'un ouvrage de Julie Sermon sur les écritures marionnettiques, en sachant que ma recherche se situe au niveau des jeux de perceptions induits par divers procédés de ventriloquie. Je vais donc analyser les résultats du laboratoire public à travers la lentille du marionnettique tel que décrit par Sermon et en transposant un certain nombre de considérations au statut de l'interprète dans le jeu ventriloque. Le point de vue adopté dans l'analyse de ces résultats oscille entre celui du public et du chercheur-ventriloque. La notion d'auto-marionnettique n'a rien de nouveau dans cette recherche : elle constitue une interprétation d'une de mes premières rencontres avec la forme ventriloque, telle que décrite au premier chapitre, notamment lors de la séquence finale de *Jerk*

(2008). Pour rappeler la scène, l'interprète Jonathan Capdevielle abandonne les poupées à gaine qu'il manipulait jusque-là et ne conserve que les voix des personnages dans un numéro vocal où celles-ci paraissent habiter l'interprète.

Le projet que nourrit Sermon dans son étude sur le propre du jeu marionnettique est intéressant pour cette recherche sur la nature de ce langage scénique ventriloque, car il pose deux questions majeures. D'une part, en quoi consiste un « effet d'auto-marionnettique » dans la dramaturgie tant textuelle que globale d'une œuvre? En d'autres termes, en quoi consiste le propre du jeu marionnettique? D'autre part, qu'est-ce qui advient quand on demande à un interprète et non pas une marionnette d'incarner ce genre d'écritures? Je m'accorde avec Sermon pour dire qu'il ne faut pas présupposer que seuls les quelques textes écrits pour les marionnettes engagent une théâtralité qualifiable de marionnettique. La chercheuse nous invite plutôt à considérer ce terme comme un champ esthétique qui renvoie à une manière de dire et de représenter le monde et l'humain qui emprunte à la marionnette, cet art millénaire de mise en effigie, ses codes et ses modes opératoires, afin d'en faire une modalité théâtrale.

Dès lors, insuffler des fondements de la marionnette dans un théâtre d'acteurs·trices n'a rien de nouveau. En effet, dans le mouvement Symboliste, une part du renouveau de l'esthétique théâtrale dominante en Europe à la fin du XIXe siècle passe par la formulation d'idées théâtrales se détachant du réel pour restreindre les automatismes mimétiques et les processus d'identification du public. Pour ce faire, « il est par conséquent indispensable de porter atteinte à l'anthropomorphisme des interprètes, de dénaturer leur apparence humaine et le sentiment de vie qu'inéluctablement elle procure. » (Sermon, 2010 : 114) Une des solutions qui seront empruntées sera de « marionnettiser » le jeu des interprètes. Si elle est plus théorique que pratique, la « surmarionnette » d'Edward Gordon Craig représente un exemple de tentative d'application littérale des principes de la marionnette sur le corps des interprètes : ceux-ci doivent non seulement apprendre à la manipuler, mais également à analyser son mouvement pour le reproduire dans leur propre corps. Craig remet en question le rôle traditionnel de l'acteur·trice, qui se voit davantage comme un véhicule pour le texte, plutôt qu'un créateur·trice en soi. Il considère que l'acteur est limité par sa nature même d'être humain et ne peut pas créer un langage universel. L'entreprise craigienne de la « surmarionnette » est celle de la libération de l'interprète des contraintes de l'émotion et de la

littérature. Selon Craig, cela permettrait de transcender les limites de l'interprétation humaine et d'atteindre une expression plus pure et universelle sur scène. Pour cette recherche, ce qui est intéressant dans la vision théâtrale de l'interprète que Craig déploie, ce n'est pas cet affranchissement du texte ou de l'émotion; c'est de mettre l'interprète en effigie. Cette pratique consiste à créer une représentation visuelle ou symbolique d'une personne. Ils s'opposent à l'idée de fusion et de confusion entre l'interprète et le personnage et fondent une esthétique qui dépersonnalise et dissocie les interprètes. Dénaturer l'anthropomorphisme des interprètes revient à créer un effet d'étrangeté selon le contexte dans lequel il est intégré. J'estime que le retrait ou le retard du mouvement des lèvres sur la parole s'inscrit dans la filiation de ce programme de dénaturation de l'anthropomorphisme.

3.3.2 Apparition d'un corps vocalique et d'instantanés

D'abord, je me penche sur ce qui, dans la partition que j'interprète dans *Extérieur/nuit* génère un effet marionnettique, duquel découle l'auto-marionnettisation de l'interprète au cours de la représentation. Ces propositions sur ce qui est auto-marionnettique dans le laboratoire final se penchent davantage sur le versant dramaturgique, voire écrit, de la présentation. J'en suis conscient; c'est volontaire. Pour rappel, JJ Houle écrit un texte que je considère sur-mesure pour mon programme de voix dissociée. L'écriture du texte inspire ma technique, laquelle stimule l'écriture et ainsi de suite. Je veux rendre hommage à une démarche créative organique qui s'amuse à confondre plutôt qu'à délimiter. Par mesure de limpidité, je tâche de démêler ce qui est le fait du texte et celui de la voix dissociée.

Contrairement au théâtre d'acteurs·ices, le théâtre avec marionnettes ne part pas d'un présupposé mimétique et anthropomorphique et n'est pas soumis aux mêmes contraintes. En effet, elle y échappe au moins partiellement. C'est-à-dire que pour que l'affranchissement des contraintes inhérentes au mimétisme et à l'anthropomorphisme fonctionnent, il faut d'abord avoir constitué un personnage à la fois vraisemblable et cohérent. Si les contraintes physiques sont différentes que celles des terrestres, il faut tout de même qu'il en existe. En ce sens, avec la marionnette presque tout est possible. Sermon argue que « toute forme de caractérisation atypique, contrevenant aux normes convenues du vraisemblable, aboutit à une marionnettisation de l'acteur et/ou du

personnage » (Sermon, 2010 : 116). Le premier aspect qui caractérise une apparition marionnettique dans le laboratoire final est celui du corps vocalique. Dans le contexte de la ventriloquie sans marionnette, où l'interprète paraît traversé par des voix, je constate une parenté avec le concept du corps vocalique tel que développé par Steven Connor. Le principe de ce concept est simple :

Les voix sont produites par des corps : mais elles peuvent aussi produire des corps elles-mêmes. Le corps vocalique est l'idée – qui peut prendre la forme de rêve, de fantasme, d'idéal, de doctrine théologique ou d'hallucination – d'un corps de substitution ou secondaire, une projection d'une nouvelle manière d'avoir ou d'être un corps, formée et entretenue à partir des opérations autonomes de la voix.¹³ (Connor, 2000 : 35)

Alors, dans la présentation du laboratoire final, des corps vocaliques se profilent autour de moi. Je distingue dans l'exercice précité trois manières pour ce principe de s'incarner. D'abord, le ventriloque crée une illusion de corps distinct. Il utilise sa voix pour donner l'impression qu'elle émane d'une autre source. En l'absence de marionnette, la figure reste à faire et demeure le fruit d'une projection spectatorielle. La voix donne l'illusion d'un corps distinct de celui du ventriloque, un corps constitué par la voix. Ensuite, l'engastrimythe projette une nouvelle identité corporelle en modifiant sa voix pour correspondre à celle du personnage qu'il représente. Cette projection permet au personnage d'avoir sa propre présence et réalité corporelle, distincte de celle du ventriloque. Cette manière de faire corps vocalique s'observe dans le procédé du murmure ventriloque qui souffle le texte ainsi que dans les dialogues sans bouger les lèvres. Dans ces derniers, plusieurs personnages sont convoqués avec des tonalités vocales hétérogènes. En outre, le corps vocalique au sein du laboratoire public explorait de nouvelles façons d'être *un corps*. En manipulant sa voix, le ventriloque donne vie à des identités variées tout en n'offrant pas d'effigie visuelle claire, élargissant ainsi les possibles de ce que signifie « avoir un corps ».

¹³ Traduction libre à partir du texte original que voici. "Voices are produced by bodies: but can also themselves produce bodies. The vocalic body is the idea—which can take the form of dream, fantasy, ideal, theological doctrine, or hallucination—of a surrogate or secondary body, a projection of a new way of having or being a body, formed and sustained out of the autonomous operations of the voice." (Connor, 2000: 35)

De même que si je travaillais avec une marionnette (à gaine, à fils, ou autres), je soignerais l'aspect visuel de la posture et du mouvement, en travaillent le corps vocalique, je dois transmettre, au moyen de la voix dissociée, le plus grand nombre de caractéristiques figurales par le simple usage de la parole.

Le deuxième aspect qui caractérise les dramaturgies marionnettiques en tant qu'écritures de l'apparition réside dans leur utilisation de cadrages courts et serrés, sortes d'instantanés. Sermon qualifie ces apparitions par une enfilade d'actions et de situations qui se succèdent et n'entretiennent pas nécessairement de lien de vraisemblance et de causalité. Le personnage de Cody_Ryan, dans *Extérieur/nuit*, évolue dans une suite de séquences assez courtes où le développement psychologique occupe une place mineure, car les procédés ventriloques prennent en charge la représentation d'un parcours sensoriel dans une nuit d'insomnie. Sur le plan textuel, les séquences n'entretiennent pas de lien de nécessité les unes avec les autres. Elles pourraient être remplacées par autre chose, omises ou permutées. Je note tout de même une chose peu commune aux dramaturgies marionnettiques, mais abondante dans la pièce qui a servi de matière textuelle pour le laboratoire : la profusion de longs monologues et de passages anecdotiques. Cependant, la juxtaposition rapide et serrée de divers procédés ventriloques (notamment les dialogues polyphoniques) ne donne pas le temps aux personnages de développer une intériorité. Aussitôt convoqué·es, iels sont renvoyé·es. En ce sens, la marionnettisation du personnage par l'interprète est amplifiée au moyen de la fréquentation de ces divers procédés au sein de la dramaturgie de JJ Houle.

3.3.3 Discontinuités narrative et énonciative

Toujours selon Sermon, les dramaturgies marionnettiques font passer d'un endroit à un autre en faisant fi de la continuité spatio-temporelle et sans justifier explicitement de telles ellipses. « S'il est un principe ordonnateur des écritures marionnettiques, il est plutôt d'inspiration cinématographique (ellipse, simultanéité, ubiquité) et musicale (contrepoint, répétition-variation, sérialité). » (Sermon, 2010 : 119) Ainsi, le choix des événements de la vie de Cody_Ryan présentés dans le texte de JJ Houle sont éclectiques et ne présentent pas d'unité. On passe d'un endroit à un autre rapidement, les ellipses temporelles se font sentir sans pour autant être contextualisées.

Le protagoniste apparaît comme perdu dans une ville multiforme, dans un ballet de déjà-vus fugaces. La question se pose de savoir comment faire sentir au public le mouvement du personnage qui se perd dans la ville sans tout montrer. En détaillant la performance à l'écrit, je réalise à quel point le personnage est immobile alors qu'il fait référence à ses déplacements au présent. Un rapport s'établit entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, entre ce que le public voit et ce qu'il entend, entre ce que Cody_Ryan entreprend et fabule. Le rapprochement que fait Sermon entre le marionnettique et ce que Meyerhold, d'après Brioussov, appelait « le théâtre de la convention consciente », soit un régime de théâtralité où on s'engage, sans se leurrer, dans les délices de la fiction, en explorant la simplicité et la puissance suggestive « de signes scéniques, mobilisés, non pas sur le mode de la clôture, de la plénitude des significations, mais sur celui de l'esquisse, de l'amorce, de la libre-association. » (Sermon, 2010 : 119). Ceci rappelle, à plusieurs égards, l'idée selon laquelle le personnage se perd en lui-même par l'intermédiaire des variations hétéromorphes continues de sa parole. En clair, le recours à l'auto-écho ventriloque est un recours scénique qui s'inscrit dans l'idée d'une convention théâtrale consciente qui évoque un espace s'agrandissant ou se rapetissant autour du personnage. Ce recours, au moyen d'une variation de la parole, participe de cet effet de discontinuité.

À partir de ce point-ci, je considère davantage ce qui est le fait de la ventriloquie dans l'élaboration d'une écriture scénique auto-marionnettique propre à troubler les perceptions d'un public. Ainsi, la seconde forme de discontinuité qui caractérise est d'ordre énonciative. Elle observe les mêmes caractéristiques d'éclectisme que la modalité narrative, mais au niveau de la forme que prend l'élocution des répliques dans le cas du laboratoire de décembre 2023. En effet, au moyen des procédés ventriloques, je fais tenir des propos variés au protagoniste, son discours est décousu, des voix font intrusion, on croirait presque qu'il n'est pas entièrement maître de ce qu'il dit ou pense. Au moyen du procédé qui souffle la réplique, démultiplie les voix, retarde la parole ou encore restitue une voix entendue dans un casque, je conçois que le laboratoire transmet une vision de l'interprète comme un fantôme simplement chargé de transmettre des voix. Qui parle? Allons savoir. L'incarnation scénique du personnage devient un lieu où des voix font irruption. Par « des » voix, il faut comprendre qu'il n'est pas doté d'une seule voix, mais d'une multitude d'altérités vocales, lointaines, contradictoires ou insubordonnées, capables de se manifester dans la bouche d'un seul.

Le personnage que j'ai incarné dans le laboratoire paraît incapable de commencer à s'exprimer sans que la parole lui soit soufflée. Il a besoin d'un intermédiaire (souffleur ou texte enregistré). L'écart entre le personnage et la voix qui le parle se traduit par une dissociation de la voix et du personnage. Coupé de sa source physique, il semble *être parlé* et cet acte de transmission de la parole pose également la question de l'absence : si une voix parle au travers du personnage, qu'en est-il de la voix de ce dernier? S'absente-t-il de sa propre voix? Le prologue ainsi soufflé en ventriloquie ne laisse aucun doute : la parole qui entame la présentation publique est la voix d'une altérité indéfinissable. Il n'est pas anodin pour le sujet de la pièce de se dissocier ainsi. Le contenu informatif n'est pas tant dans la narration que dans la voix, elle-même traversée par d'autres voix, heurtée par un écho ou retardée par une désynchronisation, qui exprime ce que c'est que d'avoir été maltraité en pleine rue, la nuit, et puis de perdre son chemin des suites de l'agression. Le processus de dissociation de la voix ne fait pas simplement paraître le personnage traversé par des altérités vocales, mais fait entendre tout le poids de la difficulté de formuler le récit de sa souffrance existentielle et sociale.

3.3.4 Statut polyvalent de l'interprète-ventriloque dans la fabrication du subterfuge

En outre, cette forme de discontinuité énonciative considère moins les données diégétiques propres à la position qu'occupe le personnage au sein du réseau que tissent les procédés les uns avec les autres, mais plutôt le statut mobile de l'acteur·trice qui active ces manières de dire le texte en ventriloquie.

Dans le laboratoire public, les frontières entre le monde de la fiction et sa représentation sont ouvertes. C'est-à-dire que, d'un côté, l'interprète rejoint l'illusion en présentant un jeu sincère et, de l'autre, il a le loisir de naviguer entre divers régimes de théâtralité (adresse au public, lecture, actions performées, procédés ventriloques variés). La nature plurielle et fluide de l'identité du personnage que confère la juxtaposition de diverses voix et façons d'énoncer génère une impression de présences momentanées. « [L'] accent [est] porté sur l'activité de production de la narration autant que sur la narration elle-même, introdui[sant] dans le spectacle théâtral un fonctionnement dédoublé, une dynamique d'échanges entre raconter et représenter, qui porte le théâtre à la frontière du récit. » (Plassard, 1995 : 18-19). La mobilité de navigation de l'interprète entre les différents

procédés, dans l'espace de la représentation, occupe le double statut de narrer et de figurer la nuit de perte de repères du personnage.

La voix dissociée, telle que mobilisée dans le contexte de cette recherche-crédation, présente une vision du corps de l'interprète comme sa propre effigie. Si le théâtre de marionnette comprend parfois une manipulation à vue des composantes de la représentation, les ventriloques sans marionnette opèrent une fonction similaire de manipulateur·trices et de manipulés·es.

Quand l'acteur manipule à vue, il peut en effet tour à tour être en-dedans et en-dehors de son personnage, l'accompagner comme une ombre discrète, à son service, ou au contraire devenir à son tour un protagoniste qui attire l'attention du public [...]. [L']acteur étant finalement moins le dépositaire d'un personnage que celui qui accompagne le spectateur dans la compréhension de ce langage multiforme. (Sermon, 2010 : 123-124)

La fiction et sa fabrique, dans un tel régime de théâtralité auto-marionnettique, fonctionnent comme un anneau de Möbius, car leur relation transcende leur dualité catégorielle. Le mathématicien allemand qui porte le nom de cet anneau a découvert que si une bande de papier est torsadée d'une manière spécifique, elle peut ne présenter qu'un seul côté et une seule arrête. Si un doigt parcourt un côté de la bande, il revient à son point de départ. Je mobilise cette image pour figurer de façon intuitive la notion complexe de circularité et d'interconnexion entre le personnage issu de la dramaturgie de JJ Houle et la manipulation vocale ventriloque qui le caractérise.

Dans ce chapitre, j'ai fait l'état de mes doutes et de mes intentions par rapport au laboratoire public de décembre 2023. Par la suite, j'ai décrit avec précision la performance proposée. J'ai ensuite soutenu que la manipulation de la fiction au moyen des procédés vocaux était pleinement assumée et que cette écriture du personnage *par la voix* emprunte aux dramaturgies marionnettiques ses qualités d'apparitions et de disparitions, mais aussi l'idée selon laquelle la narration et l'énonciation sont discontinues, que le statut de l'interprète est mobile entre le drame et sa représentation.

CONCLUSION

L'écriture de ce mémoire fut l'occasion de revenir sur les points forts de ma recherche. En ce sens, j'estime que le développement et la maîtrise des procédés de ventriloquie sans marionnette qui créent un déplacement sensoriel sur le plan du rapport au temps, à l'espace ou à la notion d'identité du personnage, lorsqu'intégrés à une dramaturgie de la perte de repères, représentent mes principales découvertes.

Dans un premier temps, inspiré d'un exercice provenant d'un manuel de ventriloquie du XIX^e siècle, la technique de l'auto-écho constitue un procédé par lequel je tente de rendre tangible un trouble sensoriel lié à la spatialisation. La méthode consiste à répéter, lèvres mi-closes, les dernières syllabes d'une phrase ou d'un groupe de mots. D'un point de vue d'artiste-chercheur, la sensation qui a dominé lors des expérimentations était un contraste entre l'espace relativement restreint dans lequel je me trouvais et l'effet de vastitude que cette illusion sonore générait. Du point de vue d'un public potentiel, la proposition suggère une esthétique de la voix où le personnage, au moyen de sa bouche, transpose le vide dans son intérieur, semble avoir avalé les rues inoccupées et les allées sombres dans lesquels il dit se perdre.

Dans un second temps, le procédé de la voix désynchronisée consiste en ce qu'au cours d'une phrase je remue les lèvres sans émettre de son. Ce n'est que lorsque les lèvres s'immobilisent que le son est vocalisé. Ce subterfuge vocal veut troubler la notion de temporalité, pour un public éventuel, en présentant une modalité alternative de la parole, tel un retard ou un bégaiement. Puisque tout devient long à dire, la variable du temps est affectée par la notion d'anticipation pour ceux qui assistent à l'exercice. De cette dernière notion découle une impression fugace de déjà-vu. Depuis ma perspective d'interprète qui parfait cette technique de délai dans l'élocution devant un miroir, j'ai le sentiment de mettre la parole en variation continue et d'être étranger à mon propre langage. La présence accrue de la glace dans laquelle me mirer a contribué pour moi à une impression de dissociation persistante, je lui dois au moins une chose : elle m'inspire des improvisations où diverses voix conversent en ventriloquie.

Ce troisième temps fort, soit les murmures ventriloques dialogués, représente un réel atout sur le plan dramaturgique, car il permet d'incarner une mise en déroute de la notion d'identité fixe du personnage : quels sont ses contours? Où est son commencement? Pourquoi a-t-on l'impression de l'entendre penser, ou encore se remémorer un souvenir troublé?

Tout bien considéré, j'estime que le laboratoire final rend observable une écriture scénique de la voix dissociée orientée vers une esthétique de la déroute sensorielle. Cependant, j'estime que la porosité entre le processus d'écriture d'*Extérieur/nuit*, de laquelle le personnage que j'interprète au fil des laboratoires est issu, et mon processus de recherche sur les procédés ventriloques a eu un effet de biais. La pièce de JJ Houle est le terrain dramaturgique sur lequel a évolué ma recherche et par effet de contamination, les résultats et les trouvailles de cette recherche ont émergés en concomitance avec les divers développements de ce projet théâtral.

J'estime qu'il aurait été intéressant de considérer un corpus plus large d'œuvres, afin d'éprouver les mêmes procédés ventriloques et de déterminer si ce qui est applicable dans le cas de la pièce de Houle l'est également pour d'autres exemples tirés – pourquoi pas – du répertoire foisonnant du théâtre des voix (Le Pors, 2011). À bien y penser, cette recherche s'est également limitée à mobiliser ma voix à des fins de restitution de la parole. Des expérimentations de voix dissociée basées sur le son de la voix, sans se préoccuper de ce qui est dit, s'avèrent potentiellement révélatrices sur le potentiel de ces mêmes procédés à troubler les sens du public.

Une autre limite que je remarque est celle de la question du microphone. Au troisième chapitre, je reviens sur celle-ci et nomme l'aporie qu'elle représente. Je reste sur ma faim, mais crois que la limite est aussi imposée par le contexte de l'UQAM. Je n'ai pas envie de travailler le son avec des gens que je ne connais pas et j'ai refusé le soutien technique de l'École supérieure de théâtre. La règle selon laquelle nous ne pouvons pas rémunérer de concepteurs externes avec le budget qui nous est alloué m'a restreint et je n'ai pas souhaité avoir recours au talent d'Antoine Racine, avec qui nous développons le versant sonore de la pièce au sein du Théâtre indépendant. Je compose bien avec l'aporie.

Au mois de mai, nous présenterons un *LAB* au OFFTA 2024 dans la salle Jean-Claude-Germain du CTD'A. Ce laboratoire portera sur les dramaturgies sonores au sein d'*Extérieur/nuit*. Nous y proposerons une traversée de la pièce. Les voix des autres interprètes et la mienne seront amplifiées et redistribuées dans un système complexe de huit haut-parleurs disposés autour du public. Le son ambiant ainsi que certains objets seront également amplifiés. Cet exercice sera l'occasion d'approfondir la question du son en conversation avec un intervenant dont le champ d'expertise se situe au croisement de l'installation sonore et de la performance.

Dans les phases préliminaires de cette recherche, je constate qu'il existe un nombre relativement restreint d'ouvrages théoriques au sujet de la ventriloquie dans la sphère théâtrale. Cette notion est cependant largement répandue dans les sciences humaines. En effet, *faire parler* ou *projeter sa voix* dans un objet ou une personne constitue une métaphore féconde pour caractériser diverses situations de représentation politique ou qualifier certaines interactions. La ventriloquie est parfois utilisée comme une métaphore pour décrire les processus de communication où une voix semble provenir d'une source différente de celle qui la produit réellement. Dans ce contexte, elle peut être nommée pour discuter des phénomènes tels que le déplacement du discours, la manipulation du langage ou les stratégies de persuasion.

Dans le champ des études interculturelles, la ventriloquie est souvent mobilisée dans les discussions sur des enjeux de représentation. Elle peut désigner des processus par lesquels certaines voix sont mises de l'avant au détriment d'autres, ainsi que les stratégies de contournement de ces dynamiques de pouvoir. bell hooks exploite cette métaphore pour décrire la manière dont les cultures dominantes donnent une voix à celles marginalisées tout en les contrôlant. C'est pourquoi un besoin m'est apparu évident lorsque je révisais la littérature au sujet de la ventriloquie : outre la métaphore qu'elle représente, les études de cas et la dimension historico-culturelle, je ne trouve rien qui s'adresse aux praticien·nes du théâtre désireux·ses de se pencher sur la question de la voix dissociée. J'ai ainsi décidé de nouer des liens entre la pratique et la théorie au sein d'un seul document, dans l'espoir de stimuler des conversations entourant cette pratique vocale inusitée et, plus largement, celle de l'importance de la voix au sein de l'espace théâtral.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme. (1876). *The Practical Magician and Ventriloquist's Guide / A practical manual of fireside magic and conjuring illusions, containing also complete instructions for acquiring and practicing the art of ventriloquism*. Hurts & Co. Publishers.
- Abbé de La Chapelle. (1772). *Le ventriloque, ou l'Engastrimythe*. Prospectus.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- Barbéis, I. (2013). *Jerk*, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle. *Communications*, 92, 159-172. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0159>
- Barbier, F., & Bertho-Lavenir, C. (1996). *Histoire des médias: De Diderot à Internet*. Armand Colin.
- Baugh, C. (2005). *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Palgrave Macmillan.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MA: MIT Press.
- Brassard, M. (2001). *Jimmy, créature de rêve*. Les herbes rouges.
- Bulot, E. (2022). *L'attrait des ventriloques*. Éditions Yellow Now.
- Connor, S. (2000). *Dumbstruck – A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.
- Craggs, D. (1944). *A. B. C. of Ventriloquism*. Academy of Recorded Crafts, Arts & Sciences.
- De la Chenelière, É. (2019). *Errances et tremblements*. Les herbes rouges.
- Darroch, M. (2008). Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 95–114. <https://doi.org/10.7202/039233ar>
- Fernandez, L. (2014). « La voix de son maître : ventriloquie et engastrimythe, de la parole de l'au-delà au dialogue troublé ». *Revue de la BNF*, no 14. pp. 26 à 32.
- Fernandez, L. (2016). La voix des profondeurs, ou l'éternel retour du ventriloque. Dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle : Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Éditions.
- Freud, S. (1919/1985) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

- Larrue, J. 2015. Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale. In Larrue, J. (Ed.), *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi : [10.4000/books.septentrion.8158](https://doi.org/10.4000/books.septentrion.8158)
- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Nodus Publikationen.
- Muñoz, J. E. (2006). *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Sermon, J. (2010). Dramaturgies marionnettiques. *L'Annuaire théâtral*, (48), 113–129. <https://doi.org/10.7202/1007844ar>
- Sermon, J. (2014). Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans *Jerk et Last Spring : a prequel*, de Gisèle Vienne. *Études théâtrales*, (60-61), 121-129. <https://doi.org/10.3917/etth.060.0121>
- Véron, É. (1994). De l'image sémiologique aux discours : Le temps d'une photo. *Hermès, La Revue*, 13-14, 45-64. <https://doi.org/10.4267/2042/15515>
- Vox, V. (1981). *I Can See Your Lips Moving: The History of Ventriloquism*. Players Press.