

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPOSITION DE SOI : ÉTUDE DE CERTAINES MODALITÉS  
AUTOREPRÉSENTATIONNELLES AU THÉÂTRE SUIVIE D'UN ESSAI SCÉNIQUE  
QUI LES APPLIQUE DANS UNE FORME PERFORMATIVE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
CLAUDINE ROBILLARD

AOÛT 2006

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.01-2006). 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.»

## AVANT-PROPOS

Nos ondes sont envahies par des émissions de télé-réalité, les étalages des librairies par les récits autobiographiques et le net par des sites encourageant qui le veut à s'exposer sans pudeur; devant cette surenchère, force est de constater que nous sommes actuellement témoins d'une ère où l'exposition de soi est fortement valorisée et encouragée. Sans confondre phénomène social et courant artistique, il semble tout de même pertinent de se demander d'où vient ce désir grandissant de se donner soi-même en représentation. Peut-on voir là un phénomène symptomatique d'une crise identitaire qui laisserait présager également une crise de la transmission? Assiste-t-on chez les artistes, comme le suggèrent certains théoriciens, à la disparition du réel désir de raconter, de transmettre une histoire, une vision du monde? Ce qui motive l'acte de création dans nos sociétés libérales se résume-t-il aujourd'hui au désir narcissique de s'exposer, sous une multitude de représentations ou de projections, au regard de l'autre (et à son propre regard) dans le but ultime de cerner les limites de leur moi labile? En rejetant ou en restreignant au maximum le travail de transposition, chercherait-on à contrecarrer l'omniprésence des mass média qui servent souvent à manipuler l'information et à camoufler une partie de la mascarade sur laquelle repose notre système politique? Plongés dans un monde d'images, certains artistes seraient peut-être tentés de chercher à créer un espace plus intime afin qu'émerge entre eux et le spectateur une communication plus sincère. N'est-ce pas une manière de témoigner de l'urgent désir d'une communication plus directe et moins médiatisée?

Ce mémoire ne prétend aucunement répondre à ces questions d'ordre social. Ces dernières ont plutôt été les prémisses à des questions portant davantage sur la représentation théâtrale et la pratique de la mise en scène actuelle. Il était tout de

même essentiel d'en faire part au lecteur, afin qu'il comprenne le contexte des premières réflexions menant à la rédaction de ce mémoire.

Merci à Marie-Josée Boulanger, à Dominique Leclerc, à John Londoño, à Ian Mercier et à Julien Veronneau d'avoir osé plonger tête première dans la création de « *C'est comme un photomaton... mais en mieux* ». Merci également à Sophie Aubry d'avoir eu le courage de se joindre à l'équipe, à titre de photographe-performeuse, juste avant la vague des représentations et d'avoir su être une amie réconfortante dès les premiers remous de la création. Merci à Jonathan Nadeau, ami et fidèle collaborateur, d'avoir permis à « *C'est comme un photomaton... mais en mieux* » de se révéler dans un espace et une lumière qui correspondaient à ceux que je m'étais imaginés. Merci à Célyne et à Valérie, chères colocos et amies qui, du temps du 4125 Papineau, m'ont écoutée, rassurée et soutenue même dans les moments de mer agitée... Un merci tout spécial à Éric, habile monteur, sensible documentariste et aussi ami précieux, d'avoir suivi discrètement, derrière le viseur de sa caméra, l'intensité des moments précédant le début des représentations afin de nous offrir un court-métrage empreint d'une humanité juste et d'une passion tangible. Merci à ma mère, lectrice privilégiée de ce mémoire, qui a su parfois ajouter fluidité et clarté à certains passages plus nébuleux. Merci à mon directeur Michel Laporte, pour ces nombreuses disputes plus ou moins *simulées* entre modernes et post-modernes que nous sommes... Mine de rien, celles-ci m'ont permis d'enrichir mes réflexions sur le théâtre et m'ont surtout aidée à me définir par la voie de l'opposition...! Merci à Raymond Naubert, Yves Gemme, Gilles Chartrand, Lucie Matte, Guy Rouillard, Martine Beaulne, Jean Gervais, Frédéric Maurin, Jocelyn Bourquoin et son équipe, d'avoir, chacun à sa manière, contribué généreusement à la réalisation de ce projet et, ensuite, à sa poursuite. Enfin, un merci tout particulier à Anne-Marie Guilmaine, précieuse âme-sœur de création et *mère-pote* inconditionnelle qui, tout au long de cette traversée houleuse, n'a cessé de croire en moi. Sans son appui total et ses encouragements généreux, sans ses questions remuantes et son écoute sensible, sans

son acharnement contagieux et sa passion animée pour le théâtre, non seulement ce projet n'aurait pas été le même, mais ma soif de créer n'aurait pu être aussi affirmée et insatiable qu'elle ne l'est aujourd'hui.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	
GARDER SES YEUX OUVERTS DANS L'EAU.....	1
CHAPITRE I	
L'AUTOREPRÉSENTATION :	
UNE RIGOLE CREUSÉE PAR LA DÉRIVE DU PERSONNAGE AU THÉÂTRE ....	5
1.1 De la <i>persona</i> au moi exposé: traces de la dérive du personnage au théâtre.....	6
1.2 L'autoreprésentation au théâtre : un concept émergeant à l'embouchure du théâtre et de la performance.....	9
1.3 La tendance autobiographique au théâtre : une traversée en mer solo.....	18
1.4 La scène de l'autoreprésentation: à l'heure où le lac est un miroir.....	22
CHAPITRE II	
LA DÉMARCHE ETHNOGRAPHIQUE : S'AMARRER AUX RIVAGES DU SOI	25
2.1 La démarche de l'ethnographe : les deux pieds dans la boue.....	27
2.2 L'acteur et le metteur en scène : quatre mains sur la barre en mer agitée.....	30
2.3 Pour le metteur en scène, c'est... faire de la mise en scène comme on joue aux Lego dans le bain.....	33
2.4 Pour l'acteur, c'est comme... nager sans flotteurs ni pince-nez.....	35
CHAPITRE III	
LE THÉÂTRE PERFORMATIF : ENTRE DEUX EAUX.....	37
3.1 Le temps réel : plonger la tête dans l'eau pendant une minute sans tricher	38
3.2 La notion de risque : se mouiller jusqu'aux os.....	40
3.3 Le rapport au public : étanchéité non garantie, risques d'éclaboussures.....	42
CONCLUSION	
VOIR UNE ÉPAVE DANS SA BAIGNOIRE.....	47

APPENDICE A	
LES TREIZE DEMANDES SPÉCIALES.....	52
APPENDICE B	
«C'EST COMME UN PHOTOMATON... MAIS EN MIEUX».....	55
BIBLIOGRAPHIE.....	70

## RÉSUMÉ

Rendre le spectateur actif en lui remettant entre les mains le discernement du vrai et du faux de la représentation. Tenter, par l'exploration de différentes modalités d'exposition de soi, de mettre en scène des individus plus que des personnages. Flouer les limites du réel et de la fiction en faisant s'entrecroiser sur scène (parfois s'entrechoquer même) récit autobiographique, actions performatives et faire-semblant. Telles sont les étincelles qui ont permis à cette recherche de s'embraser, puis de perdurer durant tout le processus de réflexion et d'expérimentation ayant mené à la rédaction de ce mémoire et à la création de « *C'est comme un photomaton... mais en mieux* ».

Si nous sommes parvenue, à travers l'expérience de « *C'est comme un photomaton...* » à rendre le spectateur actif, le chemin pour y arriver n'a pas été précisément celui auquel, a priori, nous pensions. Plus que la juxtaposition du jeu et de la performance à l'intérieur de la représentation, plus que l'entrecroisement de vérités et de pseudo-vérités inhérent à l'élaboration de l'essai scénique, le doute et les remises en question des spectateurs semblent avoir été suscités surtout par la liberté d'interprétation permise par la structure de l'essai scénique. Privé d'une grille de compréhension claire et précise, les ficelles de la métaphore photographique à tisser entre les mains, le spectateur devait s'efforcer de faire naître du sens à partir de ce qui lui était présenté.

Cet ouvrage en trois temps se veut un espace de réflexion sur l'application au théâtre des concepts d'autoreprésentation et d'autobiographie, sur la démarche ethnographique ainsi que sur le théâtre performatif. Bousculant nécessairement la notion de personnage, le rapport entre l'acteur et la représentation et, par conséquent, entre lui et le spectateur, les modalités d'exposition de soi au théâtre appellent un autre processus de création (qui repose davantage sur la subjectivité, la personnalité et le vécu de l'acteur que sur ses compétences professionnelles) et une autre forme, plus performative celle-là, ancrée aux limites du théâtre et de la performance.

AUTOBIOGRAPHIE, AUTOREPRÉSENTATION, REPRÉSENTATION  
THÉÂTRALE, THÉÂTRE PERFORMATIF, EXPOSITION DE SOI



## INTRODUCTION

### GARDER SES YEUX OUVERTS DANS L'EAU

Que ce soit à travers les différentes formes d'écriture autobiographique (la publication de journaux intimes, de mémoires, de carnets de voyages, d'entretiens, de correspondances etc.) ou à travers les œuvres de différents photographes tels Cindy Sherman, Christian Boltanski et Sophie Calle, on remarque actuellement la tendance chez plusieurs artistes contemporains à se prendre eux-mêmes comme objet d'étude, comme matériau de base de leur création. Au théâtre aussi, depuis quelques années, la tendance autobiographique se dessine de plus en plus avec l'émergence, entre autres, de pièces comme *Henri et Margaux* d'Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière, *La Noircœur* de Marie Brassard, *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau* de Marcel Pomerlo ainsi que la plupart des créations de Pol Pelletier et en remontant un peu plus loin dans le temps, *Tête-à-Tête* de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel. Issues de processus de création différents, recelant des particularités scéniques qui leur sont propres, des discours et des formes narratives pluriels, ces quelques pièces, si différentes soient-elles, montrent toutes des acteurs-auteurs se jouant eux-mêmes.

En marge de la sphère artistique, parallèlement à cette effervescence du moi mis en scène, on remarque également un nombre croissant d'émissions dites de télé-réalité et une quantité incalculable de sites électroniques dans lesquels qui le veut bien a la possibilité de s'exhiber au monde entier dans son quotidien le plus banal comme dans son intimité la plus profonde. Bien qu'il ne faille pas considérer les

produits de ce nouveau phénomène social comme appartenant à la même famille que les créations artistiques, force est de constater qu'on assiste actuellement à un dévoilement de l'individu qui se fait de manière de plus en plus directe, une mise à nu qui, souvent, ne cherche plus l'apparat d'un personnage *autre que soi-même* et/ou d'un univers symbolique autre que le sien. Le processus de transposition, jadis inhérent à l'exposition de soi au théâtre, se fait, parallèlement plus subtil, le dévoilement de l'acteur parfois plus impudique.

C'est dans ce contexte qu'est né le désir de réfléchir sur l'autobiographie et l'autoreprésentation au théâtre. Comment appliquer ces deux modalités d'exposition de soi à la représentation théâtrale? Peut-on effectivement parler en termes de «théâtre autobiographique» sachant que le propre du théâtre réside dans le jeu, dans l'artifice, dans le faux alors que l'autobiographique repose principalement sur un pacte d'authenticité scellé entre l'auteur et son lecteur? La démarche autofictionnelle est-elle implicite, voire fondamentale, quand on pense à la représentation théâtrale, étant donné que l'acteur travaille nécessairement à partir de lui-même, de son propre corps, de son vécu, pour donner vie à un personnage? Quelles sont les conséquences de l'intégration des différents procédés autoreprésentationnels au théâtre : laisse-t-elle entrevoir la fin de la représentation théâtrale en tant que telle ou offre-t-elle une nouvelle avenue théâtrale, celle d'un théâtre qu'on pourrait qualifier de *performatif*? Chose certaine, ces modalités d'exposition de soi au théâtre tendent à questionner les limites de la représentation théâtrale. De manière plus ou moins explicite, celles-ci cherchent à rendre floue la frontière entre l'acteur et son personnage, bouleversant par le fait même le rapport entre l'acteur et le spectateur (entre la représentation et le spectateur également).

Bien que l'autobiographie et l'autoreprésentation se soient rapidement révélées les concepts-clés de notre recherche, avec tant soit peu de recul, ceux-ci apparaissent désormais comme les prétextes d'une réflexion théâtrale beaucoup plus vaste.

Comme nous l'avons laissé entrevoir précédemment, l'étude de leurs définitions et de leur application à la représentation théâtrale nous a menée sur les traces d'un théâtre performatif, c'est-à-dire d'un théâtre qui cherche, par différentes stratégies, à intégrer à la représentation des éléments propres à la performance. L'idée d'explorer un rapport plus direct entre l'acteur et le spectateur (un rapport qui questionne inévitablement la notion de personnage, un rapport qui, puisqu'il assume d'être ancré à la jonction incertaine d'un temps fictif et d'un temps réel, permet au danger et au hasard de s'immiscer dans la représentation), anime particulièrement la recherche au niveau pratique.

Ce mémoire propose donc une réflexion en trois temps. Le premier chapitre s'attardera d'abord à retracer brièvement l'évolution de la notion de personnage afin de situer le contexte dans lequel s'inscrivent ces différentes modalités d'exposition de soi au théâtre. Par la suite, nous tenterons de définir les principales caractéristiques de l'autoreprésentation. Intimement liés, les concepts d'autobiographie et d'autofiction seront abordés en tant qu'autres modalités d'exposition de soi. Dans un deuxième temps, ce mémoire propose de mettre en lumière un processus de création qui repose directement sur les principes de l'autoreprésentation. Outre les grandes lignes de la démarche ethnographique, ce chapitre tentera de mettre en perspective comment cette approche tend à jeter un nouvel éclairage sur les rôles de metteur en scène et d'acteur ainsi que sur leur rapport. Finalement, le troisième chapitre abordera la question du théâtre performatif et tentera d'avancer quelques pistes de réflexion sur cette forme hybride. Seront abordées, ici, la notion de temps réel de la représentation, celle de mise en danger de l'acteur et la relation déstabilisante qu'il entretient avec le spectateur.

Puisqu'à ce document théorique se greffe une recherche pratique, nous trouvons primordial, ici, de faire part au lecteur des prémisses ayant servi à orienter

la création de «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*»<sup>1</sup>. Élaboré non pas à partir d'un texte dramatique, mais principalement à partir des récits autobiographiques et/ou autofictionnels des membres de l'équipe de création, cet essai scénique se voulait, au départ, une démarche exploratoire au cœur de l'ambiguïté, entre le vrai et le faux de la représentation théâtrale, particulièrement en ce qui a trait à l'acteur et son personnage. En intégrant au travail de mise en scène certains procédés autoreprésentationnels, nous voulions trouver une stratégie visant à installer le doute chez le spectateur. Nous souhaitions qu'il se demande : « Ce qui m'est dévoilé ici relève-t-il de la réalité de l'acteur lui-même ou n'est-ce que du bluff? » Nous voulions rendre le spectateur actif : à lui de discerner ce qui tient de la réalité de l'acteur (son vécu, sa personnalité) de ce qui est de l'ordre de son personnage (du *construit*, du fictionnel). Simultanément, nous voulions amener le spectateur à se questionner sur ce qui, dans la représentation théâtrale, tenait de la performance (de l'imprévu, de ce qui n'est pas figé et réglé par les répétitions, de ce qui est empreint de l'instant présent de la représentation) et, au contraire, ce qui relevait du jeu (du répété, du *faux-vrai* de la représentation). En cherchant à instaurer le doute chez le spectateur, en le poussant à se questionner sur le vrai et le faux de la représentation, nous espérions l'amener ultimement à prendre conscience de ses propres schémas perceptifs et interprétatifs. Peut-être, nous disions-nous, est-ce en habituant le spectateur à se questionner sur la représentation théâtrale qu'on l'amènera à développer l'habitude de remettre en question notre monde truffé de représentations, et d'y distinguer mensonges et vérités. C'est là que notre recherche artistique trouvait tout son sens : lorsque celle-ci rejoignait directement certaines préoccupations sociales qui l'avaient fécondée.

---

<sup>1</sup> Mémoire-crédation présenté au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté de l'UQÀM, les 25-26-27 novembre 2005.

## CHAPITRE I

### L'AUTOREPRÉSENTATION : UNE RIGOLE CREUSÉE PAR LA DÉRIVE DU PERSONNAGE AU THÉÂTRE

Quand on remonte le fil de l'histoire du théâtre, on constate que la notion de personnage n'a cessé d'évoluer à travers les différentes méthodes et théories sur le jeu. La recherche d'un rapport tantôt symbiotique tantôt distancié entre l'acteur et son personnage s'inscrit au cœur de l'histoire du théâtre comme un moteur de réflexion et de renouveau qui tend, par le fait même, à questionner continuellement les limites de la représentation et la spécificité du théâtre. En écho à la transformation de la définition de la personne et du sujet, le personnage a tantôt été porté par l'acteur comme un masque, une seconde peau, tantôt joué, incarné. La présence de l'acteur sur scène a longtemps été, nous semble-t-il, indissociable de la notion de jouer à être quelqu'un d'autre que soi, l'acteur toujours inextricablement lié à cet autre abstrait (le personnage) qui existe par et à travers lui. Depuis quelques décennies pourtant, il semble que le personnage en tant qu'*autre que soi* ne soit plus un élément fondamental de la représentation théâtrale. On constate souvent, aujourd'hui, que s'il subsiste un *autre* qui s'immisce entre l'acteur et la représentation, c'est souvent l'*autre en soi* plutôt que l'*autre que soi* traditionnellement imposé par un texte ou un canevas préalablement élaboré. Sans teinter la pratique théâtrale dans son ensemble, force est de constater qu'actuellement, une certaine tendance à l'autoreprésentation se fait sentir sur les différentes scènes de théâtre américaines et européennes. De trajectoires différentes, de formes multiples, ces pratiques qui tendent vers l'exposition de soi se rejoignent toutes dans le désir de

rendre floues les limites entre l'acteur et son personnage et, par conséquent, celles du vrai et du faux, du réel et de la fiction de la représentation théâtrale.

Bien que le but de ce mémoire ne soit pas de s'étendre sur l'évolution de la notion de personnage, il nous a semblé primordial, d'en relever ici les grandes lignes, sachant que c'est dans cette dynamique entre l'acteur et son personnage, dans ce territoire tiraillé, que prennent racine nos questionnements sur l'autoreprésentation au théâtre.

### 1.1 De la *persona* au moi exposé : traces de la dérive du personnage au théâtre

Si dans le théâtre grec, le personnage se résume à la notion de *persona*, c'est-à-dire au masque porté par l'acteur, ce serait «à travers l'usage de la personne en grammaire que la *persona* acquiert petit à petit la signification d'être animé et de personne, que le personnage théâtral passe pour une illusion de personne humaine» (Pavis, 2002, p. 247). Dans la tragédie classique et dans le drame bourgeois, le personnage incarne souvent un certain absolu ou un idéal humain, cependant à travers les décennies, il aura tendance à gagner en immanence, rendant par conséquent le rapport entre l'acteur et son personnage empreint de moins en moins de transcendance. Ce nouveau regard posé sur le personnage théâtral fraîchement mué en une entité psychologique annonce une période importante pendant laquelle le travail de l'acteur reposera principalement sur l'identification. Si l'acteur du théâtre grec agit en tant qu'exécutant, l'acteur qui lui succède s'exerce, par le biais de différentes méthodes, à développer une proximité symbiotique avec son personnage. Ce rapport symbiotique entre l'acteur et son personnage a longtemps été le phare des pratiques qui cherchaient à recréer sur scène, le plus fidèlement possible, une réalité extérieure. Que ce soit par le biais d'une esthétique naturaliste ou par le biais d'un jeu ancré dans le réalisme psychologique, l'acteur est amené à incarner un *autre*,

à prendre sa peau, à se dissimuler le plus possible derrière le personnage à interpréter. S'il est amené à puiser à même son propre vécu, c'est surtout pour se rapprocher de la justesse de l'émotion suggérée par le texte dramatique. Le travail et les recherches de Stanislavski ont grandement contribué à l'élaboration d'une méthode de jeu reposant sur l'identification.

Avec Brecht sont posées les prémisses de la distanciation. Désormais, l'acteur est appelé non plus à incarner un personnage, mais plutôt à le montrer. La visée du théâtre de Brecht n'est pas de calquer le réel, de faire oublier l'acteur sous le personnage, mais au contraire de dévoiler les mécanismes de la représentation théâtrale. L'acteur brechtien s'inscrit dans une logique d'illusion-désillusion; il se veut sur les deux fronts à la fois : par moments, il appartient à la fable et il est alors intégré à l'univers fictionnel; à d'autres moments, il se permet d'en sortir afin de critiquer son personnage, de commenter ou de résumer l'action en s'adressant directement au spectateur en tant que personnage-narrateur. Ce faisant, il devient le relais de l'auteur, une voix privilégiée servant à mettre en relief les rouages de la fable et d'en expliquer, de manière didactique, les enjeux. L'acteur brechtien se trouve donc à jouer un personnage à deux facettes; un personnage qui arbore deux fonctions représentationnelles : une qui concerne la fable, l'autre la narration.

S'inscrivant dans le prolongement de Brecht sans en partager les mêmes objectifs, Genet et Pirandello proposent un personnage autoréflexif qui, subtilement, tire un peu plus la notion de personnage vers le pôle de l'autoreprésentation. Avec eux, une nouvelle manière d'entrevoir le rapport entre le réel et la fiction à travers le personnage théâtral se dessine : «les niveaux de réalités sont brouillés dans des jeux de théâtre dans le théâtre et de personnage dans le personnage» (Pavis, p. 248). L'acteur de Six personnages en quête d'auteur se doit lui aussi de jouer un personnage qui endosse deux facettes, la deuxième n'étant pas celle du personnage-narrateur comme chez Brecht, mais celle d'un personnage-acteur qui, plutôt que de

chercher à dévoiler au spectateur les rouages de la fable, tente davantage de mettre en relief ceux qui mènent à la construction du personnage théâtral. Les personnages de Genet participent souvent à des situations qui les poussent à se travestir, à jouer, nous plongeant ainsi en plein cœur de l'essence du théâtre : les jeux de masques et le faire-semblant. Le personnage autoréflexif sert davantage un discours métathéâtral alors que le personnage-narrateur de Brecht, bien qu'il brise l'illusion de la représentation théâtrale et bien qu'il appartienne, lui aussi, à un procédé autoréflexif, participe davantage à la critique de l'univers fictionnel. Si le personnage-narrateur sert principalement de relais à l'auteur, le personnage-acteur de Genet ou de Pirandello est d'abord le relais de l'acteur. Sans avoir franchi le seuil de l'autoreprésentation, le personnage autoréflexif nous y mène.

Jusqu'ici, la mise en lumière de certaines pratiques incontournables ayant participé à l'évolution de la conception du personnage théâtral nous montre une certaine convergence : toutes ces démarches travaillent à partir d'acteurs qui jouent à être quelqu'un d'autre qu'eux-mêmes sur scène, des acteurs qui endossent tous une fonction dramatique. L'acteur en tant qu'individu porteur d'une multitude d'expériences personnelles, doté d'une pluralité de signes distinctifs, de particularités tant morphologiques qu'affectives et psychologiques n'est pas vraiment appelé à s'exposer à travers son travail d'interprétation. Celui-ci consiste davantage à se mouler aux exigences du personnage qu'à en faire naître un à partir de son vécu. Le jeu de l'acteur repose sur une appropriation de *l'autre*, d'un personnage issu de l'imaginaire d'un auteur dramatique.

La fin de la primauté absolue du texte dramatique au théâtre initiée principalement par Artaud et, en marge, l'émergence du mouvement du happening et de la performance mené par les artistes de l'avant-garde des années 1960-70 constituent inéluctablement d'autres influences majeures ayant participé à la remise en question de l'acteur et de son rapport au personnage. Depuis, tout un pan de la



pratique scénique s'attarde à brouiller la frontière entre l'interprète et son personnage en empruntant, entre autres, les sillons de l'autobiographique et de l'autofiction. Face à la démarche de certains artistes, il devient même légitime de se demander si, sous ce flou, subsiste toujours un personnage ou si, au contraire, l'acteur est demeuré seul, s'exposant maintenant lui-même sur scène, dépourvu de l'apparat d'un personnage.

Chose certaine, les modalités autoreprésentationnelles tendent à amenuiser l'écart entre la réalité de la scène et celle de la vie; du moins elles cherchent à en rendre flous les contours. Ici, l'ambiguïté de la frontière entre l'espace de la représentation et celui de la vie ne repose plus sur les principes de l'esthétique naturaliste, mais entre autres sur la mise en scène d'individus (non plus de personnages) qui exécutent certaines actions performatives. Dans ce contexte, l'acteur est moins amené à développer des aptitudes et une technique pour *jouer l'autre comme s'il était lui* (méthode fondée sur le principe d'identification), qu'à se mettre dans une position d'observation minutieuse de soi-même et des autres dans la perspective d'une mise en représentation de lui-même. La pratique théâtrale actuelle nous montre désormais que la quête de l'effet de réel, comme celle de la qualité de présence de l'acteur en représentation, peut se faire par une autre voie que celle de l'identification. Le psychologique est ici remplacé par l'exposition de soi.

## 1.2 L'autoreprésentation au théâtre : un concept émergeant à l'embouchure du théâtre et de la performance

Avant de tenter de définir l'autoreprésentation au théâtre, nous avons emprunté brièvement la voie de l'évolution de la notion du jeu de l'acteur. Cette brève mise en contexte historique aura permis, entre autres, de constater une certaine dissolution du personnage au profit du dévoilement de l'acteur sur scène en

tant qu'individu. Avant d'observer d'autres modalités d'exposition de soi, tentons d'abord de cerner les principes de l'autoreprésentation et de voir dans quelles perspectives elles s'appliquent à la représentation théâtrale.

D'entrée de jeu, mentionnons que :

Qui dit autoreprésentation n'entend pas nécessairement autobiographie : il s'agit plutôt d'une représentation métonymique de l'idée qu'on se fait de soi. Autoréflexivité, redoublement, l'autoreprésentation s'applique autant à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait aux éléments de sa présence physique ou figurée dans son texte. (*Cahiers de théâtre JEU*, 2004, p. 78)

Cette affirmation de Louis Patrick Leroux, bien qu'elle s'applique plutôt au texte qu'à la représentation en soi, semble pourtant poser les prémisses d'une définition de l'autoreprésentation au théâtre, en plus de montrer la vastitude sémantique du terme. En d'autres mots, le terme autoreprésentation chapeauterait l'ensemble des procédés par lesquels on tend à dévoiler la coexistence du diégétique (tous les éléments qui appartiennent à la fiction) et de l'extra-diégétique, c'est-à-dire le dispositif représentationnel. Comme nous l'avons déjà mentionné brièvement, à l'autoreprésentation est associée l'idée d'autoréflexivité, de mise à nu des mécanismes de la représentation que la convention artistique (tant au cinéma, en littérature, qu'au théâtre) s'est longtemps affairée à dissimuler dans l'optique de créer l'illusion. Les procédés autoreprésentationnels, aussi nombreux et différents qu'ils puissent être, cherchent à mettre en relief les traces du processus de création ayant permis la réalisation de l'œuvre afin que soit sabotée la transparence mimétique. Ce serait «la coexistence de ces deux niveaux (diégétique et extra-diégétique) qui engendre l'autoreprésentation.» (Martin, p.9) En d'autres termes, on qualifie d'autoreprésentatif une œuvre lorsqu'on constate que sa narrativité met

l'accent sur la représentation elle-même, lorsqu'on cherche davantage à attirer l'œil du spectateur sur le signe plutôt que sur le référent. Suivant cette logique, on pourrait être tenté, dans la perspective d'un théâtre à modalités autoreprésentationnelles, d'aborder le rapport entre l'acteur et son personnage de manière binaire, c'est-à-dire en affirmant qu'à travers les modalités autoreprésentationnelles, l'acteur (signe) tend à éclipser le personnage (référent). Selon nous, cependant, c'est davantage dans la perméabilité des frontières, à travers des jeux de miroirs infinis, à mi-chemin du va-et-vient entre la vérité et le faux, que ce rapport prend forme au théâtre. Comme M. Carlson le souligne «le personnage, le rôle et l'identité sont des catégories beaucoup plus fluides que laisseraient penser les catégories binaires traditionnelles» (Carlson, 1996, p. 144-164, cité par Pavis, 2002, p.362).

Avant d'approfondir davantage le concept de l'autoreprésentation au théâtre, constatons que le terme, a priori, s'ouvre sur deux perspectives de définition. Le préfixe «auto» venant du grec *autos* qui signifie «soi-même, lui-même» admet deux interprétations possibles de l'autoreprésentation,<sup>2</sup> une se faisant à l'échelle de la représentation (elle-même), l'autre à l'échelle de l'individu (soi-même). Soit l'autoreprésentation désigne l'ensemble des procédés qui tendent à dévoiler les mécanismes et les codes de la représentation, soit elle renvoie à l'individu qui se met lui-même en scène, qui s'autocite. Les modalités d'exposition de soi au théâtre étant au cœur de notre réflexion, nous retiendrons d'abord cette deuxième perspective, en sachant les deux souvent inextricablement imbriquées.

Au-delà de ces distinctions, la matérialité du corps de l'acteur sur scène au théâtre nous pousse indubitablement à redéfinir le concept de l'autoreprésentation.

---

<sup>2</sup> Le terme «représentation» (du latin *reproesentatio*, de *reproesentare* qui signifie «rendre présent»), quant à lui, est défini par Le Petit Robert comme « [l]e fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe, etc.»

À cause du cadre représentationnel inhérent à la représentation théâtrale, dès qu'il franchit les limites de la scène et se donne à voir aux spectateurs, l'acteur est d'ores et déjà en état d'autoreprésentation. Son corps, exposé en chair et en os, est nécessairement autoréférentiel. Dans la grande majorité des cas, l'autoreprésentation s'arrête là, l'acteur étant amené à se camoufler derrière des mots, un costume, un nom, une manière d'être, des motivations et une situation qui ne sont pas les siens, mais ceux du personnage qu'il représente. L'acteur joue alors à être quelqu'un d'autre. Il arrive cependant qu'on demande à l'acteur de monter sur scène en gardant son propre nom, ses propres vêtements aussi, et que la consigne donnée ne soit pas de jouer un personnage, mais plutôt d'être sur scène le plus conformément possible à ce qu'il est habituellement, à l'extérieur de la scène. Ici, le but recherché par le metteur en scène n'est pas tant de mettre en scène des personnages, mais des individus. Sans faire basculer la représentation théâtrale du côté de la performance et de la présentation, l'autoreprésentation déplace la notion de jeu, mais se garde de la balayer complètement.

À ce sujet, la conception de l'acteur et du jeu théâtral développée par Jan Fabre est particulièrement intéressante. Pour Jan Fabre, l'acteur doit être perçu en tant qu'individu réel sur scène, c'est-à-dire qu'il doit tout d'abord être lui-même et non quelqu'un d'autre. Concrètement, cela signifie, entre autres, que les acteurs de Fabre entrent en scène en s'appelant par leur propre nom. Fabre insiste sur le fait que dans ses pièces «Ils [les acteurs] ne jouent pas quelqu'un d'autre, mais ils jouent quelque chose» (Hrvatin, 1994, p.150). Dans le même sens, il poursuit en disant que «[l']individu est un personnage de la représentation et comme tel irremplaçable. [...] Il est le matériau de la représentation et comme tel il peut s'identifier directement à elle, car entre lui et la représentation il n'y a rien (il n'y a pas de rôle)» (Hrvatin, 1994, p. 150).

L'autoreprésentation au théâtre se définirait donc pour l'acteur par l'absence d'un personnage dramatique à interpréter<sup>3</sup>, élément longtemps considéré comme un intermédiaire fondamental entre lui et la représentation, par conséquent, entre lui et les spectateurs. La consigne, ici, pour l'acteur est de s'exposer sans *se prendre pour un autre* que lui-même : un individu en état de représentation, dépouillé de l'artifice interprétatif, assumant la représentation en train d'avoir lieu. Dans un contexte autoreprésentationnel, une certaine symbiose (du moins une grande proximité) semble être recherchée entre la personnalité véritable de l'acteur et celle qu'il expose sur scène.<sup>4</sup> Dans «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*», plusieurs séquences tendaient vers cette convention autoreprésentationnelle. Rappelons-nous le tableau « Bande-essai » dans lequel John, assis dos au public, se filmait en train de réciter à la caméra son parcours autobiographique. Cette action était préalablement expliquée par John aux spectateurs, à peu de choses près, de la façon suivante :

Bon moi, peut-être que vous l'avez déjà remarqué, mais j'suis pas comédien, non, j'suis photographe. En fait, j'suis ici parce que je rends service à Clau... Claudine avait besoin d'un cinquième acteur pour sa pièce, pis bon, elle a pensé à moi. Question de me rendre service à son tour, Claudine m'a permis de profiter du fait que vous êtes tous rassemblés ici pour réaliser un projet qui me trotte en tête depuis quelques temps. En fait, je vous apprends rien en vous disant que percer dans le monde de la photo, c'est comme en théâtre, c'est pas facile, faut faire preuve d'originalité...

<sup>3</sup> Qui dit absence pour l'acteur d'un personnage à interpréter, n'empêche pas le fait que le spectateur, de son côté, puisse en voir. À ce sujet, nous citerons, une fois de plus, Emil Hvratin : «L'individu devient personnage à cause du fonctionnement implacable du cadre théâtral qui produit toujours des individus en personnages, il les théâtralise. L'individu est individuum et le théâtre, c'est ce qui les divise. Par cette individuum, nous ne pensons pas défendre le concept du sujet uni, mais nous voulons attirer l'attention sur le fait que c'est justement à travers l'effacement du rôle que se montre la scission entre ce qui est représenté et celui qui représente, ce qu'on pourrait paradoxalement écrire ainsi : même s'il ne représente pas quelqu'un, l'acteur est représentateur.» Notons aussi que Josette Féral a réfléchi à la question, notamment dans son texte intitulé « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral ».

<sup>4</sup> Puisque l'acteur en état d'autoreprésentation ne cherche pas à incarner un personnage autre que lui-même, peut-être y aurait-il lieu, dans ce contexte, d'envisager son jeu comme la construction d'une *personnalité scénique*, c'est-à-dire d'une manière d'être sur scène calquée au plus près de sa propre individualité?

facke, j'ai eu l'idée de faire une sorte de document promotionnel vidéo de moi-même... je trouvais ça plus vivant, plus humain qu'une description papier... Facke c'est ça, le concept, c'est que je vais me filmer en train de faire le récit de mon parcours personnel et artistique, pis vous, je vous demanderais de faire un effort pour avoir l'air vraiment intéressé par ce que je dis... Bon, c'est pas obligé d'être gros comme jeu là, je comprends que vous êtes pas tous des comédiens... non, non, restez simples, mais faites attention pour pas faire de bruits avec vos chaises... essayez de tousser le moins possible... pis évidemment parlez pas à votre voisin pendant que je parle, pis baillez pas... S.V.P

Ainsi, particulièrement dans « Bande-essai », John se retrouvait à jouer son propre rôle, c'est-à-dire celui d'un ami photographe invité à participer à la création du spectacle. Positionnant le viseur de la caméra vers le public en expliquant aux spectateurs leur rôle dans le tournage de ce document promotionnel, John les forçait à prendre part à la représentation. En les incitant à se jouer eux-mêmes, il les poussait vers l'autoreprésentation.

### 1.2.1 L'acteur en autoreprésentation vs le performer

À la lumière de ces constatations, on pourrait être tenté de parler de l'acteur en autoreprésentation en terme de *performer*. L'exemple précédent, celui de John dans « Bande-essai », semble en effet correspondre à la définition qu'en donne Pavis : « le performer est celui qui parle et agit en son nom propre (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public, tandis que l'acteur représente son personnage et feint de ne pas savoir qu'il n'est qu'un acteur de théâtre» (Pavis, p. 247). Pavis affirme aussi que le *performer* est celui qui «réalise toujours un exploit (une performance) vocal, gestuel ou instrumental, par opposition à l'interprétation et la représentation mimétique du rôle par l'acteur» (Pavis, p.247).

Bien que le concept d'autoreprésentation implique que l'identité de l'acteur ne soit pas dissoute derrière celle de son personnage, que l'action exécutée ne relève pas de la mimesis et qu'un rapport direct soit instauré entre lui et le spectateur, il nous semble cependant difficile de fondre en une seule et même appellation le statut de l'acteur en autoreprésentation et celui du *performer*. Certes l'autoreprésentation se situe à la jonction de la performance et du théâtre. La part de mensonge, de mise en scène, de jeu malgré tout, qui englobe le discours de l'individu qui parle et agit sur scène retient cependant, selon nous, le concept dans le camp du théâtre. Si exploit il y a de la part de l'acteur en autoreprésentation, celui-ci réside davantage dans le fait de s'exposer lui-même en préservant le plus possible sa propre manière d'être et d'agir que dans l'exécution d'une action performative.<sup>5</sup> Peut-être y aurait-il lieu, ici, de parler de l'acteur en autoreprésentation en termes d'acteur-performer.

### 1.2.2 L'autoreprésentation : un concept échafaudé sur l'effet autobiographique et sur le *faux-vrai*

L'autoreprésentation au théâtre se définirait davantage comme la quête d'une présence scénique correspondant le plus fidèlement possible à l'individualité de l'acteur que comme une tentative d'exposition de lui, vraie et authentique, se faisant par le biais d'un récit personnel (qui relèverait davantage de l'autobiographique) ou d'un exploit physique (de l'ordre davantage du performatif). Dans le monologue de Ian, par exemple, nous

---

<sup>5</sup> Nécessairement, le fait de se savoir regardé par un public empêchera l'individu sur scène de se montrer dans toute sa banalité, de s'exposer de manière totalement naturelle. Le fait également de ne pas faire l'action pour la première fois gardera l'acteur loin d'une totale spontanéité susceptible de le révéler tel qu'il est. C'est pour se rapprocher de cette spontanéité, entre autres, qu'Anne-Marie Guilmaine explore l'aléatoire et le hasard dans son mémoire intitulé «La pluralité des possibles ou la mise en jeu d'une combinatoire scénique par le biais du performatif» et que nous tentons, ensemble, de définir le théâtre performatif.

avons changé quelques faits de la première mouture; le motocross a remplacé le parapente et la peur des serpents celle des chiens, exemples de changements textuels qui, à notre avis, n'ont pas empêché ou entravé l'état d'autoreprésentation. Cet exemple démontre que l'autoreprésentation n'est pas garante d'un récit autobiographique et que, plus précisément, pour amener l'acteur à être en autoreprésentation, la véracité des énoncés ou les citations textuelles ne sont pas un chemin obligé ni même une voie qui facilite la chose.

En fait, ce que cherche à créer l'autoreprésentation, c'est un *effet autobiographique* plus que la sincérité à tout prix. Chez Pina Bausch, la prise de parole est souvent empreinte de cet effet autobiographique. Dans ses pièces, comme l'explique Michèle Febvre :

les interprètes en effet se présentent souvent au public par leur vrai nom, dans leur langue maternelle, et racontent quelques fragments qui pourraient tout aussi bien être autobiographiques que pure fabulation, ou tissés des deux. Constamment l'univers du studio et celui personnel du danseur semblent faire irruption sur la scène, s'entremêlent et s'enchâssent dans la production signifiante, transformant la représentation en illusion de documentaire (ceci a vraiment lieu, ce n'est pas une histoire inventée) (Febvre, 1995, p.92).

Pour que l'*effet autobiographique* soit susceptible d'être créé, il faut cependant que le propos de celui qui parle puisse paraître plausible pour le spectateur. L'énoncé doit faire référence, de quelque manière que ce soit, à la réalité de la représentation. Il semble qu'il doive être empreint de vrai perceptible afin que le spectateur puisse croire à la sincérité du sujet parlant. Le monologue de Marie-Josée dans « Cadrage » fait référence à certains signes physiques : coupe de cheveux des années 80 et piercing sur la joue, caractéristiques réelles et visibles qui créent peut-



être, chez le spectateur, la tendance à prendre pour vrais les autres énoncés moins vérifiables. Notons que le simple fait, par exemple, que les acteurs sur scène se présentent au public par leur vrai nom tend déjà à créer la confusion acteur/personnage. Dès lors, la question risque de surgir dans la tête du spectateur : « Qui parle? Marie-Josée qui joue à être une artiste trash mais qui s'en défend? Ou Marie-Josée qui joue Marie-Josée? » Dans « Cadrage », les monologues adressés directement au public contribuent à rendre floue l'identité du sujet de l'énonciation d'autant plus que le tableau se présente comme un jeu auquel les acteurs se prêtent. La voix diffusée par la radio met en contexte les spectateurs en leur expliquant qu'ils ont devant eux cinq candidats et que l'un d'entre eux doit être éliminé. Faisant face au public, les acteurs jouent à être ces candidats obligés, à tour de rôle, de venir se présenter pour être ensuite soumis au vote du public. Ici, l'acteur s'expose à la fois comme un joueur (il joue à être un candidat), et comme un sujet puisqu'il parle en son propre nom et que certains énoncés renvoient visiblement à sa propre réalité.

L'effet autobiographique résiderait principalement dans une narration qui, se voulant naturelle et sincère, intègre du naturel, du vraisemblable et du familier. Ainsi, elle cherche à se déployer parfois dans l'hésitation, dans l'aveu d'une mémoire défaillante, parfois dans une reformulation et une redondance qui donnent l'effet de quelqu'un qui cherche la justesse et la précision des faits relatés; en d'autres termes dans une structure apparemment brouillonne, faussement spontanée et décousue. Une forme qui fait croire en une éternelle première fois, une forme qui nie la répétition, la représentation. Cette idée nous renvoie directement au paradoxe du comédien, sauf qu'ici, l'acteur ne tente pas de faire semblant d'être un autre : il tente de faire croire au spectateur qu'il s'expose en tant que lui-même. Son discours est tissé de bribes de mensonge, de demi-vérités, de pseudo-vérités. Le faire-semblant, ici, ne vise pas à créer un univers fictionnel quelconque, il cherche à s'intégrer à la réalité de la représentation de manière à créer l'ambiguïté sur ce qui est de l'ordre du spontané ou du répété. En fait, il semble que l'autoreprésentation s'inscrive

davantage dans la dialectique du naturel et du construit que dans celle du vrai et du faux, comme nous le croyions au départ. Par naturel, nous entendons ici une manière de parler et d'agir propre à l'acteur qui n'a pas été travaillée, modelée, construite, par une quelconque direction d'acteur. Ce qui est de l'ordre du construit dans un cadre autoreprésentationnel viserait d'abord à créer l'effet autobiographique. Dans ce contexte, la tâche du metteur en scène se concentre davantage sur la composition des actions, leur simultanéité signifiante, le réseau métaphorique qui les unit que sur l'interprétation et le jeu des acteurs.<sup>6</sup> Son défi est davantage de trouver des stratégies susceptibles de permettre le naturel.

### 1.3 La tendance autobiographique au théâtre : une traversée en mer solo

La tendance autobiographique<sup>7</sup> est une des modalités d'exposition de soi au théâtre qu'il nous paraissait pertinente d'étudier dans le cadre de ce mémoire. Au tout début de la réflexion, la distinction entre l'autoreprésentation et l'autobiographie au théâtre nous semblait plutôt floue. Nous n'étions alors pas encore en mesure de cerner et de formuler que l'un des éléments fondamentaux qui maintient ces deux modalités d'exposition de soi à distance réside dans la dialectique de leurs enjeux respectifs. L'acteur qui crée une pièce autobiographique est nécessairement en autoreprésentation; il s'oblige à décrire sa propre vérité et s'impose l'exactitude des faits racontés. L'acteur en autoreprésentation n'est pas contraint de dire la vérité; son propos est d'entretenir l'ambiguïté entre sa réalité et celle de l'instant de la représentation, entre le réel et la fiction. Si nous croyons que

---

<sup>6</sup> Nous reviendrons sur le travail du metteur en scène et son rôle de compositeur dans le deuxième chapitre lorsqu'il sera question de la démarche ethnographique.

<sup>7</sup> Nous en parlons en terme de *tendance* car le théâtre, étant essentiellement jeu de masques, travestissements et artifices, peut-il être qualifié d'autobiographique et répondre au pacte d'authenticité sur lequel repose principalement l'autobiographie? Nous sommes ici au cœur du paradoxe que soulève l'idée d'un «théâtre autobiographique».

l'autoreprésentation repose davantage sur l'axe du construit et du naturel, l'autobiographique s'inscrit d'abord sur celui du vrai et du faux. Cette nuance, aussi subtile soit-elle, constitue, selon nous, l'ancrage de la divergence des deux concepts à l'étude. Appartenant à l'ordre du récit, l'autobiographie se définit plutôt comme le discours personnel de l'acteur sur lui-même, indissociable d'une réalité ayant existé hors-scène, tandis que l'autoreprésentation renvoie surtout à la réalité de la représentation en soi, à son caractère événementiel.

Par autobiographie, on entend généralement un «[r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975, p. 14). Relatant habituellement l'itinéraire d'une vie passée, mettant principalement l'accent sur les métamorphoses successives du sujet, le récit autobiographique souligne les événements marquants qui ont participé à la construction de l'auteur en tant qu'individu. Quand on parle d'autobiographie, on ramène inévitablement sur la table l'idée du pacte d'authenticité. Il ne suffit pas à l'acteur de s'adresser directement au public en parlant à la première personne et de porter un récit qui se déploie dans une forme diachronique pour qu'on parle d'autobiographie. Pour qu'une œuvre puisse être considérée comme autobiographique, un pacte doit être scellé entre l'auteur et le lecteur, attestant que ce qui est donné à lire est vrai ou, du moins, relève d'une intention de vérité, d'un désir d'authenticité de la part de l'auteur. Peu importe ce qui, concrètement, le scelle : le pacte autobiographique assure que le récit de l'auteur se veut en adhésion étroite avec ce qu'il a souvenir d'avoir vécu.

La nécessité de sceller un pacte autobiographique est d'autant plus primordiale au théâtre que le spectateur prend toujours pour acquis que tout ce qui se fait et se dit sur scène appartient à la représentation théâtrale, donc est de l'ordre du jeu, du faire-semblant. Dans *«C'est comme un photomaton... mais en mieux»*, cette convention

d'authenticité et d'exactitude n'ayant jamais été passée entre le metteur en scène et l'acteur lors de l'élaboration de la pièce ni entre l'acteur et les spectateurs lors de sa représentation, nous sommes dans le mode autoreprésentationnel et seuls ceux qui connaissent assez intimement l'acteur sont en mesure de retrouver les indices ou les détails autobiographiques; les autres nagent dans l'ambiguïté.

Est-ce toujours du théâtre lorsque l'acteur sur scène s'oblige à dire la vérité, *sa* propre vérité sans revêtir un quelconque masque? N'assiste-t-on pas, à ce moment-là, à une représentation relevant davantage du témoignage que du théâtre? Lorsque le théâtre emprunte à l'autobiographie, la représentation tient alors du témoignage théâtralisé. Pavis, lui, parle d'« autobiographie scénique ». (Pavis, p. 362) Chose certaine, la tendance autobiographique au théâtre tend à rapprocher au plus près l'acteur et le discours qu'il porte sur scène. Du coup, la notion de personnage dramatique est occultée. Le «je» prononcé par l'acteur en chair et en os sur scène est maintenant le sien, puisqu'il est désormais l'auteur du discours qu'il porte. Si le théâtre s'inscrivant dans la veine de l'autobiographique n'évince pas le texte, il évacue cependant la nécessité de la présence d'un auteur dramatique dans le processus de création.

La tendance autobiographique s'ancre dans une pratique qui repose très souvent sur des «acteurs-auteurs biographes d'eux-mêmes» (Pavis, p.362). C'est le cas notamment de l'acteur français Philippe Caubère qui, dans sa pièce intitulée Roman d'un acteur, choisit de relater sa propre expérience suite à sa démission de la troupe du Théâtre du Soleil.<sup>8</sup> Ainsi, la représentation théâtrale fera référence à des événements et à des personnes réelles, parfois connues publiquement. De manière semblable, Pol Pelletier, dans Joie, propose de remonter le fil de ses souvenirs afin de partager avec le spectateur le récit de sa propre histoire personnelle inscrite dans

---

<sup>8</sup> Parfois, l'autobiographique apparaît au théâtre sous la forme de fragments, le temps d'un tableau. C'est le cas, par exemple, pour «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*», dont le cinquième tableau intitulé « Bande-essai » consiste à montrer John faisant, devant la caméra, le récit de son propre parcours personnel et artistique.

celle du théâtre des femmes. Encore une fois ici, la représentation porte le sceau du désir d'authenticité de l'acteur-auteur (du moins celui du réel) en faisant directement référence à des lieux, des pièces, des auteures, des événements qui marquent concrètement un itinéraire tant intime que collectif. Dans les deux cas, la représentation théâtrale repose sur un texte autobiographique écrit par l'acteur et porté à la scène par lui-même. Si l'œuvre correspond à la réalité vécue, il reste qu'il y a nécessairement, lors de sa mise en scène (qu'elle soit faite par l'auteur lui-même ou par un metteur en scène), une certaine transposition théâtrale de ces tranches de vie.

Outre la forme du *récit de vie* qui consiste, comme nous venons de le voir à partir d'exemples tels que *Joie* et *Roman d'un acteur*, en un récit de l'histoire personnelle de l'acteur-auteur mis en parallèle avec celle de sa collectivité, Patrice Pavis distingue deux autres formes d'autobiographie scénique. S'apparentant au récit de vie, l'appellation de *confession impudique* conviendrait, selon lui, à une pièce qui met en scène par exemple un acteur-auteur qu'on sait séropositif qui viendrait jouer sur scène les derniers moments de sa vie. Contrairement à la première, cette deuxième forme d'autobiographie scénique tend à révéler l'acteur de manière plus intime.

Le *jeu avec l'identité* constituerait, selon Pavis, la troisième veine d'autobiographie scénique. Regroupant des artistes tels Spalding Gray, Laurie Anderson, Eleanor Antin, cette forme scénique semble être fondée sur les mêmes questionnements et revêtir les mêmes particularités que la pluralité des œuvres regroupées sous l'étiquette de l'autofiction. Au sujet de cette forme scénique, Pavis affirme que :

Le théâtre autobiographique est ici une recherche en acte sur l'identité sexuelle sociale, ethnique, culturelle, identité fluctuante selon l'occasion (qui fait le larron) et selon la politique (qui fait psychotique). L'essayage de divers moi fictionnels (que Pirandello a brillamment réalisé), conduit à remettre en question l'alternative

absolue entre moi authentique et moi joué, à placer le sujet dans un jeu permanent de rôles et de miroirs [...] (Pavis, p. 362).

Contrairement au *récit de vie*, cette forme qui privilégie le *jeu avec l'identité* relèverait davantage du désir de s'inventer, de se fantasmer, plutôt que de celui de se retrouver, de se raconter. Cette pratique hybride (ancrée à la fois dans la sincérité autobiographique, dans le jeu et le faire-semblant) s'inscrirait moins dans un processus de réminiscence que dans celui d'une fabulation de soi et, par conséquent, sous-entendrait un degré de transposition plus grand que le *récit de vie* et que la *confession impudique*.

À ces trois formes d'autobiographie scénique, Louis Patrick Leroux<sup>9</sup> en ajoute une quatrième : le *théâtre de la re-présentation de l'espace mémoire*, qu'il définit comme «la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et ses souvenirs» (*Cahiers de théâtre JEU*, p. 82). On pense ici, surtout, au théâtre de Kantor.

#### 1. 4 La scène de l'autoreprésentation : à l'heure où le lac est un miroir

À la lumière de la brève présentation de ces différentes formes d'autobiographie scénique, nous remarquons que l'autoreprésentation et l'autobiographie au théâtre ne peuvent être abordées à partir des mêmes notions puisque ces deux concepts reposent sur des axes différents : l'un sur le naturel et le construit et l'autre sur le vrai et le faux. Le premier relève d'un présent plus ou moins spontané, alors que le deuxième repose sur un passé vécu raconté.

Outre cette divergence, notons qu'une démarche exclusivement autobiographique tend à centrer, à focaliser, de manière presque exclusive, la

---

<sup>9</sup>« Auteur et metteur en scène, Louis Patrick Leroux a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte. [...] il termine actuellement sa thèse de doctorat sur les dramaturgies biographique et autobiographique québécoises[...]» (*Cahiers de théâtre JEU*, p.85)

pratique du théâtre sur l'acteur et le récit de sa propre vie. L'acteur qui choisit l'approche autobiographique écarte souvent l'auteur du processus de création et s'il n'exclut pas le metteur en scène aussi, tout au moins il remet en question son importance et son rôle. Sans nous avancer d'ores et déjà sur ce terrain, nous constatons que ces modalités d'exposition de soi qui marquent la pratique théâtrale actuelle valorisent moins le savoir-faire de l'acteur que son savoir-être. Cette tendance explique, du moins en partie, le fait que nos scènes sont actuellement habitées par des acteurs n'ayant pas de formation spécifique en théâtre ou dans une discipline connexe.

Comme nous le mentionnions précédemment, par le biais des différentes modalités autoreprésentationnelles, il semble que la scène devienne progressivement un espace d'exposition de soi, une vitrine des ego plus qu'un espace fictionnel proprement dit, un espace de reflet (dans le sens de spécularité) consacré davantage à la subjectivité de l'acteur lui-même qu'à celle d'un auteur dramatique, bref un espace d'autocitation pour l'acteur. Dans ce contexte, la mise en scène reflétera un désir de proximité entre l'acteur tel qu'il est dans son quotidien et tel qu'il s'expose sur scène. Si ce désir et cette tentative de rapprochement entre la scène et la vie ne sont pas nouveaux, relativement nouvelle est cette tendance à tirer profit de l'expérience, du vécu, des particularités de l'acteur, de son individualité non plus pour la construction d'un personnage, mais pour l'exposer lui-même en vue d'un théâtre performatif qui questionne les limites mêmes de la représentation, celles du vrai et du faux, la notion de l'identité etc. L'autoreprésentation et ces formes d'autobiographie scénique amènent le théâtre sur les sentiers du réel, non plus seulement par le détour de l'illusion et par la réalité des objets mais aussi, et surtout, par celui de la subjectivité de l'acteur exposée. Si l'autoreprésentation, comme nous l'avons vu précédemment, ne repose pas nécessairement sur une parole vraie et authentique, elle suppose tout de même un travail de mise en scène qui consiste à préserver sur scène la personnalité, l'énergie, la manière de bouger et de parler

propre à l'acteur. Qu'il soit question d'autoreprésentation ou plus précisément d'autobiographie scénique, dans les deux cas, l'acteur en tant qu'individu se trouve le matériau premier de la représentation. Quand il monte sur scène, ce n'est plus en tant que représentant de quelqu'un d'autre (c'est-à-dire d'un personnage), mais de lui-même.



## CHAPITRE II

### LA DÉMARCHE ETHNOGRAPHIQUE : S'AMARRER AUX RIVAGES DU SOI

À travers l'explication de la conception du jeu et de l'acteur de Jan Fabre et par le biais d'exemples de praticiens tels Pol Pelletier et Philippe Caubère, le premier chapitre nous aura permis non seulement de comprendre ce qui distingue l'autoreprésentation de l'autobiographie, mais aussi, en filigrane, de lever le voile sur une manière autre d'aborder le jeu de l'acteur et la notion de personnage. Parce qu'elle vise à faire de l'acteur et de sa subjectivité les matériaux premiers de la création et cherche à l'exposer autrement que par le biais d'un univers fictionnel, cette pratique impose une remise en question des rôles de l'acteur et du metteur en scène.<sup>10</sup>

Force est de constater que dans la plupart des cas, la tendance autobiographique mène souvent à l'exclusion partielle ou totale de l'auteur et du metteur en scène du processus de création. La représentation est alors moins le fruit d'une démarche interpersonnelle que celui, d'abord et avant tout, d'un processus d'introspection de l'acteur.

Il semble que l'autoreprésentation appelle une autre approche, une démarche de création différente qui, celle-là, ne peut se priver de la présence et de la participation actives du metteur en scène. Depuis déjà quelques années, surtout en danse, mais en théâtre aussi, on constate l'émergence d'une pratique qui, tout en

---

s'inspirant principalement de l'acteur et de sa subjectivité, repose sur une implication collective. Cette perspective, que nous tenterons de définir dans ce deuxième chapitre, attribue au metteur en scène une fonction qui relève de l'ethnographie, sa tâche étant ici de *composer* un ensemble, une partition, une pièce, à partir des témoignages vivants livrés par ses acteurs-créateurs. À l'image du joaillier, il assemble, imbrique et bricole minutieusement des bribes d'intimité et de cliché, de manière à ce que la représentation théâtrale consiste en un discours fragmentaire sur le monde. Cette démarche, dite ethnographique, s'offre d'emblée dans la disparité, dans l'hétérogénéité en proposant la mise en commun d'interprétations du monde différentes. Interpellé d'abord en tant que sujet, l'acteur est amené à témoigner de sa réalité, de sa propre vision du monde. Son rôle n'est plus d'interpréter un personnage, mais bien d'interpréter, à sa manière, le réel. Cette redéfinition des rôles du metteur en scène et de l'acteur amène nécessairement une dynamique différente au sein de l'équipe qui, souvent, déstabilise la hiérarchie convenue des rôles et l'imperméabilité de leurs frontières respectives. Avant de nous y attarder, nous tenterons, dans un premier temps, de saisir les contours de la démarche ethnographique et de comprendre dans quelles mesures elle repose sur les modalités autoreprésentationnelles. S'inscrivant de manière incontournable dans la veine d'une approche ethnographique, le travail de Pina Bausch nous servira ici d'exemple, nous permettant d'ancrer l'explication de la démarche ethnographique dans le concret d'une pratique artistique. Le désir et la pertinence d'étudier cette méthode de création, dans le cadre de ce mémoire, réside dans le fait que celle-ci repense le rapport conventionnel entre l'acteur et son personnage en l'invitant à participer à la création et à la représentation théâtrale à la première personne. Ce faisant, elle ouvre, selon nous, la porte à un théâtre dit performatif.

## 2.1 La démarche de l'ethnographe : les deux pieds dans la boue

Le terme *ethnographie*, au sens où je l'utilise ici, est évidemment différent de la technique empirique de recherche propre à cette science de l'homme qu'on appelait en France l'ethnologie, en Angleterre anthropologie sociale et en Amérique anthropologie culturelle. Je fais référence à une prédisposition culturelle plus générale qui pénètre l'anthropologie moderne et que cette science partage avec l'art et la littérature du XXe siècle. L'étiquette ethnographique suggère une attitude caractéristique d'observation-participante parmi les artefacts d'une réalité culturelle qui n'est plus familière. (Clifford, p.124)

Il nous a semblé pertinent de mettre en exergue cet extrait tiré de l'essai de James Clifford puisque ces quelques lignes posent les premières balises de l'ethnographie telle que nous comptons l'aborder dans ce chapitre. L'ethnographie moderne à laquelle fait ici référence l'auteur s'inscrit moins dans l'étude d'un peuple étranger dont on tenterait d'extirper l'exotisme, que dans une logique inverse qui tient dans l'observation de nos propres codes culturels de manière à faire ressortir l'étrange du familier. Dans cette perspective, la démarche ethnographique s'apparente à celle des surréalistes en ce sens qu'elle participe, elle aussi, à une remise en cause de la réalité. S'inscrivant d'ailleurs dans le prolongement du mouvement artistique initié par Breton, l'ethnographie moderne reflète, par le biais de son caractère subversif, la désillusion, la dérision et le nihilisme de cette période de l'entre-deux-guerres qui l'a vue naître. Selon Clifford «[u]ne attitude ethnographique exige qu'on voie la culture et ses normes – la beauté, la vérité, la réalité – comme des constructions artificielles permettant une analyse distanciée et la comparaison avec d'autres formes de construction.» (Clifford, p.123)

D'un point de vue pratique, la tâche de l'ethnographe consiste à recueillir des données à partir de l'observation directe des comportements d'une population

circonscrite. À partir des faits sociaux observés sur le terrain et des témoignages recueillis, l'ethnographe tente de mettre en relief certains traits caractéristiques de la communauté à l'étude. La démarche ethnographique suppose donc d'une part, une recherche sur le terrain (étape pendant laquelle se fera la cueillette de données à partir de l'observation, de la prise de notes, de témoignages etc.), d'autre part un travail d'assemblage, de collage afin de rendre compte d'une réalité par le biais d'un discours porté par une expérience.

Dans son essai intitulé Return to The Real, The Avant-Garde At the End of The Century (Foster, 1996), Hal Foster observe l'engouement des artistes de l'avant-garde des années soixante pour une approche qu'il qualifie d'ethnographique. Cette méthode, prisée surtout par les artistes visuels de l'avant-garde, s'inscrit dans la logique du collage et de la juxtaposition des surréalistes des années vingt, mais également dans un désir d'engagement social, dans la tentative d'un rapprochement entre l'art et la vie. À partir des observations de Foster et de Clifford, André Lepecki affirme que :

[d]ans le contexte de ce nouveau paradigme, l'artiste ethnographe [...] déplace l'axe de composition des explorations des moyens dont dispose l'artiste vers les interventions dans son milieu culturel et politico-social. À cet égard, l'artiste ethnographe avant-gardiste se positionne solidement au sein de la communauté qui l'entoure, afin d'observer, interpréter et transformer simultanément cette communauté dans son art. (Lepecki, p.183)

Pina Bausch travaille en studio telle une ethnographe sur le terrain. Entourée de ses interprètes, elle les observe, les questionne, prend des notes sur leurs manières de se mouvoir, sur leurs interactions avec les autres. Les spectacles du Tanztheater, dont la forme est issue du frottement de la danse et du théâtre, naissent dans la mise en commun du vécu de chacun et de l'assemblage des témoignages

vivants formulés par les interprètes-créateurs. Les questions de Pina Bausch servent souvent à aborder des thèmes sociologiques (notamment la relation entre l'homme et la femme, la mort, les rituels quotidiens etc.). Si elles ne réclament pas nécessairement un dévoilement intime de l'interprète, elles recherchent une réponse personnelle. Par exemple, les questions à l'origine de la pièce *Légende de Chasteté* (1979) étaient : «Qu'est-ce qui vous vient à l'esprit en pensant au printemps? Ou bien la valse : qu'est-ce que cela signifie? Qu'est-ce que ce mot éveille en vous?» (Hogue, p.40). Si Bausch travaille à partir de l'intériorité, de l'expérience, du vécu de ses interprètes, c'est d'abord et avant tout dans le but de mettre en lumière certains traits caractéristiques de l'individu. Sa démarche s'attarde davantage à scruter l'humain sous un angle anthropologique plutôt que psychologique. Sa démarche n'a rien de thérapeutique, elle ne cherche aucune résolution ou explication rationnelle à la «*pathologie du geste*»<sup>11</sup> qu'elle met en lumière.

Pour «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*», on constate que le processus de création s'inscrivait, à sa manière, dans cette veine ethnographique. Lors de la première rencontre du groupe, chaque acteur s'est vu remettre une liste de treize «*Demandes spéciales*»<sup>12</sup> auxquelles il était invité à répondre par écrit, par enregistrement audio ou vidéo. Sans savoir dans quelle mesure leurs réponses serviraient à l'élaboration de l'essai scénique, les acteurs avaient été mis au courant qu'on allait s'en inspirer. A posteriori, nous remarquons que lors du processus de

---

<sup>11</sup> Edoardo Sanguineti explique que le travail de Pina Bausch «consiste à prendre les éléments divers formant notre culture pour les rassembler sous l'étiquette de la pathologie du geste, dans le sens clinique et dans le sens social [...]» (*Parlez-moi d'amour*, p.129) Le geste chez Bausch se révèle toujours, selon lui, en rupture avec les codes de la bienséance.

<sup>12</sup> Si peu de questions appelaient des révélations autobiographiques comme «Un coup monté que vous avez déjà fait à quelqu'un ou que vous aimeriez faire...», la plupart étaient de l'ordre de l'autoreprésentation : «Une chanson sur laquelle vous seriez prêts (et enchantés...!) à faire du lipsync...», «Un fantasme scénique qu'il vous ferait plaisir de réaliser et qui serait, évidemment, de l'ordre du possible...», «On vous accorde deux minutes de temps d'antenne, quel témoignage aimeriez-vous partager avec le monde entier ... ou quel talent(!) ...». (Voir en annexe la liste complète.)

création de «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*», les questions suscitant des réponses de l'ordre de l'autoreprésentation ont davantage alimenté l'élaboration de l'essai scénique que celles touchant la sphère autobiographique. Sorte de sondage, cette liste de « Demandes spéciales » voulait susciter l'imagination et la participation actives des acteurs et les faire adhérer au processus de création. Sans les questionner directement sur l'environnement social et culturel dans lequel ils vivent, ces questions nous apparaissent susceptibles d'en révéler tout un pan. À travers la subjectivité des acteurs, nous touchions à une partie de la réalité collective. Les acteurs devenaient, en quelque sorte, les filtres d'une réalité ou d'un présent continu qui les traverse, susceptibles (une fois leurs réponses mises en commun) de retenir et de refléter les caractéristiques marquantes d'une génération.<sup>13</sup>

## 2.2 L'acteur et le metteur en scène : quatre mains sur la barre en mer agitée

La démarche ethnographique demande à l'acteur de s'impliquer à la première personne dans le processus de création, comme dans la représentation. Il fournit, en partie, la matière première qui servira à l'élaboration du spectacle. Sollicité désormais en tant que sujet, l'acteur participe à l'acte théâtral non plus en interprétant un autre, mais en s'autoreprésentant lui-même. «Il en résulte un théâtre de personnes plus que de personnages, de vérités restituées, de jeux de miroir, sans artifices ni diaphragmes» (*Parlez-moi d'amour*, p. 138) affirme L. Bentivoglio dans le cadre d'un colloque organisé autour de Pina Bausch et de l'œuvre du Tanztheater. L'acteur est appelé, ici, à s'exposer non seulement en tant que sujet, mais surtout en tant que sujet faisant partie d'une collectivité. À l'intérieur de la dynamique

---

<sup>13</sup> Dans cette optique, ce n'est pas un hasard si la chanson *Rape me* du célèbre Kurt Cobain du défunt groupe Nirvana et une des chorégraphies du film légendaire *Saturday Night Fever* se sont retrouvées intégralement dans «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*». Ces deux pièces issues de la culture pop des années 80 et 90 constituent des sources majeures d'influence d'une génération qui est la nôtre.

théâtrale, sa fonction ne se résume plus à être le représentant d'un autre, son talent ne se mesure plus selon des critères de justesse à rendre l'émotion, mais plutôt par sa capacité à observer le monde qui l'entoure afin de développer et de porter un discours sur celui-ci. Ici, l'acteur n'observe plus l'*autre* dans le but de l'imiter, mais plutôt pour découvrir ce qui se cache derrière ce qui est montré, la part d'étrangeté tapie dans l'ombre de ce qui nous est familier. En d'autres termes, il tente de s'efforcer de voir à travers le voile de la superficialité pour démasquer l'invisible rouge des codes sociaux, l'authenticité étouffée par le paraître. En fait, l'acteur qui s'engage dans un processus ethnographique est appelé à faire le même exercice que fera, dans un deuxième temps, le metteur en scène en salle de répétition : il observe les comportements et les interactions humaines pour en témoigner, ensuite, en offrant sa propre vision du monde maintenant empreinte ou porteuse de l'expérience de toute une collectivité. Dans une démarche ethnographique, l'acteur est un interprète au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'il *explique, commente, rend clair, traduit* une réalité dont il est témoin. L. Bentivoglio, en parlant des pièces du Tanztheater et de l'implication des danseurs bauchiens tant dans le processus de création et dans le spectacle en soi, remarque que : «[c]'est un théâtre qui trouve son origine dans des histoires multiples, denses et chargées de vérités individuelles, souvent troublantes, celles des interprètes du Tanztheater Wuppertal. La représentation se confronte au «métier de vivre» [...]» (*Parlez-moi d'amour*, p. 137). L'expérience, celle de l'acteur comme celle du spectateur, est au cœur de la démarche ethnographique.

Parce que justement l'approche ethnographique repose sur le «*métier de vivre*» et cherche à intégrer à la représentation des bribes de vécu transposé, elle n'est pas sans vertige pour l'acteur peu habitué à s'exposer sur scène à la première personne (voir l'exemple de Ian, sect. 1.2.2). Si parfois le vertige de l'acteur face à la prise de parole au «je» amène le travestissement de vérités en mensonges, dans certains cas cette insécurité crée l'inverse. L'élaboration de «*C'est comme un photomaton... mais en*

*mieux*» en dit long à ce sujet, particulièrement le processus ayant mené à la création du tableau « Bande-essai », séquence qui montre John en train de faire le récit autobiographique de son parcours personnel à la caméra. Sans contexte d'énonciation, cette séquence ne fonctionnait pas. Il fallait donc trouver un concept, une explication ludique, aux limites du vraisemblable, pour y ancrer l'action de John. C'est ainsi qu'avant de commencer son récit autobiographique, John expliquait aux spectateurs qu'on lui avait permis de *voler* un moment de la représentation scénique pour réaliser un document promotionnel de lui-même, projet artistique qui lui trottait dans la tête depuis déjà un moment. Évidemment, cette explication donnée au public n'était qu'une *excuse*, un jeu mis en place dans le but de prendre les spectateurs en otage, de les forcer à participer malgré eux à la représentation en train d'avoir lieu. Parce que ce tableau l'enjoignait dans un second temps à faire le récit autobiographique, John pouvait difficilement concevoir le fait d'endosser une explication totalement mensongère. Il refusait de mentir au public en son nom propre.

À partir du moment où on demande à l'acteur de s'exposer à la première personne sans masque, sans nom emprunté, on lui remet inévitablement un pouvoir direct sur la création de l'essai scénique. Partant du principe que parce que ce qu'il dit est vrai, le public prend pour vrai ce qu'il dit, il est légitime que l'acteur qui parle à la première personne sur scène tienne à ce que l'image qu'il projette soit en adéquation avec son moi « officiel ». D'une démarche ethnographique, résulte un objet artistique bricolé au moins à quatre mains : celles de l'acteur et celles du metteur en scène, se partageant parfois même par moments, dirait-on, la paternité de l'œuvre. L'approche ethnographique instaure, nous semble-t-il a posteriori, une dynamique entre l'acteur et le metteur en scène qui repose sur une sorte de passation, à certains moments, du rôle d'autorité (dans le sens d'auteur). Si le metteur en scène demeure certainement l'instigateur de la création (en formulant, notamment, les questions destinées aux acteurs qu'il a lui-même choisis, en



proposant un cadre, un thème ou des images comme prémisses à la création), créant à partir de ce que lui inspirent les sujet-acteurs, il est davantage soumis à leurs propositions, à leurs refus. En outre, puisqu'il n'y a ni personnage à interpréter ni situation ou contexte autre que celui de la représentation en tant que telle, aucun élément extérieur à la relation acteur/metteur en scène ne subsiste qui puisse imposer ses propres contraintes. En l'absence de médiateur, en l'absence de texte dramatique qui commande ou suggère, les idées de l'acteur et celles du metteur en scène ont à se défendre parfois en terrain neutre, sans que ni l'un ni l'autre puissent avoir recours à d'autres certitudes que la confiance en leur propre intuition, leur propre conception du monde, leur propre créativité.

### 2.3 Pour le metteur en scène, c'est... faire de la mise en scène comme on joue aux Lego dans le bain

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la méthode de l'ethnographe, en science comme en art, est indissociable de la notion de composition. Le but du metteur en scène, ici, n'est pas de créer un discours scénique homogène à partir de la pluralité des discours des acteurs-interprètes, mais au contraire de les coller sans en aplanir les différences. La représentation théâtrale se veut à l'image d'une collectivité : hétérogène, divergente, fragmentée et multiple. Bien que la méthode ethnographique consiste en une sorte de collage de témoignages du réel, le but n'est pas, ici, de reproduire fidèlement le réel sur scène, mais plutôt de faire émerger d'autres sens à partir de la juxtaposition d'éléments à première vue incompatibles. Ne faisant aucune distinction entre le banal et l'extraordinaire, le quotidien et l'extra-quotidien, «[l']ethnographie [...] partage avec le surréalisme l'abandon de la distinction entre haute et basse culture [...]», (Clifford, p. 132). Ce que cherche, entre autres, l'artiste-ethnographe, c'est l'émergence du sens, des sens, à partir du chevauchement des fragments de réel. Cette manière de créer tend à rendre le

spectateur actif, en lui proposant de reconstruire une certaine part de la cohérence et de la logique de l'objet bricolé, selon ses propres schémas perceptifs et interprétatifs. Ici, c'est en partie le spectateur qui tient les ficelles de la métaphore.

Outre les treize « Demandes spéciales » remis aux acteurs, «*C'est comme un photomaton...*» s'est élaboré à partir des différentes étapes du développement photographique. À chacune des onze étapes du développement de l'image correspondait un tableau. Dès le début des répétitions, nous connaissions les titres de ces onze fragments ainsi que l'ordre dans lequel ceux-ci allaient se succéder, mais ne savions à peu près rien sur la nature des tableaux qu'ils allaient désigner. Au fil des séances d'exploration avec les acteurs, des fragments de théâtre sont nés des exercices proposés sans lien apparent avec les étapes du développement photographique. Maintes fois durant le processus de création, nous parlions de l'élaboration de «*C'est comme un photomaton...*» comme d'une construction de Lego en train de se faire. Notre travail en fut un d'assemblage de blocs : il fallait trouver à quel titre faire correspondre telle séquence de manière à ce que du sens naisse de cette association. C'est ainsi, par exemple, que l'exercice d'échange de vêtements a trouvé sa raison d'être dans son jumelage avec l'étape de la mise au point. Cet exercice consistait en un échange frénétique de vêtements essayés à toute vitesse par les acteurs qui couraient dans l'espace. Le but de chacun était de parvenir à mettre la main sur ses habits respectifs. Si au début du tableau chacun arrivait sur scène habillé de morceaux dépareillés, à la fin, chaque acteur portait fièrement les vêtements appartenant à une même couleur ou à un même style. Sachant que l'étape de la mise au point en photo consiste à rendre nette une image floue, nous trouvions d'un ludisme cohérent le fait d'associer le processus focal à la recherche de vêtements formant un kit. Comme si, pour sentir nos contours clairement définis, il fallait être vêtu de vêtements qui s'harmonisent.

#### 2. 4 Pour l'acteur, c'est comme... nager sans flotteurs ni pince-nez

Si la démarche ethnographique est indissociable de la notion de composition, elle l'est aussi d'une qualité de présence scénique particulière. André Lepecki insiste sur le fait que :

l'«ethnographique» nécessite non seulement une certaine manière de composer (par le truchement des fragments, du collage, de la juxtaposition inattendue), mais qu'une telle composition se trouve entérinée par une coprésence. C'est la qualité performative de la méthode ethnographique : un plongeon dans la notion de présence. (Lepecki, p. 186)

Il nous semble que la *coprésence* abordée, ici, par Lepecki renvoie directement à nos réflexions sur la position ambiguë de l'acteur en état d'autoreprésentation qui se trouve présent sur scène en tant qu'objet et sujet de la représentation : sujet, puisqu'il s'expose aux spectateurs en tant qu'individu participant activement à la représentation en train d'avoir lieu; objet, puisqu'il endosse, à certains moments, son propre rôle, qu'il s'autocite. On lui demande aussi à la fois d'être dans l'apparis et le répété et dans la réalité de l'instant et dans l'imprévu. On exige de lui qu'il se souvienne du travail réalisé en salle de répétition, mais aussi qu'il soit disponible à ce qui se passe sur scène (et dans la salle) pour savoir jouer des imprévus bénéfiques.

Contrairement à un théâtre de personnages, l'acteur est appelé, ici, à entretenir un rapport direct avec la situation d'énonciation, afin que soit mise en avant-plan la réalité de la représentation. Lorsque le contexte d'énonciation, par le degré d'imprévu qu'il implique, se révèle à ce point exigeant pour l'acteur, il requiert de lui une présence exacerbée, un constant état d'alerte qui fissurent la mimesis. Tirée vers le performatif, la représentation s'écroule, l'acteur bascule du côté de la présentation. Quand le corps du sujet s'impose au premier plan sur scène,

on assiste à la disparition du corps qui imite. Il y a performatif au théâtre quand la réalité prend le dessus sur la mimesis, la fissurant de manière à ce que la simulation ne puisse plus être. Quand le corps est réellement fatigué, essoufflé par exemple, l'acteur ne joue plus à l'être, il l'est. Les actions performatives insufflent à la représentation scénique des bouffées de réel qui participent nécessairement au dévoilement de l'acteur et, par conséquent à la dissolution du personnage. Que ce soit par le biais de moments d'improvisation intégrés à même la représentation, par des actions qui cherchent à mettre le corps de l'acteur en danger ou des situations qui laissent place à l'imprévu, l'acteur en déséquilibre ne peut plus répéter une partition qu'il connaît, il ne peut plus simuler. À travers le performatif, c'est le corps dé-formé de l'acteur qui s'expose, le corps *naturel* qui, tout à coup, n'existe que dans un seul temps, celui de la représentation.

En écho au premier chapitre, celui-ci aura permis la mise en lumière d'une démarche de création qui travaille principalement à partir des principes autoreprésentationnels. Outre la redéfinition des rôles de l'acteur et du metteur en scène qu'elle sous-entend, l'étude de la méthode ethnographique nous aura permis de définir certains enjeux du performatif et d'élargir le champ des modalités possibles d'exposition de soi au théâtre. S'inscrivant en marge de l'autoreprésentation, la forme performative tend elle aussi à mettre en avant-plan la réalité de la représentation scénique et, par conséquent, l'acteur lui-même. Dans le chapitre suivant, nous tenterons de poser les prémisses du théâtre performatif qui, par le biais des modalités d'exposition de soi, cherche à remettre en question certains fondements de la représentation théâtrale.

## CHAPITRE III

### LE THÉÂTRE PERFORMATIF : ENTRE DEUX EAUX

À la croisée de la représentation et de la présentation, à cheval sur le diégétique et l'extra-diégétique, le théâtre performatif s'inscrit dans une veine similaire à celle de l'autoreprésentation. Situé en plein cœur des dialectiques du réel et de la fiction, du vrai et du faux, il tend, nous semble-t-il, à rendre actif le spectateur en le confrontant à l'ambiguïté de l'identité du sujet et à celle du contexte d'énonciation. En intégrant des éléments performatifs à des moments de jeu, il espère constamment susciter la réflexion chez le spectateur, le pousser au questionnement de la réalité et de la représentation, l'amener à discerner ce qui appartient à l'acteur lui-même et ce qui lui est étranger. Comme nous l'avons mentionné à la fin du chapitre précédent, *la qualité performative* pourrait se résumer dans un rapport direct entre l'acteur et les différents éléments de la représentation. Contraint d'exécuter l'action pour de vrai, sans la protection que peut procurer le faire-semblant, l'acteur-performeur entretient un rapport direct non seulement au contexte d'énonciation, mais également au temps réel de la représentation. Désormais, acteurs et spectateurs partagent un même temps, celui de l'ici-maintenant de la représentation. Si le performatif sous-entend une certaine notion de mise en danger pour le corps de l'acteur, il est aussi souvent une menace au déroulement sans faille de la représentation scénique en tant que telle.

Bien que le théâtre performatif emprunte certaines notions issues de la performance, il ne nie pas complètement les principes du théâtre. S'il intègre à sa

représentation des actions performatives, c'est assurément pour en tester les limites, en pervertir les codes, en révéler les mécanismes tout en y intégrant la part d'imprévu qu'il faut pour déstabiliser, peut-être, l'acteur et le spectateur. Nous verrons, ici, en quoi «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*» s'inscrit dans la forme performative et cherche à déroger, à sa façon, à la dynamique établie entre l'acteur et le spectateur, sans toutefois tourner pour autant le dos au jeu et au faire-semblant.

### 3.1 Le temps réel : plonger la tête dans l'eau pendant une minute sans tricher

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la structure de «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*» repose sur l'exécution d'un développement photographique réalisé sur scène, devant public. Du début à la fin de la représentation, Sophie s'affairait donc à développer sur scène, en direct, une épreuve photographique prise dans le hall, vingt minutes avant le début de la représentation.<sup>14</sup> Chacune des étapes était commentée par Sophie qui quittait l'espace photo le temps d'expliquer directement sa démarche aux spectateurs.<sup>15</sup> Parallèlement à cette action performative, d'autres actions se déroulaient sur scène. En fait, à chacune des étapes du développement photo correspondait un tableau qui s'inspirait, de près ou de loin, de la tâche exécutée par Sophie. Certaines étapes du développement photo nécessitent une durée précise. La réussite du processus en dépend. C'est le cas, entre autres, des trois phases de la manipulation chimique qui

---

<sup>14</sup> Alors qu'ils attendaient l'ouverture des portes de la salle, les spectateurs étaient invités, à tour de rôle, à s'asseoir sur un tabouret disposé devant un rideau bleu, le même que celui qu'on retrouve dans les photomatons. Si Sophie photographiait véritablement les premiers spectateurs qui se laissaient aller au jeu sans trop savoir pourquoi, elle ne faisait que simuler la prise des suivants. Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce que le public réalisait que l'image développée sous leurs yeux par Sophie durant la représentation était le portrait d'un des spectateurs présents dans la salle.

<sup>15</sup> Le rapport entre Sophie et les spectateurs sera abordé plus en profondeur plus loin dans ce chapitre (sect. 3.3).

consistent, pour la photographe, à tremper successivement l'épreuve dans trois bains d'acide différents, le premier étant le révélateur, le deuxième, le bain d'arrêt, et le troisième, le fixateur. La dimension temporelle devenait, ici, un élément incontournable de la représentation, imposant aux acteurs un cadre auquel ils ne pouvaient déroger. Dans « Révélateur », comme dans « Bain d'arrêt », cette contrainte temporelle se trouvait totalement intégrée à l'action; l'action en dépendait. La représentation scénique glissait alors vers le performatif justement à cause de l'autorité, de la primauté du temps réel de la représentation sur l'action. En fait, il semble que le performatif s'infilte dans la représentation lorsqu'il y a primauté de l'instant présent. Pensons à « Révélateur », cette séquence de deux minutes exactement, pendant laquelle Dominique s'adressait directement aux spectateurs en faisant l'énumération des : «Ok, j'ai deux minutes de temps d'antenne, je veux dire à...». La minuterie sur scène témoignait alors des secondes qui défilent. Ni les spectateurs ni Dominique ne pouvaient en faire abstraction. Tous partageaient un même temps réel, celui de la représentation en train d'avoir lieu. Non seulement, la minuterie permettait de mettre de l'avant la réalité de la représentation en amenant les spectateurs à prendre conscience du temps présent qui défile, mais elle créait aussi une certaine distance entre Dominique et son texte en la forçant à porter son attention sur l'instant présent, et non plus seulement sur les mots à prononcer.<sup>16</sup> Ce qui rendait performatif ces deux minutes, c'est le fait que Dominique soit réellement plongée dans une situation d'urgence, dans une course contre la montre. L'état fébrile de celle qui cherche ses mots n'était pas strictement de l'ordre du joué; une part appartenait au réel de la représentation.

Le tableau « Bain d'arrêt » plaçait aussi la notion du temps réel au centre de l'action des acteurs. Avec « Bain d'arrêt », on touchait cependant à un autre degré du

---

<sup>16</sup> Le caractère performatif du tableau « Révélateur » se faisait d'autant plus important que l'ordre des énoncés de Dominique n'avait pas été préalablement figé. Le fait que Dominique était contrainte de choisir *sur-le-champ*, dans l'ici-maintenant de la représentation, l'ordre des énoncés rendait la séquence d'autant plus performative.

performatif. Cette fois-ci, la minuterie sur scène marquait la minute pendant laquelle les acteurs, dispersés dans l'espace, devaient plonger la tête dans leur aquarium respectif. Dès que le compteur était mis en marche, les acteurs prenaient leur souffle et tentaient de le retenir le plus longtemps possible. Pendant une minute (minute qui semblait interminable, soit dit en passant), la représentation s'évanouissait. La situation ne permettait aucune tricherie. Le spectateur le savait.

Devant ces cinq acteurs qui retiennent leur souffle, difficile de ne pas prendre conscience de notre propre respiration qui s'effectue, contrairement à eux, librement. L'expérience du performatif au théâtre ne concerne pas uniquement l'acteur, le spectateur aussi est invité à ressentir pour de vrai, non plus par procuration. S'il ressent quelque chose, ce n'est pas en se mettant à la place de l'acteur qui retient son souffle, c'est en prenant conscience du mouvement de sa propre respiration. Lorsque le bruit de la minuterie qui marque la fin du tableau retentissait, les acteurs, essoufflés, s'essuyaient le visage, remplaçaient un verre de contact fuyant, toussotaient, se séchaient les cheveux, tentaient de laisser échapper l'eau qui bouchait une oreille - autant de petits gestes vrais (parce que nécessaires) qui tendaient à les révéler. Les acteurs étaient tenus de jouer le prochain tableau cheveux et chandails complètement trempés. Cette réalité de l'instant allait teinter subtilement les derniers tableaux, injectant du vrai, du réel à la représentation.

### 3.2 La notion de risque : se mouiller jusqu'aux os

Au performatif, la notion de risque ou de mise en danger est inhérente. Le corps de l'acteur, forcé de s'abandonner dans le présent de la représentation, s'expose nécessairement davantage au danger. Sujet à l'imprévu, il est et agit sur scène avec tout son être, redoublant d'attention. Le performatif demande à l'acteur une acuité particulière. Dans «*C'est comme un photomaton...*», c'est aussi par la voie



de la mise en danger que s'infiltrait le performatif. Dans la séquence intitulée « Agrandissement définitif », les trois acteurs masculins étaient appelés à se relayer dans le portage d'un aquarium qui se remplissait d'eau. Au tout début du tableau, l'aquarium vide était porté à bout de bras par un des acteurs, un autre réglait à pleine capacité le débit de l'eau et le troisième devait éclairer ses pairs avec une lampe de peintre. À tour de rôle, les acteurs s'échangeaient l'aquarium qui devenait de plus en plus lourd, le niveau de l'eau montant à vue d'œil, jusqu'à ce qu'il soit insoutenable. Ils déposaient alors au sol, ensemble, l'aquarium devenu trop lourd pour un seul homme, juste avant qu'il ne déborde. Plus le niveau de l'eau montait, plus l'aquarium était difficile à porter non seulement à cause du poids grandissant, mais également à cause de l'instabilité générée par les vaguelettes. Cet exercice exigeait des acteurs une énorme précaution, une écoute et une présence à l'autre exacerbée, puisque le relais de l'aquarium comportait un niveau de risque assez élevé. Parallèlement à cette action, celui qui se retrouvait avec l'aquarium entre les mains devait dire une série d'énoncés tels que : « l'impuissance pour moi, c'est quand, malgré moi, je déçois mon kid de quatre ans... c'est quand mon père me parle de char... quand ma blonde veut qu'on parle de ce qui va pas dans notre couple... ». L'épuisement marqué par le tremblement des muscles d'un avant-bras du porteur, par une grimace crispée, par un mouvement de déséquilibre qui fait réagir promptement les deux autres parce qu'ils craignent pour de bon un éventuel renversement... sans compter les « Attention! », « Non, non, je l'ai pas, attends, aide-moi... » spontanés qui ponctuent la passation de l'aquarium, tout cela participe à la dissolution du personnage et contribue à révéler l'acteur. Dans cet exemple, encore une fois, on remarque le glissement, le chevauchement de l'autoreprésentation et du performatif, leur moment d'étroite imbrication qui parvient à semer l'ambiguïté de l'instant.

### 3.3 Le rapport au public : étanchéité non garantie, risques d'éclaboussures

Dans le théâtre performatif, la frontière imperméable qui sépare traditionnellement la scène de la salle est remise en question, le quatrième mur s'avère en partie démoli. La frontière entre la scène et la salle perd de son étanchéité.<sup>17</sup> Le fait que l'acteur s'expose en tant que sujet regardé a pour effet de ramener les spectateurs à son propre statut, soit celui de regardant. Cette relation fondamentale observé/observant de la représentation théâtrale est souvent mise à nu par le théâtre performatif qui cherche à mettre en avant-plan les rouages de la représentation.

Dans *«C'est comme un photomaton... mais en mieux»*, on insistait souvent sur cette proximité scène/salle et sur cette relation regardé/regardant, d'autant plus que ce rapport s'inscrivait au cœur du propos. Non seulement le spectateur était amené à prendre conscience de son propre statut de spectateur, mais on l'invitait parfois même à participer à la représentation en tenant son propre rôle; on l'amenait à se jouer lui-même. C'était le cas, par exemple, du tableau « Cadrage » dont le contexte d'énonciation reposait sur le concept d'élimination, concept cher aux émissions de télé-réalité qui envahissent nos ondes actuellement. Dans cette séquence, une voix préenregistrée sur une bande sonore invitait les acteurs (devenus, le temps d'un tableau, des Candidats) à s'adresser aux spectateurs dans le but de les convaincre de leur normalité. Par la suite, cette même voix demandait au public de se prononcer par applaudissements sur celle ou celui à éliminer. Ici, le contexte d'énonciation plongeait acteurs et spectateurs dans un jeu qui amenait les deux partis à endosser leur propre fonction dramatique à l'intérieur de la représentation en train de se dérouler. Ainsi, la séquence de « Cadrage » se donnait à voir comme la citation du

---

<sup>17</sup>Frontière ouverte, le théâtre performatif, parce qu'il se plaît à jouer sur l'ambiguïté, se garde d'entretenir un rapport clairement défini en tout temps entre acteur et spectateur. À certains moments, la représentation reprend le dessus, le jeu revient.

rapport regardé/regardant qu'elle met en scène. On assiste à un procédé semblable, dans « Bande-essai ». Lorsque John se filmait lui-même en train de faire son récit autobiographique, assis dos au public, il prenait le public en otage en l'obligeant à jouer son propre rôle de spectateur. Là encore, John et les spectateurs se retrouvaient en état d'autoreprésentation.

À d'autres moments, «*C'est comme un photomaton...*» incitait à un rapport scène/salle différent, plus direct. La séquence pendant laquelle les acteurs construisaient un mur de cannettes de *Coke* vides montrait un rapport plus performatif qui surgissait d'abord dans l'absence totale de jeu de rôle. Au tout début du tableau, Dominique lançait l'invitation au public : «On a 800 cannettes. On a calculé qu'à cinq, ça nous prendrait 8 minutes et demi pour construire un mur avec toutes les cannettes. Si vous trouvez ça trop long, venez-nous aider!» Suite à cette proposition lancée au public, les acteurs vidaient leurs sacs remplis de cannettes sur la scène et commençaient à les empiler en silence. On était alors au cœur du performatif, les acteurs ne renvoyant à rien d'autre qu'à eux-mêmes en train d'exécuter l'action d'empiler des cannettes. Chaque soir, des spectateurs ont répondu à l'appel et sont venus prêter main forte aux acteurs. Entre la scène et la salle, la frontière s'évanouissait : spectateurs et acteurs partageaient la même réalité, celle de la représentation. Mais peut-on encore parler de représentation? En fait, la représentation avait momentanément basculé dans l'événementiel. Après une longue pause, cependant, le théâtre reprenait ses droits, la frontière entre la scène et la salle resurgissait subitement, bousculant le rapport de proximité établi entre les acteurs et les spectateurs. Julien s'arrêtait et, le plus naturellement possible, il annonçait à ses pairs : «Hey, savez-vous quoi... des fois, je me demande si les actions que je pose ont vraiment un sens.» La question provoquait chez les autres un temps d'arrêt, après quoi l'action reprenait comme si elle n'avait subi aucune interruption. Malaise chez les spectateurs sur scène. On les sentait tout à coup prisonniers d'un jeu

dont ils ne connaissent pas les conventions. Ils semblaient reprendre conscience qu'ils étaient au théâtre, qu'ils étaient sur la scène.

La participation de Sophie, la photographe attirée de «*C'est comme un photomaton...*», s'inscrivait davantage dans la veine du performatif. Outre sa première intervention<sup>18</sup> qui, tout en justifiant sa présence sur scène, cite une convention relative à la représentation théâtrale, lorsque Sophie explique aux spectateurs les différentes étapes du développement photo, elle le fait sans endosser un autre rôle ou une autre fonction que les siennes. Elle ne se joue pas elle-même en train d'expliquer les différentes manipulations d'une photographe. Sa présence sur scène ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même en train d'effectuer différentes actions. A priori, on pourrait être tenté de ranger sous la même étiquette du performatif le premier tableau, «*Choix de l'image*», qui montre les acteurs à tour de rôle tentant d'attirer l'attention du spectateur en l'interpellant d'un «*Moi, je suis capable de...*» avant d'en réaliser sur le champ l'exploit. Cette succession d'exploits plus ou moins banals à laquelle participent les acteurs, invite, nous semble-t-il, le spectateur à détourner son regard de l'énoncé en l'incitant à le poser sur le contexte d'énonciation. Parce que chacune des répliques obéissait au même modèle (celles-ci débutaient toutes par «*Moi, je suis capable de...*» ou «*Moi, je peux...*»)<sup>19</sup> et s'accompagnait toujours de sa *preuve*, c'est-à-dire de son exécution immédiate par le sujet de l'énonciation, parce qu'elle participaient à une progression au niveau du rythme de la parole et du mouvement,<sup>20</sup> parce qu'on sentait la présence d'un procédé scénique, les traces de la mise en scène, la présence des acteurs,

---

<sup>18</sup> «*Bonsoir, je m'appelle Sophie. J'suis photographe. C'est moi, ce soir, qui développera pour vrai, sous vos yeux, une photo. Vos montres et vos téléphones cellulaires peuvent sonner, en autant qu'ils ne fassent pas de lumière, ça pourrait affecter le papier photo et compromettre la réussite du développement. Merci.*»

<sup>19</sup> À propos de cette forme d'énoncé, Anne-Marie Guilmaine les désigne, dans son mémoire, en termes de «*phrase à géométrie variable*».

<sup>20</sup> Le tableau consiste en un crescendo qui finira par être interrompu par Dominique qui affirme : «*Moi, je suis capable d'être moi-même pendant 20 secondes.*».

contrairement à celle de Sophie, n'était plus strictement autoréférentielle, leurs actions n'étaient plus strictement performatives.

À la lumière de ces réflexions, nous constatons que le rapport scène / salle de «*C'est comme un photomaton...*» se présente sous différentes formes, glissant tantôt vers la représentation, tantôt vers la présentation; par moments, on privilégie un rapport direct entre l'acteur et le spectateur (séquence de la construction d'un mur de cannettes) ; mais le plus souvent, on insiste sur le rapport regardé/regardant inhérent à la représentation théâtrale afin d'en jouer. Dans ce cas-ci, acteurs et spectateurs se retrouvent en état d'autoreprésentation, chacun des homologues jouant son propre rôle (« Cadrage » et « Bande-essai » sont des tableaux particulièrement éloquents à ce sujet).

À cheval sur la présentation et la représentation, le théâtre performatif se plaît à brouiller les conventions théâtrales. Souvent, il se déploie dans l'imbrication du *faire pour de vrai* et de ses multiples jeux sur lui-même. Quand le théâtre réintègre sa place au sein de la représentation, c'est, la plupart du temps, pour la critiquer, en exposer les rouages et les mécanismes. Qu'on pense à « Cadrage » (qui cite le processus d'élimination sur lequel repose moult émissions de télé-réalité), à « Choix de l'image » (dont le contexte d'énonciation rappelle celui d'une audition), même à « Mise au point » (qui illustre le processus de construction d'une identité et d'une image se faisant par le biais d'une véritable chasse aux vêtements) et à « Bande-essai » (qui prend en otage le public en le faisant jouer son propre rôle),<sup>21</sup> on constate que «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*» se sert de différents contextes

---

<sup>21</sup> À cette énumération, nous nous permettons l'ajout, ici, de certains tableaux qui, sans qu'ils aient servi concrètement à la rédaction de ce mémoire à titre d'exemples, s'inscrivent tout de même dans cette même veine. Nous pensons ici à « Séchage » et à la « Pause Squeegee », séquences qui reposent, chacune à sa manière, sur la performance d'acteurs qui s'exposent, tantôt en faisant du lipsync sur « *Rape Me* » de Kurt Cobain, tantôt en exécutant une chorégraphie de *Saturday Night Fever* et un chantant un air des Bee Gees.

d'exposition de soi, de manière détournée, en tentant d'y jeter un autre regard. En écho à notre réalité actuelle, cette multitude de phénomènes d'exposition de soi cités par «*C'est comme un photomaton...*» se veut la critique à la fois sociologique et esthétique de nos rapports interpersonnels ambigus parce que souvent fondés sur l'image, sur le désir inépuisable d'être vu à tout prix, sur la tendance à se jouer soi-même et sur l'ambivalence de s'exposer sans se révéler.

## CONCLUSION

### VOIR UNE ÉPAVE DANS SA BAIGNOIRE

Au terme de ce mémoire, force est de constater que notre recherche, ayant d'abord trouvé son origine dans l'étude des modalités d'exposition de soi, a dérivé ensuite vers une réflexion, plus globale celle-là, sur une pratique théâtrale tissée à même ces différentes modalités. Le premier chapitre de ce mémoire aura servi principalement à définir le concept d'autoreprésentation, à le mettre en contexte et à en cerner les contours (aussi labiles nous aient-ils parfois semblé) en tentant des rapprochements et des distinctions avec l'autobiographique et ses différentes formes. Notre préoccupation était alors de cerner de quelles façons les modalités autoreprésentationnelles questionnaient non seulement le rapport de l'acteur et de son personnage, mais également les limites du réel et de la fiction, celles du vrai et du faux de la représentation scénique. Nous avons alors avancé l'idée que, contrairement à ce que nous croyions au départ, l'autoreprésentation s'appuyait davantage sur la dialectique du naturel et du construit que sur celle du vrai et du faux. Nous en étions venue à la conclusion que le défi pour l'acteur en état d'autoreprésentation était de trouver comment rendre cet effet autobiographique. Parallèlement à ces réflexions, l'expérience pratique de la création de « *C'est comme un photomaton... mais en mieux* » nous a d'ailleurs révélé que la véracité de la parole n'était pas garante d'une présence authentique et naturelle propre à l'acteur en autoreprésentation.

Dans le deuxième chapitre, nous avons voulu mettre en lumière une démarche de création qui privilégie une méthode de composition s'appuyant justement sur les modalités d'exposition de soi. Par l'étude du processus

ethnographique, nous voulions comprendre comment celle-ci imposait une redéfinition du rôle de l'acteur et de celui du metteur en scène en bousculant leur dynamique. À travers elle, le performatif est apparu comme un aspect incontournable de notre recherche, nous amenant à le considérer comme une autre modalité d'exposition de soi. Sans appartenir à la sphère autoreprésentationnelle, nous pensons que le performatif constitue une autre voie susceptible de permettre le dévoilement de l'acteur, puisqu'il exige de lui une qualité de présence qui provoque le bris de la mimesis.

Finalement dans le troisième chapitre, nous avons tenté de définir les particularités du théâtre performatif et d'observer, à partir d'exemples tirés de «*C'est comme un photomaton... mais en mieux*», quels fondements de la représentation il parvenait à bousculer. Cette étude rapide et partielle du théâtre performatif nous aura tout de même permis d'élargir le concept d'autoreprésentation en l'appliquant non plus seulement au niveau du jeu de l'acteur, mais à celle de la représentation théâtrale en tant que telle. À travers l'analyse de «*C'est comme un photomaton...*», nous avons pu cerner certaines caractéristiques qui tendaient à rendre performative la représentation théâtrale. Que ce soit dans ce désir constant d'attirer l'attention du spectateur tantôt sur le temps réel de la représentation, tantôt sur la relation regardé/regardant inhérente à l'acte théâtral en train d'avoir lieu, que ce soit en imposant aux acteurs l'exécution d'actions à caractère risqué, nous avons conclu que la forme performative cherche à mettre à l'avant-plan l'ici-maintenant de la représentation. Ce faisant, le spectateur est non seulement confronté à prendre conscience de son propre rôle de regardant, mais il est également amené, par moments, à le jouer, c'est-à-dire à se jouer lui-même, ou à quitter complètement ce rôle lorsqu'il monte sur la scène.

Nos réflexions sur les différentes modalités d'exposition de soi au théâtre, combinées à l'exploration pratique d'un travail de mise en scène reposant à la fois



sur des procédés autoreprésentationnels et sur des actions performatives, avaient pour but de trouver des stratégies qui puissent installer le doute chez le spectateur. Rendre le spectateur actif en lui remettant la responsabilité de discerner ce qui, dans la représentation, appartient réellement à l'acteur (son vécu, sa personnalité) et ce qui, au contraire, est de l'ordre du construit, du faux; l'amener à devoir se prononcer sur ce qui est spontané et sur ce qui est figé; le forcer à prendre position : voilà ce qui a été à la fois le moteur et le guide de cette recherche. Nous présumons que le théâtre performatif pouvait être cette forme qui permette au spectateur d'exercer son jugement, cet espace qui l'amène à développer le réflexe de remettre en question ce qui, sur la scène théâtrale comme partout dans le paysage médiatique, se donne à voir comme vérité.

Nous nous sommes donc lancée dans cette recherche de longue haleine avec l'hypothèse que l'autoreprésentation, parce qu'elle invitait l'acteur à monter sur scène en son propre nom, parce qu'elle le poussait à prendre la parole à la première personne, inciterait nécessairement le spectateur à se questionner sur le vrai et le faux de la représentation. Or, nous avons réalisé qu'a priori le spectateur de théâtre a tendance à prendre pour faux ce qu'on lui présente sur scène.<sup>22</sup> Pour que le spectateur se laisse véritablement aller à penser que les propos d'un acteur sont vrais, il faut, selon nous, avoir préalablement insisté fortement sur le caractère autobiographique de la pièce. Bien qu'elle soit garante d'un certain flou entre la vie et la scène, l'exposition de l'acteur à la première personne n'amène pas nécessairement le spectateur à participer activement à la représentation. Plus que l'enjeu du vrai et du faux, ce qui pousse finalement le spectateur à être actif, c'est peut-être davantage le fait de lui remettre entre les mains le sens de l'objet scénique en lui proposant une forme éclatée qui repose sur plusieurs niveaux de jeu. En

---

<sup>22</sup> Plus d'un spectateur est sorti de la salle convaincu que le développement photo exécuté sur scène relevait d'un coup monté, et ce malgré l'odeur réel des acides, malgré le fait que la photo était celle d'une ou d'un spectateur présent, malgré le préambule de Sophie qui précisait qu'elle développerait véritablement une épreuve photo.

présentant au spectateur en simultanéité, par exemple, l'exécution véritable d'un développement photo et différents tableaux sans liens nécessairement apparents, celui-ci est obligé d'échafauder diverses théories afin de faire du sens avec ce qui lui est présenté. Le spectateur, privé d'une grille de compréhension claire et précise, est laissé à lui-même. Son interprétation sera forcément différente de celle de son voisin. Que ce soit par le biais de l'ambiguïté du vrai et du faux ou dans celle provoquée par la juxtaposition de différents niveaux de jeu, le théâtre performatif cherche le déséquilibre chez le spectateur comme chez l'acteur : tantôt plus performatif, il instaure une proximité entre l'acteur et le spectateur, leur faisant prendre conscience qu'ils partagent un même temps, celui de l'ici-maintenant de la représentation en train d'avoir lieu; tantôt plus théâtral, il permet au jeu et au faire-semblant de réintégrer sa place au sein de la représentation et oblige alors acteurs et spectateurs à jouer leurs propres rôles. Si, chez l'acteur performatif, le déséquilibre provient du fait qu'il exécute des actions performatives, chez le spectateur, il est probablement créé par ce va-et-vient entre le théâtre et la performance proposé par la représentation.

Alors que nous n'en étions encore qu'à nos premières réflexions sur les modalités d'exposition de soi, il nous était difficile de distinguer clairement les concepts d'autoreprésentation et d'autobiographie au théâtre. Au cours de notre recherche, la différence nous est apparue plus clairement lorsque nous avons compris que l'autobiographie, même abordée dans un cadre théâtral, demeurait étroitement liée au récit alors que les principes de l'autoreprésentation, dans un même contexte, s'appliquaient à la représentation théâtrale et au jeu de l'acteur. Cette distinction nous a amenée à aborder la question de l'autoreprésentation et celle de l'autobiographie à partir de deux axes différents : d'une part celui du vrai et du faux, de l'autre celui du naturel et du construit. Par naturel, nous entendons ce qui, chez l'acteur, dans sa manière d'agir, d'interagir et de se présenter à l'autre, a été le moins possible travaillé, transformé par un travail de direction d'acteurs. Comme

nous le faisons remarquer au premier chapitre, dans ce contexte, le défi du metteur en scène est de trouver des stratégies susceptibles de permettre le naturel sur scène. Ancrer la représentation dans une forme performative peut, selon nous, être cette voie qui permette l'exposition de soi naturelle.

En prémisses à tous ces questionnements, il y avait ce constat dérangeant que nos sociétés actuelles reposent de plus en plus sur la nécessité d'être vu, de s'exposer pour exister. À ce propos, nous avons évoqué le phénomène de la télé-réalité qui visiblement suscite un engouement auprès de la majorité. Quand on constate que le théâtre performatif repose justement sur le désir de mettre en scène des individus, de mettre de l'avant le plus possible la personnalité de l'acteur, sa subjectivité, son individualité, il est légitime de se demander en quoi cette forme s'inscrit en marge, à quel point elle s'éloigne de ce courant qu'elle dénonce. Le théâtre performatif consiste-t-il en une vitrine des ego au même titre que les émissions de télé-réalité? Apparue à quelques reprises pendant le processus de recherche, cette question montre le piège, le danger latent auquel est inévitablement confronté une pratique théâtrale ancrée dans l'autoreprésentation. A priori, il nous semble que ce qui retient le théâtre performatif de sombrer dans le narcissisme, dans la complaisance et dans la suffisance, c'est peut-être justement ce regard réflexif porté sur nous-mêmes et sur notre travail qui appelle l'autocritique, l'autodérision, ainsi que la mise à nu des mécanismes et rouages qui motivent l'exposition de soi. Comme si, pour éviter de demeurer dans une exhibition narcissique de soi, il fallait pouvoir se regarder agir comme si nous étions un autre. Comme si, pour éviter le piège de la complaisance, il fallait constamment être soi-même *et* un autre.

## APPENDICE A

### LES TREIZE « DEMANDES SPÉCIALES »

## **Demandes spéciales à vous, chers compagnons de création...** (Liste remise aux acteurs lors de la première rencontre individuelle)

Avant de vous laisser aller au jeu, sachez qu'évidemment certaines demandes peuvent rester sans réponse...

Vos réponses peuvent prendre différentes formes :

- par **écrit** pour ceux à qui la plume convient,
  - à l'**oral** pour les friands de magnétophone,
  - par **vidéo** pour qui le veut,
  - en partie par **collage** pour les plus patients qui préfèrent la colle et les ciseaux ... bref, laissez vous aller!
- Une chanson sur laquelle vous seriez prêts (et enchantés...!) à faire du lipsync...
  - Une (ou deux?) photo de vous qui correspond à un souvenir que vous avez envie de partager...
  - Un fantasme scénique qu'il vous ferait plaisir de réaliser et qui serait, évidemment, de l'ordre du possible...
  - Une publicité dans laquelle vous aimeriez jouer...
  - Un coup monté que vous avez déjà fait à quelqu'un ou que vous aimeriez faire...
  - Un jingle ou un slogan publicitaire percutant (et/ou inspirant?... ) qui, malgré vous, finit souvent par vous trotter dans la tête...
  - Un geste du quotidien (plus ou moins intime) que vous imaginez qui puisse être théâtral...
  - Un artiste dont vous admirez le travail qu'il soit musical, visuel, chorégraphique ou autre...
  - Une idée de canular auquel vous aimeriez participer...

- On vous accorde deux minutes de temps d'antenne, quel témoignage aimeriez-vous partager avec le monde entier ... ou quel talent(!) ...
- Une obsession bien à vous que vous auriez envie de partager...
- Jeu du super-héros : si vous en étiez un, lequel seriez-vous?...
- Un rêve marquant ou récurrent que vous avez envie de nous partager...

APPENDICE B

*« C'EST COMME UN PHOTOMATON... MAIS EN MIEUX »*

## « C'est comme un photomaton... mais en mieux »

(Tel que présenté au S.T.A.L, en novembre 2005)

### L'attente dans le hall

En attendant l'ouverture des portes de la salle, les spectateurs sont invités par Sophie à venir s'asseoir sur un tabouret disposé devant un rideau bleu (le même qu'on retrouve dans les photomatons). Sophie s'affaire à prendre le portrait des spectateurs qui acceptent de se prêter au jeu.

### Entrée du public

À l'entrée du public, les cinq acteurs sont déjà sur scène. Sophie, elle, prépare son matériel en vue du développement photo sur le point de débiter. (Le développement s'étendra sur toute la durée de la représentation. L'espace photo demeurera à vue du début à la fin de l'essai scénique.) Sur scène, une console d'éclairage : les acteurs manipuleront les changements d'éclairage entre les tableaux. Ian et Julien se lancent une balle de baseball de cour à jardin. Dominique, assise sur un tabouret à côté d'un petit poste de radio, tente de trouver, à la guitare électrique, les accords justes d'une chanson de *Yeah, yeah, yeah*. Marie-Josée, elle s'affaire à apprendre à John les pas d'une chorégraphie de John Travolta tirée du film *Saturday Night Fever*. Lorsque les spectateurs sont tous assis, Sophie sort de son espace photo et allume le mur lumineux. Le titre du premier tableau y est déjà inscrit. Les acteurs arrêtent leur action respective. Pendant qu'ils se placent devant le tableau lumineux, Sophie vient lire au micro son préambule.

Sophie : *«Bonsoir, je m'appelle Sophie. J'suis photographe. C'est moi ce soir qui va développer, sous vos yeux, sans tricher, une photo. Y a 11 étapes. Vos téléphones cellulaires et vos montres peuvent sonner, en autant qu'ils fassent pas de lumière... ça pourrait affecter le papier photo et compromettre la réussite du développement. Merci.»*

Sophie : *«L'étape 1, c'est de choisir l'image à développer : j'vais prendre la bande de négatifs juste ici et puis je vais la mettre sur une table lumineuse. Ensuite, je vais regarder avec la loupe chacune des prises de vue afin de choisir celle que j'ai envie de développer ce soir.»*

Le premier tableau commence. À chaque réplique, les acteurs tentent chacun à son tour de s'approcher de plus en plus des spectateurs. Chaque affirmation est accompagnée de sa preuve (l'acteur exécute l'action qu'il vient d'affirmer). Si les premières répliques sont dites à tour de rôle, on assiste rapidement à un crescendo qui sera abruptement interrompu par la dernière réplique de Dominique.



« Ian : *Moi, j'peux faire des vocalises...*

Dom : *Moi, j'peux dire mon nom en langage des signes...*

Julien : *Moi, je peux siffler de deux manières différentes...*

Marie : *Moi, j'peux mettre mes bras en hyper-extension...*

Ian : *Moi, j'peux marcher en pont...*

John : *Moi, j'peux jongler avec 3 balles...*

Julien : *Moi, j'peux m'asseoir comme une fille...*

Dom : *Moi, je peux faire le goéland...*

Marie : *Moi, j'peux faire la split...*

Ian : *Moi, le cheval...*

John : *... moi, je peux faire la chèvre...*

Ian : *... pis l'âne aussi...*

Marie : *Moi, je peux faire l'arabesque...*

Dom : *Moi, je peux danser la gigue irlandaise...*

John : *Moi, je peux faire le moon walk*

Julien : *Moi, je peux danser comme Vanilla Ice*

Dom : *Moi, comme Kathleen...*

Ian : *Moi, je peux tourner mes pieds à l'envers...*

Marie : *Moi, j'peux danser la salsa...*

Dom : *Moi, j'peux tenir mon souffle une minute sans mourir*

John : *Moi, j'peux faire tourner un ballon sur mon doigt...*

Julien : *Moi, j'peux marcher sur les mains...*

Dom : *Moi, j'peux faire la roue latérale...*

Ian : *Moi, je peux faire un flip...*

John : *Moi, je peux jongler en faisant le moon walk*

Marie : *Moi, j'peux fumer une cigarette au complet en moins de deux minutes...*

Ian : *Moi, j'peux caler une bière...*

John : *Moi, je peux jongler avec trois balles...*

Dom : *Moi, j'peux roter sur commande...*

Julien : *Moi, j'peux faire tenir une brique en équilibre sur ma tête*

John : *... j'peux le faire même avec des œufs...*

John : *... en faisant le moon walk en plus...*

Dominique : *Moi... moi, j'suis capable d'être moi-même pendant 20 secondes*

Silence. Les acteurs regardent Dominique, puis tournent lentement la tête vers le public. Un temps. Ian appuie sur la console : le changement d'éclairage annonce le changement de tableau. Dominique écrit le titre du deuxième tableau sur le mur lumineux. Sophie s'approche du micro pour expliquer la deuxième étape du développement.

Sophie : *L'étape 2 consiste à mettre le négatif dans le porte négatif de l'agrandisseur : l'agrandisseur, c'est l'appareil que vous voyez juste là, ça permet de projeter le négatif sur le papier photo afin d'obtenir une image agrandie.*

Séquence pendant laquelle Marie-Josée, éclairée par un faisceau lumineux, exécute un solo à partir des gestes quotidiens souvent exécutés devant le miroir. Un poste de radio mal syntonisé se fait entendre. Bribes de bulletins de nouvelles, fragments de prévisions météo et de résultats de tirages se font entendre. Solo se terminant sur le bruit continu d'ondes radio brouillées. Intermède classique. John écrit le titre du troisième tableau, Ian, Dominique et Julien se placent en quinconce face public. Les deux autres les rejoignent.

Sophie : **L'étape 3, c'est le cadrage.** J'vais utiliser un margeur qui va me permettre d'éliminer les parties de l'image qui me semblent moins intéressantes... les parties superflues. (En regardant les acteurs côtes à côtes dans leur carré de lumière :) On a un bon exemple, ici, d'un plan américain parce que comme vous voyez, les sujets sont cadrés à mi-cuisses.

Voix radio : «Vous avez là, devant vous, cinq candidats. Prenez le temps d'observer chacun des candidats.[un temps] Le jeu est simple. Un d'eux doit être éliminé. Vous êtes les juges. Sachez que vous aurez à voter pour celle ou celui qui, selon vous, mérite d'être éliminé(e). À tour de rôle, chacun des candidats prendra la parole. S'il arrivait qu'un d'entre eux parvienne à vous émouvoir, ne démontrez aucun signe d'empathie. Si toutefois tel était le cas, restez calmes et tentez de retrouver votre impartialité rapidement. Soyez attentifs aux moindres détails. Par exemple, examinez leur mains : sont-elles crispées ou détendues? Leur doigts montrent-ils des signes de nervosité ou au contraire sont-ils la preuve d'une maîtrise corporelle exemplaire? Sachez écouter aussi : la voix, le débit, la prononciation et le vocabulaire sont souvent des critères éloquentes. Considérez avec rigueur toute trace de singularité. Avant de commencer, détendez-vous : rappelez-vous que ceci n'est qu'un jeu. Candidat no.1 Julien Veronneau.

Julien s'avance au micro. S'adressant aux spectateurs : «Moi, je vais mettre quelque chose au clair toute suite en partant : j'ai peut-être l'air d'un gars qui veut changer le monde, pis qui revendique un paquet d'affaires, mais pas tant que ça... en tout cas, de moins en moins. Je cherche plus à m'impliquer dans ma communauté, à me battre pour mes droits... bon, j'ai peut-être déjà eu ces idées-là, j'avoue, mais maintenant, de plus en plus, j'me dis que si chacun s'occupe de ses p'tites affaires, y a ben des problèmes qui vont se régler par eux-mêmes...Oui, je fais encore quelques heures de bénévolat par-ci par-là, à temps perdu, mais c'est parce que ça m'apporte quelque chose en retour voyons, c'pas pour rien. Pas plus con qu'un autre! Bon, c'est vrai que dans certain contexte, je peux facilement passer pour LE «bon gars» de la gang parce que oui, j'ai une blonde steady depuis 10 ans, oui je m'entends bien avec ma belle-mère, oui j'appelle ma mère fréquemment (je sais qu'elle aime ça...), mais j'suis pas plus fin qu'un autre. Moi aussi, j'ai déjà été un salaud. C'est normal... c'est humain... je suis humain... je suis normal.»

Julien réintègre les rangs.

Voix radio : Candidat no.2: John Londoño.

John s'avance au micro. S'adressant aux spectateurs : «Moi, bon, je sais qu'à première vue, j'ai peut-être l'air différent des autres, mais en fait pas vraiment. C'est probablement mes traits... ou mon teint légèrement basané qui vous font penser ça, parce que écoutez-moi parler... j'ai tu l'air d'avoir un accent?... pas pantoute! Ok, c'est vrai, j'suis né ailleurs, en Amérique du sud mais... j'suis vraiment pas resté là-bas longtemps...(un temps) Écoutez, j'aime même pas les empanadas... Ok, pour dire vrai, j'aime UN PEU les empanadas, mais... pas tant que ça... Voyez, juste dans ma manière de prononcer le mot «empanadas»... Un vrai

*sud-américain prononcerait «empanadas», moi je dis «empanadas... vous voyez la différence?... Non pis Rock et Belles Oreilles, Lance et compte... je connais ça! J'ai même appris le français avec Passe-Partout... Ok, j'avoue que je sais jouer au soccer, mais quand j'étais p'tit, moi aussi j'ai fait partie d'une équipe de hockey, les Castors de Marieville.... Non, franchement, j'suis comme les autres... »*

John réintègre les rangs.

Voix radio : *Candidate no. 3 : Dominique Leclerc.*

*Dominique s'avance au micro. S'adressant aux spectateurs : «Moi, en me regardant, peut-être que vous vous dites «Ah! Elle a pas l'air aussi bien que les autres celle-là...», ... c'est vrai que vous vous dites ça, hein? Vous êtes tous là à me regarder... comme si j'étais de la merde. Je comprends pas. Je vous ai encore rien dit. Ben, dites-vous ben que j'suis pas pire qu'une autre... Ok?! Bon, s'cusez-moi là,... j'pense que là... je suis un peu en train de dire n'importe quoi... en fait, c'est que quand je me sens regardée par un paquet de monde en même temps, j'ai tendance à devenir un peu parano... Mais faites-vous en pas, ça m'arrive de moins en moins souvent depuis que je consulte... Mais euh... pensez pas que j'suis plus troublée ou déséquilibrée qu'une autre parce que j'vois une psy. Non, non, non, faut pas penser ça là... De nos jours, y a beaucoup, beaucoup, beaucoup de gens qui consultent... y en a de plus en plus... En fait, c'est presque rendu anormal de pas en avoir... Bon, ils vous le diront peut-être pas tous, mais... la plupart consulte aussi... Non vraiment j'suis pas pire qu'une autre...j'vois pas juste ma psy dans vie là... j'ai, j'ai des amis, ouais... pas BEAUCOUP d'amis, mais juste correct, juste ce qui faut... j'ai un travail aussi... je fume pu... non, non j'ai arrêté ça, non vraiment j'suis pas pire qu'une autre : j'ai, j'ai de l'ambition, des rêves, je ... franchement... je suis comme les autres.»*

Dominique réintègre les rangs.

Voix radio : *Candidate no.4 : Marie-Josée Boulanger.*

*Marie-Josée s'avance au micro. S'adressant aux spectateurs : «Moi, j'voudrais surtout pas que vous pensiez que j'suis une artiste trash parce que j'étudie la danse contemporaine pis que je travaille dans un bar 3 soirs par semaine... Bon, peut-être que j'ai le profil d'une fille un peu marginale, mais faut pas se fier à ça, j'vous dit faut pas se fier à ça. Écoute, c'est pas parce que j'ai une coupe de cheveux qui fait années '80 pis que j'ai un percing dans face que je suis nécessairement, fondamentalement, plus marginale qu'une autre. C'est juste une question de look ça, une question d'apparence, parce que, dans le fond j'suis ben ordinaire, je peux pas être plus ordinaire que ça : écoute, moi aussi, je suis en train de me taper la série des «Six feet under» avec Amélie ma coloc, moi aussi je parle de la température avec le gars du dep. quand j'vais acheter ma pinte de lait... moi aussi j'me surprends, des fois en train de rêver d'un mari, d'un bungalow, d'une piscine creusée, d'un chien pis un p'tit. Non, non écoute, j'ai les mêmes ambitions que tout le monde.»*

Marie-Josée réintègre les rangs.

Voix radio : *Candidat no. 5 : Ian Mercier*

Ian s'avance au micro. S'adressant aux spectateurs : «Moi... euh... j'sais pas trop quoi vous dire... euh... j'ai 30 ans, je joue de la guitare et je chante dans un band... je fais du théâtre... euh... quoi vous dire d'autre... J'ai peur des serpents, ouais, mais pas de manière maladroite là...non, vraiment y a rien là, j'sais même pas pourquoi je vous en parle... Euh, j'aime les sports extrêmes... je fais du motocross... mais ça fait pas de moi un extrémiste pour autant, hen?!... À part ça, euh... j'ai pas d'enfant, mais ça, c'est normal, hein?! J'veux dire avant 35 ans, aujourd'hui, la majorité des gens ont pas d'kids... en tout cas, dans ma gang, c'est de même là... pis, c'est ça, le fait de pas avoir d'enfant, ça fait pas de moi un gars moins mature ou plus égoïste pour autant...Non, non, j'suis quelqu'un de très mature et généreux...ben comme on peut l'être à 30 ans... Non, franchement, je sais pas trop quoi vous dire... J'sens que vous êtes déçus... je veux dire, je sens que vous me trouvez plate, que vous trouvez ma vie un peu fade et monotone... mais pas tant que ça là!... Je comprends pas... Est correct ma vie, est ben correct ma vie... est comme celle des autres, pas plus plate, pas plus excitante qu'une autre... C't'une vie avec des hauts et des bas... comme les autres je vous dit...Ben, y me semble en tout cas... »

Ian réintègre les rangs. En chœur, les acteurs se tournent dos au public.

Voix radio : *Maintenant, nous allons procéder au vote. Rappelez-vous que votre vote est important et qu'il servira à éliminer définitivement un des candidats ici présents. Veuillez-vous prononcer par applaudissements. L'abstention est permise. (Appel des candidats l'un après l'autre. Quand l'acteur est nommé, il lève le bras pour qu'on le reconnaisse.) Tous les candidats peuvent maintenant disposer.»*

Sophie : *L'étape 4, c'est la mise au point. Maintenant, je vais régler l'objectif de l'agrandisseur parce que l'image qui est projetée présentement est floue. Avec le micro-focus, je vais pouvoir ajuster le grain de l'image pour la rendre nette.*

Séquence pendant laquelle les acteurs s'échangent entre eux des vêtements afin de trouver enfin l'ensemble qui leur correspond. Si, au début du tableau, aucune unité ne se dégage de leur accoutrement, à la fin, chacun porte son kit de vêtements cliché. Le tableau se termine par les acteurs en ligne, face au public, éclairés par les feux de la rampe. Après un moment, Julien écrit le titre du 5<sup>ème</sup> tableau.

Sophie : *L'étape 5, consiste à réaliser une bande-essai. J'veux prendre un bout de papier photo et je vais faire des tests pour trouver le temps d'exposition correct et le filtrage nécessaire pour l'agrandissement final.*

John installe une caméra vidéo en plongée vers le public, regarde dans le viseur, puis demande à deux spectateurs dans la salle de changer de place entre eux sous

prétexte que le cadrage en serait de beaucoup amélioré. Satisfait du résultat, il s'adresse au public: «Bon moi, peut-être que vous l'avez déjà remarqué, mais j'suis pas comédien... j'suis photographe. En fait, j'suis ici parce que je rends service à Clau... Question de me rendre service à son tour, elle m'a permis de profiter du fait que vous êtes tous rassemblés ici pour réaliser un projet qui me trotte en tête depuis quelque temps. En fait, je vous apprend rien en vous disant que percer dans le monde de la photo, c'est comme en théâtre, c'est pas facile, faut faire preuve d'originalité... facke, j'ai eu l'idée de faire une sorte de document promotionnel vidéo... je trouvais ça plus vivant, plus humain qu'une description papier... Facke c'est ça, le concept, c'est que je vais me filmer en train de faire le récit de mon parcours personnel et artistique, pis vous, je vous demanderais de faire un effort pour avoir l'air **vraiment** intéressé par ce que je dis... Bon, si vous êtes pas super à l'aise avec ça... c'est pas obligé d'être gros comme jeu non plus là, je comprends que vous êtes pas tous des comédiens... non, non, restez simples, mais faites attention pour pas faire de bruits avec vos chaises... essayez de tousser le moins possible... pis évidemment parlez pas à votre voisin pendant que je parle, pis... baillez pas... S.V.P»

John place sa chaise entre la caméra et le public, s'assoit et commence à faire le récit de son parcours personnel.

John (à la caméra)« Bonjour, je m'appelle John Londoño. J'suis né en '76, l'année des Jeux Olympiques à Montréal. J'suis né à Caracas, au Venezuela. Mon père s'appelait John Londoño aussi. Facke c'est ça, j'suis arrivé au Canada, j'avais 5 ans. Je connaissais pas le français. Ma mère m'a inscrit à une classe d'immersion. Donc pendant un an, j'ai fréquenté...»

Pendant que John fait son récit, les quatre autres acteurs effectuent des actions afin de le déranger. Marie-Josée pratique une chanson qui sera reprise dans un tableau postérieur. Ian joue au ballon. Dominique se lève pour aller parler à Sophie. Julien passe derrière John et en profite pour faire une bêtise à la caméra derrière son dos. La tension monte lentement. C'est lorsque Julien, tournevis électrique à la main monte sur un escabeau pour visser réellement une vis au mur, que John éclate en colère.

John : C'EST QUOI LÀ?! QU'EST-CE QUE ÇA PREND POUR QUE VOUS M'ÉCOUTIEZ?!?... FAUDRAIT QUE MES PHOTOS AIENT ÉTÉ EXPOSÉES AU MOMA À NEW YORK...?! FAUDRAIT QUE J'AIE GAGNÉ UN PRIX PRESTIGIEUX... LE PULITZER?!?... FAUDRAIT QUE JE TE DISE QUE J'SUIS NÉ DANS UN BIDONVILLE PIS QUE J'AI GRANDI DANS UNE MAISON FAITE DE PAILLE ET DE BIDONS D'ESSENCE RECYCLÉS...? FAUDRAIT QUE JE TE DISE QUE J'SUIS ENTRÉ AU Canada ILLÉGALEMENT... QUE J'AI FAIT LE VOYAGE DANS UN CONTENEUR À DESTINATION DE MONTRÉAL...!!! C'EST QUOI LÀ!?! »

Marie allume le mur lumineux et écrit le titre du 6<sup>ième</sup> tableau, Julien range caméra et trépied. Ian apporte un aquarium vide et un boyau. John apporte une lampe de peintre. Pendant ce temps, Sophie explique la prochaine étape aux spectateurs.

Sophie : *«L'étape 6, c'est l'agrandissement définitif. Maintenant que j'ai trouvé le temps d'exposition correct, j'avais projeter sur un papier photo format 11 X 14 l'image.»*

Pendant ce tableau, Julien, Ian et John vont porter à bout de bras, à tour de rôle, un aquarium qui se remplira d'eau sous les yeux des spectateurs. La consigne est claire : seul le porteur d'aquarium a le droit de parole. Le poids de l'aquarium devenant rapidement trop lourd pour un seul homme, à la fin du tableau, ils devront se mettre ensemble pour le déposer et enfin fermer le jet du boyau.

*« L'impuissance, c'est quand j'ai faim pis que j'suis incapable de manger.*

*L'impuissance, c'est quand je constate que les choses se répètent dans ma vie, mais que j'ai pas le courage de changer.*

*L'impuissance, c'est de me sentir totalement démunis devant une vice-grip pis un tournevis électrique.*

*L'impuissance, c'est quand j'suis obligé de vivre même quand je me lève le matin pis que je me dis que je serais donc mieux mort.*

*L'impuissance, c'est de me sentir ni la force pour vivre ni la force pour mourir.*

*L'impuissance, c'est d'avoir une seule vie pour réaliser tous les projets qui fourmillent dans ma tête.*

*L'impuissance, c'est de sentir que je déçois, malgré moi, mon kid de quatre ans.*

*L'impuissance, c'est d'être toujours confronté à être moi-même pis de jamais pouvoir changer de vie quand je veux..*

*L'impuissance, c'est quand mon père me parle de char.../ quand mes chums me parlent de statistiques de sports... /quand ma blonde me parle de ce qui va pas dans notre couple.*

*L'impuissance, c'est quand je m'imagine qu'elle me crisse-là parce qu'elle est tombée amoureuse d'un de mes chums.*

*L'impuissance, c'est de constater que j'ai absolument aucun contrôle sur le temps qui passe.*

*L'impuissance, c'est une cigarette débandée sur un pack de smokes.»*

L'aquarium est déposée sur la scène. Dominique écrit le titre du septième tableau sur le mur lumineux.

Sophie : *L'étape 7 : c'est le révélateur... c'est le premier bain d'acide. Il permet à l'image de se révéler. J'avais mettre le papier photo dans le révélateur pendant 2 minutes.*

Sophie règle à deux minutes la minuterie sur scène. Dès qu'elle la met en marche, Dominique commence à dire le texte au micro. Parallèlement à cela, Marie-Josée debout devant son bain revêt, morceau après morceau, un ensemble en plastique, un casque de bain, des lunettes en plastique. Le tableau dure deux minute pile.

*«Ok, j'ai deux minutes de temps d'antenne. Deux minutes pour dire à Anne, ma sœur de 12 ans, que ça m'exaspère de la voir user de toutes sortes de stratégies pour manger le moins possible : «Anne, si tu savais comment ça me ferait plaisir de te voir manger un bon steak avec appétit comme avant...» ... J'veux dire à Arthur H que quand j'écoute Confessions nocturnes, je me reconnais tellement que j'me dis qu'on doit s'être rencontré dans une autre vie... J'veux dire à mon père à quel point je le trouve beau quand il chante Aznavour pis Ferré... J'veux dire à mon oncle André que j'suis pu capable d'entendre ses esties discours racistes à chaque party de Noël : «Non j'les trouve pas drôle mononcle tes blagues sur les immigrants... j'trouverai ça jamais drôle!»... Pis à Katy mon ancienne coloc ... «Come on Kat, ça s'peut pas qu'on se parle plus pantoute à cause d'une cafetière qui traîne pis d'un tapis de salle de bain crotté... tu trouves pas ça un peu débile toi?»... J'veux dire à ma voisine à qui je souris chaque matin que j'en ai marre que son estie de chien vienne chier sur mon balcon... Pis Francis, j'veux te dire que ta pitié pis tes excuses tu peux te les mettre où je pense, tu m'as trahi pis ça je l'oublierai jamais ok?... ! Pis maman, maman «sérieux arrête de toujours te sentir coupable des choses que t'aurais peut-être dû faire pour moi pis que t'as pas fait ok, parce que de savoir que tu te sens coupable ça me fait moi-même sentir coupable»... Pis Fred, j'm'excuse de t'avoir fait niaiser pendant aussi longtemps, mais je savais pas comment te dire que je t'avais jamais aimé... J'veux dire aussi à Antoine, mon ami sidatique, que criss que ça me remet en question de voir que tu gardes le moral malgré tout ce qui t'arrive alors que moi certains jours je foutrais tout en l'air parce que je me trouve moche... J'veux dire à Évelyne que moi aussi y a des jours où je me sens crissement seule... «tu vois Évelyne que t'es pas toute seule à vive ça?»... Je veux dire à Félix, que j'oublierai jamais combien je me suis sentie belle dans ses yeux... Pis à Annick que... «je le sais que j'ai tout le temps l'air de te faire la morale quand j'te vois, mais merde que j'peux plus supporter de te voir te détruire à coup de speed pis d'extacy»... Je veux dire à ma tante Suzanne que c'est pas parce qu'elle me voit pas à la télé que j'suis pas une vraie comédienne... Pis j'veux dire à toute ma famille congolaise que je pense souvent à vous... je vous ai pas oublié pis... «Marcella, le dessin que tu m'as donné avant que je parte, je l'ai collé sur mon babillard comme je te l'avais promis!»... Pis «Marie, Marie arrête de t'en faire, c'est pas vrai que tu vas finir vieille fille, prends ça cool, tu vas finir par le rencontrer le mec de ta vie... J'veux dire à Marc-André Brodeur, le plus beau gars de ma classe en secondaire 1, «j'ai jamais trouvé le courage de te le dire, mais t'as été mon premier kick...» J'veux dire à... »*



John écrit le titre du prochain tableau sur le mur lumineux. Pendant ce temps, les autres font rouler sur scène cinq aquariums remplis d'eau.

Sophie : *L'étape 8 : c'est le bain d'arrêt... c'est le deuxième bain d'acide. Il arrête l'action du révélateur. J'avais mettre le papier photo dans le bain d'arrêt pendant 1 minute.*

Les acteurs regardent Sophie mettre en marche la minuterie... le signal est lancé! Pendant la minute qui suit, ils plongeront la tête dans leur aquarium respectif et tenteront d'y rester le plus longtemps possible. La sonnerie marque la fin du tableau.

Ian écrit le titre du prochain tableau sur le mur lumineux.

Sophie : *L'étape 9 : c'est le fixateur... c'est le troisième bain d'acide. Il permet à l'image de devenir permanente puis de la rendre insensible à la lumière. Je dois mettre la photo dans le fixateur pendant deux minutes et demie.*

Pendant ce tableau, les acteurs fixeront une corde de jardin à cour en disant le texte à la manière de l'automate tout en répétant une série de gestes plaqués qui illustrent leur propos.

Julien (à Dom.): *Tiens, une corde*

Dom : *Une quoi?*

Julien : *Une corde*

Dom : *Euh... On pourrait peut-être la fixer?*

Julien : *Ouais, bonne idée!*

Dom (aux autres) : *Hey, venez-voir, Julien a trouvé une corde*

John/ Marie/ Ian: *Une quoi?*

Dom/ Julien : *Une corde*

John/ Marie/ Ian : *Ah*

[un temps]

Dom/ Julien : *On pourrait peut-être la fixer?*

[un temps]

John/ Marie/ Ian : *Ouais, bonne idée!*

Ian : *J'apporte l'escabeau*

Dom : *J'm'occupe des clous*

John (un marteau dans les mains) : *Tiens, un marteau!*

[John cloue sur le mur pendant que Ian, corde à la main, monte sur l'escabeau pour l'accrocher.]

Marie : *Chouette un marteau!*

[Un temps]

Julien : *On va pouvoir suspendre nos serviettes*

John : *Nos quoi?*

Dom/ Marie : *Nos serviettes*

John/ Ian : *Ouais, bonne idée!*

[Un temps]

Dom : *Quelqu'un a vu des épingles?*

Ian : *Des quoi?*

Dom : *Des épingles*

Ian : *Euh non... on pourrait peut-être en trouver là...*

John (des épingles à la main) : *Tiens, des épingles*

Marie/Julien/ Dom : *Chouette, des épingles!*

Ian : *Enfin, on va pouvoir suspendre nos serviettes!*

[Premier ratage mécanique ]:

Julien : *Nos quoi?*

Tous : *Nos serviettes*

Ian : *Enfin, on va pouvoir suspendre nos serviettes!*

[Deuxième ratage mécanique] :

John : *Nos quoi?*

Dom : *Des épingles. Quelqu'un a vu des épingle?*

Marie : *Chouette, un marteau!*

Etc.

Après deux minutes et demie, la minuterie sonne, ce qui arrête l'action. Les acteurs suspendent leurs serviettes. Julien écrit sur le mur lumineux le titre du prochain tableau.

Sophie : *L'étape 10, c'est le lavage. J'vais mettre la photo dans un bain d'eau afin d'éliminer toutes les traces de chimie pis les sels d'argent qui sont restés sur l'image.*

Ian, Marie et John apportent sur scène chacun un énorme sac de cannettes de Coke vides.

Dominique s'adresse aux spectateurs : « *Ok, on a 800 cannettes à empiler. À cinq, on a calculé que ça prendrait huit minute et demie pour construire un mur avec toutes les cannettes. Si vous trouvez ça trop long, venez nous aider.* »

Huit cents cannettes vides recouvrent la scène. Les acteurs les empileront en silence.

Au bout d'un très long moment, Julien : *Des fois, j'ai l'impression que les actions que je pose sont vides de sens.*

Les quatre acteurs s'immobilisent, puis au bout de quelques secondes, l'action reprend. Sophie regarde le mur de cannettes en chantier en buvant un Coke. Au bout d'un long moment, elle se lève et change l'éclairage. Les cinq acteurs courent chercher des balais et poussent vers les spectateurs les huit cents cannettes.

Sophie : *Certains photographes utilisent un squeegee afin d'enlever toutes traces d'eau sur la surface de l'image.*

Afin de se préparer pour la PAUSE SQUEEGEE, les acteurs s'habillent tout en blanc. Afin de meubler le temps de transition, ils viennent chacun à son tour s'adresser au public.

Dominique : *Cette cicatrice-là que j'ai à la cheville (en tentant de la montrer aux spectateurs), ça me rappelle mon voyage au Brésil... c'est ce qu'on pourrait appeler une belle cicatrice de désillusion...*

Ian : *Ici, ce que j'ai sur le bras, là, ça ressemble à une tache de naissance, mais c'en est pas une, non, c'est le soleil de Cuba qui m'a brûlé la peau quand j'avais 4 ans. À chaque fois que je vois cette brûlure-là, ça me rappelle le dernier moment où j'ai vu mes parents vivre quelques moments de bonheur ensemble...*

Julien : *Cette marque-là sur mon bras, je me suis fait ça en secondaire II avec un de mes chums, Yannick. On avait des drôles de trip dans ce temps-là, on faisait des concours de butch de smokes...*

Marie : *Moi, je voulais juste vous montrer... Cet espèce de p'tit creux-là que j'ai dans le front, ici, ben c'était pas là avant... en fait, c'est tout ce qui me reste de ma varicelle de 6 ans... Ah oui, pis ce grain de beauté-là, c'est drôle y est apparu y a pas si longtemps... y en a qui disent que c'est le soleil, mais moi, des fois, secrètement, je me dis qu'y est peut-être là pour me rappeler que j'embellis en vieillissant...*

Julien : *Ce tatou-là que j'ai sur l'épaule, en forme de demi soleil japonais... quand je le vois encore inachevé sur mon épaule, je me demande si un jour j'aurai le sentiment qu'il est fini... Peut-être que je pourrai jamais m'empêcher d'avoir envie de faire rajouter un trait d'encre par ci par là...*

Ian : *Cette cicatrice-là (à la tête), je l'ai depuis que j'ai cinq ans. En me balançant trop fort (à cet âge-là, je m'imaginai que je pouvais voler comme un oiseau si je voulais), je suis tombé sur la tête pis je me suis fracturé le crâne... Cette ride-là, j'sais pas si vous pouvez la voir... je l'ai remarqué pour la première fois y a quatre ans, après m'être sorti d'une relation amoureuse assez compliquée et intense...»*

Quand tous sont près, Ian demande au concepteur de son de mettre la musique. « *More than a woman* », des Bee Gees envahit la salle. Ian, Marie-Josée et Julien chantent au micro pendant que John et Dominique exécutent passionnément la chorégraphie du film *Saturday Night Fever*.

À l'air des Bee Gees, une chanson de Johnny Cash s'enchaîne. Les acteurs commencent à se rhabiller pendant que Sophie explique la dernière définition.

Sophie : *L'étape 11, c'est le séchage. C'est la dernière étape. Je vais suspendre la photo sur la corde à linge pour la faire sécher.*

Les acteurs, une fois changés, s'assoient sur scène et regardent les spectateurs. Une tension est latente, tout peut arriver. Chacun soupçonne son voisin. La chanson de Johnny Cash tire à sa fin. Chacun boit une bière. Le temps semble, comme dans les

westerns être interminable. Sur les derniers accords de Johnny Cash, une voix d'animateur de radio se fait entendre.

Voix d'animateur d'une radio branchée : «*Vous êtes toujours à la meilleure station musicale de Montréal. Ce soir, on a une demande spéciale de Ian Mercier qui veut entendre Rape me de Nirvana... ça tourne pour toi Ian...*»

Sur les premiers accords de *Rape me*, Ian, sérieux, se rend au micro et commence à chanter sur la musique. Ce qui s'annonçait n'être qu'un lipsync banal deviendra un moment pénible. Dérapage pathétique. À la fin de la chanson, Ian s'élance vers l'escabeau et se lance dans le vide. Les quatre autres acteurs se précipitent pour l'attraper. Bref moment de *body-surfing*. Noir. Le flash d'un appareil photo retentit en provenance de la salle.

La photo développée par Sophie est suspendue sur la corde à linge, toujours fixée de jardin à cour. Le public découvre que l'image fraîchement développée par Sophie est le portrait d'un spectateur présent dans la salle. FIN.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages sur le sujet :

- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.
- . 1998. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris : Descartes et Cie.
- Cauquelin, Anne. 2003. *Exposition de soi, du journal intime aux webcams*. Paris : Eshel, 95 p.
- Clerc, Thomas. 2001. *Les écrits personnels*. Paris : Hachette, 127 p.
- Clifford, James. 1996. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Trad. de l'anglais par Marie-Anne Sichère. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 389 p.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristram, 250 p.
- Dornier, Carole (sous la direction de). 2001. *Se raconter, témoigner*. Caen : Elsevier, Presses universitaires de Caen, 252 p.
- Febvre, Michèle (sous la direction de). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Parachutes, 191 p.
- . 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron, 163 p.
- Foster, Hal. 1996. *Return of The Real: The Avant-Garde at The End of The Century*. Cambridge (Mass.) : MIT Press Cambridge, 299 p.
- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives : The Anthropologist as Author*. Stanford. (Calif) : Stanford University Press, 157 p.
- Hogue, Raimund. 1986. *Pina Bausch, histoires de théâtre dansé*. Paris : L'Arche, 166 p.
- Hrvatín, Émil. 1994. *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Trad. par Moïka Zbona. Coll. Arts chorégraphiques : l'auteur dans son œuvre. Paris : Armand Colin, 174 p.

- Hubier, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographique à l'autofiction*. Coll. « u ». Paris : Armand Colin, 154 p.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil, 357 p.
- Maffesoli, Michel. 1998. *La conquête du présent*, France : Desclée de Brouwer, 227 p.
- Mannoni, Octave. 1969. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Le Seuil, 318 p.
- Martin, Annabelle. 2003. « Une œuvre réfléchie : l'autoreprésentation dans l'œuvre d'Edmond Baudoin ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Mauss, Marcel. 1973. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 362 p.
- Moreno, Jacob Levy. 1984. *Théâtre de la spontanéité*. Paris : Épis, 172 p.
- Olivier, Annie. 2001. *Le biographique*. Profil Histoire Littéraire, Paris : Hatier, 159 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin/VUEF, 447 p.
- Robin, Régine. 2005. *Le golem de l'écriture, de l'autofiction au cybersoi : essai*. Montréal : Éditeur XYZ, 287 p.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel, pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Coll. L'Art en bref. Montréal : L'Harmattan, 95 p.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Éd. B Grasset, 389 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris : Le Seuil, 346 p.
- Servos, Norbert. 2001. *Pina Bausch ou L'art de dresser un poisson rouge*. Paris : L'Arche, 353 p.
- Thibaud, Frédéric. 2002. « Notre-Dame-du-Balcon : Étude sur les fondements de la théâtralité dans l'œuvre de Genet ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Tisseron, Serge. 2001. *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsey, 179 p.

- Tremblay, Francis. 1999. *La fiction en question*. Coll. Littérature à l'essai. Montréal : Éd. Balzac-Le Griot, 158 p.
- Ubersfeld, Anne. 1978. *Lire le théâtre*. Coll. Classiques du peuple «critique». Paris : Éditions sociales, 309 p.
- Verdeil, Jean. 1998. *Dionysos au quotidien, essai d'anthropologie théâtrale*. Lyon : Presse Universitaires de Lyon, 211 p.

#### Articles complémentaires:

- Bentivoglio, Leonetta. « L'autre danse de Pina Bausch. 1995. In *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*. (Turin, 2-5 juin 1992), sous la dir. de Elisa Vaccarino. Trad de l'italien par Domitilla Guillerme, p. 135-143. Paris : L'Arche.
- Lepecki, André. «Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne». *Nouvelles de danse*, no 36-37, hiver 1998, 251 pages, p. 183-193.
- Leroux, Louis Patrick. «Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation». *L'Annuaire théâtral*, no 35, printemps 2004.
- Leroux, Louis Patrick. « Théâtre autobiographique : quelques notions ». *Cahiers de théâtre JEU : La tentation autobiographique*, no 111, juin 2004.
- Féral, Josette. « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral ». *Poétique*, no 75, septembre 1988, p. 348-361.
- Gargano, Clara. «Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublement dans le spectacle solo». *L'Annuaire théâtral*, no 18, 1995, p. 109-118.
- Sanguineti, Edoardo. «Pina Bausch : un théâtre sans catégories». 1995. In *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*. (Turin, 2-5 juin 1992), sous la dir. de Elisa Vaccarino. Trad de l'italien par Domitilla Guillerme, p. 127-132. Paris : L'Arche.