

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE THÉÂTRALITÉ ET PERFORMATIVITÉ : ÉTUDES DES MODALITÉS DE L'ADRESSE VERBALE
POUR LA DIRECTION D'UN JEU PERFORMATIF

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

EMANUEL ROBICHAUD

AVRIL 2025

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 tiens à remercier Angela Konrad pour son soutien, sa bienveillance, son écoute et ses commentaires d'une précision chirurgicale. Un merci particulier à Christian Lapointe, qui m'a accompagné en début de processus et m'a ouvert les portes de son travail, me faisant confiance avec les étudiants.

Je suis reconnaissant envers Michel-Maxime Legault, Isabelle Leblanc, Sylvio Arriola et Peter Bataklijev, qui m'ont également permis d'accéder à leur travail pédagogique avec les jeunes acteurs et actrices. Ma gratitude s'étend aux étudiants des six cohortes en jeu ayant fréquenté l'École supérieure de théâtre de 2020 à 2024.

Je remercie chaleureusement Émilie Martz-Kuhn, Maude Lafrance, Ney Wendell Cunha Oliveira, Cathia Pagotto et Laurence Castonguay Emery pour la qualité de leurs cours et séminaires.

J'exprime aussi ma gratitude à tous ceux qui ont participé jusqu'à maintenant au processus de création de *Faire de soi un roman* : Frédérick Labonté, Myranda Plourde, Joëlle Thouin, Olivier Proulx, Marie-Audrey Jacques, Cédric Delorme-Bouchard, Simon Gauthier, Jennyfer Desbiens, Geneviève Jacob, Anne-Marie St-Louis, William Durbau. J'adresse un remerciement spécial à Laurence-Anaïs Belleville, l'interprète, pour son professionnalisme, son ouverture et son immense talent. Un autre merci particulier à Clémence Léveillée pour sa rigueur dans la prise de note en laboratoire et en salle de répétition. Je suis particulièrement reconnaissant envers Maude Veilleux, qui me laisse jouer avec ses mots.

Un merci appuyé à l'équipe de Scènes Interactives Technologiques (SIT) pour leur soutien au projet et la licence Isadora de TroikaTronix : Nicolas Berzi, Armando Mennicacci, Ariane Demers, Elsa Iseult et Tica Mikol.

Mes remerciements vont également à Emmanuel Schwartz, Alix Dufresne, Lilie-Rachel Morin et Sandrine Fagnant pour m'avoir accordé une séance de laboratoire en début de processus.

Merci infiniment à ma famille artistique pour votre soutien et votre écoute : William Durbau, Olivier Proulx, Cédric Delorme-Bouchard, Marie-Audrey Jacques et Denis Lebel.

Je remercie Audrey-Anne Prieur et Cédric Delorme-Bouchard de m'avoir encouragé à m'inscrire à la maîtrise en pleine pandémie mondiale, ce qui s'est avéré être une belle étincelle.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers Hugo Dalphond et Yves Jubinville pour leur appui et leur précieuse révision en fin de parcours, ainsi qu'à toute l'équipe de l'École supérieure de théâtre pour son soutien.

Et finalement, un merci bien spécial à Laurianne Petras-Deschamps pour avoir patiemment écouté mes angoisses lors de ma rédaction.

Sans vous tous, cette aventure ne serait pas la même.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 AUTOFICTION ET JEU PERFORMATIF	5
1.1 Maude Veilleux et le récit de <i>Prague</i>	6
1.2 Impulsion de création.....	8
1.3 Le processus d'écriture comme inspiration de mise en scène	9
1.3.1 L'autofiction	10
1.3.2 La vidéo : monstration de soi et dispositif intermédial	12
1.3.3 La sensation d'immédiateté et de proximité.....	14
1.4 Un niveau de jeu pour incarner l'autofiction.....	15
1.5 Le continuum du jeu de l'acteur de Michael Kirby	17
1.6 Le théâtre performatif de Josette Féral : entre théâtralité et performativité.....	18
1.7 Délimiter un jeu performatif	22
CHAPITRE 2 DIRIGER LE JEU PERFORMATIF	25
2.1 Les modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe.....	27
2.1.1 Les directions de l'adresse	28
2.1.1.1 L'adresse intime	28
2.1.1.2 L'adresse particulière	29
2.1.1.3 L'adresse générale.....	30
2.1.2 La paraphrase de l'immédiateté.....	31
2.1.3 La parole blanche et les sonorités suggestives.....	33
2.1.4 La voix de tribun	35
2.1.5 La multiplicité quand le « je » devient « nous »	37
2.2 Application des modalités pour le jeu performatif.....	38
2.3 Répercussion des modalités sur la matérialité du texte.....	42
CHAPITRE 3 EXPÉRIMENTATIONS ET RÉSULTATS	47
3.1 Présentation des extraits de <i>Faire de soi un roman</i>	48
3.1.1 Extrait 1 : scène d'ouverture/immobilité	48
3.1.2 Extrait 2 : mise en danger/mouvement chorégraphié	49
3.1.3 Extrait 3 : fin du spectacle/ interagir avec le dispositif.....	49
3.2 La quête de sens et l'intentionnalité de l'action	51

3.3 Les formes d'écoute et la complicité avec le public	55
3.4 Entrave et agentivité dans les dispositifs	59
CONCLUSION	65
ANNEXE A Crédits de la conférence démonstration.....	70
ANNEXE B Extraits 1 de <i>Faire de soi un roman/ ligne 0 à 135/ Premier laboratoire</i>	71
ANNEXE C Extrait 2 de <i>Faire de soi un roman / ligne 225 à 337/ Deuxième laboratoire</i>	75
ANNEXE D Extrait 3 <i>Faire de soi un roman/ 1022 à 1186/ Troisième laboratoire</i>	78
ANNEXE E Images tirées de la conférence démonstration	82
BIBLIOGRAPHIE	84

RÉSUMÉ

Cette recherche a été entreprise dans le but explicite de conceptualiser une démarche de direction d'acteur. L'objectif principal est de développer une esthétique du jeu performatif dans le cadre de *Faire de soi un roman*, une adaptation monologuée de l'œuvre *Prague* (2016) de Maude Veilleux, afin de transposer l'ambiguïté autofictive du récit dans une pratique spécifique du jeu d'acteur. En s'appuyant sur les modalités de l'adresse verbale proposées par Christian Lapointe, la démarche repose sur un socle théorique et des expérimentations pratiques visant à définir une méthodologie personnelle de direction d'acteur à la croisée de la théâtralité et de la performativité.

Le premier chapitre présente le matériel dramaturgique de l'expérience de recherche, soit l'adaptation théâtrale du roman *Prague* de Maude Veilleux. Ce chapitre analyse les dimensions performatives de l'écriture de Veilleux, en mettant l'accent sur le traitement de l'intimité et de l'identité, ainsi que sur les stratégies d'adaptation du texte romanesque pour sa mise en voix. Le monologue théâtral y est proposé comme un vecteur privilégié pour expérimenter le jeu performatif. De plus, il introduit le concept de « jeu performatif » en s'appuyant sur les paradigmes du continuum de l'acteur de Michael Kirby (1987), tout en explorant l'impact de l'art performance et du théâtre performatif, tel que théorisé par Josette Féral (2013). Une distinction claire est établie entre théâtralité et performativité, et le chercheur propose quatre axes d'observation pour approfondir la compréhension de la notion de « jeu performatif ».

Le deuxième chapitre s'intéresse aux travaux de Christian Lapointe (2022), notamment à sa stratégie basée sur sept modalités de l'adresse verbale, conçue pour intensifier la présence scénique de l'acteur. L'analyse explore le potentiel de cette approche pour susciter un jeu performatif chez l'interprète et examine les divergences méthodologiques introduites par le chercheur afin d'adapter ces modalités à la définition précise du jeu performatif établie dans le premier chapitre.

Le troisième chapitre expose en détail la méthode heuristique adoptée, qui articule l'analyse des données issues des expérimentations menées dans le cadre de laboratoires et la mise en pratique d'une direction d'acteur orientée vers la création d'un jeu performatif à travers trois extraits de l'adaptation. Ce chapitre met en lumière les résultats et réflexions, en examinant la dynamique entre l'acteur, le texte, le public et les technologies utilisées. Il identifie trois paradigmes essentiels à l'émergence d'un principe de performativité dans une théâtralité préétablie : l'intentionnalité de l'action, la complicité avec le public et

l'agentivité dans le dispositif intermédial. Ces trois principes, bien qu'implicitement présents dans les modalités de l'adresse verbale de Lapointe, nécessitent une compréhension approfondie pour parvenir à une perception claire du jeu performatif.

Mots clés : jeu performatif, direction d'acteur, théâtre contemporain, monologue, adresse verbale, parole scénique, performance, intentionnalité de l'action, complicité avec le public, agentivité dans les dispositifs, performativité, théâtralité, adaptation d'autofiction, intermédialité

ABSTRACT

This research was undertaken with the explicit aim of conceptualizing an actor-directing approach. The primary objective is to develop an aesthetic of performative acting within the framework of *Faire de soi un roman*, a monologue adaptation of Maude Veilleux's work *Prague* (2016), to transpose the autofictional ambiguity of the narrative into a specific practice of acting. Relying on the modalities of verbal address proposed by Christian Lapointe, the approach is grounded in a theoretical foundation and practical experiments aimed at defining a personal methodology of actor direction at the intersection of theatricality and performativity.

The first chapter introduces the dramaturgical material of the research experiment, namely the theatrical adaptation of Maude Veilleux's novel *Prague*. This chapter analyzes the performative dimensions of Veilleux's writing, focusing on the treatment of intimacy and identity, as well as on the strategies for adapting the novelistic text for vocal performance. The theatrical monologue is proposed as a privileged vector for experimenting with performative acting. Furthermore, it introduces the concept of "performative acting" based on Michael Kirby's actor continuum paradigm (1987), while exploring the impact of performance art and performative theater as theorized by Josette Féral (2013). A clear distinction is established between theatricality and performativity, and the researcher proposes four axes of observation to deepen the understanding of the notion of "performative acting."

The second chapter focuses on the work of Christian Lapointe (2022), particularly his strategy based on seven modalities of verbal address, designed to intensify the actor's stage presence. The analysis explores the potential of this approach to elicit performative acting from the performer and examines the methodological divergences introduced by the researcher to adapt these modalities to the precise definition of performative acting established in the first chapter.

The third chapter details the heuristic method adopted, which combines data analysis from experiments conducted in laboratories with the practice of actor direction aimed at creating performative acting through three excerpts from the adaptation. This chapter highlights the results and reflections by examining the dynamics between the actor, the text, the audience, and the technologies used. It identifies three essential paradigms for the emergence of a principle of performativity within a pre-established theatricality: the intentionality of action, complicity with the audience, and agency within the intermedial

device. These three principles, while implicitly present in Lapointe's modalities of verbal address, require a deeper understanding to achieve a clear perception of performative acting.

Keywords: performative acting, actor direction, contemporary theater, monologue, verbal address, stage speech, performance, intentionality of action, complicity with the audience, agency in devices, performativity, theatricality, autofiction adaptation, intermediality

INTRODUCTION

Avant de plonger dans l'analyse approfondie du sujet de ce mémoire, il convient de replacer notre démarche artistique dans son contexte, car elle constitue le socle même de notre réflexion et s'est développée parallèlement à notre pratique. En 2018, nous avons présenté une version de *tertuliaNebula* (2017) de Maxime Brillon au ZH Festival. Les recherches entreprises sur les éléments dramaturgiques et les inspirations de Brillon nous ont permis de découvrir des fondements cruciaux de notre propre démarche, notamment dans l'œuvre *De l'essentielle hétérogénéité de l'être* d'Antonio Machado. Ce poète espagnol, dans cet essai philosophique rédigé sous forme de dialogue, introduit un concept captivant qu'il nomme la pluralité des « je ». Ce concept repose sur l'idée que lorsqu'un « je » est prononcé, plusieurs voix s'expriment simultanément, suggérant ainsi que l'identité est intrinsèquement plurielle et hétérogène, loin d'être une entité monolithique et immuable. L'acte d'énonciation ne repose donc pas sur un sujet unique, mais sur une instance aux dimensions variables, mouvantes et contradictoires.

Cette fascination pour la pluralité du sujet d'énonciation nous a conduit à réaliser de petites mises en scène expérimentales de spectacles de poésie en 2017 et 2018. Nous avons travaillé sur trois recueils de poésie : *Last call les murènes* (2016) de Maude Veilleux, *Chasse aux licornes* (2015) de Baron Marc-André Lévesque et *Shenley* (2014) d'Alexandre Dostie. Ces recueils, publiés par les Éditions de l'Écrou, partagent une approche autofictive ancrée dans l'expérience personnelle de leurs auteurs-rices.

À partir de ces recueils, nous avons élaboré des partitions polyphoniques pour un ensemble de cinq à neuf interprètes, démultipliant ainsi les « je » des auteurs-rices à travers le corps des acteurs-rices. Pour la première expérimentation sur le recueil *Last call les murènes*, la mise en scène s'inspirait explicitement de la pratique performative de Maude Veilleux. Des références à ses anciennes performances ont été intégrées, notamment par l'incorporation d'actions susceptibles de déjouer la partition et destabiliser l'interprète, telles que l'introduction du hasard et de gestes erratiques dans la représentation scénique. Par exemple, une actrice buvait un gallon d'eau en entier tout en récitant un poème, en écho à une performance antérieure de Veilleux. Nous avons cependant rencontré des difficultés dans le travail de direction d'acteur, entre autres en raison d'un manque de vocabulaire adapté pour orienter les interprètes vers une posture plus proche de la performance. À cette époque, les acteurs formés avant 2012 étaient

peu exposés à ces approches artistiques novatrices, comme le souligne Philippe Cyr dans son mémoire de maîtrise soutenu en 2012 à l'École supérieure de théâtre :

Les acteurs sont contraints de puiser dans un style de jeu qui se rapproche de la performance. Bien que cette forme de théâtre soit de plus en plus courante, la pratique et les formations actuelles ne donnent pas encore énormément de place à cette forme d'expression. Ce qui fait que les acteurs peuvent se retrouver plus ou moins désorientés. Ils cherchent des points de repère leur permettant d'ancrer leur prestation (Cyr, 2012, p. 29).

Depuis les premières étapes de notre démarche au sein du programme de maîtrise, nous avons constaté une évolution notable dans la pédagogie du jeu. L'intégration de nouveaux pédagogues aux pratiques interdisciplinaires au sein des différentes formations en jeu a progressivement introduit ce type de pratique et l'univers conceptuel qui l'accompagne. Désormais, ces approches ne se limitent plus exclusivement aux cycles supérieurs, mais commencent à s'intégrer aux cursus de premier cycle.

Au moment d'amorcer la présente recherche, nous avons l'ambition de nous interroger sur une forme de jeu située à l'intersection de la théâtralité et de la performativité. Il s'agissait d'explorer un jeu qui crée une rupture dans le déroulement de l'événement spectaculaire, rendant difficile la distinction entre l'auteur, l'acteur et le personnage. En somme, un jeu qui démultiplie le « je ». Dans cette zone d'incertitude, le spectateur se demande si ce qui est présenté relève du réel, s'inscrit dans la fiction ou en dépasse les limites.

En parallèle à cette démarche de recherche, nous avons relancé les activités de notre compagnie, Couronnes Lucides, tout en poursuivant notre obsession pour la pluralité des « je ». Une envie de renouer avec l'écriture de Veilleux nous animait également, et depuis 2018, nous discutons avec elle de notre projet d'adapter *Prague* en monologue. La proximité avec le spectateur et la transposition de la confiance induite par le roman rendaient la parole théâtrale particulièrement captivante. Cependant, nous manquions d'un vocabulaire précis pour exprimer et conceptualiser cette direction de la parole. C'est pourquoi la quête d'un jeu performatif, élaboré tout au long de ce mémoire, s'est naturellement arrimée à nos ambitions de metteur en scène. Progressivement, nous avons compris que le jeu performatif répondait à une esthétique directement issue de la dramaturgie. Comment transposer le processus d'écriture de l'autrice en processus de jeu pour l'actrice? Comment produire un jeu d'actrice qui résonne avec le processus autofictionnel de l'autrice?

Ce mémoire soulève donc la question suivante : **comment générer, dans l'adaptation de *Prague* de Maude Veilleux, un jeu performatif grâce aux modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe?**

Une rencontre déterminante dans notre parcours de recherche a justement été celle avec Christian Lapointe, metteur en scène et pédagogue en jeu, lorsque nous avons eu l'occasion de l'assister dans son cours auprès d'étudiants de deuxième année en interprétation à l'École supérieure de théâtre. Nous y avons découvert son approche des monologues contemporains, dont ceux de Martin Crimp, fondée sur sept concepts techniques qu'il nomme les modalités de l'adresse verbale (Lapointe, 2022). Bien qu'il n'ait pas inventé personnellement chacun de ces concepts, il les a regroupés pour en faire une méthodologie pédagogique destinée à l'interprétation des monologues contemporains.

Nous avons perçu cette approche comme une porte d'entrée exceptionnelle pour créer et générer un jeu performatif à partir d'une partition textuelle. Cette recherche vise donc à explorer notre appropriation des modalités de l'adresse verbale de Lapointe pour produire un jeu performatif dans notre adaptation de *Prague* de Maude Veilleux.

Ce mémoire commence par une analyse des qualités littéraires de cette oeuvre en s'appuyant sur la littérature critique existante. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas d'une étude littéraire. Nous nous attardons plutôt aux caractéristiques de l'écriture de Veilleux qui, selon nous, génèrent de la théâtralité ou de la performativité lors de sa manifestation scénique. Ensuite, nous abordons brièvement certaines notions liées à la performance afin de clarifier ce qu'est le « jeu performatif ».

Le deuxième chapitre se penche sur les modalités de l'adresse verbale, et élabore notre compréhension de ces concepts et les ajustements nécessaires pour les adapter à un jeu performatif, car, dans leur application originale par Christian Lapointe, ces modalités ne visent pas uniquement à générer ce type de jeu.

Le troisième chapitre présente nos expérimentations, menées selon un processus heuristique en trois cycles, qui suivent la méthode prescrite par Louis-Claude Paquin (Paquin, 2019) . Ces cycles ont été réalisés à partir de trois extraits différents de l'adaptation de *Prague*, choisis en fonction des travaux préparatoires à ce mémoire. Ces extraits révèlent trois moments précis de mise en scène pour la direction d'acteur : l'un

où le corps de l'actrice est presque immobile, un autre où le parcours physique est chorégraphié, et un dernier marqué par l'interaction de l'actrice avec un dispositif intermédial. Dans ces trois contextes, nous pressentons que la direction d'acteur, en s'appuyant sur les modalités de l'adresse verbale pour développer un jeu performatif, ferait émerger des enjeux spécifiques. Ainsi, en réponse à ces enjeux, le dernier chapitre expose les résultats et réflexions sur les compétences, notions et concepts à maîtriser en amont, parallèlement ou en aval des modalités de l'adresse verbale pour favoriser l'émergence d'un jeu performatif.

En somme, nous nous attardons à la mise en scène d'un monologue théâtral pour une seule actrice, tiré d'un roman autofictionnel. Cette recherche vise à définir les principes essentiels permettant de produire un effet performatif dans la représentation à travers le jeu d'acteur. Nous espérons ainsi qu'elle servira d'outil aux acteurs et metteurs en scène désireux de s'engager dans cette voie.

CHAPITRE 1

AUTOFICTION ET JEU PERFORMATIF

Pour commencer, il est indispensable de présenter le corpus littéraire de Maude Veilleux. L'intérêt fondamental de notre recherche sur le jeu performatif s'ancre, comme nous l'avons mentionné précédemment, dans l'expérience que nous avons menée lors de l'adaptation scénique des poèmes de son recueil *Last call les murènes* (2016), qu'elle rédigeait en parallèle de son roman *Prague* (2016).

Dans un premier temps, ce chapitre présente le récit de *Prague* et en aborde les thématiques centrales. Nous y explicitons les éléments distinctifs de la démarche d'écriture de Veilleux, pour laquelle *Prague* constitue l'expression la plus aboutie, particulièrement pertinents pour leur transposition à la scène. Bien qu'elle soit encore perçue comme une jeune autrice, une reconnaissance critique apparaît autour de son œuvre littéraire en raison de sa propension à repousser les limites de l'autofiction. Pour soutenir nos observations concernant les caractéristiques de sa démarche, nous nous appuyons sur des sources secondaires ayant analysé son œuvre. Parmi celles-ci, les mémoires de maîtrise en littérature de Paméla Couture (Université Laval) et d'Amélie Mimeault-Boivin (Université du Québec à Chicoutimi [UQAC]) offrent, selon nous, les analyses les plus complètes du processus littéraire et d'écriture de Veilleux. À ces travaux s'ajoutent une sélection d'articles et de critiques de presse concernant les publications de Veilleux ainsi que l'ouvrage de Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi* (2007).

Dans un second temps, nous exposons comment notre conception du jeu performatif découle d'un désir de proposer une forme de jeu reflétant l'ambiguïté de la perception des événements de la représentation, similaire à celle créée par la poétique autofictionnelle dans le roman, qui remet en question la véracité des faits rapportés. Nous fondons notre observation du jeu performatif principalement sur la zone limitrophe entre théâtralité et performativité, telle que conceptualisée par Josette Féral avec sa notion de théâtre performatif. À la fin de ce chapitre, nous aurons démontré que le jeu performatif représente un moyen d'adapter un texte autofictionnel en fiction, puisque l'actrice n'est pas l'autrice, tout en conservant, selon nous, l'ambiguïté essentielle associée à ce genre.

1.1 Maude Veilleux et le récit de *Prague*

Maude Veilleux, autrice originaire de la Beauce au Québec, a terminé un baccalauréat en études littéraires à l'Université Laval et entrepris une maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal. Son parcours artistique débute avec la création de fanzines, mais elle est surtout reconnue pour ses romans et recueils de poésie. Elle a publié deux romans aux éditions Hamac, *Le Vertige des insectes* (2013) et *Prague* (2016), ainsi que trois recueils de poésie aux Éditions de l'Écrou, *Les choses de l'amour à marde* (2013), *Last call les murènes* (2016) et *Une sorte de lumière spéciale* (2019). Elle a également dirigé le recueil de nouvelles *Bad boys* (2019) publié par Triptyque. Récemment, elle a fait paraître *Ghost* (2023) aux éditions Bouc Productions, fruit d'une résidence en poésie menée en 2022 à Joliette, ainsi que *Les choses de la lumière* (2023), un recueil regroupant 48 poèmes inédits et ses trois premières publications poétiques. Son travail s'étend également à la performance, avec des présentations dans divers centres d'artistes et festivals tels que la Fonderie Darling, le OFFTA et la Rencontre internationale d'art performance (RIAP).

Le deuxième roman de Maude Veilleux, *Prague*, se développe sous le signe d'une narration à la première personne durant laquelle l'autrice relate les péripéties d'une liaison extraconjugale avec Sébastien, un collègue de la librairie où elle travaille. Dès le début de la narration, l'autrice précise qu'il ne s'agit pas d'un récit d'infidélité. En effet, la configuration relationnelle du « couple ouvert » avait été convenue en amont avec son époux Guillaume Adjutor Provost, artiste en arts visuels. Tous deux s'identifient comme bisexuels, ils y voyaient une occasion de diversifier leurs partenaires sexuels. Cependant, l'autrice n'avait pas anticipé qu'elle découvrirait une nouvelle modalité relationnelle, celle de l'hétérosexualité, qui lui était jusque-là étrangère. Cette relation est donc vécue comme une exploration consciente des corps et du plaisir, avec l'intention d'en tirer profit tant que cela reste possible. Ce processus, loin d'être caché, constitue la matière première de l'écriture de l'autrice, une démarche que son époux comprenait et soutenait pleinement en tant qu'approche artistique :

L'écriture de ça, c'était fou. J'étais complètement dans la découverte d'une sexualité que je n'avais jamais vécue, parce que j'avais été en couple avec une femme avant, et qu'ensuite, avec mon mari, qui était très queer, c'était très égalitaire. Là, je tombais dans l'espèce de rapport hétérosexuel où il y a des jeux de domination. Je découvrais tout un pan de moi et je revenais en me disant : « Il ne faut pas que j'oublie ce qui s'est passé ». Ça se passait et ça s'écrivait en direct, cette histoire-là (Veilleux dans C. Guy, 2019).

Dès la première page, une scène de sodomie annonce un récit cru et dénué de concessions. S'ensuivent des scènes où la narratrice, à travers son interaction avec Sébastien, son premier partenaire hétérosexuel, découvre une nouvelle dimension de la sexualité. Cette nouvelle sexualité est marquée par des dynamiques de pouvoir et de soumission, qui contrastent avec les relations plus égalitaires qu'elle entretient avec son mari et son ex-conjointe. Au début, le lecteur est intentionnellement placé en position de voyeur, qui accède à chaque détail des pensées et des expériences de l'autrice, décrites avec une rigueur quasi scientifique.

Au début, la relation est perçue par Veilleux comme un laboratoire performatif servant principalement de point de départ à son écriture. Peu à peu, ce laboratoire évolue en une expérience plus intime et significative, où le processus de création devient le moteur de la relation et brouille ainsi la frontière entre réalité et fiction. Graduellement, la narratrice s'éprend réellement de Sébastien, ce qui engendre des tensions palpables, tant dans la trame narrative que dans sa vie conjugale. Le contrat initial – « pas le droit de découcher ni de tomber amoureuse » – est rompu, ce qui la pousse au bord du divorce. La relation avec Sébastien devient alors une source d'anxiété. Elle fragilise sa santé mentale et provoque des attaques de panique, des crises d'hyperventilation ainsi que des épisodes de dépersonnalisation et de déréalisation. L'écriture de son roman devient le centre de son existence et, par extension, catalyse des événements qui exacerbent son état dépressif. Finalement, elle prend la décision de s'exiler à Prague, dans la solitude, pour terminer son roman.

Ainsi, l'introspection de Veilleux, moteur de son projet littéraire, détourne l'attention du sujet initial du récit, pour faire de l'acte d'écrire le véritable enjeu de l'œuvre. Sa quête de légitimité, en tant qu'autrice, devient alors le fil conducteur du roman, qui se transforme en une réflexion sur la nécessité d'achever l'œuvre pour affirmer son existence en tant qu'écrivaine. Le lecteur est témoin de l'obsession d'une créatrice prête à sacrifier sa réalité au profit de la fiction tandis que les frontières entre ces deux dimensions sont continuellement remises en question.

Toujours cachée derrière le texte. Tout faire pour le texte. La caméra roule en permanence. Vidéo de moi qui mange. Vidéo de moi qui lis. Vidéo de moi qui écris. Vidéo de moi qui me regarde dans le vidéo. Narcissisme paroxysme. Faire un roman de soi. Faire de soi un roman pour se donner un peu de sens. Surtout avoir peur de ne pas exister (*Prague*, p. 83).

1.2 Impulsion de création

Le désir d'adapter et de mettre en scène *Prague* (2016) de Maude Veilleux s'est manifesté bien avant le début de notre maîtrise. Lors de notre première exploration de son écriture à travers la mise en scène d'extraits du recueil *Last call les murènes* (2016), nous avons pris conscience de nos interrogations croissantes concernant le rapprochement entre le jeu d'acteur et la pratique de l'art performance. Placer et guider les interprètes à la frontière entre ce qui est prévu et l'imprévu a engendré des tensions par rapport à notre compréhension de l'art du jeu. Par extension, nous nous interrogeons sur les enjeux de la mise en scène d'une écriture fictive en l'absence de l'autrice elle-même. De plus, le lien entre l'écriture de Veilleux, les réseaux sociaux et la monstration de soi a ouvert une brèche inexplorée pour nous en ce qui concerne le travail de l'acteur avec des dispositifs de projections numériques. Poursuivre l'exploration de l'écriture de Veilleux s'est donc imposé comme une évidence pour notre démarche. Le roman *Prague* représente la quintessence de son processus d'écriture, ce qui a motivé notre choix de l'adapter.

Lors de l'adaptation du roman, nous avons considéré trois lignes narratives principales : la relation avec le mari, la relation avec l'amant et l'écriture du roman. Pour notre adaptation scénique, nous avons décidé de centrer l'attention sur le travail d'écriture, en nous appuyant sur les relations avec le mari et l'amant pour éclairer et enrichir cette ligne narrative centrale. L'obsession de l'écriture, qui se transforme en quête pour achever le roman afin de ressentir sa propre complétude, constitue l'élément central sur lequel nous cernons notre adaptation. Ce choix s'est imposé de manière naturelle, car il incarne l'essence même du récit. Ainsi, notre adaptation scénique a pris le titre *Faire de soi un roman*, un intitulé qui saisit pleinement cette lutte existentielle du besoin de « créer pour se définir ».

Avec l'aspect anxiogène du processus créatif de Veilleux, *Faire de soi un roman* explore la manière dont l'autrice se reconstruit à travers la fiction en dévoilant plusieurs facettes de son identité. Elle remet en question son statut d'autrice et sa condition de femme mariée bisexuelle tout en rejetant les dynamiques de domination propres au couple hétéronormatif, qu'elle finit toutefois par reproduire malgré elle. Son regard lucide sur la possibilité de vivre une vie conjugale en dehors des normes sociétales est majeur. Bien que sa relation avec son amant soit marquée par un rapport de domination et de soumission, elle refuse catégoriquement de se voir comme une victime. Elle précise que le viol, un traumatisme survenu avant l'écriture du roman, ne définit pas son identité et n'altère pas son refus de se considérer comme une victime. Cette perspective apporte, selon nous, une réflexion importante dans le contexte d'une société marquée par le mouvement #MoiAussi.

Il nous paraît essentiel de présenter sur scène une figure féminine qui refuse d'être enfermée dans le rôle de victime perpétuelle et qui, par ce refus, revendique son autonomie et son agentivité. En affirmant son droit d'être à la fois proie et prédatrice, Maude Veilleux défie l'idée que la femme soit une « demoiselle en détresse » devant être continuellement secourue. Elle montre ainsi sa capacité à reprendre le contrôle et à mobiliser sa résilience – un message puissant que nous avons jugé nécessaire de porter à la scène à travers notre adaptation.

À ces thématiques s'ajoute pour nous un défi artistique supplémentaire dans cette adaptation scénique, puisque nous n'avons jamais mis en scène de spectacle solo auparavant. Nous avons donc réfléchi à la direction d'acteurs et aux enjeux liés à l'absence de partenaires avec qui l'actrice pourrait interagir. Ainsi, le texte, le dispositif intermédial et le public deviennent les seuls éléments à partir desquels elle peut moduler son jeu.

1.3 Le processus d'écriture comme inspiration de mise en scène

Parmi les études consacrées à l'œuvre de Maude Veilleux, le mémoire d'Amélie Mimeault-Boivin, *Se jouer : la performance du soi ou le dévoilement littéraire chez Maude Veilleux* (2020), se distingue comme l'analyse la plus exhaustive et rigoureuse à ce jour. Rédigé dans le cadre d'une maîtrise en littérature à l'UQAC, ce travail explore le lien entre l'autofiction et les réseaux sociaux, et soutient que ces derniers ne se limitent pas à des commentaires ou à des éléments superficiels, mais constituent une nouvelle forme d'autofiction capable de renouveler le processus autofictionnel.

Mimeault-Boivin y démontre également que l'écriture de Maude Veilleux est marquée par une forme de performativité, dans la mesure où Veilleux se met en scène et tente d'influencer le réel par sa littérature, laquelle est elle-même façonnée par ce même réel. De plus, Mimeault-Boivin met en lumière les transformations identitaires qui se manifestent à travers l'autofiction de Veilleux à l'ère de l'hypermodernité. Elle souligne le potentiel de cette forme littéraire à déconstruire la conception d'une identité figée et unique.

Sans prétendre réaliser une analyse littéraire aussi rigoureuse que celle de Mimeault-Boivin, nous mettons en lumière trois caractéristiques essentielles issues de son étude qui sont déterminantes pour expliciter la réflexion artistique autour de notre adaptation *Faire de soi un roman*. Ces caractéristiques s'avèrent également pertinentes pour examiner les composantes centrales de notre recherche et nous aider à établir la cohérence et la cohésion entre le style d'écriture de *Prague* (2016) et le concept de jeu performatif que nous aborderons par la suite.

1.3.1 L'autofiction

Dans son ouvrage *Autofiction et dévoilement de soi* (2007), Madeleine Ouellette-Michalska propose une analyse particulièrement précise du phénomène de l'autofiction littéraire. À l'époque de cette analyse, l'autofiction, genre littéraire en pleine expansion, suscitait des débats au sein de l'intelligentsia littéraire et peinait à obtenir ses lettres de noblesse. Cette réticence s'explique par la nature hybride de l'autofiction, qui oscille entre fiction et autobiographie : la fiction relève par définition de l'invention, donc du faux, tandis que l'autobiographie relate des événements réels et vécus. Il existe diverses formes d'autofiction, mais le « je » de Veilleux homogénéise la triade autrice-narratrice-personnage, ou comme le formule Ouellette-Michalska, « écrivain-analyste-analysant » (Ouellette-Michalska, p. 68), tant les faits sont rapportés avec une précision remarquable.

Ouellette-Michalska souligne également une surreprésentation des femmes dans l'autofiction, « puisque tenues à l'écart de la scène socioculturelle pendant des siècles » (p. 16), ces dernières se seraient grandement exprimées à travers le roman épistolaire, une forme antérieure d'autofiction. « L'autofiction dessine souvent les contours de territoires clos : les lieux de l'amour, de l'inceste, de la maladie, de l'avortement, de la prostitution, territoires confinés à l'espace intime d'une chambre, d'une cuisine, du studio qui encadre la mise en scène de l'imposition libertaire et souffrante » (Ouellette-Michalska, p. 73). Tous les récits de Veilleux se déroulent dans la solitude d'espaces clos, souvent près d'un divan ou d'un lit. Ainsi, l'écriture de Veilleux, marquée par la présence de sexualité, de consommation de drogues et de maladie mentale, s'inscrit pleinement dans la cohérence du genre.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce genre littéraire, c'est le pacte de lecture qu'il impose, incitant le lecteur à s'interroger sur la véracité et l'authenticité des événements relatés. Ce questionnement place le lecteur dans une position de voyeur.

En fait, l'autofiction est un genre qui permet aux auteurs de captiver les lecteurs en jouant sur l'ambiguïté entre ce qui relève de la vérité et ce qui relève de l'invention et de la construction littéraire. L'éclatement du genre fait en sorte que l'autofiction ne peut être comprise que par son absence d'unicité, et c'est cette hybridité propre à l'écriture autofictionnelle qui a suscité de nombreux questionnements, tant chez les critiques que chez les lecteurs. Plusieurs ont tenté de cerner les limites du réel et de la fiction, du privé et du public, du personnage et de l'auteur, même si le fait de se raconter implique une part de mise en scène.

Ainsi, nous cherchons à transposer, entre l'actrice et les spectateurs, l'expérience vécue par le lecteur par rapport à l'autrice lors de la lecture du roman. Nous visons à instaurer une ambiguïté dans la perception de ce qui est « réel » ou non dans l'interprétation. Notre objectif est de créer une relation isomorphique entre le processus autofictionnel de Veilleux et le jeu de l'actrice. Cette approche repose sur un principe d'hybridité : tout comme l'autofiction combine fiction et autobiographie, cette forme de jeu mélange théâtralité et performativité.

Puisqu'il est su que l'actrice n'est pas l'autrice, il n'est pas nécessaire de prouver que son corps a réellement vécu ce qu'il exprime. Cependant, nous souhaitons que le spectateur, dans sa perception des événements scéniques, soit amené à douter de l'authenticité des actions. Ce doute lors de la représentation doit refléter celui qui émerge lors de la lecture du récit littéraire, ce qui crée un effet de miroir entre le doute du lecteur et le doute du spectateur. Le vacillement ne vient pas seulement des gestes de l'actrice, mais également de l'énonciation du texte, qui constitue elle-même une action scénique, en parallèle au geste d'écriture de l'autrice. Le spectateur serait alors poussé à s'interroger : les actions de l'actrice sont-elles préméditées ou improvisées en réaction à des perturbations réelles? Cette ambiguïté, qui résonne avec le doute instauré par le récit, est au cœur de notre recherche, car elle permet de transposer l'incertitude littéraire dans la perception de l'action scénique.

1.3.2 La vidéo : monstration de soi et dispositif intermédial

Mimeault-Boivin nous fait remarquer que Veilleux utilise les réseaux sociaux comme un prolongement de son écriture autofictionnelle. Veilleux ne porte pas de jugement envers les plateformes numériques et revendique même que l'écriture d'une publication sur Facebook n'a pas moins de valeur littéraire qu'un livre publié. Elle se filme pendant qu'elle est en train d'écrire parce que cette posture lui permet d'être en autoreprésentation, ce qui stimule son écriture. Veilleux ressent le besoin d'être constamment en représentation pour nourrir son processus créatif. De plus, elle archive de nombreuses photographies et vidéos de son processus d'écriture, afin de pouvoir s'y référer et ainsi activer son écriture :

À cela s'ajoute également l'omniprésence des vidéos de soi dans ses œuvres écrites, notamment dans *Prague*. L'insertion de passages où celle-ci se filme en train d'écrire marque ce besoin d'innover, de rechercher de nouvelles façons de s'exposer et de pratiquer l'autofiction. L'œuvre de Veilleux est ainsi caractérisée par cette hybridité propre à l'autofiction et aux réseaux sociaux, car toutes ses photographies sur Instagram, ses vidéos ou ses textes sont porteurs d'un désir de se mettre en scène selon ses propres règles, ce qui ne serait pas possible sans Internet (Mimeault-Boivin, p. 34).

La littérature de Maude Veilleux influence son contenu en ligne, tout comme ce contenu en ligne influence son travail littéraire, ce qui crée une pratique hybride et interdisciplinaire. Son contenu numérique, comme son compte Instagram, dialogue avec son écriture poétique. C'est d'ailleurs l'analyse de cette pratique, dans une perspective plus large, qui a inspiré l'utilisation d'un dispositif intermédial pour la mise en scène de *Faire de soi un roman*. Au-delà de l'adaptation de *Prague*, notre intention était de porter à la scène le processus d'écriture de Veilleux afin de révéler la tendance hypermoderne à s'auto-observer constamment, à choisir le bon angle pour présenter le bon « je ». Jamais auparavant, les personnes n'ont disposé d'autant de moyens pour construire la perception de leur identité dans la sphère publique. Veilleux a recentré cette dynamique au cœur de sa démarche littéraire, nous interrogeant tous sur notre propre quête d'authenticité. À l'aide de ce dispositif intermédial constitué d'un système de projection lié à une caméra d'iPhone sur scène, d'un microphone et d'un logiciel permettant l'interaction entre ces deux appareils, l'actrice se filmera et cadrera sa performance, un procédé qui s'avérera particulièrement efficace pour révéler les éléments d'un jeu performatif (voir [3.4](#)).

De plus, il est essentiel de souligner que la notion de « dispositif intermédial » s'avère plus précise pour expliciter les fondements de l'utilisation de la vidéo. Le terme est privilégié à des synonymes tels que « appareil de projection » ou « dispositif vidéo », qui ne traduisent pas avec autant de justesse la complexité du phénomène étudié. Par ailleurs, il convient d'entendre le terme « dispositif » dans le sens que lui

attribue Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2014). Dans cet ouvrage, Agamben propose une définition synthétique en trois points :

- 1) il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours institutions, édifices, lois, mesure de police, proposition philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments.
- 2) le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.
- 3) comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. (Agamben, 2014, p.16-17)

Dans *Faire de soi un roman*, le dispositif met en réseau la présence de l'actrice avec les influx de sa propre voix, médiatisée par le microphone, ainsi qu'avec son image projetée. Ce dispositif instaure une relation de pouvoir sur laquelle l'actrice est inévitablement appelée à agir, un aspect qui sera approfondi dans le dernier chapitre. L'emploi du terme « dispositif », plutôt que d'une appellation centrée sur la matérialité telle que « appareil », vise à souligner la dynamique relationnelle et performative qu'il engendre. En effet, comme le décrit Giorgio Agamben, un dispositif « permet de capturer, orienter, déterminer, intercepter, modeler, contrôler et d'assurer » (2014, p. 31). Dans différentes circonstances, cela peut désigner un ensemble de moyens techniques hétérogènes destinés à agir sur le discours. Dans le cas présent, et à l'instar de l'écrivaine Maude Veilleux qui utilisait également la vidéo pour se filmer, un dispositif, selon Agamben, « doit toujours impliquer un processus de subjectivation. Il doit produire son sujet » (2014, p.27). Ainsi, ici, l'image dédoublée de l'actrice sur scène rejoint pour Veilleux l'autofiction de son projet littéraire.

Le terme intermédial s'ajoute à celui de dispositif que nous définissons selon Jean-Marc Larue dans *Théâtre et intermédialité* (2015).

Formé du préfixe « inter » et du radical « média », il y d'abord suscité la dérision : les intermédialistes s'intéressaient donc à ce qui se trouve entre, c'est-à-dire pas grand-chose... Si la première proposition est vraie – entre ce qui est entre -, la seconde, qui est évidemment fausse, illustre bien la défiance quasi généralisée du milieu scientifique de l'époque. Il n'en reste pas moins que la question de l'« entre » - le *in-between* en anglais – et la conception que s'en font les intermédialistes sont à la base même de l'éclosion de la pensée intermédiale. (Larue, 2015, p.31)

En adoptant une définition essentialiste selon laquelle le théâtre repose sur la coprésence de l'acteur et du spectateur, la technologie décloisonne précisément la notion de « présence ». En remédiant cette présence et son image, elle la positionne dans un espace liminal, un « entre-deux ». Pour les besoins de cette recherche, nous postulons que c'est, entre autre, dans cet entre-deux que peut se manifester un « jeu performatif ». Par ailleurs, le préfixe « inter » met en lumière le potentiel d'interaction entre les différents médias : le théâtre (présence), la vidéo (image) et le microphone (voix). Ce même dispositif instaure une logique de déconstruction qui met en évidence le principe de remédiation qu'il opère, accentuant ainsi la perception de sa propre médiation.

Alors que la transparence répondrait au besoin des usagers de vivre l'illusion du réel, l'opacité correspondrait à la fascination qu'ils éprouvent pour les processus de médiation, au plaisir qu'ils prendraient à les voir en mouvement. (Larue, 2015, p.36)

Ce désir d'opacité s'articule aisément avec la notion de « jeu performatif », où la représentation est envisagée dans sa pluralité et sa complexité. Par ailleurs, les possibilités technologiques offertes par le dispositif intermédial — qu'il s'agisse de la superposition d'images, de la modulation vocale ou de l'interaction entre différents médias — enrichissent ce rapport performatif en multipliant les couches de sens et les niveaux de médiation. Pour ces raisons, il apparaît pertinent d'adopter le concept de « dispositif intermédial » dans le cadre de cette recherche.

1.3.3 La sensation d'immédiateté et de proximité

Dans son analyse, Mimeault-Boivin confirme notre premier ressenti à la lecture. Veilleux nous parle directement, faisant de nous, lecteurs, ses confidents. Son adresse au lecteur est immédiate et sans détour. Elle crée une écriture épurée, dénuée de fioritures. Ses descriptions sont cliniques, rédigées dans un style aux phrases courtes, proche du compte rendu :

Toutefois, dans ses textes, Veilleux dépasse ces techniques autofictionnelles en engendrant un effet de quotidienneté par le biais de ses choix de syntaxe et de grammaire. L'omniprésence du discours direct et celle d'un langage ancré dans l'immédiateté amplifient le rapport singulier de l'écriture de Maude Veilleux au réel. En employant constamment le discours direct, la narratrice de *Prague* nous transporte avec elle, nous fait croire, l'instant d'un paragraphe, qu'on partage le même espace-temps qu'elle, qu'on suit ses conversations en direct. Le fait d'organiser ses dialogues avec un langage direct comme « j'ai dit : » et « il a dit : » (*Prague*, p. 11) atténue la distance temporelle qui peut se faire sentir dans un roman.

Par l'emploi de ce type de phrase, elle réussit à créer une immédiateté totale, une impression de relation en direct, un peu à l'image de celle qu'on ressent dans le *cyberspace*. En d'autres termes, elle amoindrit l'écart entre le texte et le lecteur (Mimeault-Boivin, p. 54-55).

Cette omniprésence du discours direct et cette sensation de partage de l'espace-temps en font un élément de choix pour théâtraliser son écriture. Dans l'adaptation du texte, nous avons conservé la structure linguistique telle quelle, en modifiant simplement quelques temps verbaux pour les ramener au présent, afin de renforcer l'effet d'immédiateté de certains passages :

Il est impossible d'aborder les questions de réel et de fiction sans passer par le temps. C'est lui qui dicte notre rapport au réel, en cadrant notre quotidien et en ancrant notre expérience dans une temporalité réelle, concrète. L'autofiction demande donc, elle aussi, d'interroger le rapport au temps (Mimeault-Boivin, p. 52-53).

La notion de temps nous semble cruciale dans la transposition scénique d'une autofiction à travers un jeu performatif. Cette relation au temps permet de créer une vraisemblance des événements qui peuvent survenir lors de la représentation. En mettant en avant le temps réel de la représentation, nous remettons en question le contrat habituel établi entre le spectateur et la fiction représentée. En effet, le temps de la fiction est généralement dilaté ou compressé, tandis qu'ici, nous cherchons à aligner le temps vécu sur le temps perçu. Nous cherchons à créer des instants où, au sein de la représentation, la fiction sert à reconnecter le spectateur avec la perception du temps réel dans lequel se déroule la performance.

1.4 Un niveau de jeu pour incarner l'autofiction

Avant de nous avancer sur le jeu performatif, il est nécessaire de faire comprendre les fondements théoriques de la performativité du langage, telle qu'étudiée en linguistique. Nicolas Cotton, dans *Du performatif à la performance : la « performativité » dans tous ses états* (2016), nous explique que ce fut d'abord, John L. Austin, pionnier dans ce domaine, qui a introduit dans *How to Do Things with Words* (1962) la distinction entre les énoncés constatifs, qui décrivent la réalité, et les énoncés performatifs, qui accomplissent l'action qu'ils énoncent par le seul acte de leur énonciation. Il poursuit en insistant que cette distinction a été revisitée par le philosophe français Jacques Derrida, qui met l'accent sur l'importance du contexte et de la situation d'énonciation, ainsi que sur la nature itérative des termes performatifs, lesquels se transforment à chaque usage. Parallèlement aux travaux de Derrida, John Searle, philosophe américain du langage, a souligné le caractère constitutif des règles qui régissent les actes de langage en les

comparant aux règles d'un jeu d'échecs, lesquelles garantissent que l'on joue bien aux échecs et non à un autre jeu.

Dès lors, le terme « performatif » prend une double signification : d'une part, il désigne un énoncé qui, par sa formulation, concrétise une action; d'autre part, en tant qu'adjectif, il qualifie toute action ou tout phénomène qui, par sa réalisation, modifie ou influence une situation. Il est donc essentiel de retenir que l'adjectif « performatif » désigne « ce qui agit » sur une situation présente. Ces notions sont fondamentales pour appréhender notre conception d'un « jeu performatif » en ce qu'ils éclairent la manière dont la parole et l'action scénique collaborent pour créer et transformer la réalité :

Comme elle [Maude Veilleux] désigne elle-même sa vie en tant que terrain de création littéraire, ses œuvres sont marquées par une forme particulière d'incertitude et de doute, les univers fictionnel et réel se confondant l'un à l'autre jusqu'à la fusion totale. Cas typique en autofiction, cette confusion est toutefois poussée à son extrême par Veilleux en raison de son besoin constant de décloisonner les barrières entre l'art et l'existence. Pour y arriver, l'autrice se met au service de la performance sous toutes ses déclinaisons. En mettant sa vie en jeu pour créer, Maude Veilleux structure ses récits à même son quotidien et c'est ce qui fait en sorte que tout semble ancré dans une logique performative. Spectacle et performativité se mélangent dans un but commun, celui de donner une impression d'instantanéité au texte, de donner l'impression que les événements s'écrivent et se vivent en simultané. La performance s'immisce donc dans tous les recoins de l'œuvre au point où l'autrice en vient à se dissoudre dans ses récits, à faire en sorte « que les traces de [son] moi dans l'espace ne deviennent que narration, que fiction. Un personnage sans corps » (Mimeault-Boivin, 2020, p. 79).

Cette citation du mémoire *Se jouer : la performance du soi ou le dévoilement littéraire chez Maude Veilleux* (2020) de Mimeault-Boivin nous inspire, dans notre adaptation, à transposer l'ambiguïté sur la véracité des éléments du récit aux événements scéniques de la représentation. Le jeu d'acteur est influencé par le dispositif de l'autrice, ce qui brouille les frontières entre fiction et réalité sur la scène. Notre conception du jeu performatif peut ainsi être envisagée comme un dispositif ludique, analogue au procédé d'autofiction utilisé par Veilleux. Nous avons pleinement conscience que l'actrice n'est pas l'autrice du récit, et notre intention n'est en aucun cas de créer cette confusion. Cependant, nous souhaitons que l'actrice soit, aux yeux du spectateur, l'architecte de la représentation. Lors de la lecture du roman, une relation intime se tisse entre l'autrice et le lecteur, alors que sur scène, cette relation se transfère entre l'actrice et les spectateurs. Le rapport se transforme. Néanmoins, c'est la présence physique de l'actrice qui servira d'ancrage dans le réel, et ce sont ses actions qui porteront l'ambiguïté sur l'authenticité des événements se produisant durant la représentation.

Avant de plonger dans notre définition du jeu performatif, il nous semble essentiel de revisiter le « continuum du jeu de l'acteur » selon Michael Kirby et de clarifier la distinction entre les notions de théâtralité et de performativité, distinctions qui seront fondamentales dans cette recherche.

1.5 Le continuum du jeu de l'acteur de Michael Kirby

Michael Kirby (1931-1997), ancien professeur de théâtre à l'Université de New York, reconnaît un continuum du jeu de l'acteur selon deux axes : le rapport de l'acteur avec le public et la modulation de sa présence. Afin de schématiser et de catégoriser ces processus de modulation, Kirby propose dans *A Formalist Theater* (1987) quatre paradigmes du jeu : le *not acting*, le *receive acting*, le *simple acting* et le *complex acting*.

Le *not acting* désigne la simple présence du performeur, se limitant à l'exécution d'une action sans considération pour le spectateur, qui devient alors témoin. Dans ce contexte, la théorie de Kirby permet de distinguer deux niveaux d'exécution de la performance : la *nonmatrixed performing* et la *symbolized performing*. Le *nonmatrixed performing* se définit par la simple présence du performeur, sans qu'aucun élément extérieur, tel qu'un costume ou un accessoire, ne puisse être interprété comme un signe sémiotique. La *symbolized performing* concerne l'ajout d'un signe superposé à la performance, mais qui n'émane pas de la volonté d'action du performeur. Cet ajout crée un sens et peut même évoquer l'idée d'un personnage, mais il relève uniquement de la perception du témoin et non de l'intention du performeur.

Dans le *receive acting*, le performeur réagit à un stimulus extérieur qui altère la qualité de son action, mais sans intention de créer un nouveau sens. Par exemple, un caillou dans la chaussure d'un performeur le ferait boiter, ce qui modifierait son comportement. Cette réaction ne serait pas volontairement signifiante de la part du performeur, puisqu'il ne ferait que réagir réellement à l'inconfort.

Le *simple acting* marque l'apparition d'une intention de communication envers le spectateur. Dans ce paradigme, il y a une transmission consciente d'affects et un assemblage de symboles destiné au public, bien que le performeur conserve sa propre identité. Il y a une volonté de faire un « spectacle », d'être vu,

de se montrer. Le spectateur n'est plus seulement le témoin de l'action comme dans les deux précédents niveaux.

Enfin, le *complex acting* correspond à l'introduction d'un cadre fictionnel (personnage, fable) et à l'affirmation de la notion de représentation au sein d'une performance. Ce niveau exige une maîtrise accrue des techniques corporelles et vocales. Selon le continuum de Kirby, à ce stade, les artistes ne peuvent plus être simplement désignés comme des performeurs, car le niveau de complexité requis pour la représentation d'un cadre fictionnel mobilise un savoir et des compétences propres aux techniques d'acteur, qui vont au-delà d'un travail centré uniquement sur la présence scénique. L'identité réelle de l'acteur est donc à l'abri. Il a une intention claire de représenter un personnage fictionnel contrairement aux trois autres niveaux où le performeur est essentiellement lui-même.

D'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles, dans l'ensemble de cette recherche, le terme « acteur » est préféré à celui de « performeur » pour désigner la notion d'interprète, tient à la complexité des techniques mobilisées dans la production d'un jeu performatif.

1.6 Le théâtre performatif de Josette Féral : entre théâtralité et performativité

Tout d'abord, le terme « performance » englobe à la fois le champ général de toute action ou de tout comportement interprétable dans un contexte social ainsi qu'une catégorie spécifique de l'art, connue sous le nom d'« art de la performance ». Quant au « théâtre performatif », un terme introduit par Josette Féral (2013) pour le distinguer du théâtre postdramatique, il désigne une forme de théâtre qui met en avant les aspects performatifs du jeu des interprètes et de la production théâtrale. Le théâtre performatif n'utilise pas la réalité dans le but de la représenter fidèlement, mais plutôt pour examiner et remettre en question l'illusion théâtrale. Il explore précisément l'ambiguïté intrinsèque de ce qui fait partie de la représentation ou non, de ce qui est prédéterminé ou non.

Dans cette perspective, nous conceptualisons le « jeu performatif » comme une esthétique de jeu d'acteur produisant une simulation ou une impression de réalité au sein de la représentation. Cette interaction entre théâtralité et performativité est centrale : il ne s'agit pas simplement d'une imitation de la réalité,

mais d'un moyen d'engager le spectateur dans un dialogue actif avec ce qui est présenté sur scène. Nous brouillons ainsi délibérément les frontières entre la représentation et la réalité vécue.

Dans son ouvrage *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites* (2013), Josette Féral expose la complexité inhérente à la définition de la théâtralité dans un contexte où elle ne se limite plus exclusivement au domaine théâtral. Elle propose une réflexion sur la nature de la théâtralité : s'agit-il d'une caractéristique intrinsèque à la scène ou peut-elle également s'étendre à la réalité quotidienne?

Pour explorer cette question, Féral examine trois situations distinctes qui permettent de repenser la théâtralité : premièrement, dans le cadre conventionnel du théâtre, où la simple présence d'un décor peut signaler une forme de théâtralité; deuxièmement, dans le contexte de la vie quotidienne, où une altercation entre deux personnes dans le métro peut constituer une forme de « théâtre invisible », la théâtralité de l'événement étant reconnue après coup; troisièmement, dans l'observation de la vie de tous les jours, les actions et comportements ordinaires des gens dans la rue peuvent révéler des éléments de théâtralité.

En reliant ces trois cas, Féral conclut que la théâtralité pourrait être considérée comme une disposition du spectateur à interpréter certains comportements, événements ou arrangements comme des signes théâtraux. Cela suggère que la théâtralité est moins une propriété essentielle des actions ou des objets qu'une interprétation active par le spectateur, qui attribue un caractère théâtral à ce qu'il observe. Cette perspective souligne la nature subjective de la théâtralité et son extension potentielle au-delà des limites traditionnelles du théâtre.

En outre, Josette Féral avance l'idée que la théâtralité, en tant que processus, peut être définie par la relation et la tension entre trois éléments clés : l'acteur, l'axe fiction/réel, et le jeu. Ces éléments interagissent pour créer différents niveaux de perception de la théâtralité, qui peuvent être reconnus et interprétés par le spectateur.

Ainsi, l'acteur est celui qui, par son corps et sa présence, crée la tension entre la fiction et le réel. Le jeu, en tant que médiation entre l'acteur et la fiction, est le véhicule par lequel cette tension est explorée et exprimée. La théâtralité suppose donc une certaine mimésis, mais pas seulement comme une simple réplique du réel; elle implique une illusion du réel qui peut transcender l'imitation pour toucher à des significations plus profondes. La reconnaissance de la théâtralité dépend en grande partie du spectateur,

qui doit percevoir l'intention théâtrale derrière la performance. Cette intention est souvent confirmée par des éléments qui peuvent être interprétés de manière sémiotique, c'est-à-dire comme des signes porteurs de sens.

De plus, Josette Féral (2013) cerne trois clivages dans la perception de la théâtralité chez le spectateur : l'espace du quotidien par rapport à l'espace de la représentation, soit l'endroit où l'acte théâtral est situé; la distinction entre ce qui est réel et ce qui est fictionnel à l'intérieur de cet espace de représentation; la fiction projetée sur l'acteur, qui peut être symbolique ou relever de la pulsion :

Ces distinctions contribuent à la complexité de la théâtralité, qui n'est pas simplement une qualité ou une propriété, mais un processus dynamique. Elle émerge du mouvement entre signification et son décalage, entre une conformité et sa différence. La théâtralité se révèle ainsi comme une expérience active et évolutive, qui dépend de la capacité du spectateur à interpréter et à donner du sens à ce qu'il perçoit. « En essence, la théâtralité est une interaction entre le spectacle et la réception, entre la scène et le regard, entre la production artistique et son interprétation » (Féral, 2013, p. 81-91).

À cela, Josette Féral ajoute une distinction fondamentale entre la théâtralité et la performativité. La théâtralité est ancrée dans le signe et le rôle de ce signe dans la représentation. C'est-à-dire que la théâtralité se préoccupe de la manière dont les éléments scéniques sont perçus comme des signes qui portent du sens et qui contribuent à la construction d'une illusion ou d'une narration. La performativité, en revanche, se focalise sur l'action elle-même et l'inversion des hiérarchies traditionnelles dans l'espace scénique. Elle met l'accent sur l'acte de réalisation, elle valorise le processus et l'expérience de l'action plutôt que la signification des signes.

Par conséquent, l'impression de « théâtre performatif » naît de cette friction entre théâtralité et performativité, où l'expérience théâtrale est vécue et ressentie par l'interaction entre la mise en scène symbolique et l'acte performatif concret. C'est dans cette ambiguïté entre « faire » et « signifier » que le théâtre performatif trouve sa dynamique distinctive et génère une expérience qui peut remettre en question ou renforcer les perceptions et les attentes du spectateur.

Dans l'analyse des manifestations concrètes de la théâtralité et de la performativité, nous trouvons important de considérer comment ces concepts s'incarnent et se différencient dans les pratiques du théâtre et de l'art performance. En dépit du fait que leur distinction soit aujourd'hui de plus en plus difficile à établir, certains praticiens ont proposé des différences assez franches :

Le théâtre est faux, dit Marina Abramovic, il y a une boîte noire, vous payez pour un billet et regardez quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité (Danan, 2013, p. 18).

Selon la vision d'Abramovic rapportée par Joseph Danan, l'art performance met l'accent sur l'authenticité de l'acte lui-même en tant qu'événement autonome échappant souvent aux structures traditionnelles de la représentation théâtrale. Il existe dans le moment présent et est vécu par les participants et les spectateurs de manière directe et souvent intime. L'art performance ne cherche pas à recréer le réel ou à imiter une action, mais à réaliser l'action elle-même, ce qui rend l'expérience indissociable du contexte dans lequel elle se produit. Ce n'est pas une simulation ou une imitation, mais un « effet réel » (Danan, 2013, p. 59) qui se déroule dans la réalité concrète. Ce qui nous ramène au *not acting* et au *receive acting* sur le continuum de Kirby, puisqu'il n'y a pas d'intention autre que la réalisation de l'action chez le performeur.

Par contraste, le théâtre, même s'il est engagé dans des formes plus expérimentales ou métaphoriques, utilise la simulation pour créer des mondes imaginaires, des personnages et des situations. Il y a un niveau de distanciation grâce à laquelle l'auditoire est conscient qu'il assiste à une fiction, une mimésis, un « effet de réel » (Danan, 2013, p. 59). Ce qui nous ramène au *simple acting* et au *complex acting* sur le continuum de Kirby. Le théâtre, et par extension le principe de théâtralité, repose sur une intention de créer du sens pour celui qui regarde.

Le terme « théâtre performatif » fusionne ces concepts en proposant une forme de théâtre qui génère un « effet réel » au sein de sa propre simulation. Cela signifie que, bien que l'expérience théâtrale soit une construction, elle est menée de telle manière que les frontières entre la réalité et la représentation sont floues, voire effacées, ce qui forme une nouvelle réalité sur scène qui est à la fois authentique et créée, réelle et simulée. Joseph Danan décrit un pôle magnétique entre l'art performance et le théâtre, un phénomène à travers lequel nous observons de plus en plus « un état d'esprit performatif au sein même du théâtre » (Danan, 2013, p. 59). Cet état d'esprit se manifeste chaque fois que l'action réalisée sur le plateau revendique sa nécessité et impose ses propres règles. Ainsi, il peut exister des événements à caractère performatif au cœur même de la représentation théâtrale. Danan affirme que « le théâtre performatif met en échec la théâtralité (l'illusion) en plaçant la performativité (la tromperie en train de se faire), tant celle des performeurs que celle des machines, au centre de la scène » (Danan, 2013, p. 64). Si

nous nous basons sur le continuum de Kirby, nous pourrions dire qu'il s'agit d'un *complex acting* qui tend à simuler un *not acting* ou un *receive acting*, ce qui donne au spectateur l'impression d'être témoin d'une action non prédéterminée se manifestant spontanément au sein de la représentation.

1.7 Délimiter un jeu performatif

À la lumière de ces concepts, nous visons à élaborer un jeu d'acteur qui semble glisser sur le continuum défini par Michael Kirby, lequel considère la performativité et la théâtralité comme des polarités. Après avoir parcouru de nombreuses lectures sur les notions de performance, de performatif et de performativité, dont les références sont fournies en bibliographie, et combiné les réflexions précédemment présentées, nous avons synthétisé notre conception du jeu performatif en quatre points d'observation que nous développerons dans cette section.

Selon notre premier point d'observation, le jeu performatif repose sur la présence de l'acteur, qui engage sa subjectivité à travers des actions adressées. Nous empruntons cette notion de subjectivité à Emma Valenzuela Gomez, qui a rédigé son mémoire sur l'acteur en posture performative, intitulé *La subjectivité dans la technique de l'acteur performatif dans l'essai scénique Paella Barcelloise* (2014). Gomez mentionne que la subjectivité de l'acteur met en évidence les « décisions que l'acteur prend face à des textes, des personnages, des actions, voire face à des sujets, des arguments, des idées, des faits réels ou fictifs » (2014, p. 34). Par cette subjectivité, l'acteur permet au public de saisir son point de vue sur le discours et l'action.

Selon notre second point d'observation, le jeu performatif s'articule autour d'échanges constants entre les notions d'« être », de « faire » et de « montrer le faire », ce qui entraîne un va-et-vient entre la présence scénique, l'exécution d'actions et la description de ces mêmes actions, comme l'exprime Josette Féral (2013). Ainsi donc, un jeu performatif démontre par les actions de l'acteur que le spectateur assiste bel et bien à un jeu. L'acteur ne cesse, tout au long de la représentation, de réaffirmer qu'il se trouve en situation de représentation.

Selon notre troisième point d'observation, ce type de jeu s'ancre dans l'immédiateté spatiotemporelle de la représentation, c'est-à-dire qu'il se déroule exclusivement dans le temps présent. Il ne cherche pas à

faire adhérer le spectateur à un lieu ou à une époque fictive. Il assure ainsi une synchronisation parfaite entre la temporalité scénique et celle de l'auditoire.

Selon notre quatrième et dernier point d'observation, le jeu performatif est porteur d'*événementialité*, concept emprunté à Josette Féral (2013). L'action de l'acteur peut, d'une part, déclencher un événement perturbant le déroulement attendu du spectacle ou, d'autre part, se produire en réponse à un événement qui semble imprévu, donnant ainsi l'illusion d'une intrusion du réel dans le cadre de la représentation. Cette perturbation semble se révéler simultanément à l'acteur et au spectateur, créant ainsi une impression de codécouverte des éléments constitutifs du spectacle. Ce phénomène contribue à renforcer l'impression d'authenticité des événements qui se déploient sur scène, en leur conférant un caractère accidentel, parfois non désiré, indéterminé et propre à l'unicité de la représentation en cours.

Sans les présenter comme des critères indispensables à l'observation du jeu performatif, nous proposons également les éléments suivants pour compléter nos observations précédentes. Premièrement, il serait permis d'avancer qu'un jeu performatif privilégie le *role playing* à la *characterization* deux termes que nous empruntons à Richard Schechner (2013). Ces deux termes, bien que parfois considérés comme synonymes, recouvrent en réalité des notions distinctes. Le « rôle » renvoie à la fonction dramaturgique ou dramatique occupée par l'acteur sur scène. Il varie entre narrateur, guide, premier ou second rôle; chaque rôle intègre la dynamique scénique comme les musiciens d'un orchestre symphonique jouent leur partition. En revanche, la *characterization* fait référence à l'incarnation d'un personnage. L'acteur, effacé derrière un masque, qui s'aligne sur le concept aristotélicien de mimésis, vise à convaincre le public de la réalité d'une autre identité.

Deuxièmement, dans notre conception d'un jeu performatif, l'intimité ne se joue pas en niant la présence du spectateur, mais en s'exposant sans la barrière du quatrième mur. Cette intimité ostentatoire entre les interprètes et le public bouleverse la conception traditionnelle de ce qui est privé et dévoile une vulnérabilité partagée, sans personnage ni mur protecteur. La représentation se transforme ainsi en un pacte d'intimité partagée. Cette transparence constitue une distinction fondamentale entre un « jeu performatif » et un « jeu réaliste ». Alors que ce dernier nous place en position de témoins passifs de l'intimité des personnages, le jeu performatif, lui, établit un contrat de confiance directe entre la figure et le public.

Troisièmement, il nous semble également que pour susciter un jeu performatif, l'acteur doit comprendre les choix de mise en scène et l'univers sémiotique de la représentation pour adopter une posture réflexive et être en mesure de les détourner efficacement. Alors qu'il génère des signes devant le public (théâtralité), il les souligne, les commente, les met en échec ou les expose (performativité). Cette compréhension profonde permet à l'acteur de jouer avec les significations. Il fait émerger et se transformer les signes dans l'espace-temps de la représentation. À la fin d'une représentation de théâtre performatif, nous observons fréquemment une prolifération de signes sur scène. Cette multiplication provoque une atmosphère postapocalyptique, une impression d'univers déliquescents marquée par le désordre, ce qui illustre la complexité et l'ambiguïté des symboles lorsqu'ils sont ainsi manipulés.

En résumé, ce premier chapitre présente nos ambitions artistiques pour l'adaptation scénique du roman *Prague* de Maude Veilleux. Nous y soulignons les caractéristiques littéraires qui ont inspiré nos intentions de mise en scène, notamment l'ambiguïté engendrée par l'expérience de lecture, laquelle nous incite à travailler une forme de jeu d'acteur capable de transposer cette dynamique littéraire en une dynamique relationnelle entre l'actrice et les spectateurs. Pour ce faire, nous explorons les notions de théâtralité et de performativité afin de dégager des critères d'observation pour ce que nous nommons, dans le cadre de cette recherche, le jeu performatif. C'est à travers ce positionnement ludique que nous tenterons de guider l'actrice dans l'interprétation d'extraits de *Faire de soi un roman*. Nous exprimons ainsi nos préoccupations de recherche.

Dans le prochain chapitre, nous exposons l'approche de direction de jeu d'acteur que nous adopterons pour tenter de produire un jeu performatif, répondant ainsi à notre question de recherche : comment générer un jeu performatif à l'aide des modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe dans une adaptation du roman *Prague* de Maude Veilleux?

CHAPITRE 2

DIRIGER LE JEU PERFORMATIF

Ce chapitre présente l'approche pédagogique de Christian Lapointe appliquée aux monologues contemporains. Celle-ci constitue pour nous une base de référence pour la création d'un jeu performatif dans *Faire de soi un roman*. Nous exposerons notre processus de découverte de cette démarche et analyserons la terminologie développée par Lapointe pour désigner ces modalités. Par ailleurs, nous indiquerons nos points de convergence et de divergence avec les principes de Lapointe pour adapter cette approche aux orientations précises de la recherche.

À l'époque de notre formation en interprétation à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, de 2009 à 2012, l'analyse de textes et la construction du personnage s'appuyaient principalement sur une approche stanislavskienne. Peu de variété en matière d'approches du jeu d'acteur était explorée à l'époque. Nous avons tout de même expérimenté quelques techniques basées sur le corps et le mouvement, influencées par les enseignements de Jacques Lecoq et d'Étienne Decroux. Pour cette présente recherche, nous ressentons le besoin d'approfondir notre compréhension d'un langage technique afin de travailler le jeu par la parole. Puisque notre adaptation de *Prague* prend la forme d'un monologue, nous devons trouver un mode performatif pour la parole et la considérer comme une action scénique au même titre que les mouvements.

Nous sentions un déficit de connaissances et d'expérience pour guider les acteurs dans une approche exclusivement fondée sur le travail d'un solo et où la narration occupe une part importante du discours. Il devenait impératif de trouver une base solide pour encadrer nos expérimentations en laboratoire. Les outils dont nous disposions étaient axés sur la construction de personnages plutôt que sur l'intégration de l'acteur dans un processus performatif de sa parole ou sur sa contribution à l'événement scénique.

Nous avons donc porté notre attention sur le travail de metteurs en scène qui nous inspirent. Denis Marleau et Robert Wilson, par exemple, nous impressionnent par la précision avec laquelle ils disposent les corps dans l'espace et façonnent l'aspect formel de la représentation. En contraste, la liberté éclatante des interprètes dirigés par Angela Konrad et Philippe Cyr, qui maîtrisent les codes et le contexte de la représentation tout en se permettant de les transgresser pour mieux les souligner, les optimiser ou les mettre en échec, nous marque profondément. De plus, l'habileté d'Alix Dufresne à jouer avec la

frontière entre l'effet de réel et la mise en scène retient également notre attention. Enfin, l'approche singulière de Christian Lapointe en matière de déclamation du texte nous interpelle et a guidé les bases de nos propres expérimentations.

Christian Lapointe est un metteur en scène québécois formé à l'École nationale de théâtre du Canada en 2005. Actuellement directeur artistique de la compagnie de création Carte Blanche, située à Québec, Lapointe s'est forgé, au cours des deux dernières décennies, une réputation de créateur atypique dans le paysage théâtral. Il s'attaque à des textes et à des auteurs exigeants tels que William Butler Yeats, Peter Handke, Ivan Viripaev, Martin Crimp et Hervé Bouchard. Lapointe est notamment à l'origine du Cycle de la disparition, une trilogie comprenant *C. H. S.* (2007), *Trans(e)* (2010), *Sepsis* (2012) et confirmant son obsession thématique pour la mort. En 2015, lors du Festival TransAmériques (FTA), il réalise une performance extrême alors qu'il tente de lire sans interruption l'intégralité de l'œuvre d'Antonin Artaud dans *Tout Artaud?!*. En 2019, il présente *Constituons!*, une œuvre collaborative créée avec la participation de 42 citoyens québécois, et présentée au FTA ainsi qu'au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Cette performance a mené à la proposition de la première constitution citoyenne du Québec, déposée à l'Assemblée nationale. En 2022, Lapointe met en scène *Not One of These People* de Martin Crimp, une coproduction entre Carte Blanche et le Royal Court Theatre de Londres. Dans cette œuvre, il place l'auteur britannique au centre d'un dispositif technologique d'hypertrucage dans le but de réfléchir à « qui peut dire quoi » à notre époque où l'authenticité et la légitimité des discours sont sans cesse remises en cause.

La découverte de ses écrits et de la méthodologie pédagogique de Christian Lapointe a enrichi notre bagage technique de la parole. Son approche pédagogique cherche à créer chez l'interprète une impression d'instantanéité de l'émergence de la pensée. Cette technique permet d'éviter toute affirmation préméditée d'une idée : l'énonciateur se surprend lui-même en parlant. Cette démarche propose un point de rencontre avec notre conception du jeu performatif selon laquelle l'acteur semble découvrir simultanément avec les spectateurs les éléments constitutifs de la représentation.

De ce fait, les modalités de l'adresse verbale proposées par Lapointe constituent un point de départ dans notre recherche, qui vise à élaborer un jeu performatif spécifique au monologue *Faire de soi un roman*. Ce chapitre consacré aux modalités de l'adresse verbale s'appuie sur les textes théoriques de Lapointe, comme le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (2011), *Les jours gris* (2021), et son mémoire de maîtrise, *Les mécanismes de la performance actorale : Performance – Démonstration*

d'une vision renouvelée de la formation en jeu (2022). À ces références s'ajoute le mémoire de l'acteur Sylvio Arriola, un proche et récurrent collaborateur de Lapointe, intitulé *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C. H. S. : étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial* (2011).

Ce corpus constitue les références principales sur lesquelles nous fondons notre compréhension et notre interprétation des modalités de l'adresse verbale dans le cadre de la direction d'un jeu performatif, tel que nous le présentons ici. La conclusion de ce chapitre expose comment cette interprétation nous a conduit à modifier la matérialité du texte, notamment en intégrant des repères visuels dans la partition. Ces ajustements permettent ainsi d'aborder la question de la direction d'acteur dès l'étape de l'adaptation.

2.1 Les modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe

L'approche pédagogique de Christian Lapointe repose sur les sept modalités de l'adresse verbale. Lapointe, qui a enseigné à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM jusqu'en 2022, donnait des cours d'interprétation centrés sur les nouvelles dramaturgies, notamment un corpus formé de monologues issus de l'œuvre de Martin Crimp. Cet auteur propose des pièces où les actes de parole reflètent les mécanismes de la construction de la pensée de l'instance d'énonciation. Nous avons assisté Lapointe en tant qu'auxiliaire d'enseignement, devenant ainsi témoin de cette approche des sept modalités de l'adresse verbale.

Dans son mémoire intitulé *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C. H. S. : étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial* (2011), Sylvio Arriola, complice de création de Lapointe, répertorie les sept modalités de l'adresse verbale évoquées par le metteur en scène de la manière suivante : l'adresse intime, l'adresse particulière, l'adresse générale, la paraphrase de l'immédiateté, « le son fait le sens », « l'acteur qui parle en son nom », et enfin, le « je devient nous ».

Au cours de notre assistantat, nous avons constaté que ces modalités offraient la possibilité de disposer les interprètes à un mode performatif de la parole. L'approche de Lapointe consiste donc à proposer un système d'indications techniques pour l'énonciation du texte, ce qui entraîne des variations de ton et de rythme et génère ainsi des effets de présence chez l'interprète.

L'utilisation de ces modalités offre, à notre avis, la possibilité d'un rapport performatif au texte. En effet, cette approche place l'acteur dans un jeu qui transcende les frontières entre l'événement, la représentation et la partition et, donc, entre théâtralité et performativité. Un jeu performatif crée chez le public l'impression que certains événements se déroulant devant lui sont en quelque sorte accidentels et presque indéterminés au sein de la partition, comme si ces éléments échappaient à l'interprète.

2.1.1 Les directions de l'adresse

Les trois directions de l'adresse sont les fondements de l'approche pédagogique de Lapointe. Le changement d'adresse représente une action verbale qui, au départ, doit être mobilisée de manière consciente, puis, une fois bien assimilée, peut évoluer de manière presque inconsciente. Ces modifications dans la cible du discours entraînent des fluctuations dans la parole qui engendrent « un effet de présence hypnotique, lié à l'insaisissabilité du lieu d'où l'on nous parle, et dû à la variation incessante des points d'attention vers où celui qui parle dirige la parole » (Lapointe, 2011, p. 98). Nous comprenons, à travers cet énoncé, que l'augmentation de la présence scénique résulte d'une variation de rythme. Ce rythme ne se manifeste pas tant par un changement de vitesse dans le débit de la parole ou dans la succession des répliques, mais plutôt par la densité des changements de destinataires du discours. Un changement d'adresse permet dès lors de renouveler l'attention du spectateur et, par conséquent, d'« épaissir » la sensation de présence scénique de l'acteur. Le spectateur se retrouve alors sur le qui-vive et l'interprète peut habilement exploiter cet état à son avantage. Ainsi, une partition caractérisée par une immobilité physique et une lenteur dans le débit de la parole n'est pas nécessairement synonyme de rythme lent, à condition que les changements d'adresse soient fréquents. Pour nous, les directions de l'adresse représentent par conséquent une approche renouvelée du travail de présence de l'acteur grâce au rythme de variations des destinataires de la parole.

2.1.1.1 L'adresse intime

La première adresse, « l'adresse intime », implique de se parler à soi-même. Elle est souvent associée à la découverte de ce que l'on dit, à la prise de conscience des éléments évoqués, et peut donner l'impression que l'interprète voit l'image qu'il décrit se matérialiser à l'extérieur de lui-même. Cette forme d'adresse

s'avère particulièrement efficace dans l'interprétation d'un soliloque, car elle crée l'illusion d'une révélation ou d'une prise de conscience de la part de l'énonciateur :

Ce mode sera souvent accompagné de l'étonnement lié aux découvertes que je fais en me parlant à moi-même. L'étonnement lié aux découvertes que je fais en direct, en me parlant à moi-même, en déployant, en dépliant ma pensée, est souvent générateur de joie, même lorsque ce que je découvre se révèle être des visions lugubres et macabres. Ce n'est pas ce que je découvre qui provoque de la joie, mais bien le fait de découvrir (Lapointe, 2011, p. 99).

L'importance de la notion d'étonnement pour l'acteur était déjà présente dans les écrits de Bertolt Brecht, qui visait à créer un effet de distanciation. Brecht préconisait l'adoption d'une attitude d'étonnement face au texte, ce qui permettait à l'interprète de maintenir un regard critique sur l'intrigue, les événements et les personnages. À notre avis, ces modalités de l'adresse s'inscrivent directement dans la lignée de la vision de Brecht :

Il est permis aux comédiens d'adopter cette attitude d'étonnement non seulement par rapport au mécanisme de la pièce, mais aussi par rapport aux personnages (qu'il lui faut jouer), voire même par rapport aux paroles qu'on lui fait dire. Il montre en s'étonnant le rôle qu'on lui a confié. Il parle comme s'il se contredisait lui-même (Brecht, 1999, p. 112).

C'est précisément cette contradiction qui retient notre attention. Plutôt que de représenter une autrice-protagoniste inconsciente de cette contradiction, nous souhaitons incarner une figure de l'autrice qui prend conscience de son processus et de ses propres pensées au moment même où elle les énonce. Dans le roman, Maude Veilleux adopte une écriture proche du compte rendu, une démarche où elle s'analyse et où elle prend conscience, au fil du récit, de ses erreurs.

2.1.1.2 L'adresse particulière

La direction de l'adresse vers un destinataire particulier est la forme privilégiée du dialogue au théâtre. Elle consiste simplement à parler à une tierce personne. Ce tiers peut être un autre interprète, ou si l'on brise le quatrième mur, il peut s'agir d'un spectateur ou même d'un collaborateur de la représentation comme un régisseur ou un technicien. Contrairement à l'adresse intime, qui favorise davantage l'étonnement, l'adresse particulière suggère instinctivement un mode affirmatif de la parole :

C'est que l'adresse à l'autre pousse, très souvent, à un mode oratoire affirmatif où le locuteur dit des mots comme s'il savait déjà ce qu'il voulait dire. Il affirme. Le mode affirmatif est un mode de positionnement d'adresse qui rejette la pensée en direct au profit d'affirmation d'une idée préconstruite et prive l'assistance et le locuteur du monde intérieur de celui-ci au moment où il pense/parle (Lapointe, 2022, p. 30).

Il nous sera difficile de résister à notre inclination naturelle vers l'affirmation lorsque nous expérimenterons l'approche des modalités de l'adresse verbale, qui requiert, dans notre cas précis, de maintenir l'actrice dans un état d'étonnement. C'est précisément ce mécanisme de construction de la pensée en temps réel qui nous intéresse pour créer l'effet d'une autrice écrivant son roman par la simultanéité de l'énonciation de la parole.

2.1.1.3 L'adresse générale

Ensuite, l'adresse générale implique de parler à un groupe ou à l'auditoire. Lapointe souligne que l'auditoire est un ensemble de « vous », chacun composé de plusieurs « je ». Cette forme d'adresse s'observe par une augmentation du volume vocal et une interaction plus directe avec l'auditoire, ce qui peut rappeler la posture d'un conteur ou d'un conférencier :

Lui reste alors le plaisir de la découverte pour lui-même, pour un tiers ou pour un groupe et passant de l'un à l'autre, il module dès lors sa relation à la salle tout en offrant constamment le spectacle de la pensée qui se fait en direct sous nos yeux, comme si l'on assistait au moment original de l'écriture qui se fait, avec la bouche (Lapointe, 2022, p. 33).

En résumé, un rythme émerge dans l'acte de parole grâce aux transitions variant entre ces directions de l'adresse et leur densité durant une brève période. Ces modulations peuvent s'apparenter à des changements de ton. Le débit de parole peut être lent, mais lorsque les changements de direction d'adresse se produisent fréquemment et rapidement, la partition conserve un rythme effréné. Nous avançons que, dans notre partition où la parole est une action en soi, les changements de direction d'adresse sont une stratégie pour provoquer du rythme, même lorsque le corps de l'interprète demeurera immobile. Les changements de direction d'adresse correspondent à des mouvements de l'interprète intégrés à la verbalisation, et en fonction de leur fréquence au sein de la partition, ils peuvent créer un rythme frénétique ou irrégulier. En modifiant la spatialisation de la communication de sa pensée, l'interprète dynamise la partition et accentue sa présence. Les ruptures de rythme et l'étonnement de

découvrir la source de sa pensée engendrent une sensation d'événementialité à travers le simple acte de parole, ce qui confirme notre intuition d'utiliser les modalités comme mode d'opération pour le jeu performatif.

2.1.2 La paraphrase de l'immédiateté

Le concept de paraphrase de l'immédiateté est central pour la production d'un jeu performatif. En effet, nous considérons que l'impression d'un effet réel dans la représentation est étroitement liée à la perception temporelle de l'assistance. En renonçant à l'envie de créer une illusion de temps fictif, nous alignons la perception du temps de l'acte scénique sur le temps vécu par l'auditoire. Nous soutenons que l'impression d'un effet réel au théâtre découle d'une relation particulière avec le temps et l'espace, que l'on obtient par le rejet d'une temporalité fictive et qui souligne l'instant *hic et nunc* de la représentation.

L'action de « paraphraser l'immédiateté de la représentation par le texte » se résume à utiliser le texte de la pièce comme une métaphore pour décrire ce que l'acteur est en train d'accomplir. Le texte renvoie à la situation réelle qui met en relation l'acteur et le public. Le texte offre la possibilité de parler de l'acte de création et de représentation :

Il (l'acteur) s'organise pour que la profération du texte soit le résultat d'une perception sensorielle liée à l'immédiateté du corps dans l'ici et le maintenant (Arriola, 2011, p. 61).

Pour illustrer ce phénomène, prenons l'exemple d'Hamlet lorsque Marcellus déclare : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark. » (Shakespeare, 1984, p.26). Cette affirmation pourrait également faire référence à une odeur désagréable réellement présente dans la salle ce soir-là, que l'acteur se permettrait de signaler en utilisant le texte de la pièce. Lors de notre assistantat au cours de jeu « EST-2507 - Jeu III : Nouvelles dramaturgies » donné par Lapointe, nous avons observé que l'application de la paraphrase de l'immédiateté est plus aisée lorsque le texte fait référence à l'un des cinq sens, soit la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût ou le toucher. Lorsque cette modalité est associée à la notion d'étonnement dans de telles situations, elle produit un effet de réalisme saisissant, donnant l'impression que l'interprète, tel un funambule, évolue sur un fil délicat entre performativité et théâtralité. En soulignant pour le public un stimulus sensoriel présent dans l'immédiateté de la représentation, l'acteur met en exergue le contexte

même de la représentation et génère une sensation d'événementialité. L'acteur opère alors consciemment une transition vers un *receive acting* sur le continuum de Michael Kirby (voir [1.2.1](#)).

Dans cette optique, Lapointe préconise une exploration minutieuse de chaque ligne du texte. Il vise ainsi à déterminer l'incidence potentielle sur la réalité de l'acte de représentation. Cela implique une lecture attentive durant laquelle nous recherchons de possibles moments de corrélation entre le texte, l'événement scénique et les éléments extrascéniques. De cette perspective émerge un postulat : chaque spectacle reflète les conditions particulières de sa création. Par conséquent, de nombreux textes peuvent se prêter à une interprétation performative. Prenons à nouveau l'exemple d'*Hamlet*, qui contient des indications de jeu pour les comédiens de la pièce fictive incluse dans la pièce réelle. On pourrait supposer qu'*Hamlet* possède ses propres prérogatives pour sa création. Les instructions qu'il donne concernant la pièce fictive pourraient être interprétées comme les directives mêmes de Shakespeare, intégrées dans l'œuvre pour orienter la manière dont la pièce *Hamlet* doit être jouée. Il est évident que cette idée se révèle plus aisément lorsqu'elle est éclairée par la métathéâtralité présente dans l'œuvre, le théâtre dans le théâtre permettant de situer le texte au *hic et nunc* de la représentation.

Lapointe suggère également dans cette approche que l'immédiateté « consiste à l'informer [le public] sur la fiction plutôt que de la jouer » (Lapointe, 2011, p. 86). Ce procédé révèle « une prise de position que l'on dira oblique quant à son rapport au texte, puisqu'il ne paraphrase pas la fiction, mais permet de parler de celle-ci de façon quasi objective » (Lapointe, 2011, p. 86). Il propose que la paraphrase de l'immédiateté engage à la discussion les partenaires de jeu plutôt que les personnages. Ainsi, les propos se déplacent de l'identité fictionnelle vers un commentaire sur l'identité réelle (extrafictionnelle) de l'interprète.

Concernant cette modalité, nous nous intéressons particulièrement à une stratégie proposée par Lapointe. Il s'agit de créer une « seconde fiction à partir de la fiction préexistante, [qui] consiste à jouer l'invention en direct de la fiction » (Lapointe, 2022, p. 87). Cela donne l'impression d'un scénariste inventant l'histoire directement sous nos yeux. Nous adoptons cette stratégie pour la réalisation de *Faire de soi un roman*, puisque le récit y est une expérience autofictionnelle de Maude Veilleux, qui écrit son roman. Le processus d'écriture du roman constitue le sujet de celui-ci. En utilisant cette stratégie de Lapointe, nous souhaitons créer l'impression que l'actrice découvre en même temps que le public les éléments de la représentation, tant ceux de la mise en scène que ceux du texte. Lapointe répète fréquemment dans son travail pédagogique : « Parler, c'est écrire ! » (Lapointe, 2011, p. 88). Nous cherchons à faire entendre la pensée

en train de se former. Dans notre mise en scène, l'acte d'écriture se déroule au moment où la parole prend forme et que la protagoniste prend conscience de ce qu'elle dit.

2.1.3 La parole blanche et les sonorités suggestives

Cette modalité concerne les sonorités évocatrices et la texture sonore du texte. En somme, l'intention de Lapointe n'est pas de façonner une illusion visuelle, mais plutôt une illusion auditive, un « trompe-l'oreille ». La modalité de la parole blanche consiste à jouer avec le signifiant (partie matérielle du signe) pour faire émerger un nouveau signifié (contenu du signe). L'acteur, par son acte vocal, s'amuse à suggérer la possibilité d'une signification différente pour un mot ou une phrase. Il se détache du sens apparent du signifiant et propose des énigmes au public, l'invitant ainsi à les résoudre :

Comme les mots sont faits à partir de sons, nous ne devrions pas négliger le fait que les sons que nous émettons sans que nous n'y accolions aucune forme de commentaire sont porteurs de sens pour l'assistance (Lapointe, 2011, p. 90).

La modalité de la parole blanche, telle que décrite par Lapointe, implique un détournement homonymique lors de la construction d'une phrase. Ce subterfuge repose sur l'énonciation du texte de sorte à créer des jeux de mots et de sens. Cela dit, la simple lecture d'un texte ne permettrait pas nécessairement d'y percevoir une homonymie potentielle. À titre d'illustration, Lapointe utilisait en classe la boutade suivante : « J'enseigne à chaque année », qui devait être entendue comme « J'en saigne à chaque année ».

L'acteur doit tenter de détacher le sens de la matérialité sonore du mot. Nous pouvons observer que la langue comporte des sonorités suggestives. Ferdinand de Saussure énonce le premier principe de la linguistique selon lequel « le lien entre le signifiant et le signifié est arbitraire » (1972, p. 100). Cependant, il souligne une première exception à cette règle, qui concerne les onomatopées :

Des mots comme fouet ou glas peuvent frapper certaines oreilles par une sonorité suggestive; mais pour voir qu'ils n'ont pas ce caractère dès l'origine, il suffit de remonter à leurs formes latines (fouet dérivé de *fagus* « hêtre », glas = *classicum*); la qualité de leurs sons actuels, ou plutôt celle qu'on leur attribue, est un résultat fortuit de l'évolution phonétique (de Saussure, 1972, p. 102).

Nous nous intéressons tout particulièrement à cette notion de sonorité suggestive en tant que possibilité de rechange à l'application de la modalité de la parole blanche. Dans le cadre de cette recherche, nous qualifions ces sonorités suggestives, originaires des onomatopées, de « valeur plastique des mots » (Bausson et Lavallée, 1997, p. 85). Nous proposons d'explorer la signification des mots à travers leurs sonorités évocatrices en décomposant les éléments sémantiques du langage lors de l'énonciation du texte écrit.

Prenons, par exemple, le mot « serpent ». Lorsque nous prononçons ce mot en découpant chaque groupe syllabique, nous discernons trois consonnes dominantes dans sa composition : le sifflement du « S », le roulement du « R », et le mordant du « P ». Lorsque nous nous concentrons vocalement sur ces sons, l'image d'un serpent à sonnette se présente. Les sons renvoient à des mouvements et des formes (signifiants) qui évoquent des concepts (signifiés). Prenons le mot « mamelle » en exemple, où nous pouvons distinguer la répétition consécutive de deux « M ». Cette allitération évoque fortement la tétée d'un nourrisson en nous faisant reproduire visuellement et auditivement le concept auquel le mot fait référence. Par conséquent, la plasticité du langage peut suggérer les actions et les images des concepts associés aux mots.

Arriola avait initialement désigné la modalité de la parole blanche sous « le son fait le sens » (Arriola, 2011, p. 63). Lorsque nous interprétons cette notion selon la perspective d'un retour aux origines du langage, il devient envisageable de la rendre performative. Peut-être touchons-nous ainsi à ce qu'Artaud qualifiait de métaphysique du langage articulé :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est considérer les langages sous la forme de l'incantation (Artaud, 1985, p. 69).

Sans abuser de son utilisation, nous pensons que cette modalité pourrait offrir une possibilité d'actions adressées qui mettraient en évidence la subjectivité de l'actrice (voir 1.2.4). Cependant, il convient de noter que son utilisation démesurée, comme le souligne Arriola, « pourrait conduire à un jeu excessivement formaliste et risquerait de compromettre l'effet de présence de l'acteur » (2011, p. 64) :

Cela revient à dire que nettoyer les signaux qu'émet l'émetteur n'enlève en rien la compréhension pour le récepteur de ce qui est émis par l'émetteur. Au contraire peut-être : plus celui qui émet les signaux se retire du processus d'émission du sens et se contente de ne faire que les sons dans un rythme juste, plus ceux-ci arrivent de façon limpide dans l'oreille du récepteur, lui permettant ainsi de faire une lecture directe du sens généré par les sons émis via « l'acteur-émetteur ». [...] [La] satisfaction et la fascination de comprendre quelque chose que l'on ne devrait pas comprendre prend naturellement le dessus sur toute forme d'émotions geignardes et plaintives –, plainte dont l'apparition provoque inévitablement le décrochage du temps suspendu, du sentiment d'infini, d'éternité (Lapointe, 2011, p. 91-92).

Par conséquent, il est essentiel de doser les niveaux de signification que nous offrons à l'auditoire, afin de lui permettre d'y projeter sa propre signification. Bien que Lapointe suggère que l'émetteur se retire du processus de création de sens, nous envisageons de laisser place à la subjectivité de l'interprète dans l'application de cette modalité. Même si Lapointe préfère laisser le spectateur libre dans son interprétation, nous choisissons de guider la trajectoire du sens par le jeu de l'actrice. Cela produit, en quelque sorte, un effet de distanciation et ouvre une brèche où l'opinion de l'interprète transparait à travers les mots de l'auteur.

2.1.4 La voix de tribun

La sixième modalité de l'adresse verbale opère entre réel et fiction. « L'acteur [y] parle en son nom » (Arriola, 2011, p.65), et Lapointe la nomme communément la *voix de tribun*.

D'après l'historien Michel Humm (*La République romaine et son empire : 509 à 31 av. J.-C.*, 2018) un tribun était un représentant élu par le peuple pour une durée d'un an et chargé de défendre ses intérêts. Bien qu'il ne fût pas un magistrat doté de l'*imperium* (pouvoir de commandement), il détenait la *tribunicia potestas* (puissance tribunitienne), qui comprenait le droit d'*intercessio* lui permettant d'exercer un droit de veto aux actions d'autres magistrats, ainsi que l'*auxilium*, qui lui donnait le droit de porter assistance à tout citoyen qui en faisait la demande. En somme, le tribun était la voix du peuple au sein du gouvernement romain.

Cette modalité, inspirée de l'idée du tribun, vise à susciter un moment de vérité personnelle de l'acteur en perturbant le rythme de la représentation par des variations dans sa voix :

(...) l'acteur délaisse provisoirement son intention d'incarner un personnage, en arborant une voix grave et posée qui résonne à travers tout le corps et qui permet à l'acteur de se connecter avec une vérité personnelle et profonde. L'oscillation vers ce positionnement scénique a pour objectif d'atteindre un effet de présence surprenant, comme si l'acteur avait subitement ôté son masque par un acte de sincérité personnelle (Arriola, 2011, p. 65).

Lorsque cette modalité survient brusquement dans la partition, elle interrompt l'action scénique et donne l'impression que la nouvelle voix de l'acteur véhicule un point de vue extrafictionnel, comme si l'acteur se mettait à nu par la parole dans le but de révéler un sens plus profond à l'œuvre, y compris à ses thèmes et à son processus de création. Cela rappelle l'*intercessio*, l'un des pouvoirs du tribun, qui semble étymologiquement lié à l'« intercession » (intervenir en faveur de quelqu'un) et à l'« intersession » (intervalle entre deux sessions d'une assemblée). La voix de tribun se présente donc comme un argumentaire ou un commentaire de l'acteur qui scinde en deux le flux de sa parole.

Dans cette rupture de la représentation, la voix apparaît simple et dépourvue de toute intention de mise en scène. Cependant, son incidence est limitée si elle est appliquée sur un segment trop long de la partition. Comme l'affirme Arriola, elle risque de « conduire à un niveau de jeu quotidien, et s'éloigner du cadre esthétique de la création théâtrale, qui commande une légère stylisation dans la profération du texte. » (Arriola, 2011, p.66). La voix de tribun doit être utilisée dans une partition où l'énonciation du texte est stylisée, et se manifester lors de la rupture de cette stylisation :

Il est, en contrepartie, chez chaque personne, une voix qui existe et qui est porteuse de l'entièreté de l'individu. Lorsque cette voix émerge du corps, celui qui la porte se retrouve comme mis à nu devant l'assistance. Cette voix, naturellement basse, permet à celui qui l'a trouvée en lui-même de toucher directement à son « moi profond » (Lapointe, 2011, p. 96).

Nous affirmons que la prononciation stylisée du texte correspond à la théâtralité, tandis que la rupture de cette stylisation relève de la performativité. Cette cessation de la stylisation met en lumière la subjectivité de l'interprète et cause ainsi une rupture de ton et de rythme dans la partition vocale. Arriola et Lapointe suggèrent même que la voix de tribun puisse révéler l'acteur lui-même. Elle permet un passage fluide entre la présence (être), l'action (faire) et la présentation de l'action (montrer le faire) en donnant l'impression que la partition est perturbée (voir 1.2.3). Cette modalité met également en évidence l'immédiateté de la représentation en révélant la présence d'un interprète porteur de ses propres opinions. Enfin, elle répond à la notion d'événementialité, ou d'accident, car elle crée un sentiment de perturbation de la représentation, qui souligne la répercussion de forces authentiques et inéluctables sur la représentation :

J'ai parlé tout à l'heure de danger. Or ce qui me paraît devoir le mieux réaliser à la scène cette idée de danger est l'imprévu objectif, l'imprévu non dans les situations, mais dans les choses, le passage intempestif, brusque, d'une image pensée à une image vraie (Artaud, 1985, p. 65).

Si cette rupture de ton, incarnée par la voix de tribun, survient brusquement, elle donne l'impression d'être imprévue et devient alors d'autant plus perturbatrice, et donc performative. Cette perturbation, cette mise à nu authentique, n'est pas sans nous rappeler la notion de mise en danger qu'exprime Artaud dans sa théorie du théâtre de la cruauté.

2.1.5 La multiplicité quand le « je » devient « nous »

En ce qui concerne cette modalité, Lapointe et Arriola semblent avoir des visions divergentes pour la définir. D'un côté, Arriola propose de parler au nom du public en cherchant à accuser sa présence pour l'impliquer dans la proposition de l'interprète dans le but d'obtenir une relation organique avec le public. Cette vision se rapproche de la paraphrase de l'immédiateté. D'un autre côté, Lapointe évoque « les autres » qui ne se trouvent pas à l'extérieur du comédien, mais à l'intérieur de lui. Il affirme : « Une multitude d'autres vivent en moi et s'expriment, parlent à travers moi » (Lapointe, 2011, p. 105). Arriola situe cette modalité dans l'immédiateté de la représentation, tandis que Lapointe interroge la potentialité de l'acteur à habiter tout le comportement humain.

Pour Lapointe, cette modalité se manifeste par l'accumulation de toutes les autres modalités, et il suggère de « fragmenter la partition en différentes voix intérieures » (Lapointe, 2022, p. 44) pour appréhender ce travail. Ces voix intérieures se « relancent et se corrigent, se coupent, se méprisent, surenchérisent, etc. » (Lapointe, 2022, p. 50). Cependant, il met en garde contre le risque que cette modalité soit perçue comme un délire schizoïde.

Dans le cadre de notre expérimentation, nous tentons de nous distinguer des définitions d'Arriola et de Lapointe. Une question dramaturgique qui revient fréquemment dans le théâtre contemporain est « qui parle? » L'énonciation est constamment fragmentée, manipulée et inassignable. Comme le monologue *Faire de soi un roman* est une adaptation du roman autofictionnel de Veilleux, nous pouvons relever deux « je » extrafictionnels : le « je » actoral (l'actrice), le « je » auctorial (l'autrice). Ce sont les angles de vues sur le texte qui sont médiatisés par le spectacle. Il y a également trois « je » intrafictionnels : la

protagoniste (dans ce cas-ci, la version fictionnalisée de l'autrice) et le « je » de l'amant et du mari qui sont toujours cités par l'actrice.

Selon notre compréhension, la notion de multiplicité peut être abordée à la fois d'un angle extrafictionnel (les artistes du spectacle) et intrafictionnel (les autres personnages cités). Nous devons certainement cibler les moments où ces différents « je » s'expriment à travers l'actrice. Par moments, le discours peut être une médiation du point de vue de l'actrice elle-même, de l'autrice et de la mise en scène. L'actrice pourra, dans son jeu, donner une impression de citation d'une parole extérieure à elle-même. Cette approche ne peut être obtenue qu'en combinant les six modalités précédentes.

2.2 Application des modalités pour le jeu performatif

Maintenant que nous avons défini les sept modalités de l'adresse verbale, nous nous pencherons sur leur mise en pratique dans le cadre de cette recherche. À cet égard, nous nous inspirons des recommandations de Lapointe dans son ouvrage *Les jours gris* (2021). Ce texte constitue la réponse de Lapointe à un exercice réalisé lors d'un atelier dirigé par le dramaturge britannique Simon Stephens. L'objectif de la tâche était d'inciter les metteurs en scène participants à formuler un ensemble de questions fondamentales pertinentes pour leur pratique. En réponse à la centaine de questions qui ont émergé de cet exercice, Lapointe propose *Les jours gris*, un texte à dire qui permet à ceux qui le prononcent d'expérimenter formellement les révélations de son contenu. Cela s'observe notamment dans cet extrait :

Le narrant.

Ce narrant.

Le narrant-ça.

Ce narrant-ça.

Tout ce narrant-ça dans toute la splendeur de sa complexité.

Au centre de déploiement de toute sa complexité.

Cet unique narrant-ça – dans toute sa complexité

Ce narrant-ça parlant aux corps à partir d'où il parle.

Parlant à ces corps dans la dépossession des liens.

De tous les liens.

Dans la dépossession de tous les liens.

Ce narrant-ça – ce ça – dépossédé de tout lien imaginable ou imaginé (Lapointe, 2021, p. 48).

Ici, Lapointe fait référence à l'acteur qui n'incarne pas de personnage, mais qui assume la fonction de conteur, de médiateur de la parole, mettant toute la complexité de son être au service du discours. De plus, Lapointe établit un lien entre « être », « faire » et « montrer le faire ». Il affirme que l'interprète ne doit « pas [être] comme un joueur de choses à jouer, mais simplement de choses à faire » (2021, p. 58). Selon lui, l'acteur est davantage une personne qui fait ou un démonstrateur plutôt qu'une identité fictive. Cela permet des glissements de performativité à travers une théâtralité établie.

Nous adhérons également à l'idée selon laquelle l'énonciation représente une spatialisation de la pensée. Hervé Bouchard, écrivain québécois fréquemment invoqué par Lapointe dans sa démarche pédagogique sur les modalités de l'adresse verbale, illustre cette notion dans la citation suivante, tirée d'*Abrasifs* (2007). *Le Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011) est d'ailleurs une réponse à ce texte de Bouchard :

Le conteur est un entendeur de mots. Quand il entend les mots, c'est qu'ils sont où ils vont.
Quand il les entend mal, il les déplace, il cherche l'endroit où ils vont (Bouchard, 2007, p. 91).

Avec l'idée de la spatialisation de la pensée, nous entendons une modulation entre les trois directions de l'adresse : intime, particulière et générale. Même au sein de ces directions, il existe des nuances. Par exemple, nous pouvons tenir compte de la composition de l'assistance et de sa répartition dans l'espace. Nous pouvons nous adresser à un collègue en coulisse, derrière le rideau, en utilisant l'adresse particulière. La spatialisation de la pensée se manifeste principalement par des variations de volume de la voix. Nous soulignons à nouveau que « parler, c'est écrire » (Lapointe, 2008, p. 88). Pour susciter l'impression d'une pensée qui s'écrit en temps réel dans la salle, nous souscrivons à cette recommandation de Lapointe exprimée de manière poétique dans *Les jours gris* :

Des redites rythmées telles des rimes qui se font listes allitérées ayant pour effet de créer ce registre restreint où la ponctuation incertaine évoque la façon de dire et de parler dans la non-relation à tous ces qui quand où que l'on puisse imaginer en gris jour d'hui où le où et le quand sont les mêmes que ceux appartenant au continuum chronologique du déplacement des corps vides et impossibles à évider – où ça parle même de mise en page et d'autres menus détails à ne pas oublier pour créer la partition de ce dire à déployer en un vocabulaire aux phrases courtes s'additionnant et ayant comme unique fonction de préciser et d'infirmier ce que ça est à préférer pour que l'ensemble de la collectivité s'entende penser dans cet absolu maintenant-ici-ci de ce superbement triste tout petit petit gris jour d'hui ci (Lapointe, 2021, p. 52).

Dans notre direction d'acteur, nous portons toujours une grande attention à la ponctuation et à la typographie d'un texte. Cette focalisation nous encourage à aborder le texte de la même manière qu'une partition musicale. Ces systèmes de signes dictent le rythme et le souffle de la parole. Les modalités de l'adresse verbale deviennent donc des outils judicieux pour interpréter cette partition. Cette approche encourage l'interprète à se mettre au service de la parole de l'auteur, tout en permettant une détente vis-à-vis de l'interprétation émotionnelle ou psychologique. Dans notre cas, les discussions avec l'interprète en salle de répétition mettront davantage l'accent sur l'effet que la parole opère sur le spectateur plutôt que sur la recherche des motivations du personnage qui s'exprime. Bien que le résultat puisse sembler psychologique du point de vue du spectateur, il y a un rejet délibéré d'une approche psychologique dans le processus d'interprétation, car nous privilégions plutôt des choix techniques :

Ce qui s'y dit sans psychologie.

Sans absolument aucune psychologie.

Ni celle de ça ni celle d'autrui.

Narrant une non-histoire dépouillée de toute psychologie.

Narrant seulement (et sans aucune psychologie) ce qui uniquement se produit dans le où et le quand de ce tout petit petit jour d'aujourd'hui (Lapointe, 2021, p. 54).

Comme le souligne Lapointe dans cette citation, l'objectif n'est pas d'imposer au texte une psychologisation ou un affect provenant préalablement d'une volonté de l'interprète, mais plutôt de permettre aux sensations et aux émotions d'émerger à travers l'énonciation du texte. Cela concerne autant le corps de celui qui parle que de celui qui écoute.

Précisons que, dans notre approche, le travail de l'acteur n'est pas le moteur du sens et des émotions. Ceux-ci apparaissent comme des effets secondaires, ils résultent des actions scéniques et verbales. Le corps de l'acteur est un canal par lequel ces éléments doivent pouvoir circuler librement. Ainsi, notre travail de direction d'acteur vise à s'assurer que l'interprète retrouve sa disponibilité dans l'exécution de ses actions afin que le sens et les émotions circulent en lui. Nous l'accompagnons pour maintenir cette circulation ouverte et fluide, sans exiger qu'il soit la source de tout ce qui le traverse. C'est l'interaction avec les éléments extérieurs qui génère cette intériorité, plutôt que son intériorité qui motive l'interaction avec les éléments de la scène. C'est en ce sens que nous parlons parfois d'un travail non-psychologique. Il ne s'agit pas tant de l'absence de phénomènes psychologiques, mais plutôt du fait que l'intérêt et les

motivations des actions et des impulsions ne reposent pas sur l'intériorité de l'interprète. Cette approche évite le repli sur soi, qui l'empêche de se mettre dans une véritable disponibilité ludique.

En terminant, avec les modalités de l'adresse verbale, nous réitérons l'importance des notions d'étonnement et de satisfaction dans leur activation :

La satisfaction liée aux gestes de nommer les visions qui se révèle par la profération dans le déplacement d'images que font les listes rythmées et altérées qui ne sont pas au fond surtout pas chanson (Lapointe, 2021, p. 57).

Comme il a été mentionné précédemment, l'étonnement nous renvoie directement à l'approche de Bertolt Brecht. Selon lui, l'étonnement est essentiel pour susciter le jugement critique du spectateur. Vincent Pascal, diplômé de la maîtrise en théâtre à l'UQAM, a également exploré les modalités de l'adresse verbale dans le cadre de son mémoire intitulé *L'acteur-narrateur : pratique du jeu dans un contexte d'hybridation de la narration et de la représentation* (2021). Il avance l'idée que l'état d'étonnement peut être partagé par les acteurs et les spectateurs au moment présent, lors de l'événement théâtral. Cela s'harmonise avec notre hypothèse concernant l'effet d'un jeu performatif, au sens où la rupture dans la représentation semble être une surprise tant pour les acteurs que les spectateurs. Selon Pascal, cet état de découverte :

[...] empêche l'acteur de demeurer immergé dans une conception présumée de la pièce qu'il a travaillée en répétition, pour pouvoir mieux participer à la représentation au temps de la salle, en relation avec l'assistance et ses partenaires de jeu (Pascal, 2021, p. 67).

En salle de répétition, il est fréquent de questionner cette conception présumée de la pièce dans l'esprit de l'acteur. Parfois, le travail d'analyse de texte et la préparation de l'acteur engendrent des préjugés et des attentes vis-à-vis de l'œuvre et de la conception de la représentation théâtrale. D'où la métaphore du canal pour exprimer le corps de l'acteur dans lequel circulent le sens et les émotions. Ces *a priori* finissent par entraver le travail des interprètes en limitant leur liberté d'improvisation et en limitant leur potentiel ludique. Par son anticipation, l'acteur se censure et se restreint, ce qui freine la possibilité d'explorer la frontière entre performativité et théâtralité. Nous souhaitons un acteur à l'image du funambule, qui n'a pas peur de la chute, prêt à tout recommencer pour trouver un équilibre délicat mais fascinant. C'est l'une des motivations principales de la présente recherche. L'étonnement se présente donc comme une piste de solution encourageant l'écoute et l'ouverture de l'interprète durant la construction du spectacle. Il

permettrait de maintenir le sens et les possibilités ouverts à l'émergence d'événements tant lors des répétitions que des représentations.

2.3 Répercussion des modalités sur la matérialité du texte

Lorsque nous avons découvert les modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe, nous n'avons pas tardé à modifier la matérialité du texte de notre adaptation *Faire de soi un roman*. Dans l'espoir d'y introduire des repères pour l'utilisation de ces modalités, il est rapidement devenu évident que la direction d'acteur commençait dès la transposition du texte littéraire en texte théâtral. Cela a suscité une attention particulière lors de l'analyse des résultats obtenus durant nos expérimentations en laboratoire. C'est ce travail d'adaptation basé sur les modalités que nous présenterons sous forme de récit de pratique dans la section suivante.

Parallèlement à notre parcours à la maîtrise, nous avons entrepris d'adapter *Prague* en un monologue théâtral. Nous avons commencé par comprendre la structure narrative du roman afin de repérer les moments clés du récit, centrés sur des relations entre l'époux, l'amant et l'obsession de l'écriture. Nous avons par la suite modifié la temporalité pour adapter au présent ce qui était raconté au passé ou à l'imparfait, ce qui a généré une impression d'immédiateté lors de la représentation. Le passé, quant à lui, produisait plutôt une attitude détachée et résolue face aux événements narrés. Cette première adaptation a réussi à transcrire l'intrigue du roman, mais l'interprétation de l'actrice lors des lectures était marquée par un ton langoureux et tamisé, qui s'éloignait de l'énergie, l'ironie et l'humour présents dans l'œuvre originale. Il nous semblait alors impératif de rompre avec cette tonalité et de dynamiser l'interprétation en insérant des repères visuels dans la partition écrite, à l'instar d'une partition musicale. En effet, les acteurs sont formés à la lecture à vue. Nous pouvions donc tirer parti de ces repères, que nous connaissons grâce à notre propre formation d'acteur.

Dans l'œuvre originale, nous avons cerné deux rapports distincts avec le lecteur : le premier s'apparente à une confession intime où l'autrice dévoile sa vulnérabilité ; le second relève du compte rendu de la construction narrative du roman, ce qui produit une ambiguïté sur l'authenticité des faits narrés. À partir de cela, il s'impose dans notre adaptation une convention pour différencier « ce qui se pense » de « ce qui s'écrit ». Le roman en train de s'écrire devant le public est rédigé en caractères romains, tandis que les

moments d'autoréflexion de l'autrice sont mis en évidence par l'utilisation de caractères gras. Ces passages en gras correspondent aux moments où la voix de l'actrice est diffusée par un microphone, qui transmet par les haut-parleurs la réflexion de l'autrice, comme si l'on entendait sa voix intérieure.

L'utilisation du microphone favorise, selon nous, une introspection approfondie et des ruptures significatives de ton et de rythme au sein de la structure dramaturgique. Cela pourrait engendrer des variations rythmiques, créer un effet particulier dans la représentation et jouer sur la dualité entre intimité et extimité. Nous postulons que cette médiation de la voix par le microphone modifierait la perception du spectateur face au texte en instaurant une intimité renforcée, car l'actrice peut murmurer en s'adressant à elle-même sans avoir à se soucier d'être entendue. La transposition du passé vers le présent, dans l'essentiel du texte de l'adaptation, se justifie par un besoin de contextualiser les enjeux dans le moment présent de la représentation. Pour que la protagoniste apparaisse en proie au déséquilibre et à la vulnérabilité, il nous semblait essentiel qu'elle ne se limite pas à narrer des faits déjà vécus et résolus. La temporalité présente du théâtre, intrinsèque au besoin d'un jeu performatif, confère une qualité d'ébranlement et d'authenticité au récit de la protagoniste.

Suivant Lapointe (suivant Brecht), le présent impose l'étonnement pour créer l'impression que le texte s'écrit en temps réel, que « parler, c'est écrire » (Lapointe, 2008, p. 88). L'interprétation initiale, qui manquait de tonus théâtral lors de la lecture à la table, a été revigorée par les repères visuels dans le texte (italique, majuscule, saut de ligne) :

C'est un paradoxe du discours théâtral que de relever à la fois de la communication ordinaire, de la communication particulière auteur/spectateur et de la littérature, donc de l'art. Ces considérations vont de soi pour le théâtre écrit en vers, mais de tels cas particuliers ne doivent pas faire oublier qu'existent dans tout texte de théâtre des relations entre les éléments matériels du discours, indépendamment de leurs énonciateurs. Il existe dans tout théâtre digne de ce nom un travail sur la langue qui fait qu'il agit d'un usage non ordinaire du langage ordinaire, sans qu'y figurent toujours les marques d'une poésie dûment répertoriée. Nous devons donc aussi prendre en compte la qualité du tissage lexical et celui de l'agencement du dialogue, d'autant plus que le texte de théâtre est fait, autre évidence parfois perdue de vue dans l'étude universitaire, pour être mis en bouche, brailé, susurré ou psalmodié – bref, pour être dit (Ryngaert, 2008, p. 92).

C'est à la lumière de cette observation de Jean-Pierre Ryngaert que nous avons produit une partition proposant visuellement des repères dans le texte pour l'interprétation. Nous avons délibérément lu certains passages du texte en adoptant une approche empreinte d'étonnement, conformément aux

préceptes de Brecht. L'objectif était de créer une distance entre le texte et l'actrice pour signifier au public que le roman s'écrit alors même que la parole s'énonce. Pour renforcer cet effet, nous avons incorporé une dynamique de correction et de surenchère de la pensée, inspirée de l'approche pédagogique de Lapointe. Cette dynamique s'observe dans le texte par un « saut de ligne » et plus particulièrement lorsque l'actrice utilise la répétition. Elle s'explique comme si « l'idée suivante est une meilleure idée que la première et efface/corrige donc la précédente au profit de la suivante » (Lapointe, 2022, p. 27). En voici un exemple :

Il m'embrasse.
Il me serre la mâchoire,
puis
me gifle.
Il s'assoit sur moi
et
me serre la gorge.
J'arrive tout de même à prendre de petites bouffées d'air.
Il tient longtemps.
Puis,
je peux respirer.
Il recommence sept ou huit fois.
Mes jambes tremblent,
bougent malgré moi.
Chaque fois qu'il déleste son emprise, je prends un grand coup d'air.
Je vois dans ses yeux qu'il aime me voir dans cet état.
Il serre les dents.
Il est bandé.
Il s'approche de mon visage et me dit :
ne meurs pas.
Je veux qu'il ne me lâche jamais.
Je veux penser qu'il peut me tuer.
Je veux qu'il me serre la gorge encore pendant des années
jusqu'à ce que je m'éteigne.
Il dit :
tu es à moi.
Regarde-moi.
Je le regarde.
Je regarde ses yeux verts.
Puis,
il serre très fort.
Je pense qu'il doit m'aimer un peu.
(Faire de soi un roman, lignes 138 à 168)

À travers l'exercice continu de l'adresse verbale en lecture, nous avons remodelé la ponctuation et les indications typographiques du texte. Au lieu d'être présenté en paragraphes, le texte prenait la forme de courtes phrases consécutives où chaque changement de ligne indiquait le début d'une nouvelle impulsion dans la voix. Cela s'est fait en fonction de notre interprétation des modalités de l'adresse verbale et de notre compréhension de la partition. L'adaptation et le montage du texte ont donc été influencés par notre propre expression vocale, ce qui constitue une forme de réécriture. Notre souffle s'est mêlé à celui de Veilleux, puis l'interprète a pris possession de la partition, au sein de laquelle un nouveau rythme était clairement établi.

Désormais, des conventions écrites étaient en place pour faciliter les passages entre théâtralité et performativité, entre le *not acting* (voix au microphone) et le *complex acting* (voix *a cappella*). Cette modification formelle de l'écriture éclaire la dramaturgie du spectacle et établit les fondements de notre direction d'acteur, axée sur un jeu performatif en accord avec la matérialité du texte. Cette adaptation a permis d'atteindre l'effet souhaitée et d'assurer une stabilité rythmique, même dans le cas où d'autres actrices s'empareraient de la partition. Ce procédé permettait d'entendre les moments où la protagoniste devait se dissimuler derrière la fiction et ceux où elle devait se livrer directement au spectateur.

Au cours du travail de table avec la comédienne, certains passages ont été réorganisés, modifiant ainsi l'ordre chronologique des événements du roman. L'adaptation s'est éloignée de l'œuvre originale pour se transformer en une nouvelle fiction. Dans cette démarche, tous les personnages ont pris ainsi l'aspect de figure, à l'exception de l'autrice. Au total, une douzaine de versions de cette adaptation ont été produites.

Initialement, l'utilisation de la notion d'étonnement seule conférait au texte une monotonie certaine. Même si un rythme était présent, la courbe dramaturgique était considérablement atténuée. Le texte, issu d'un montage de seize pages extraites d'un roman de plus d'une centaine de pages, ne comportait pas de divisions en scènes et laissait donc apparaître de nombreuses ellipses temporelles. Cette situation était concevable, étant donné la nature du montage. Pour pallier cela, nous avons entrepris une restructuration de la courbe dramatique de la protagoniste, ce qui a entraîné la création de douze pivots regroupés en trois segments principaux.

À ce stade, nous avons inclus une séquence de karaoké avec *I'm a Victim of This Song*, une reprise de la chanson *Wicked Game* de Chris Isaak par l'artiste Pipilotti Rist. Cette chanson, mentionnée dans le roman,

résume selon nous de manière efficace plusieurs pages au cours desquelles l'autrice prend conscience qu'elle tombait amoureuse de son amant, malgré le risque d'un divorce avec son mari.

Nous avons également ajouté des didascalies, sans pour autant les suivre à la lettre. Elles servaient plutôt de rappel et contribuaient à créer l'ambiance souhaitée pour la mise en scène. Par ailleurs, l'idée d'introduire une caméra dans la partition scénique est inspirée des dispositifs performatifs d'autoreprésentation utilisés par Veilleux dans sa démarche d'écriture. Nous avons alors pris conscience de l'importance du souffle que confère l'état d'anxiété sur la prosodie du texte.

Avant de nous plonger dans les laboratoires de recherche sur le jeu performatif, nous avons bénéficié, pour notre projet, de plus de quatre résidences dans différentes Maisons de la culture à Montréal. Au cours de ces résidences, nous avons établi spatialisation, exploré la dimension corporelle, et testé diverses possibilités du dispositif vidéo. Notons que les laboratoires abordés dans le prochain chapitre représentent une phase de création axée sur la direction d'acteur au sein d'un processus de création beaucoup plus vaste. Ces laboratoires ont été précédés par un travail de table, au cours duquel une première mise en place de chaque extrait a été réalisée. Chacun de ces laboratoires s'est ensuite consacré à un extrait distinct de l'adaptation, mettant en lumière des défis spécifiques liés à l'interprétation. Chaque séance a ainsi offert une occasion de se concentrer de manière approfondie sur les enjeux interprétatifs propres à de multiples enjeux du texte.

CHAPITRE 3

EXPÉRIMENTATIONS ET RÉSULTATS

Dans ce dernier chapitre, nous présentons les résultats de notre recherche-crédation, fondée sur une méthodologie heuristique qui a guidé l'ensemble de la démarche. Inspirée par les travaux de Louis-Claude Paquin (2019), l'utilisation de cette méthodologie vise à arrimer le travail de direction d'acteur avec un cadre théorique. Par conséquent, nous privilégions des périodes de travail en laboratoire entrecoupées de moments de réflexion et d'analyse, afin de favoriser des expérimentations et une réflexion critique plus riches. Cette approche s'est révélée particulièrement adaptée à la subjectivité inhérente au processus artistique, car elle nous permettait d'articuler les intuitions nées des répétitions pour mettre en lumière un savoir latent, qui nécessite d'être reconnu et nommé.

Notre processus est structuré en trois cycles distincts, chacun explorant des extraits précis de *Faire de soi un roman*, adaptation de *Prague*. Chaque passage présente un degré de difficulté différent en ce qui concerne la possibilité d'actions que peut exécuter l'actrice dans la partition. Le premier cycle se focalise sur un extrait caractérisé par une mobilité restreinte, qui concentre l'action presque uniquement sur la parole, le second cycle est axé sur une partition gestuelle stylisée, et le troisième, sur l'interaction avec des dispositifs de captation et de projection vidéo. Nous savions que la mémorisation de la partition et l'intégration des modalités de l'adresse verbale représentaient des défis majeurs. C'est pourquoi nous avons structuré nos cycles en suivant une courbe de difficultés progressive. Ces étapes successives, menées à travers une approche expérimentale en salle de répétition, ont encouragé la compréhension des dynamiques internes au jeu performatif.

Pour consigner et analyser ces processus, nous avons eu recours à divers outils méthodologiques : journaux de bord, récits de pratique, archives vidéo et rapports de laboratoire. Ces outils ont permis non seulement de tracer une cartographie précise du cheminement créatif, mais aussi d'engager une autoanalyse critique, qui éclaire les dynamiques entre l'énonciation scénique et son application par l'actrice. Cette approche a permis de dégager des catégories récurrentes, ce qui a facilité le dialogue entre notre pratique et celle d'autres artistes et théoriciens. Elle a également contribué à la formalisation d'une terminologie propre à notre démarche de direction d'acteur, laquelle s'est construite au moyen des allers-retours constants entre les difficultés rencontrées en salle de répétition et de nouvelles lectures théoriques.

Ces lectures introduisaient de nouveaux concepts à partir desquels nous élaborions des propositions méthodologiques visant à répondre aux enjeux de la performativité au sein d'une théâtralité établie.

Dans ce chapitre, nous présentons ces résultats regroupés sous trois grandes catégories. Nous mettons en relief les enseignements qui peuvent en être tirés pour la pratique future de la direction d'acteur dans un contexte de jeu performatif et de l'utilisation des modalités de l'adresse verbale.

3.1 Présentation des extraits de *Faire de soi un roman*

3.1.1 Extrait 1 : scène d'ouverture/immobilité

Le premier extrait, d'une dizaine de minutes, correspond à l'ouverture du spectacle. Nous y observons une femme seule sur scène qui raconte les prémises d'une relation extraconjugale avec un collègue de travail. Elle explique que ces rencontres ne mettent pas en doute son mariage ouvert et loyal. Elle décrit leur première nuit ensemble, marquée par la tendresse et l'anxiété de son amant, ainsi que par ses propres désirs physiques. Parallèlement, elle évoque ses discussions avec un ami sur ses désirs et l'écriture de son manuscrit. Elle souligne les règles strictes de son mariage ouvert, comme l'interdiction de tomber amoureuse ou de découcher, et son effort constant pour équilibrer cette relation extraconjugale sans nuire à son mariage. La séquence se termine par une affirmation de son engagement dans l'écriture.

Dans ce passage, l'espace, presque vide, ne comporte qu'un lit, un microphone sur pied et un support à vêtements. Cet environnement évoque les lieux où Maude Veilleux se retire pour écrire. Au centre de la scène, l'actrice se présente vêtue d'un kimono aux couleurs fluorescentes inspirées des murènes, en référence au recueil de poésie *Last call les murènes* (2016), écrit en parallèle de *Prague*. Elle porte également des lunettes de soleil et une perruque bleue. Nous voyons bien qu'il s'agit d'une femme qui se met en scène, puisqu'elle semble maîtriser pleinement la situation. La direction d'acteur s'articule autour d'une économie de mouvement, l'action scénique repose essentiellement sur la parole.

3.1.2 Extrait 2 : mise en danger/mouvement chorégraphié

Dans le second extrait, la protagoniste décrit ses différends avec son amant, exacerbés par la communication par textos. Elle exprime son besoin de se commettre émotionnellement dans cette relation pour y trouver un intérêt et une matière à l'écriture. Elle traverse une nuit difficile, marquée par des larmes et des pensées suicidaires, qu'elle attribue à l'hiver et à sa lutte contre la dépression. Elle trouve un certain réconfort dans son projet d'écriture, bien que l'idée de l'abandonner la traverse. Son mari, compréhensif et empathique, la soutient, ce qui renforce le sentiment d'union. Malgré les moments d'extase avec son amant, cette relation s'avère épuisante et insatisfaisante. Elle ressent un besoin intense de passion, de vivre pleinement, mais se heurte à la peur de s'attacher à son amant. Cette dualité la plonge plus profondément dans sa dépression où seule l'écriture semble offrir un sens et une validation de son existence. Lors de ses crises d'angoisse, elle se tourne vers Facebook pour confirmer sa présence dans le monde. Cela souligne l'importance pour elle de laisser une trace d'elle-même, que ce soit à travers les réseaux sociaux ou la littérature.

La scène est dépouillée, mais l'ensemble des éléments scénographiques est concentré au fond de la scène, comme si l'actrice cherchait à se dissimuler du regard du public. Elle a retiré son kimono pour révéler un corps frêle et fragile, vêtu d'un chandail de laine trop grand. La tonalité ironique et sarcastique du jeu produit l'image d'une femme à bout de forces, fatiguée et épuisée. Pour représenter l'effondrement, la scène s'ouvre sur l'actrice adossée au mur. Lentement, elle se laisse glisser sur le matelas, son corps s'écrasant sur les coussins et la couverture. Ensuite, elle se contorsionne et rampe comme une larve jusqu'à l'avant-scène, signe de détresse.

3.1.3 Extrait 3 : fin du spectacle/ interagir avec le dispositif

Pour le troisième extrait, nous nous concentrons sur le dernier segment de l'adaptation, dans lequel la narratrice exprime sa perte de motivation pour son projet de roman. Elle se sent « faible et petite ». Elle admet avoir utilisé les autres pour écrire sa fiction et comprend que personne ne veut être un personnage dans son histoire, sauf elle. Elle ressent du désespoir face à son projet inachevé et confie sa difficulté à distinguer la réalité de la fiction. Elle trouve donc refuge dans l'écriture et la mise en scène de sa propre vie. Ainsi, filmer ses séances d'écriture devient une stratégie personnelle qui lui permet de se sentir vivante. Elle exprime également son trouble face à son identité en racontant qu'une partie d'elle-même vit les

événements et l'autre les observait. Elle compare même son processus d'écriture au « trouble de dépersonnalisation et de déréalisation » (*Prague*, p. 100).

Le passage se termine par un épisode où son amant lit ses écrits et la perçoit comme une victime, ce qui la met en colère. Elle affirme n'avoir jamais été une victime, même dans des situations où elle aurait pu l'être, et évoque le moment où elle a transformé son agression sexuelle en performance poétique pour en faire un acte de vengeance. Au lancement de son recueil de poésie, elle a invité son agresseur à lire à son insu un texte l'incriminant devant le public. Elle conclut en disant que sa fragilité est sa force et revendique d'être à la fois « la proie et le prédateur ».

À la fin du spectacle, la protagoniste traverse plusieurs crises d'angoisses. Elle ne sait plus distinguer sa vie du roman qu'elle écrit. Ici, le dispositif intermédial évoque la caméra vidéo que Veilleux utilise lors de ces périodes d'écritures performatives. Les effets vidéo, quant à eux, rappellent le compte Instagram qu'elle utilise comme laboratoire d'écriture performative. Dans *La vidéo en scène : l'acteur et ses technologies* (2023), ouvrage d'entretiens avec des créateurs de la scène travaillant avec la vidéo comme langage scénique, Josette Féral et Julie-Michèle Morin distinguent trois types d'usages de celle-ci, soit illustratif (témoin ou poétique), performatif et génératif :

Dans le premier cas, la vidéo sert essentiellement un pouvoir d'évocation : elle soutient l'action scénique en illustrant, cadrant, commentant, métaphorisant, ou poétisant l'action principale (Guy Cassiers, Fabrice Murgia, Romeo Castellucci). Le second type d'usage, performatif, filme l'action scénique et diffuse celle-ci en direct, pouvant la dédoubler sur écrans par des dispositifs de nature variée : il intègre souvent les interprètes dans la captation des images et les rend parfois même responsables de la transformation en direct de l'image (Cyril Teste, John Jesurun, Marianne Weems, Ivo van Hove). Le troisième type d'usage, enfin, beaucoup plus récent, mise sur l'aspect génératif des images numériques. Il concerne l'inclusion d'algorithmes, d'intelligences artificielles ou plus banalement d'Internet dans un spectacle afin d'expérimenter l'agentivité des technologies dans la création d'une œuvre (John Jesurun). Ces trois différents usages de la vidéo sont souvent simultanés, voire entremêlés, dans une seule et même création (Féral et Morin, 2023, p. 19).

Dans *Faire de soi un roman*, il y a un amalgame des deux premiers types d'usages de la vidéo : illustratif et performatif. La séquence analysée lors de ce laboratoire marque le passage à une utilisation performative de la vidéo, ce qui nous amène à postuler que l'interaction directe de l'acteur avec le public se complexifie avec la manipulation simultanée du microphone et de la caméra. Puisque le système audiovisuel est conçu pour brouiller ou dédoubler la vidéo par l'intermédiaire d'un signal acoustique relié au microphone, il

conviendrait d'incorporer des modalités de l'adresse verbale couplées à des variations du volume vocal. Par ailleurs, la caméra introduit une nouvelle dynamique de cadrage de la performance :

Certains diraient que la vidéo, en tant que média interposé, crée une distance, l'acteur ne s'adressant pas directement au public. J'ai pourtant le sentiment que le résultat est très direct et qu'en même temps le public voit comment on crée l'intimité sur scène. Et c'est toujours ce que je recherche dans mon travail : que vous puissiez voir l'illusion – le résultat –, et qu'en même temps vous voyez comment elle est construite (Guy Cassier, dans Féral et Morin, 2023, p. 60).

À l'instar de Guy Cassier, nous affirmons que cette intimité soulignée par l'image amplifiée de la comédienne met en évidence « la paraphrase de l'immédiateté » (voir [2.1.2](#)) et certains moments de « parole blanche » (voir [2.1.3](#)) et de « voix de tribun » (voir [2.1.4](#)) grâce à la dichotomie entre l'espace du plateau et l'image cadrée. Ces éléments permettent un jeu entre performativité et théâtralité. Du fait que le dispositif intermédial activé par le logiciel *Isadora* de TroikaTronix donne la possibilité que la voix déstabilise le flux vidéo, on rejoindrait la performativité (qui agit sur le réel). En effet, dans le dispositif intermédial, nous avons programmé un mécanisme où l'intensité des sons captés par le micro provoque une pixelisation de l'image vidéo. Ce procédé crée l'impression que la parole fragmente l'image de la comédienne, symbolisant ainsi une énonciation ou une écriture qui la déconstruit ou la reconstruit. Évidemment, la présence démultipliée et médiatisée de l'actrice aurait une incidence sur notre impression d'assister à un jeu performatif puisqu'elle risque d'être à l'origine de nouveaux événements réels durant la représentation.

3.2 La quête de sens et l'intentionnalité de l'action

Au cours de nos deux premiers laboratoires, nous avons constaté que l'actrice éprouvait des difficultés à justifier ses actions, à la fois dans la partition vocale et dans la partition physique, en raison d'un manque de compréhension de leur sens. Cette difficulté, que nous avons déjà observée auparavant, entravait l'état de *flow* que les interprètes recherchent en situation de jeu. Cet état, que nous désignons souvent par l'expression « être dans la zone », fait référence à un état de concentration optimale, d'engagement total et de satisfaction dans l'accomplissement d'une tâche ou d'une activité, comme le décrit le psychologue hongro-américain Mihaly Csikszentmihalyi dans son ouvrage *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (1990).

Nous avons aussi revu les écrits d'Eugenio Barba, notamment *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (2008). Selon lui, la « dramaturgie de l'acteur » (Barba, 2008, p. 110) se définit comme une ligne de motivation que l'acteur se construit afin de pouvoir agir efficacement sur scène. Il arrive parfois qu'il soit nécessaire pour l'acteur de donner un sens personnel à cette ligne de motivation, un sens qui peut ne pas être perceptible par le public, mais qui lui permet d'exécuter sa partition avec justesse.

L'acteur a donc besoin d'une ligne de motivation claire pour guider son action sur scène. Le sens qu'il attribue à son action lui est propre, alors que le public peut en élaborer une interprétation tout à fait différente. L'essentiel réside dans le fait que l'interprète doit disposer d'une ligne directrice claire pour agir. Autrement, il risque de se heurter aux indications scéniques reçues. En tant que metteur en scène, il est fondamental que nous aidions les acteurs à trouver cette ligne, car cela renforce leur confiance dans notre direction. Cette confiance est essentielle pour entreprendre un processus de recherche fructueux en salle de répétition.

Pour atteindre cette confiance, il est nécessaire d'utiliser un langage partagé avec l'acteur. Bien que nous ayons cherché à nous éloigner autant que possible d'une approche psychologique du jeu d'acteur, nous avons parfois eu recours aux notions d'intention et de sous-texte. Cependant, au lieu d'orienter ces verbes d'action vers les motivations psychologiques d'un personnage, nous les avons plutôt dirigés vers la construction de la représentation. Notre objectif n'était pas simplement de raconter une fable, mais de « présenter » la représentation elle-même. C'est à ce moment qu'un changement majeur s'opère : la vie intérieure de l'acteur se recentre sur la présentation du spectacle plutôt que sur la représentation d'une fiction. En déplaçant ainsi la notion d'intention du personnage vers l'acteur lui-même, contrairement aux conceptions stanislavskiennes, nous nous rapprochons de la définition proposée par Csikszentmihalyi :

We may call intentions the force that keeps informations in consciousness ordered. Intentions arise in consciousness whenever a person is aware of desiring something or wanting to accomplish something. Intention are also bits of information, shaped either by biological needs or by internalized social goals. They act as magnetic fields moving attention toward

*some object and away from others. Keeping our mind focused on some stimuli in preference to others*¹ (Csikszentmihalyi, 1990, p.27).

Une clé pour atteindre un jeu performatif serait de recentrer les intentions du personnage ou de la figure sur celles de l'interprète, en vue de la construction de la représentation. Le directeur d'acteur n'aurait alors qu'à guider l'acteur dans le choix des stimuli qui répondent au discours que l'on souhaite extraire de l'œuvre.

Lors du deuxième laboratoire, nous avons remarqué une hésitation dans l'exécution des mouvements, ce qui révélait une tension liée à la compréhension de leur signification. L'actrice ressentait de la frustration, car elle manquait d'aisance dans ses gestes. En effet, elle tentait d'intégrer simultanément des indications concernant le corps et la voix tout en cherchant à en saisir le sens.

Dans notre pratique de metteur en scène, nous avons observé chez les acteurs deux approches distinctes du travail d'interprétation : celle du « peintre » et celle du « sculpteur ». Les peintres sont des interprètes qui appréhendent leur rôle et la partition par « superposition de couches de couleur ». Ce processus requiert de la patience avant d'obtenir une vue d'ensemble de la finalité. En revanche, le « sculpteur » confère dès les premières répétitions une « forme » assez précise et presque définitive de leur interprétation qu'il peaufinera et polira au fil du processus. Certains sculptent l'« argile » et possèdent une grande capacité à retoucher, tandis que d'autres travaillent le « marbre », et une seule erreur de direction d'acteur pourrait effacer une nuance. Évidemment, les acteurs ne sont pas unidimensionnels. Certains rôles ou projets commandent l'une ou l'autre des approches, et tous les projets ne proposent pas les mêmes « matières ». Dans le cas de ce second extrait de *Faire de soi un roman*, en raison de la complexité de la partition, il était nécessaire de rappeler l'importance du travail par « couches » et la patience requise

¹ Traduction : *Nous pouvons appeler intentions la force qui maintient l'ordre des informations dans la conscience. Les intentions apparaissent dans la conscience chaque fois qu'une personne est consciente de désirer quelque chose ou de vouloir accomplir quelque chose. Les intentions sont également des éléments d'information, façonnés soit par des besoins biologiques, soit par des objectifs sociaux intériorisés. Elles agissent comme des champs magnétiques attirant l'attention vers certains objets et l'éloignant d'autres. Elles permettent à l'esprit de se concentrer sur certains stimuli plutôt que sur d'autres.*

pour intégrer les différents éléments. Nous avons donc segmenté la séquence de la partition afin de faciliter la mémorisation pour l'actrice, et donc la transmission du sens.

À l'issue du laboratoire, il s'est avéré pertinent de nommer chaque phase des séquences de la partition pour en simplifier l'assimilation durant les laboratoires. Nous avons, par exemple, intitulé un segment « La descente au mur ». Ce segment évoque une femme s'immergeant dans un bain moussant ou dont le corps semble se liquéfier. Nous avons nommé un autre segment « La roulade », dans lequel on imagine la protagoniste se roulant dans une serviette, ou encore une larve cherchant à sortir de sa chrysalide. Assigner ces titres et images aux séquences de mouvements a permis à l'actrice d'intégrer la partition physique plus efficacement. Nous avons remarqué qu'en investissant ses mouvements d'une dimension imaginaire, son interprétation devenait plus intelligible et plus fluide.

Cette observation nous renvoie au continuum du jeu de l'acteur de Michael Kirby (voir [1.5](#)). Dans les catégories de *simple acting* et de *complex acting*, on retrouve une intention de communication avec le public et une construction délibérée de signes par l'interprète. Dans un jeu performatif, l'imagination n'est pas mobilisée selon une logique psychologique pour justifier le « pourquoi » d'un geste, mais pour en affiner l'exécution. Dans l'esthétique du jeu performatif, nous avançons que la dramaturgie de l'acteur se concentre sur le « comment » plutôt que sur le « pourquoi ».

Il est donc essentiel de désigner métaphoriquement chaque séquence de mouvements et d'actions pour établir un lexique précis avec l'interprète. Ce lexique devient un marqueur imaginaire qui guide la forme et la réalisation de ses actions. Nous utilisons le terme « intentionnalité de l'action » afin d'éviter une confusion avec la notion d'« intention » qu'on associe à la tradition réaliste et naturaliste. Selon le dictionnaire Larousse, l'intentionnalité, telle que définie par Husserl, est la « caractéristique de la conscience d'être toujours dirigée vers un objet ». Ainsi, l'intention renvoie à la motivation psychoaffective qui sous-tend une action inscrite dans le cadre fictionnel, tandis que l'intentionnalité de l'action se rapporte à son effet et à sa finalité en lien avec la construction de la représentation.

Plus précisément, l'intentionnalité de l'action réside dans les choix que fait l'acteur relativement aux caractéristiques d'exécution de l'action, avec la volonté explicite de générer un effet ou de produire une image pour le spectateur, afin d'influencer directement la perception qu'a ce dernier de l'acte de représentation. À l'instar d'un danseur contemporain qui, en exécutant une partition chorégraphique, ne justifie pas de manière dramaturgique et rationnel chacun de ses gestes, mais se concentre sur des

éléments comme le rythme, la vitesse ou l'ampleur, l'acteur manifeste cette intentionnalité à différents niveaux de l'action, notamment dans les actes de parole. Dans notre proposition, l'intentionnalité des actions de l'actrice se déploie à travers le choix et l'exécution de modalités d'adresse verbale, ce qui confère des caractéristiques distinctes à sa parole, par exemple, un changement de la direction de l'adresse. Cette intentionnalité de l'action constitue pour nous un pilier fondamental pour la simulation de la performativité.

3.3 Les formes d'écoute et la complicité avec le public

Dans notre premier extrait, l'immobilité du jeu focalise l'attention du spectateur sur la bouche de la comédienne, seule partie de son corps en mouvement. Son regard, dissimulé derrière des verres fumés, échappe à la vue, tandis que son corps est enveloppé dans un kimono aux teintes fluorescentes, qui estompe les lignes de sa silhouette (voir annexe E). Dans le cadre d'une expérimentation en laboratoire sur la parole blanche, la bouche de l'actrice s'animait de grimaces expressives. Le mouvement des lèvres accentuait le jeu avec la diction et donnait l'impression que l'actrice imposait une marque distinctive sur le discours articulé. Cela résonne avec notre critère d'analyse d'un jeu performatif : la révélation de la subjectivité de l'interprète à travers des actions adressées (voir [1.7](#)). La grimace stylise l'acte de diction en lui attribuant une théâtralité particulière, en parfaite adéquation avec la modalité de la parole blanche (voir [2.1.3](#)).

Cette approche est pertinente si l'on considère la parole blanche non pas comme une énigme à déchiffrer pour le public, comme le suggère Lapointe (voir [2.1.3](#)), mais plutôt comme une exploration ludique de la dimension esthétique du langage. Les sonorités renvoient à la dimension physique de l'idée qu'elles évoquent. Elles forment ainsi un jeu d'élocution qui crée des écarts entre le signifiant et le signifié (voir [2.1.3](#)). L'immobilité du corps et la silhouette dissimulée par le costume permettent de recentrer l'attention du spectateur sur le mouvement de la bouche. Cette focalisation de l'attention évoque les notions de « corps global » et de « corps local » que propose Claire Heggen dans son abécédaire :

Dans le corps global, ce dernier est mis en jeu en entier et doit être envisagé comme tel par le spectateur, le corps local consiste en l'isolation dans son ensemble d'un segment, ou d'une zone plus finement limitée. Le dialogue entre globalité et localité produit de la théâtralité

pour le spectateur. L'acteur, maître du regard, joue avec le regard du spectateur et le conduit d'un endroit à l'autre de son corps, focalisant sur une localité ou réouvrant sur la totalité du corps en jeu (Heggen, 2017, p. 363).

Une corrélation significative existe entre l'emploi de certaines modalités de l'adresse verbale et leur répercussion sur la corporalité de l'actrice. Les grimaces ne se contentent pas de révéler une dimension subjective de l'interprète en relation avec le texte, elles mettent également en lumière la capacité performative intrinsèque de la « parole blanche ». À travers cette modalité d'adresse verbale, le corps de l'interprète subit une transformation perceptible aux yeux du public dans son discours.

Cette observation réaffirme l'importance du dialogue entre « corps global » et « corps local », car il contribue à produire de la théâtralité pour le spectateur en créant une nouvelle disposition de perception des signes (voir [1.6](#)). Cette théâtralité est d'autant plus accentuée par certains principes d'utilisation des modalités de l'adresse verbale, comme le maintien de l'actrice dans une posture d'étonnement et le principe de surenchère de la pensée, consistant à corriger l'information précédente du discours ou d'une énumération par l'introduction d'un nouvel élément. Ces principes engendrent une stylisation de la parole profondément théâtrale, parfois presque marionnettique, qui est constamment soulignée et remise en question par l'usage des modalités.

Ces modalités entraînent un « théâtre de la bouche », où la performativité de celle-ci produit des effets à la fois microscopiques et macroscopiques, tant au niveau du corps de l'actrice qu'à celui du corps du texte. Cela nous conduit à affirmer que l'émulation d'un jeu performatif à travers les modalités de l'adresse verbale serait faible, voire inexistante, en l'absence d'un principe de stylisation de la parole par l'étonnement, qui instaure une théâtralité. Ce degré de théâtralité déterminera inévitablement l'effet de la rupture générée par une modalité, en fonction de l'énergie déployée par l'interprète pour instaurer cette stylisation.

Une autre observation importante concerne l'écoute de la comédienne. Lapointe, dans son approche, introduit la notion d'« écoute de l'écoute », qui souligne la nécessité pour l'interprète de prendre conscience de l'attention que le public lui porte en représentation. Cependant, dans notre processus de répétition, nous avons constaté qu'une autre forme d'écoute était essentielle pour l'actrice :

Il faut commencer par écouter. C'est une des choses les plus importantes. Écouter les rythmes en soi, écouter les sons autour de soi, derrière soi. Ensuite, on continue, à partir de cette

écoute. Lorsqu'on doit parler ou bouger, on prend alors conscience de l'espace autour de soi (Robert Wilson, dans Féral, 1998, p. 365).

Comme le suggère cette citation de Wilson, il s'agit de l'« écoute interne », qui renvoie à la prise de conscience simultanée, par l'interprète, des sensations physiques et des émotions produites par ses propres gestes et par l'énonciation du texte :

Une part du paradoxe du comédien serait sans doute éclairée si l'on songeait que le comédien est le premier destinataire du discours qu'il produit, qu'il en perçoit physiquement et plus que les autres l'ébranlement, et que si le comédien peut montrer la peur produite, c'est parce que son propre corps a induit la peur dite par le discours; le comédien subit le premier les effets perlocutoires de son propre discours; ce qui explique a fortiori qu'il subisse les effets d'un discours autoréflexif qui mettrait en question les émotions du personnage qu'il représente (Ubersfeld, 1982, p. 220).

En se référant aux concepts de John L. Austin sur l'effet perlocutoire, Anne Ubersfeld souligne ici l'importance pour l'interprète d'avoir une écoute interne attentive des divers discours produits au cours de la représentation. Cette nécessité devient encore plus cruciale durant la phase de répétition, car c'est grâce à la finesse de cette écoute que l'interprète peut ajuster et affiner ses propositions artistiques.

Dans le travail du second extrait, l'actrice manifestait une tension corporelle notable lorsqu'elle devait exécuter un mouvement au sol prévu dans la partition gestuelle, ce qui révélait un manque d'écoute de ses propres sensations physiques. Elle était trop concentrée sur l'exécution mécanique de la séquence de mouvement plutôt que sur sa redécouverte intuitive. Pour l'aider, nous avons harmonisé son écoute interne avec son adresse au public. Le défi résidait dans la fusion de la détente corporelle, de l'écoute de soi et d'une présence engageante envers l'assistance. Sans ce regard dirigé vers le public, le geste perdait de sa signification. L'actrice devait donc arriver à exécuter les mouvements tout en ressentant profondément leur sens.

La stratégie adoptée consistait à maintenir le regard de l'actrice vers les spectateurs lors de l'exécution des mouvements pour qu'elle s'ancre dans une dynamique d'écoute à la fois interne, liée à la conscience de ses gestes, et externe, liée à la connexion avec le public. Cette expérience a souligné que le travail sur un monologue exige une écoute interne intense durant le processus créatif et nécessite une attention soutenue entre les différents types d'écoute, y compris les diverses modalités d'adresse verbale, pour favoriser l'émergence d'un jeu performatif.

Lors du troisième laboratoire, nous avons remarqué que l'introduction de nouveaux observateurs en salle de répétition renouvelait le travail d'adresses verbales, tant particulières que générales, de l'actrice. Par exemple, le troisième jour, la présence du concepteur vidéo et de la directrice de recherche a enrichi son jeu.

Pour le passage portant sur la dénonciation d'une agression sexuelle, nous avons invité l'actrice à souligner, par le choix des directions de l'adresse, la présence des deux hommes (nous et le concepteur vidéo) et des deux femmes (notre assistante et notre directrice de recherche) dans la salle de répétition. Grâce à l'adresse précise et délibérée des passages du texte qui dénoncent certains comportements masculins, l'impact du discours s'en est trouvé intensifié. Ce ciblage, combiné à une prise de conscience de la composition de l'auditoire et de son écoute, a permis à l'actrice d'incarner naturellement la « voix de tribun » (voir [2.1.4](#)), insufflant ainsi à sa performance sa propre subjectivité.

Il nous apparaît essentiel que l'actrice puisse, tout au long de la représentation, jauger l'assistance. Pour ce faire, une variation entre les récepteurs des différentes adresses verbales et une actualisation régulière de celles-ci sont nécessaires. Cela permet, à notre avis, d'établir une véritable complicité avec le public, d'autant plus que, dans ce cas précis, elle respecte un texte préétabli, celui de l'adaptation. Cette démarche exige également de l'actrice une écoute authentique des personnes qu'elle désigne comme cibles de ses adresses. Il ne s'agit pas simplement de diriger un regard vague dans la direction d'un membre du public ou de l'assistance en général, mais bien d'établir un contact visuel aussi sincère que celui qu'elle établirait avec un partenaire de jeu.

La performativité signifie agir directement sur le réel. Or, la coprésence entre le spectateur et l'acteur est intrinsèque et réelle. Il est donc naturel de jouer sur cette interaction immédiate. Les modalités de l'adresse verbale, en particulier lorsqu'elles s'accompagnent d'une complicité avec le public, permettent justement de renforcer cette coprésence. Nous en concluons donc que la complicité instaurée par l'acteur avec le public constitue un second pilier essentiel pour générer de la performativité au sein d'une théâtralité préétablie.

3.4 Entrave et agentivité dans les dispositifs

Une observation cruciale issue du premier laboratoire concerne la capacité à susciter des actions en réaction à l'écriture scénique. L'actrice perçoit l'activation de l'éclairage sur un élément particulier de la scénographie non pas comme une simple manipulation technique, mais comme un acte de communication émanant de la représentation elle-même. Ainsi, les éléments scéniques conçus deviennent des collaborateurs actifs du processus théâtral, à tel point que le simple allumage d'un projecteur par la régie semble perturber l'énonciation du texte par l'actrice, motivant celle-ci à réagir comme si elle répondait directement à cette intervention technique. Cela suggère une symbiose entre l'interprète et les éléments de la production, au sein de laquelle même une manipulation technique acquiert une signification performative.

Il est important de revenir sur la notion essentielle d'événement :

L'invention d'événements non présents [dans le texte] se fait dans le but de clarifier, de canaliser l'action principale du personnage et d'empêcher le déroulement prévisible de cette même action. Elle crée aussi des contraintes au déroulement de l'action envisagée et provoque des changements dans sa direction et sa qualité (Bataklijev, 2018, p. 20).

Cette citation, extraite du mémoire de maîtrise *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage* (2018) de Peter Bataklijev, aborde l'impératif de créer pour le personnage une « bulle temporelle » au moyen d'une seconde couche fictionnelle inventée par l'acteur et le metteur en scène. Bataklijev suggère la création d'événements à partir des circonstances proposées et supposées par le cadre fictionnel de l'œuvre, par exemple le contexte géographique, historique ou socio-économique. Idéalement, la maîtrise de ces contextes peut influencer la direction et la qualité de l'action en enrichissant l'imaginaire de l'acteur et en ouvrant ainsi un potentiel d'improvisation en salle de répétition.

Pour un jeu performatif, notre approche consiste à substituer l'« action principale du personnage » par celle de l'acteur dans la définition de Bataklijev. Nous ramenons alors la « bulle temporelle » au temps réel et physique du public, en accord avec le principe d'immédiateté propre au jeu performatif (voir [1.7](#)). Ce choix élimine la temporalité fictionnelle représentée sur scène. Nous préconisons dès lors l'intégration d'événements métathéâtraux dans la représentation, lesquels redéfinissent la direction et la qualité de l'énonciation du texte ainsi que l'application des modalités de l'adresse verbale. Ces événements, initiés hors du cadre fictionnel imposé par le texte, peuvent inclure, par exemple, l'activation accidentelle d'un élément technique, une hésitation ou une erreur de texte, etc. L'essentiel est que ces interventions

agissent sur la construction même de la représentation pour rappeler au spectateur qu'il assiste à un spectacle. Elles se signalent par une adresse au public sous la forme d'un geste ou d'un regard empreint d'étonnement, qui instaurent l'illusion que l'événement n'est pas prédéterminé, mais accidentel et extérieur au contexte de la représentation.

De cette observation émerge une relation entre l'actrice et les dispositifs de la représentation. Nous nommerons cette relation « agentivité ». L'agentivité se définit comme la capacité d'avoir le contrôle de ses propres actes et de leurs effets, ce qui influence les éléments, les individus et les événements. Au premier chapitre, nous avançons qu'une des conditions pour l'observation d'un jeu performatif est son potentiel à générer de l'*événementialité* (voir [1.7](#)). Autrement dit, une action entreprise par l'interprète a le potentiel de se muer en un événement perturbateur et de produire une impression de réalité extrascénique au sein de la représentation.

À ce niveau d'analyse, il est important de noter que cette impression de réalité s'ancre dans l'incertitude entourant l'agentivité de l'interprète au sein du dispositif scénique. Le jeu performatif s'articule autour des anticipations du public en jouant sur l'ambiguïté entre mise en scène et spontanéité. Cette indétermination provoque chez le spectateur un questionnement : l'actrice subit-elle l'événement ou le met-elle en action? Cette incertitude relative à l'agentivité est possible grâce à l'établissement préalable d'une complicité entre l'interprète et le public, comme nous l'avons décrite plus haut. D'ailleurs, c'est ce que corrobore l'introduction et l'utilisation d'un dispositif intermédial durant le troisième laboratoire.

L'évolution du travail de l'acteur s'est considérablement complexifiée avec l'incorporation de nouvelles technologies sur scène. Il ne lui suffit plus d'annoter ses mouvements, intentions et repères interprétatifs; il doit désormais comprendre et maîtriser les dispositifs intermédiaux au sein desquels il évolue, et développer une méthodologie pour mémoriser ses interactions avec les technologies afin d'assurer la cohérence de l'ensemble des langages scéniques utilisés. La coexistence du jeu scénique et de la performance face à la caméra exige une précision corporelle qui peut à la fois contraindre et déstabiliser un interprète.

Dans sa thèse *La composition scénique face à l'injouable « Cleansed » : dispositif-réseau et devenir-partition d'un théâtre interdisciplinaire* (2020), Nicolas Berzi, metteur en scène et créateur interdisciplinaire, élabore une nouvelle méthodologie de composition scénique visant à organiser, archiver et partitionner une démarche interdisciplinaire. Cette méthodologie intègre des dispositifs de

technologies numériques aux modèles traditionnels d'écriture scénique pour offrir un cadre innovant aux pratiques contemporaines. Dans cette thèse, il affirme :

Les technologies audiovisuelles qui auréolent le dispositif intermédial convoquent une précision d'exécution complètement nouvelle. C'est que l'acteur devient lui aussi régisseur, performeur convoqué dans le dispositif technologique et dont on exige beaucoup plus qu'une interprétation de son « personnage ». L'intermédialisation et la technologisation croissantes de la scène tendent donc à hybrider radicalement l'expression actorielle et modifier tout aussi sérieusement ses méthodes de travail. Sa voix, son corps, ses expressions faciales, ses mouvements les plus intimes peuvent être maintenant fragmentés, amplifiés, démultipliés, différés, etc. L'impact méthodologique d'une technologisation de l'actorat concerne surtout le texte à apprendre, annoter et maîtriser, un texte qui se dissémine graduellement en une partition intermédiaire d'actions scéniques à exécuter (Berzi, 2020, p. 176).

Au commencement de notre troisième laboratoire, celui dont l'extrait convoque un tel dispositif, le corps de l'actrice est devenu, de fait, prisonnier de la technique. L'impératif de respecter méticuleusement la partition scénique pour se positionner adéquatement en fonction de la caméra a bridé ses mouvements naturels. Cette contrainte spatiale a inhibé la gestuelle spontanée de l'actrice. En reconnaissant l'adjectif « performatif » comme désignant la capacité d'influencer le réel, il devenait nécessaire de permettre des moments d'agentivité de l'actrice au sein de la partition. Par conséquent, nous avons choisi une approche d'improvisation progressive pour le mouvement et les manipulations, tout en travaillant avec ce passage du texte. Nous avons encouragé l'actrice à manipuler la caméra et à transmettre ses directives à la régie. Nous avons abandonné l'obligation de suivre un temps d'exécution et les consignes de jeu prédéfinies. Toutefois, elle a maintenu une trajectoire spatiale approximative afin de préserver les angles de prise de vue requis pour accéder à sa performance à travers le dispositif.

Nous avons dû réitérer cette méthode trois ou quatre fois pour obtenir un résultat concluant. L'actrice a redécouvert une aisance dans ses mouvements et ses impulsions, exploré de nouvelles nuances et créé de nouvelles images avec le dispositif. Son interaction avec celui-ci est devenue plus libre et ludique, sans pour autant nier la partition initiale. Sa performance, d'une précision et d'une intégration harmonieuse du dispositif, suggère que la partition originale a laissé une empreinte mémorielle. Le travail itératif en salle de répétition laisse une trace dans l'inconscient des interprètes. Lorsque nous décidons d'un changement de direction dans la composition de la partition, nous ne repartons jamais d'un canevas complètement vierge. Nous appliquons simplement une nouvelle « couche de peinture » pour couvrir, en tout ou en partie, ce qui existe déjà. Oublier le travail précédent est pratiquement impossible puisqu'il laisse des traces. Il faut plutôt composer à partir de ces traces. Dans ce cas précis, le parcours spatial était si

rigoureusement et précisément intégré par l'actrice qu'elle parvenait à maintenir le juste équilibre lui permettant d'improviser tout en respectant sa trajectoire initiale. Dès lors, notre rôle était de l'aider à reprendre le contrôle de sa performance. En tant que metteur en scène, nous devons nous effacer pour qu'elle prenne conscience de son emprise sur le dispositif.

Les observations du premier et du troisième laboratoire nous ont mené à réfléchir sur la relation paradoxale entre « subir » le dispositif intermédiaire et d'« agir » sur lui. Opter pour l'un ou l'autre n'engendre pas de dynamique de performativité; il importe de préserver des instants des deux. Ce sont ces modulations de l'agentivité de l'actrice, en harmonie avec le matériel dramaturgique, qui génèrent un jeu performatif. Nous formulons l'hypothèse que la performativité s'équilibre sur cette polarité entre l'activation des dispositifs et la subordination à ceux-ci au sein de la partition.

L'actrice a développé une conscience accrue de son image, à la fois celle produite par sa présence et l'autre médiatisée par le dispositif de projection. C'est par l'interaction de ces images, qu'elle reprend possession de son corps. Le dispositif témoigne de son espace mental et de son état émotionnel. Plus elle est consciente des signes produits par ses images, plus les caractéristiques d'un jeu performatif deviennent manifestes. En peaufinant la maîtrise technique et émotionnelle du dispositif, l'aspect ludique du performatif se révèle :

À mon avis, un être prisonnier est au contraire placé hors du temps, à l'écart du temps. Quand on voit des acteurs victimes de la technologie, c'est généralement que leur battement de cœur ne s'harmonise pas à la temporalité du dispositif (Cyril Teste, dans Féral et Morin, p. 370).

Le propos de Cyril Teste, directeur de la compagnie MxM, confirme notre postulat selon lequel il était primordial de restituer à l'actrice la maîtrise du rythme dans son interaction avec le dispositif. Les retards induits par les signaux numériques peuvent s'avérer excessivement contraignants et frustrants pour les interprètes. Il est ardu d'harmoniser le dynamisme humain avec le tempo de la technologie, et inversement. Toutefois, lorsque l'interprète contrôle lui-même le dispositif, il peut entrer dans une relation d'écoute et de réceptivité du rythme, et ainsi proposer une performance fluide. Avoir la main sur la temporalité de la création de l'image confère une dimension performative à l'interaction avec la technologie :

On conçoit des espaces de lumière. Car la vidéo, à la base, c'est de la lumière. On doit toujours se demander comment l'acteur est éclairé, révélé, ou ce qu'il dévoile, par son corps et son mouvement, et ce que nous disent les parties invisibles de son corps. L'image et le corps additionnés deviennent révélateurs d'une question, d'une « vérité », d'un regard, d'une vision (Cyril Teste, dans Féral et Morin, p. 371).

Dans la scène conclusive de *Faire de soi un roman*, l'actrice, en manipulant la caméra, dirige le cadrage de sa propre performance qui est projetée, instaurant ainsi une mise en abyme théâtrale. Cet acte fait écho au concept de l'écrivaine qui écrit un roman pour reprendre les rênes de la narration de sa propre existence. Ici, l'actrice reprend le contrôle du cadrage de sa performance, à l'image de Veilleux qui reprend le contrôle de sa vie à travers la fiction. Cela intensifie sa dynamique performative avec la technologie. Cyril Teste a raison de souligner que le maniement de la vidéo constitue essentiellement un travail avec la lumière. Grâce à une maîtrise de l'image projetée, l'actrice acquiert une influence sur ce qui peut être éclairé sur scène et dédoublé à l'écran. En effet, le projecteur illumine entièrement le cyclorama situé en fond de scène. De ce fait, tous les éléments scéniques se situent entre le potentiel lumineux du faisceau et de l'écran. Fréquemment, ses mouvements devant la caméra provoquaient des variations chromatiques sur le cyclorama, ce qui introduisait un signe scénique à la frontière entre une initiative délibérée de l'actrice et une coïncidence née de la capture de signaux lumineux par l'objectif de la caméra :

À l'instar du violoniste et de son violon, je pense que l'acteur doit être l'interprète d'une technologie. Il doit faire des gammes et comprendre comment fonctionne l'instrument avec lequel il travaille. Pour appréhender cette technologie, l'acteur doit saisir le temps qu'elle lui propose, et comment elle peut être au service de son propre rythme (Cyril Teste, dans Féral et Morin, p. 371).

Ces propos corroborent les conclusions tirées de nos expérimentations au sein du laboratoire. L'agentivité de l'interprète, qui suscite les dynamiques d'un jeu performatif au cœur d'un dispositif intermédial, est rendu possible par la maîtrise de cet environnement technologique. Travailler avec la technologie exige un engagement prolongé dans l'exploration et la recherche. Dans notre démarche, le dispositif orchestre un jeu scénique naviguant entre intimité et extimité, où l'actrice se place, à sa guise, tantôt comme sujet, tantôt comme objet de la mise en scène. Nous considérons que les acteurs profiteraient grandement de l'exploration des outils techniques pour s'approprier cette capacité à diriger leur propre mise en scène au sein de la performance. Sans cela, l'intégration de la performativité ne pourrait être maîtrisée dans un tel dispositif, et ce ne serait pas seulement l'interprète qui se retrouverait pris en otage par le dispositif technologique, mais toute la représentation. Il en ressort donc que l'agentivité dans les dispositifs constitue le troisième pilier de la performativité nécessaire pour provoquer un jeu performatif. Cette

agentivité se manifeste également dans les modalités de l'adresse verbale qui, bien qu'elles ne soient pas un dispositif technologique, demeurent un dispositif actoral.

CONCLUSION

Dans le premier chapitre, nous avons défini des critères pour observer la manifestation d'un jeu performatif : la subjectivité de l'acteur, le rappel à l'immédiateté, l'événementialité, et les glissements entre « être », « faire » et « montrer le faire ». Ces critères ont servi de base pour déterminer la présence d'un jeu performatif dans nos laboratoires. Nous avons également confronté les notions de théâtralité et de performativité d'un point de vue conceptuel, en nous appuyant sur les travaux de Féral. Nous avons présenté la théâtralité comme la capacité à disposer le spectateur à percevoir des signes propices à l'analyse, tandis que la performativité se définit par sa faculté d'agir sur le réel incluant le spectateur dans la salle.

Dans le second chapitre, nous avons explicité l'approche de Christian Lapointe concernant les sept modalités de l'adresse verbale. Sans les désigner précisément comme une méthode de jeu, nous les avons abordées comme une méthodologie favorisant l'émergence de la performativité par la parole. Nous avons mis en dialogue les divers ouvrages de Lapointe avec le mémoire de Sylvio Arriola, son proche collaborateur, et souligné certaines distances que nous avons prises par rapport aux recommandations de ces deux praticiens. Cette démarche nous a permis de nous approprier les modalités afin de répondre aux exigences de l'émergence d'un jeu performatif. Par ailleurs, nous avons détaillé comment notre mise en contact avec ces modalités a influencé la matérialité du texte de notre adaptation de *Prague*.

À l'issue de nos cycles heuristiques, l'analyse de nos résultats a approfondi notre réflexion sur la simulation du principe de performativité dans le contexte d'une représentation théâtrale, ce qui produit la perception d'un jeu performatif. Nous employons ici le terme « simulation » parce que l'introduction d'un effet de réel ne vise pas à produire une réalité véritable, mais à donner l'illusion que l'événement performatif au sein de la représentation pourrait demeurer indéterminé. Cette simulation de la performativité peut être, en somme, décrite comme « l'illusion de l'absence d'illusion ».

En confrontant l'écriture de Maude Veilleux aux modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe, en interaction avec un dispositif intermédial, nous avons pris conscience que la simulation du principe de performativité dans le jeu de l'acteur repose sur la corrélation de trois éléments fondamentaux : l'intentionnalité de l'action, la complicité de l'interprète avec le public et son agentivité face aux dispositifs de la représentation. Ces trois principes fluctuent et provoquent des courts-circuits au sein d'une

théâtralité conçue comme un univers autoréférentiel propre à une représentation donnée. L'approche de Christian Lapointe mobilise intrinsèquement ces trois principes, générant ainsi la perception d'un jeu performatif. Il en est de même lorsque l'interprète interagit avec un dispositif intermédiaire sur lequel ses actions exercent une influence tangible.

Bien que nous n'ayons initialement pas su expliquer pourquoi ces modalités généraient un jeu performatif, notre réflexion actuelle, en cernant précisément l'intentionnalité de l'action, la complicité avec le public et l'agentivité de l'interprète sur les dispositifs de la représentation, nous permet de mieux comprendre ce qui crée cette perception. En nommant ces trois éléments, nous pouvons désormais mobiliser plus facilement le jeu performatif comme esthétique dans notre pratique de la mise en scène. Cette interaction des trois principes constitue pour nous une base de travail solide, qui ouvre la voie à une exploration plus approfondie de cette approche.

Cette compréhension du jeu performatif nous amène à concevoir ce dernier comme un moteur analogue au processus autofictionnel de Maude Veilleux. Dans son roman, Veilleux manifeste une intentionnalité claire dans sa mise à nu par l'écriture : elle expose sa vérité dans un geste conscient qui révèle sa vulnérabilité. En parallèle, elle instaure une complicité avec le lecteur en racontant des événements particulièrement intimes, touchant aussi bien à la sexualité qu'à la santé mentale, et crée ainsi un malaise partagé. Il faut toutefois comprendre que nous ne pouvons obtenir, chez Veilleux, la confirmation que ces événements sont bel et bien réels, car ils reposent également sur un principe de simulation de la performativité. Elle oscille donc dans une dynamique d'agentivité, où le roman influence le réel et ses relations tout en lui permettant de rester « la reine au pays de son roman » (Veilleux, 2016, p. 61).

En résumé, pour générer un jeu performatif dans l'adaptation de *Prague* de Maude Veilleux grâce aux modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe, il faut d'abord instaurer des signes propres à cette représentation et relevant du champ de la théâtralité. Dans *Faire de soi un roman*, la théâtralité est instaurée dans la parole par un rappel constant de l'utilisation de l'étonnement. Cela engendre une stylisation de la parole qui repose sur une mécanique de l'étonnement et de la correction des idées. Cette stylisation peut ensuite être déstabilisée, court-circuitée et niée afin de produire l'impression qu'un événement réel est introduit dans le fil de la représentation et générer, par le fait même, une impression de performativité.

Ces interruptions de la théâtralité sont possibles, car les modalités de l'adresse verbale répondent à ce principe de performativité, caractérisé par l'intentionnalité de l'action, la complicité avec le public et l'agentivité sur les dispositifs. Comprendre ces principes permet d'en maîtriser les effets et les perceptions. Selon nos observations, le jeu performatif demande de jouer avec l'intentionnalité de l'action, ce que permettent précisément les modalités de l'adresse verbale. Cette approche est traversée par l'effet que l'interprète veut produire sur la perception qu'a le spectateur de son discours ou de ses actions. Les modalités de l'adresse verbale constituent un dispositif d'intentionnalité pour l'acteur, principalement concentré sur la parole, que ce soit par les directions de l'adresse ou l'invocation de la voix de tribun. Cette intentionnalité permet de percevoir et d'observer un effet d'événementialité dans le discours de l'acteur, laissant l'impression que la subjectivité ou l'opinion de l'interprète transparait au-delà du cadre fictionnel du personnage ou de la représentation.

Nous envisageons l'application des modalités de l'adresse verbale comme une partition chorégraphique de la parole, pouvant s'harmoniser avec la partition physique ou, au contraire, entrer en dissonance avec celle-ci pour créer un second niveau de lecture exacerbant l'effet de distanciation. L'utilisation des modalités de l'adresse verbale influence la corporalité de l'acteur en jouant sur la transition durant laquelle l'attention du spectateur passe d'un élément du corps local à celui du corps global, comme dans le cas de la grimace générée par la parole blanche, ce qui provoque à nouveau une théâtralité dans le discours.

L'utilisation juste des modalités de l'adresse verbale pour produire un jeu performatif demande une écoute interne en symbiose avec une écoute externe. L'acteur doit développer une perception accrue des répercussions de son discours, une forme d'hyperconscience de l'assistance que nous nommons ici complicité. Cette complicité l'appelle à repérer les corps qui écoutent dans l'espace et à renouveler les cibles des adresses. La complicité avec le public ne nécessite pas une mise en action de celui-ci comme dans une pièce d'intervention, mais consiste plutôt en une action adressée par laquelle l'interprète signale au spectateur qu'il est conscient de leur présence et qu'il leur communique quelque chose en lien avec les éléments de la représentation.

Les modalités de l'adresse verbale sont nécessairement renouvelées si un dispositif intermédiaire de captation et de projection numérique qui médiatise les adresses est intégré à la représentation. Cela accentue les jeux de focalisation de l'attention entre corps global et corps local, car l'interprète cadre sa

propre performance. Nous comprenons que ni contrôler totalement le dispositif ni s'y soumettre entièrement ne forme l'ambiguïté propre au jeu performatif. Il est nécessaire d'instaurer des instants de déséquilibre et de transition entre ces deux pôles pour créer la perception d'événements et donc, d'un jeu performatif. Le rôle de l'acteur déborde alors largement l'interprétation d'un personnage ou d'une figure. Il devient acteur-régisseur et fait office de guide à travers la multitude de couches du discours. Son écoute, décuplée, passe de l'écoute en soi à l'écoute de l'altérité puis à l'écoute d'un soi médiatisé.

En définitive, cette recherche est d'une importance significative pour notre pratique de metteur en scène. En explorant les modalités de l'adresse verbale de Christian Lapointe dans notre adaptation du roman *Prague* de Maude Veilleux, nous avons établi un dialogue avec divers auteurs et théoriciens qui nous a permis de nommer et de définir avec une plus grande précision les éléments essentiels à la production d'un jeu performatif. L'intentionnalité de l'action, la complicité avec l'assistance et l'agentivité sur les dispositifs sont trois principes fondamentaux auxquels nous accorderons désormais une attention particulière dès l'approche d'un texte, et spécifiquement lorsque nous travaillons des matériaux non dramatiques à saveur autofictionnelle. Les modalités se sont révélées être une excellente approche pour diriger l'actrice en lui fournissant des directions concrètes. Nous ne cachons pas que nous avons déjà commencé à intégrer ces principes en salle de répétition. Nous sommes également impatient de pouvoir les appliquer dans notre nouvelle compréhension de la direction d'acteur, notamment dans une distribution avec plusieurs interprètes.

De plus, cette recherche ouvre la voie à des questionnements pertinents sur la formation des interprètes. En introduction, il y avait constatations que la pratique de la performance est rarement abordé dans le contexte de la formation des acteurs au Québec. Cela dit, des progrès sont perceptibles depuis les dix dernières années. Les créateurs multidisciplinaires, plus nombreux parmi le corps enseignant, exercent une influence positive dans le renouvellement du jeu. Cependant, il manque de laboratoires et d'ateliers de jeu où les jeunes interprètes en formation pourraient apprivoiser les nouveaux dispositifs technologiques. À l'évidence, il existe un écart entre ce qui se déroule dans les établissements de formation et les centres d'innovation, et la pratique réelle dans le milieu. Nous ne pourrions renouveler les formes si nous ne renouvelons pas la formation. Comme nous le mentionnions dans le troisième chapitre, une partition dans un dispositif intermédial demande du temps, ne serait-ce que pour apprivoiser le dispositif.

De notre point de vue, les formations actuelles, tout comme les conditions économiques du milieu – qu'il s'agisse du financement des arts (Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), Conseil des arts du Canada (CAC), Conseil des arts de Montréal (CAM), etc.) ou des normes syndicales (Union des artistes (UDA), Association des compagnies de théâtre (ACT), Association des professionnels en art de la scène du Québec (APASQ), etc.) – restent profondément ancrées dans des logiques productivistes. Ces dynamiques nous semblent limiter l'innovation artistique de la nouvelle génération en imposant aux jeunes créateurs la nécessité de présenter rapidement leurs travaux. Cette pression vise à leur permettre d'acquérir une légitimité et une crédibilité jugées essentielles pour accéder à des conditions de création adéquates. C'est d'ailleurs cette logique du « créer pour exister » qui avait initialement nourri notre intérêt pour l'adaptation de *Prague*.

Tout cela contribue, à notre avis, à ce que le réel potentiel d'innovation en arts de la scène se sclérose, potentiel pourtant bien présent dans les milieux de formation québécois.

Nous proposons également d'introduire dans la formation des interprètes une part plus large de création à partir de matériaux textuels non théâtraux. Le théâtre est par excellence le terrain de l'interdisciplinarité et de l'intermédialité. Ne serait-il pas souhaitable, au sein des facultés d'art, d'instaurer une quatrième année obligatoire durant laquelle les étudiants des différents départements pourraient expérimenter l'interdisciplinarité et l'intermédialité? Les pratiques et les idéologies se décroiseraient, et le véritable potentiel d'innovation du Québec en arts de la scène se libérerait. Les acteurs de demain devront faire preuve d'encore plus de souplesse. Ils devront certes connaître la tradition théâtrale telle qu'elle est enseignée dans les conservatoires, mais aussi maîtriser les techniques de jeu à la caméra et le travail avec les dispositifs médiatiques et numériques. Nous ne voyons encore que la partie visible de l'iceberg des possibilités qu'offre l'hybridité. La scène, à l'ère postfactuelle et postspirituelle, devient le dernier lieu où il est possible de contester le réel, de le malmener et de s'interroger sur ce qui nous distingue en tant qu'êtres humains.

ANNEXE A

Crédits de la conférence démonstration

De l'oralité vers la performativité : à la recherche d'un jeu performatif

Vendredi 13 janvier 2023 à 14h et à 19h

Samedi 14 janvier à 14h

Studio d'essai Claude Gauvreau (J-2020) / UQAM

Conférencier et metteur en scène : Emanuel Robichaud

Interprétation : Laurence-Anaïs Belleville

Conception vidéo : Olivier Proulx

Conception espace et éclairage : Cédric Delorme-Bouchard

Conception costumes : Marie-Audrey Jacques

Conception sonore : Simon Gauthier

Régie et assistance à la mise en scène : Clémence Léveillé

Direction de recherche : Angela Konrad

ANNEXE B

Extraits 1 de *Faire de soi un roman*/ ligne 0 à 135/ Premier laboratoire

(Une femme seule sur scène. Un matelas. Une chaise. Deux micros. Une caméra. Un ordinateur. Des bouteilles d'eau. Des sacs de chips. Les pages d'un manuscrit étalé sur le sol. Elle semble s'être enfermée dans la salle pour écrire. Elle se lève de sous les couvertures.)

La première fois que nous avons
couché ensemble,
Nous nous étions donné rendez-vous dans un bar.
Nous avons parlé.
Beaucoup parler.
Il était du genre anxieux et plein de culpabilité.
Il voulait en savoir davantage sur la situation avec mon mari.

À peine un an et demi après mon mariage,
nous décidions,
chacun de notre côté,
d'aller voir ailleurs.
Nous ne doutions pas
de notre amour réciproque.
Les relations sexuelles extraconjugales n'entacheraient pas
notre couple.
Nous étions dévoués l'un à l'autre.
J'essayais d'expliquer la situation.
Je ne cherchais pas
une porte de sortie.
Je n'avais aucunement l'intention de m'immiscer dans sa vie.
Je ne voulais pas faire l'épicerie avec lui.
Je ne voulais pas l'aider à décorer son appartement.
Je ne voulais pas rencontrer sa famille.
Je voulais l'embrasser,
le faire rire,
le sucer,
boire de l'alcool,
déconner,
mais surtout baiser.
Baiser beaucoup.
Je sentais sa peur.
Sa peur de gâcher mon couple.
Je le trouvais naïf,
mais beau.

Après deux pintes de bière, nous avons marché jusque chez lui. Il a fait des blagues. Il trouvait que j'avais l'air d'une lesbienne. J'étais bien à l'aise avec l'idée, puisque j'en étais presque une.
Nous sommes rentrés.
Nous sommes allés dans sa chambre.
Il a mis de la musique.
Je me suis penchée pour regarder ses livres.
Il m'a prise par-derrière,
m'a attirée vers le lit.
J'avais
très envie
de lui.
Je voyais qu'il avait envie aussi,
mais il avait encore peur.
Nous nous embrassions.
Je le découvrais plus tendre que je l'imaginai.
Il embrassait bien.
Il parlait beaucoup.
Il a dit :
à qui est-ce que tu appartiens?
Je trouvais la question maladroite,
mais touchante,
comme s'il ne voulait pas prendre ce qui ne lui revenait pas.
J'ai dit :
je m'appartiens.
J'étais nue.
Il me scrutait.
Il a dit :
tu es la fille la plus féminine avec qui j'ai été.
Il était nu aussi.
Il ne bandait pas.
Il semblait anxieux.
Je savais qu'il pensait à mon mari. Je l'ai entendu murmurer :
j'aurais dû démissionner.
J'ai dit :
pourquoi ?
Il a dit :
parce que je ne voudrais pas croiser ton mari à la librairie.
Il embrassait mes mains.
Il suçait mes doigts.
Il a dit :
quand on travaille ensemble et que tu pars dans ton bureau, je compte les minutes avant que tu reviennes.
J'aimais sa présence.

J'aimais être avec lui,
même si j'avais compris que nous n'aurions pas de sexe torride.
J'aimais sa façon de me toucher.
De me regarder.

(...)

Je parle à un ami de mon envie de me rapprocher d'un employé de la librairie. Il me dit : lance-toi. C'est ta chance de jouer avec l'objet de tes désirs. C'est aussi à cet ami que je pense envoyer mon manuscrit, une fois qu'il sera terminé, pour avoir des commentaires. J'estime son avis. Je sais qu'il ne me ménagera pas. Il va me dire ce que je ne veux pas entendre. Il le fait toujours. Pour ça, il faut que j'écrive davantage, que le document Word prenne de l'ampleur. J'avance à petits pas.

(...)

L'entente avec mon mari est simple,
mais nécessaire à la survie du couple ouvert.
Nos relations extraconjugales ne doivent pas nuire à notre couple.
PAS LE DROIT DE TOMBER AMOUREUX
NI DE DÉCOUCHER.
Il faut choisir des gens que l'autre n'a pas à côtoyer.
Il y a aussi la liste de gens interdits.
La sienne est plus longue que la mienne.
Probablement parce que j'ai une tendance à la jalousie
plus prononcée.
Pour l'instant, tout est sous contrôle.
J'ai amené l'idée.
Mon mari en avait discuté souvent dans le passé,
mais je n'étais pas prête à faire le pas.
J'avais déjà eu de mauvaises expériences lors d'une relation précédente.
Je connaissais un peu l'histoire.
J'étais réticente.
Comme mon mari aime aussi coucher
avec des hommes,
quand ce fut à mon tour d'avoir envie de tenter l'expérience,
il a accepté.
Nous avons une vie sexuelle active,
encore agréable.
Assez divertissante.
Nous pensons passer notre vie ensemble.
On se dit qu'il faut utiliser nos corps,
en profiter pendant qu'il en est encore temps.
Et,

qu'est-ce que ça représente quelques amants sur une vie passée ensemble ?

(...)

J'écrit.

(...)

ANNEXE C

Extrait 2 de *Faire de soi un roman* / ligne 225 à 337/ Deuxième laboratoire

J'ai eu plusieurs différends avec mon amant au cours de la semaine.
La communication par texto complique tout.
Je le trouve distant.
Je ne comprends pas son humour.
Je fini par l'appeler de mon bain.
Je suis plutôt triste.
Je veux qu'il comprenne comme par magie.
Je ne veux pas me sentir insistante
ou nécessiteuse de son attention.
Je veux qu'on s'amuse.
J'ai besoin de sentir quelque chose,
n'importe quoi,
rien de précis.
Même pas de l'amour,
juste une émotion
pour me croire vivante
un peu.
J'en ai besoin.
Il me trouve exigeante.
Je le suis probablement.
Sa présence est une drogue et je vis mal la descente.

Je ravale mes envies.

Je passe une des pires nuits de l'hiver.
Couchée dans mon bureau,
pleine de larmes et de morve.
J'ai beaucoup de pilules entre les mains.
Je pleure longtemps.
Je suis paralysée.
Ce n'est pas lui.
C'est tout le reste.
C'est l'hiver.
Cette saison si difficile
où je me retrouve à devoir combattre mes idées
noires.
Je pense au livre.
Je veux le terminer, juste l'écrire.
Ça me sort un peu de la déprime,

me donne de l'espoir.
Je me réveille le lundi autour de midi.
Je presse un pamplemousse.
Je le bois avec mon mari.
J'ai envie d'arrêter.
J'ai envie de refermer le couple.
Je discute avec lui devant les toasts.
Je pleure un peu en pensant au roman.
J'ai plus rien à écrire.
Je veux abandonner le projet.
Il me conseille de poursuivre.
Son empathie me charme.
Je sais que notre union est forte et qu'elle va durer.
Il n'y a que lui pour comprendre ma démarche d'écriture.
Je pense que je ne l'ai jamais autant aimé,
mon géant.

(...)

L'histoire avec mon amant tombe à plat.
Je m'épuise
à attendre des moments d'extases.
Il y en a,
mais trop peu.
Je n'aime pas me retenir.
Je veux y aller à fond.
Tout brûler.
Être avec lui,
ÊTRE FOLLE.
J'ai l'impression que nous manquons de temps.
Lui a peur des rapprochements,
de l'attachement,
du couple.
Un solitaire avec un monde intérieur fort.
Une fois par semaine, c'est l'entente.
Pas plus,
il ne veut pas perdre le contrôle.
Je sais qu'il me laisse entrer dans sa vie
parce que je ne représente pas de menace.
Une femme mariée,
un arrangement
idéal.
Je sens qu'il me tient à distance tout en étant extrêmement près de moi.
Plus près que quiconque l'a été.

Plus près que je l'imagine possible.

(...)

Je suis déprimé.

Je ne vois plus clair.

Je sais que je n'ai pas le désir d'être heureuse,

je sais que ça m'importe peu.

Cette histoire n'a du sens que lorsque je commence à l'écrire.

Si je passe une semaine sans rédiger,

je me crois amoureuse,

au bord du divorce.

Il faut que je ramène mon expérience à la littérature.

Quand je termine un bon paragraphe,

peu importe ma peine,

mon manque,

ma culpabilité.

Il y a le texte.

Le texte salvateur.

Celui par lequel tout existe,

même moi.

Il y a beaucoup de ça dans ce projet.

Conférence (du genre avec un projecteur)

Je remarque que lors de mes crises d'angoisse j'ai le réflexe de valider mon existence sur Facebook. J'ai une trace de moi, des photos, un certain nombre d'amis classés par catégorie, j'ai des intérêts, des discussions. C'est très rassurant de se sentir présent dans le monde. J'ai une fiche donc je suis. En parallèle, je peux aussi me dire : j'ai un livre, j'existe. Cela valide mes douleurs, les rend nécessaires.

ANNEXE D

Extrait 3 *Faire de soi un roman/ 1022 à 1186/ Troisième laboratoire*

Je perds la motivation pour ce projet de roman. J'arrive au bout de l'expérience en me sentant faible et petite. Je suis lâche. J'ai rompu mon contrat d'écriture. Je n'irai pas au bout de l'histoire. Je réalise que j'ai essayé d'utiliser les autres pour ma fiction. Je réalise que personne, sauf moi, ne veut être un personnage dans cette histoire. Il n'y a que moi qui y trouve satisfaction, à qui ça donne un sens à la vie. J'ai basculé de la fiction à la réalité. Je me retrouve avec un amas complexe entre les mains, des pots cassés. Je n'ai pas envie de mentir pour autre chose qu'une ligne narratrice. Je n'y vois aucun intérêt. Je sens le projet avorté, ma réflexion rompue. Mon erreur a été d'oublier que je suis dans une fiction. J'ai forcé des sentiments, des retournements de situation et cela joue contre moi. J'évite d'écrire. Je tourne en rond. J'angoisse.

(...)

Me filmer en train d'écrire
me permet de créer
un moment.
Je me prépare,
je me maquille,
je trouve l'angle idéal.
Ça devient mon propre spectacle,
ma mise en scène personnelle.
J'aime mieux vivre dans une réalité virtuelle.
Je ne tiens pas au réel.
Je ne tiens pas au corps.
J'aime mieux la fiction.
Mon mari m'a dit :
tu as de la difficulté à différencier le réel de la fiction.
Je le crois.
J'existe dans le reflet de ma caméra.
Les gens atteints par le trouble de dépersonnalisation/déréalisation
se sentent détachés de leurs propres
processus mentaux,
ont une sensation
de somnambulisme,
d'étrangéisation de soi.
Ils ont une tendance maniaque
à s'auto-observer,
à valider leur présence au monde.
Ce roman répond
au même mécanisme.

L'écrire me permet d'ancrer ma présence au monde,
me permet de me sentir vivante,
me permet de bouger,
de travailler.
Sans le livre,
je suis une coque vide.
À QUI EST-CE QUE JE MENTAIS?

(...)

Je cache de l'information. Je ne dis pas tout. Ce que je choisis de cacher est ce que je devrais le plus dire. Je sais ce dont il s'agit. J'hésite à l'écrire. Et, je sais surtout qu'il s'agit d'une partie du sujet de ce roman. Je tourne autour. Je n'ose pas l'approcher. Je ne trouverai probablement pas le courage pour m'y rendre. Pas maintenant. Pas dans ce livre.

(...)

Je parle avec mon mari
sur Skype.
Je lui explique que
j'ai l'impression
de m'être
dédoublée.
Une partie de moi pour vivre,
l'autre
pour la regarder vivre.
Je me questionne sur la possibilité
d'un trouble dissociatif de l'identité.
Peut-être dû à un traumatisme.
Je cherche des mémoires refoulées.
Pas facile de récupérer
le refoulé.
Je suis aussi un peu hypocondriaque à propos des maladies mentales.
Hypocondriaque,
paranoïaque
ou
attentive aux détails,
à la dégénérescence de l'esprit,
à mes pertes de contrôle,
à mes moments d'absence.
Je me sens glisser hors de moi.
Je dis :
j'ai viré weird.
Ça veut dire que j'étais sur le bord d'une falaise.

Ça m'arrive parfois.
Surtout en période de solitude.
Difficile de ne voir personne,
de rester cloîtrée dans l'appartement.
La spirale.
L'enfermement rend fou.
Le roman
me rend
folle.

Je veux être une poète, pas une femme poète.

(...)

Mon amant est venu après le travail.
Juste en passant pour se rendre chez lui.
Il lit encore les pages aux murs.
Il dit :
on dirait que je te fais tout ça et que tu ne veux pas.
Que tu le subis.
Tu as un peu l'air d'une victime.
Je suis fâchée qu'il me dise ça.
Je me suis levée.
J'ai lu le paragraphe.
J'ai dit :
je te demande de le faire.
Je dis que j'aimerais que tu le fasses
longtemps,
toujours.
C'est écrit
juste là.
JE NE SUIS PAS UNE VICTIME.
Je ne le suis jamais.
Même quand je peux l'être.
Même quand ce gars m'avait baissée de force.
Qu'il n'avait arrêté qu'au moment où je lui avais dit qu'il saignait du nez.
Je n'avais pas été une victime.
J'avais écrit un poème,
l'avais publié dans mon recueil.
On m'avait invitée un an plus tard à un événement de poésie.
J'avais vu qu'il serait là.
J'avais préparé ma lecture en sachant ça.
Il était bien là.
Je l'ai fait monter sur la scène.

Je lui ai fait lire le poème
devant tout le monde.
De l'extérieur,
tout cela avait l'air d'une performance ratée.
De l'intérieur,
tout était parfait.
Je savais.
Lui savait.
C'était ma petite vengeance.

Pourquoi maintenant, en baisant avec quelqu'un que j'aime, ai-je l'air d'une victime?

On me lit comme
un être vulnérable.
Je soigne mon apparence.
Je me lisse.
Je peins mes yeux.
Je bats des cils à un rythme maîtrisé.
Mes doigts longs et gracieux se posent où il faut.
Ma fragilité
est
ma force.
C'est qu'on ne saisit pas que je suis
une puissance destructrice,
une enchantresse.
La proie
et
le prédateur.
J'incarne les deux.
Je suis celle qui demande.
Celle
qui impose la limite.

ANNEXE E

Images tirées de la conférence démonstration





BIBLIOGRAPHIE

CHAPITRE 1 : AUTOFICTION ET JEU PERFORMATIF

ABIRACHED, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard

AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages.

AGAMBEN, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Payot & Rivages.

ARTAUD, A. (1985). *Le théâtre et son double ; suivi de le théâtre de séraphin*. Gallimard (Folio. Essais, 14).

BEAUDOIN-GENTES, A. (2016). *L'amour médecin : essai scénique sur l'application d'un jeu comique performatif*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]

BESSON, J.-L. et WIBO, A. (2003). *L'acteur entre personnage et performance : présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Louvain-la-Neuve Études théâtrales.

BOUKO, C. (2010). *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*. P.I.E. Lang (Dramaturgies : textes, cultures et représentations, no 26).

BOST, B. et DANAN, J. (2007). *L'utopie de la performance Deutsch, Gabily, García, Renaude, Novarina, Jouet, Kane...* . L'Harmattan | « Études théâtrales » /1 N° 38-39

CASABONNE, J.-F. (2014). *Du je au jeu : réflexion expressionniste d'un praticien sur le théâtre*. Somme toute.

CORVIN, M., CANTARELLA, R. et NOËLLE, R. (2015). *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Éd. théâtrales (Sur le théâtre).

CÔTÉ, J.-C. (2013). *L'application de la ligne des actions physiques de Stanislavski à un texte contemporain : Électronic City de Falk Richter*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal]

COTTON, N. (2016). *Du performatif à la performance : la « performativité » dans tous ses états*. Sens public.

Récupéré de : <https://doi.org/10.7202/1044398ar>

CRAIG, E. G. et al. (1999). *De l'art du théâtre*. Circé (Penser le théâtre).

CYR, P. (2012). *La métamorphose de Mère courage ou la spectature et l'actualisation de distanciation*.

[Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]

DANAN, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. 1^{re} édition edn. Arles: Actes Sud (Actes Sud-Papiers).

DAVID, G. & DUCHARME, F. (2015). *Dramaturgies, dispositifs et performativité du solo*. L'Annuaire théâtral, (58), 9–15. <https://doi.org/10.7202/1038316ar>

DEBORD, G. (1996). *La société du spectacle*. Gallimard (Folio, 2788).

DELFOUR, J.-J. (2000). Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque. *L'Annuaire théâtral*, (28), 119–129. <https://doi.org/10.7202/041441ar>

FÉRAL, J. (1997). *Mise en scène et jeu de l'acteur tome 1/ L'espace du texte*. Éditions Jeu/ Éditions Lansman.

FÉRAL, J. (1998). *Mise en scène et jeu de l'acteur tome 2/ Le corps en scène*. Éditions Jeu/ Éditions Lansman.

FÉRAL, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. L'Entretemps éditions (Champ théâtral).

FÉRAL, J. (2013). *De la performance à la performativité*. Le Seuil / Communications. n° 92 | pages 205 à 218

FISCHER-LICHTE, E. (2008) *The transformative power of performance : a new aesthetics*. Abingdon: Routledge

JACQUES, H. (2015). Le solo scénique, forme ouverte et plurielle. *L'Annuaire théâtral*, (58), 5–6. <https://doi.org/10.7202/1038315ar>

JOST, F. (2007) *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. CNRS Ed.

KIRBY, M. (1987). *A formalist theatre*. University of Pennsylvania Press.

LANDRY, P.-L. (2017). Survivre au gouffre du monde. Maude Veilleux et l'absoluité de la littérature. *Nuit blanche, magazine littéraire*, (146), 34–38.

LAPLANTINE, F. (2021). *Scènes et mise en scène : essai sur le théâtre et danse contemporaine*. Pocket.

LARRUE, J.-M. (2008). *Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive*. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 13–29.

LARRUE, J.-M. dir. (2015). *Théâtre et Intermédialité*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

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

LESAGE, M.-C. (2015). *Le soliloque et ses dispositifs scéniques : Jackie d'Elfriede Jelinek, mise en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin*. *L'Annuaire théâtral*, (58), 45–56. <https://doi.org/10.7202/1038319ar>

LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Gallimard (Les Essais, 225).

LIPOVETSKY, G., et Charles, S.(2004). *Les temps hypermodernes*. Grasset (Nouveau collège de philosophie).

LIPOVETSKY, G. (2021). *Le sacre de l'authenticité*. Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).

MIMEAULT-BOIVIN, A. (2020). *Se jouer : la performance du soi ou le dévoilement littéraire chez Maude Veilleux*. [Mémoire de Maîtrise. l'Université du Québec à Chicoutimi.]

MONFORT, A. (2009). *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*. Trajectoire. Consulté le 20 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trajec/392>

MOULARD, E. (2012). *Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques*, [Mémoire de maîtrise. Université Stendhal Grenoble 3]

OUELLETTE-MICHALSKA, M. (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. XYZ (Collection Documents).

PRADIER, J.-M. (2013). *La performance ou la renaissance de l'action*. Le Seuil | « Communications » n° 92 | pages 277 à 290 récupéré de : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-277.htm>

RYNGAERT, J. P. & BERGEZ, D. (2007). *Lire le théâtre contemporain*. Armand Colin (Lettres sup. Lire).

RYNGAERT, J. P., & Bergez, D. (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*. 3e edn. Armand Colin (Cursus. Lettres).

RYNGAERT, J.-P. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 103–112. <https://doi.org/10.7202/041709ar>

SARRASAC, J.-P. (2010). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé Poche.

SARRASAC, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Éd. du Seuil (Poétique).

SCHECHNER, R. (1988). *Performance theory*. Rev. and expanded edn. Routledge (University paperback, 991).

SCHECHNER, R. and BRADY, S. (2013). *Performance studies: an introduction*. 3e edn. S. Brady. London: Routledge.

SOURIAU, É., and SOURIAU, A. (2010). *Vocabulaire d'esthétique*. 3E édition "Quadrige" : 2010, septembre edn. PUF (Quadrige. Dicos poche).

ST-JEAN, A. (2015). Entre théâtralité et performativité. *Jeu*, (155), 64–67.

THIBAUT, S. (2015). Rhapsodisation et transpersonnalisation de la parole dans les Drames de princesses d'Elfriede Jelinek. *L'Annuaire théâtral*, (58), 171–192. <https://doi.org/10.7202/1038326ar>

UBERSFELD, A. (1982). *Lire le théâtre 2 : L'école du spectateur*. Messidor.

VAÏS, M. (2008). Le jeu non réaliste : l'approche de Vitez, Régy, Nekrosius. *Jeu*, (129), 80–85.

VAÏS, M. (2008). Est-ce que la télé pollue le théâtre? Les Entrées libres de *Jeu*. *Jeu*, (129), 118–127

VALENZUELA GOMEZ, E. (2014). *La subjectivité dans la technique de l'acteur performatif dans l'essai scénique Paella barcelonaise*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]

VEILLEUX, M. (2013). *Les choses de l'amour à marde*. Les Éditions de l'Écrou.

VEILLEUX, M. (2016). *Last Call Les Murènes*. Les Éditions de l'Écrou.

VEILLEUX, M. (2016). *Prague*. Éditions du Septentrion (Hamac).

VEILLEUX, M. (2019). *Une sorte de lumière spéciale*. Les Éditions de l'Écrou.

VEILLEUX, M. (2023). *Ghost*. Bouc Productions

VEILLEUX, M. (2023). *Les choses de la lumière*. Édition Marchand de feuilles

WYNANTS, N. (2015). Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction. *L'Annuaire théâtral*, (58), 151–169. <https://doi.org/10.7202/1038325ar>

CHAPITRE 2 : DIRIGER LE JEU PERFORMATIF

ARRIOLA, S. (2011). *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C.H.S. : Étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermedial*. [Mémoire de maîtrise, Université Laval]

BAUSSON, G. et LAVALLÉE, M. (1997). *Guide d'interprétation théâtrale*. Leméac (Théâtre/Leméac).

BEAUFILS, É. (2014). *Quand la scène fait appel-- : le théâtre contemporain et le poétique*. L'Harmattan (Perspectives transculturelles).

BOUCHARD, H. (2007). Abrasifs. *Liberté*, 49 (3), p.89–100.

BRECHT, B. et al. (1999). *L'art du comédien : écrits sur le théâtre*. Nouvelle édition / edn. L'Arche.

CHEKHOV, M. (2010). *Être acteur : technique du comédien*. Pygmalion.

CHÉNÉTIER-ALEV, M. (2010). *L'oralité dans le théâtre contemporain : herbert achternbusch, pierre guyotat, valère novarina, jon fosse, daniel danis, sarah kane*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.

DUSIGNE, J.-F. (2015). *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?*. Les Solitaires Intempestifs.

HUMM, M. (2018). *La République romaine et son empire. De 509 av. à 31 av. J.-C.* Armand Colin, « Collection U », URL : <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.ugam.ca/la-republique-romaine-et-son-empire--9782200622053.htm>

KLEIST, H. von et GERMAIN, B. (2010). *Sur le théâtre de marionnettes : suivi de sur l'élaboration progressive des idées par la parole*. Éditions Sillage.

LAPOINTE, C. (2011). *Anky, ou, la fuite--opéra du désordre : cycle de la dispartition : théâtre ; suivi de, petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*. Les Herbes rouges (Collection "scène_s", 4e).

LAPOINTE, C. (2021). *Les jours gris*. Les Herbes Rouges (Collection "scène_s", 4e).

LAPOINTE, C. (2022). *Les mécanismes de la performance actorale: Performance - Démonstration d'une vision renouvelée de la formation en jeu*. [Mémoire de maîtrise. Université Laval.]

LEROUX, L.-P. et GUAY, H. (2014). *Le jeu des positions, discours du théâtre québécois*. Éditions Nota Bene.

MERLEAU-PONTY, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard (Collection Tel, 4).

NOVARINA, V. (2010). *Devant la parole*. P.O.L.

NOVARINA, V. (2011). *Lumières du corps*. P.O.L.

PASCAL, V. (2021). *L'acteur-narrateur : pratique du jeu dans un contexte d'hybridation de la narration et de la représentation*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]

ROY, N. (2019). *L'expérience de lecture comme impulsion au passage à la scène du recueil sans bord, sans bout du monde d'Hélène Dorion*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]

PROUST, S. (2006). *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. L'Entretiens (Les voies de l'acteur, no 16).

PRUNER, M. (2010). *L'analyse du texte de théâtre*. 2e edn. A. Colin (128. Lettres, linguistique).

SAUSSURE, F. et DE MAURO, T. (1985). *Cours de linguistique générale*. Payot.

SHAKESPEARE, W. et al. (1984). *Hamlet ; Othello ; Macbeth*. [Lieu de publication non identifié]: Librairie generale francaise.

CHAPITRE 3 : ANALYSE ET RÉSULTATS

- AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Payot & Rivages.
- BARBA, E. (2008). Un jardin tout pour soi. *Jeu*, (129), 62–66.
- BARBA, E., et SAVARESE, N. (dir.) (2008). *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. 2e éd. l'Entretemps (Les voies de l'acteur, n° 1).
- BARDIOT, C. (2015). *Arts de la scène et Big Data. Retracer et analyser le processus de création d'un spectacle grâce à la visualisation de données*. H2PTM, , Paris, France. pp.231-242. hal- 02337596
- BATAKLIEV, P. (2018). *Qui va là : création d'une dramaturgie temporelle du personnage*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.]
- BEAULNE, M. (2004). *Le passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Leméac (L'écritoire).
- BENJAMIN, W. (2018). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Éditions Allia.
- BERZI, N. (2020) *La composition scénique face à l'injouable «cleansed» : dispositif-réseau et devenir-partition d'un théâtre interdisciplinaire*. [Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal]à
- COATES, E. and DEMERS, S. (2019). *Physics and dance*. New Haven: Yale University Press. doi: 10.12987/9780300240634.
- CONTE, R. (1996). *La poïétique de Paul Valéry*. Recherches poïétiques, Paris; Valenciennes: SIP; Presses universitaires de Valenciennes, hal-01503774
- CONTE, R. (2017). *La poïétique d'Étienne Souriau*. Nouvelle revue d'esthétique, 19, 13-21. <https://doi.org/10.3917/nre.019.0013>
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1990). *Flow : the psychology of optimal experience*. New York: Harper and Row.

ECO, U. and CANTAGREL, L. (2016). *Comment écrire sa thèse*. [Paris]: Flammarion.

FÉRAL, J. et MORIN, J.-M. (dir.) (2023). *La vidéo en scène: l'acteur et ses technologies*. Presses Universitaires de Vincennes.

GLASER, B. G. et al. (2010). *La découverte de la théorie ancrée: stratégies pour la recherche qualitative*. A. Colin (Individu et société).

HEGGEN, C. et al. (2017). *Théâtre du mouvement*. Deuxième époque.

KARSTEDT, C. V (réals.) (2022). *The beauty of the mysterious*. [film documentaire]. 3B-Produktion.
Consulté :
<https://www.youtube.com/watch?v=BxvRUBqV3jo&list=PLX2n5q5xyOJElyUtkXUausE5XI5GUvO43&index=51&t=1947s>

KNEBEL, M. et al. (2006). *L'analyse-action : en deux livres et quelques annexes*. 1Re éd edn. Actes sud (Actes sud-Papiers).

OSTERMEIR, T. et al. (2016). *Le théâtre et la peur*. Actes Sud (Le Temps du théâtre).

PAILLÉ, P. (1994). *L'analyse par théorisation ancrée*. Cahiers de recherche sociologique, (23), 147–181.
<https://doi.org/10.7202/1002253ar>

PAILLÉ, P. (1994). *L'analyse par théorisation ancrée*. Cahiers de recherche sociologique, (23), 147–181.
<https://doi.org/10.7202/1002253ar>

PAQUIN, L.-P. (2019). *Faire de la recherche-crédation par cycles euristique*. Université du Québec à Montréal.
Récupéré de http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf

PAQUIN, L.-P. (2019). *Faire le récit de pratique de sa recherche-crédation*. Université du Québec à Montréal.
Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf

PAQUIN, L.-P. (2020). *Dégager des connaissances de sa recherche-crédation*. Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://lcpaquin.com/Ecriture/Ecriture_connaissances_RC.pdf

PLUTA, I. (2011). *L'acteur et l'intermédialité : les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. L'Âge d'Homme.

POMMERAT, J. (2016). *Théâtres en présence*. 2e edn. Actes Sud-Papiers (Apprendre).

ROSSEL, N. (2017). Le roi Lars Eidinger crache le venin de Richard III à l'Opéra. *24 Culture*. Consulté : <https://www.24heures.ch/le-roi-lars-eidinger-crache-le-venin-de-richard-iii-a-lopera-311035867581>

SPATZ, B. (2015). *What a body can do. Technique as knowledge. Practice as research*. Routledge.

TREMBLAY, L. (1993). *Le crâne des théâtres : essai sur le corps de l'acteur*. Leméac (Essai Leméac).

VALÉRY, P. (1937). « *Première leçon du cours de poétique* » : *Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France*. Gallimard.

VANDEBUSSCHE-CONT, M et JOLIVERT PIGNON, R. (2016). Joël Pommerat: Processus de création. *Revue des études théâtrales*, no 19. p. 42-52

VEYSSET, S. (réalis.) (2019). *Le mystère Huppert*. [film documentaire]. La huit productions.