

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR
CAROLE NADEAU

*FABRICATION D'UN DISPOSITIF SCÉNIQUE AXÉ SUR L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ET UNE
LOGIQUE DE LA CORPORÉITÉ PRÉCÉDÉ DE RÉSONANCES*

AVRIL 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

Cette thèse a été dirigée par :

Hervé Guay

Directeur de recherche, Ph.D.

Université du Québec à Trois-Rivières

Jury d'évaluation de la thèse :

Louis Patrick Leroux

Ph.D.

Concordia University

Institution à laquelle se rattache l'évaluateur

Jean-Paul Quéinnec

Ph.D.

Université du Québec à Chicoutimi

Institution à laquelle se rattache l'évaluateur

Silvestra Mariniello

Ph.D.

Université de Montréal

Institution à laquelle se rattache l'évaluateur

Thèse soutenue le 16 décembre 2016

REMERCIEMENTS

Ce projet n'aurait pas eu lieu sans l'initiative et l'encouragement de mon directeur Hervé Guay. Je le remercie chaleureusement pour son implication et sa confiance tout au long de cette démarche parfois périlleuse qu'est la thèse de doctorat. Son accompagnement a toujours été empreint de pertinence, de respect et de conseils précieux.

Ce projet a été réalisé grâce au financement du Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture (FRQSC) que je remercie ici. Cette thèse doit aussi beaucoup à Jean-Paul Quéinnec, directeur de la Chaire de recherche du Canada sur la dramaturgie sonore de l'Université du Québec à Chicoutimi, qui a appuyé la démarche de cette thèse par un soutien technique majeur. J'aimerais élargir ce témoignage de reconnaissance à Guillaume Thibert dont la générosité et la créativité ont contribué à l'aboutissement de cette collaboration avec la CRC dans la poursuite de mes travaux de recherche.

J'aimerais exprimer ma vive reconnaissance pour l'apport indéfectible de Michel Fordin, dont l'attitude d'ouverture et d'engagement dépasse largement la dimension technique et permet un contexte de plaisir et de disponibilité maximale favorable à toute recherche. Je remercie aussi chaleureusement Steeve Dumais, Lucas Jolly et Claude Lafrance pour leur amitié, leur présence, leur soutien et leur implication éclairée de tous les instants. De même, je veux souligner la générosité de toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin au projet *Résonances* :

Annie-Claude Beaudry, Francine Beaudry, Sarah Chouinard-Poirier, Olga Claing, Martine Crispo, Michel De Silva, Wilfrid Dubé, Alain Francoeur, Rachel Germain, Isidore Lapin, Rolande Lapointe, Renée-Madeleine Le Guerrier, Geneviève Le Guerrier-Aubry, Micheline Letourneur, Éric Raymond Loiseau, Olivier Loiseau, François Marquis, Lucie Mineau, Michel Ouellette, Suzanne St-Michel et Jacqueline Van De Geer.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'inscrit dans le champ des nouvelles pratiques scéniques. Elle vise à éclairer la fabrication d'un dispositif par l'analyse des mécanismes qui s'y déploient. Peu d'ouvrages ont été consacrés aux dynamiques du *faire* scénique contemporain. C'est donc dans la traverse d'une pratique de la théorie vers une théorie de la pratique que j'ai creusé mon chemin, souhaitant que les deux versants de cette démarche nourrissent chacune des parties, qu'ils se manifestent dans une synergie de vases communicants. Cette thèse a été pour moi l'occasion d'une exploration et d'une analyse des enjeux reliés à ma démarche artistique par une approche heuristique et herméneutique.

À travers la recherche-crédation *Résonances*, réalisée à Montréal en novembre 2014, j'ai exploré le phénomène du « corps sans organes » dans la fabrication d'un *dispositif* scénique. J'ai conçu celui-ci par une mise en hétérogénéité des composantes avec la volonté d'accueillir des éléments dont la qualité à la fois différentielle et relationnelle est repérable. La recherche supposait l'élaboration d'une mise en tension en perpétuelle renégociation des éléments en présence, par le vacillement constant des dominances. Ces deux principes, *hétérogénéité* et *instabilité des dominances des constituants*, ont motivé mes choix tout au long du processus de création en tant que fondations d'un langage scénique qui fonctionne par *interactivité* à travers la chamaille d'affectivités réticulaires et mobiles au sein du champ de forces instauré.

Ainsi, ce qui, dans les propositions théâtrales dites postdramatiques, a été parfois perçu comme une posture d'*exclusion* du textuel pourrait s'avérer au contraire une approche inclusive de celui-ci au sein d'une interface scénique qui s'éloigne du principe de souveraineté des domaines disciplinaires pour valoriser une virtualité interconnective en forme étoilée. Celle-ci se trouverait à être dynamisée et rendue opérationnelle grâce à l'hétérogénéité et à la circulation des dominances des éléments en présence dans une mise en dispositif qui favorise un corps sans organes et introduit une nouvelle autonomie des diverses composantes de l'évènement scénique.

Mots clés : pratiques scéniques contemporaines ; création ; dispositif ; matériaux textuels ; hétérogénéité ; corporéité ; circulation ; transdisciplinarité ; nouvelles écritures ; corps sans organes ; arts et technologies

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES ANNEXES.....	x
INTRODUCTION.....	1

PREMIÈRE PARTIE CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE I - MÉTHODOLOGIES D'UNE FABRICATION.....	22
1. HEURISTIQUE.....	23
2. HERMÉNEUTIQUE.....	28
3. CRÉATION.....	30
CHAPITRE II - LA FABRICATION DU DISPOSITIF.....	35
1. LE DISPOSITIF.....	36
1.1 En sciences humaines.....	36
1.2 En art.....	42
1.3 À la scène.....	48
2. PRINCIPES ET CONCEPTS ÉMERGEANTS.....	55
2.1 Hétérogénéité et instabilité.....	56
2.2 Corps sans organes.....	60
2.3 Logique de la sensation.....	66
2.4 Matériaux : une dynamique en résonance au sein d'un réseau.....	70

DEUXIÈME PARTIE

EXPÉRIENCE D'UNE FABRICATION

CHAPITRE III - RÉCIT D'UNE FABRICATION.....	76
1. LES RESSOURCES.....	77
1.1 Corps architecturaux.....	79
1.2 Corps vidéographiques.....	83
1.3 Corps scénographiques.....	85
1.4 Corps performatifs.....	88
1.5 Corps textuels.....	95
1.6 Corps sonores.....	96
2. LA MISE EN DISPOSITIF.....	99
2.1 Le premier laboratoire.....	102
2.2 Entre les laboratoires.....	111
2.3 Le deuxième laboratoire.....	114
CHAPITRE IV - OBSERVATIONS ET DÉCOUVERTES.....	122
1. TROIS RELATIONS.....	123
1.1 Résonance et spectateur.....	123
1.2 Les corps sans organes.....	130
1.3 Le devenir autonome.....	141
2. CINQ ENJEUX.....	147
2.1 Récit.....	149
2.2 Autorité	156
2.3 Durée	160
2.4 Réseau	164
2.5 Immersion.....	169
CONCLUSION.....	174
ANNEXES.....	181
BIBLIOGRAPHIE.....	217

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Photo 1 (de Carole Nadeau) : intérieur église Ste-Brigide, Montréal.....	80
Figure 2 : Photo 2 (de Carole Nadeau) : extérieur église Ste-Brigide, Montréal.....	81
Figure 3 : Photo 3 (de Carole Nadeau) : confessionnal église Ste-Brigide Montréal	81
Figure 4 : Photo 4 (de Carole Nadeau) : autel.....	82
Figure 5 : Photo 5 (de Carole Nadeau) : colonnes.....	82
Figure 6 : Photo 6 (de Carole Nadeau) : balcon.....	82
Figure 7 : Plan Ressource 1 : église Ste-Brigide.....	83
Figure 8 : Photo 7 (de Michel de Silva) installation écrans.....	86
Figure 9 : Photo 8 (de Michel de Silva) installation écrans.....	87
Figure 10 : Photo 9 (de Michel de Silva) installation écrans.....	87
Figure 11 : Photo 10 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Lucas Jolly) : laboratoire corps virtuel/réel de la production antérieure <i>Spasmes</i>	89
Figure 12 : Toile 1 de Francis Bacon (<i>Portrait de G. Dyer parlant</i> , 1966).....	89
Figure 13 : Toile 2 de Francis Bacon (<i>Personnage près d'une cuvette</i> , 1976).....	89
Figures 14-17 : Photos 11-14 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Lucas Jolly) : laboratoire corps virtuel/réel de la production antérieure <i>Spasmes</i>	90

Figure 18 : Toile 3 de Francis Bacon (<i>Portrait de George Dyer accroupi</i> , 1966)...	90
Figure 19 : Photo 15 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Patrick Lamothe) : laboratoire corps virtuel/réel de la production antérieure <i>Spasmes</i>	90
Figures 20-21 : Photos 16-17 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Patrick Lamothe) : laboratoire corps virtuel/réel de la production antérieure <i>Spasmes</i>	91
Figure 22 : Toile 4 de Francis Bacon (<i>Étude d'après Innocent X</i> , 1962).....	92
Figure 23 : Toile 5 de Francis Bacon (<i>Pape I</i> , 1951).....	92
Figure 24 : Toile 6 de Francis Bacon (<i>Étude pape Innocent X</i> , 1953).....	92
Figures 25-27: Photos 18-20 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Lucas Jolly) : laboratoire pape de la production antérieure <i>Spasmes</i>	92
Figure 28 : Toile 7 de Francis Bacon (<i>Triptyque août 1 de 3</i> , 1972).....	93
Figures 29-30 : Photos 21-22 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Lucas Jolly) : laboratoire coulée de la production antérieure <i>Spasmes</i>	93
Figure 31 : Toile 8 de Francis Bacon (<i>Trois études pour un portrait de George Dyer</i> , 1964).....	94
Figure 32 : Toile 9 de Francis Bacon (<i>Trois études pour portrait de L. Freud</i> , 1965).....	94
Figure 33 : Photos 23-28 (de Carole Nadeau, avec Steeve Dumais et Lucas Jolly) : laboratoire portrait de la production antérieure <i>Spasmes</i>	94

Figure 34 : Photo 29 (de Michel de Silva) laboratoire dans l'église.....	105
Figure 35 : Photo 30 (de Janicke Morrissette et Jean-François Brière, avec Lucas Jolly) en performance générale.....	133
Figure 36 : Photo 31 (de Janicke Morrissette et Jean-François Brière, avec Sarah Chouinard-Poirier) en performance générale.....	133
Figure 37 : Carte conceptuelle corps sans organes.....	137
Figure 38 : Toile de Mark Lombardi (<i>Narrative Structures</i> , 1994).....	144
Figure 39 : Schéma de Patrice Pavis.....	153

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Extraits de <i>Quartett</i> de Heiner Müller à expérimenter en laboratoire	181
Annexe 2 : Liste des actions expérimentées avec les performeurs filmés.....	184
Annexe 3 : Extraits de textes divers à expérimenter en laboratoire.....	185
Annexe 4 : Exemples des toiles de Francis Bacon qui ont inspiré la recherche- création.....	192
Annexe 5 : Cahier de mise en scène.....	195
Annexe 6 : Photos des présentations.....	211

INTRODUCTION

Cette thèse s'est avérée pour moi l'occasion d'approfondir la compréhension de la spécificité de mon processus créateur et de ses répercussions sur mon travail et de mieux situer le contexte dans lequel il s'inscrit. Je cherchais à comprendre ce qui se cache sous une valorisation innée de la matérialité des phénomènes qui caractérise mon travail au sein duquel la focalisation passe de la création du texte et de son message au choix des matériaux et de leur agencement. Tel est donc la problématique et le parcours sur lesquels je reviendrai dans cette introduction à travers une brève mise en contexte, parcours qui m'a menée à théoriser ma pratique à l'aide du concept de dispositif et des principes d'hétérogénéité, d'instabilité et de corporéité.

Déterritorialisation

Au théâtre, plusieurs théoriciens¹ ont relevé le mouvement général d'une pratique scénique en bouleversement, qui s'éloigne sensiblement du textocentrisme pour privilégier le croisement, une circulation et une déhiérarchisation tant disciplinaire que relationnelle.

¹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2010 ; Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes-Sud Papiers, coll. « Apprendre », 1993 ; Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004 ; Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2010 ; Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993 ; Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999 et *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

L'hétéromorphie² observée au sein des nouvelles pratiques scéniques est devenue presque un lieu commun tant cette particularité a été particulièrement soulignée dans les trente dernières années. À telle enseigne que les conseils des arts des trois paliers gouvernementaux (fédéral, provincial et municipal) ont tous créé dans les années quatre-vingt-dix une catégorie et un budget spécifiques pour répondre à cette nouvelle abondance de propositions qui décroissent les disciplines artistiques. Vingt-cinq ans plus tard, ces organismes délaissent même la formation d'une seule catégorie pour déployer cette tendance à tout le système de financement ; les conseils des arts formulent actuellement une restructuration profonde des catégories de financement pour les arts où serait totalement abolie la dimension disciplinaire qui prévalait par le passé. Ce changement de politique répond à cette tendance qui se manifeste de plus en plus dans les arts actuellement, et vient en quelque sorte en confirmer l'importance.

Multi, inter, trans

La question de la désignation de ces nouvelles pratiques scéniques est une problématique en soi ; ce qu'on a d'abord nommé « théâtre multidisciplinaire » dans les années 1980 pour souligner la juxtaposition de plusieurs disciplines, est ensuite devenu « art interdisciplinaire » pour mieux rendre compte de la synergie interactive entre chacune des disciplines en présence.

² « [L]’hétéromorphie est à rapprocher de l’hétérogénéité, de l’hybridité, de l’interartialité, de la transgression des genres et du refus de certaines avant-gardes de séparer l’art de la vie », d’après Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L’Annuaire théâtral* [en ligne], n° 47, 2010, p. 15-36, consulté le 20 août 2015, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1005613ar> ; « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans *Tangence* [en ligne], n° 88, 2008, p. 63-76, consulté le 2 mai 2014, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/029753ar>.

Marie-Christine Lesage³ observe qu'un certain aura de posture moderne datée est désormais relié à la notion de discipline, la circonscrivant en territoire, avec ses règles et ses codes distinctifs. Paradoxalement, Adorno signale quant à lui la méfiance qui entoure la transgression des frontières : « Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile ou décadent, alors que l'origine de ces territoires n'est pas naturelle mais bien historique⁴ ».

Pour contrer cette territorialisation, Lesage suggère de reprendre le concept de théâtre « interartistique » proposé par Patrice Pavis⁵. Ce vocable force cependant une définition des arts impliqués ; par exemple, la scénographie, la conception d'éclairage sont-ils des arts ? Si oui, théâtre et interartistique seraient-ils synonymes ?

Grâce à l'engouement suscité par l'intermédialité dans les années quatre-vingt-dix s'est imposé la possibilité de nommer cette pratique comme « création intermédiaire » pour se démarquer d'une interdisciplinarité visant de plus en plus spécifiquement les sciences humaines. L'intermédialité permet la spécification d'une pratique intégrant des technologies nouvelles et fonctionnant selon une dynamique autre, sous le signe de l'« inter ». Cependant, « [e]ncore aujourd'hui, affirmer que le théâtre est un média suscite des réactions et le fait de l'intégrer au vaste chantier des études intermédiales appelle des justifications⁶ ». Voici la définition proposée par Jean-Marc Larrue :

Nous partons donc du principe que l'intermédial est un espace aux frontières souples – et que nous sommes dans l'entre-deux, dans un mélange

³ Marie-Christine Lesage, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », dans *Registres*, n° 13, 2008, p. 11-26.

⁴ Theodor W. Adorno, cité dans Marie-Christine Lesage, art. cité, p. 19.

⁵ Patrice Pavis, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire Théâtral*, n° 29, 2001, p. 14.

⁶ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité. Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 175.

d'espaces, de médias et de réalités. Ainsi, l'intermédialité devient un procédé de transformation des idées et des techniques par lequel la performance produit quelque chose de différent. Notre façon de concevoir l'intermédialité puise à même l'histoire des idées pour situer l'intermédialité en tant que nouvelle perception d'un tout re-construit par la performance⁷.

Bien que des analyses intermédiales sur ces nouvelles formes scéniques existent, elles semblent majoritairement s'attacher à décrire la relation entre deux ou plusieurs médias, avec comme point de départ, la préexistence de pratiques séparées, et comme résultat, l'analyse des moments de mixité ou de ceux d'une pratique dominante qu'on dit « hôte ». Ces a priori constituent un parti pris qu'il est possible de remettre en question, dans la mesure où, maintenant un discours disciplinaire bien que cherchant à s'en dissocier, tout en se focalisant sur l'intégration de la technique, on omet toutes les manifestations « inter » qui ne font pas usage des nouvelles technologies au sein de la représentation de même que certains mécanismes inédits que je souhaite mieux cerner ici.

J'observe aussi que certains créateurs scéniques qualifient leur travail d'« indiscipliné ». L'indiscipline⁸ est une notion introduite par William J. Thomas Mitchell et développée par Laurent Dubreuil. Les tenants de cette notion semble avoir assimilé totalement les dimensions relationnelle et technique de leur pratique, les avoir intégrées au point d'en orienter la focale vers une déhiérarchisation complète des composantes. Ces praticiens privilégient une convivialité accrue, une écoute valorisant particulièrement l'échange non autoritaire entre les disciplines et les

⁷ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité. Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cité, p. 169.

⁸ William J. Thomas Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual cultures », dans *Art Bulletin*, t. 77, n° 4, 1995, p. 540-544 et *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.

créateurs, d'une part, et, dans la relation qu'ils nouent avec les spectateurs, d'autre part.

Cette interdisciplinarité scénique qui tend à s'afficher comme indisciplinée souligne une volonté de ses créateurs de bien marquer leur sortie du discours disciplinaire ; cette posture pourrait être une expression des enjeux qui se manifestent dans une partie de la création scénique contemporaine, laquelle privilégierait une visée relationnelle moins autoritaire de tous les éléments constitutifs de l'événement scénique.

Même si « interdisciplinarité » demeure le terme le plus usuel chez les créateurs scéniques, ces tentatives de bien définir le phénomène révèle l'importance de la déterritorialisation qui envahit les scènes contemporaines, courant dans lequel ma pratique s'inscrit. Hormis l'indiscipline, qui en serait la version la plus assumée, on retrouve une panoplie de propositions plus ou moins caractérisées par des processus de décroisement disciplinaire. Certaines propositions maintiennent une dominance spécifique et continuent naturellement d'être rattachées à la discipline associée à l'élément traditionnellement perçu comme dominant (geste et corps pour la danse par exemple, paroles ou dialogue pour le théâtre), bien qu'une certaine circulation disciplinaire y soit perceptible.

Est-il possible que cette porosité des frontières artistiques de plus en plus manifeste ne soit pas qu'un effet de mode mais plutôt l'indice d'un changement de paradigme ? C'est sous l'angle de la matérialité des phénomènes et de l'attention nouvelle qui lui est apportée que semble résider une ouverture à cette éventualité.

Ceci rejoint mon propre questionnement sur ma pratique, qui s'élabore d'abord par l'agencement des matériaux pour initier un propos.

Socialité numérique

Si je souhaite partager sommairement cette mise en contexte comme une interrogation plutôt qu'une affirmation, telle qu'elle s'est présentée à moi au début de ce parcours doctoral, c'est que je crois participer, par ma démarche, à une tendance plus large, mon questionnement reposant sans doute sur notre lien aux nouvelles technologies comme possible élément structurant de la pensée d'où émergerait une nouvelle littéracie⁹. Silvestra Mariniello le souligne :

En disant littéracie, je me réfère à tout un système épistémologique structurant notre pensée et notre expérience. En d'autres termes, notre littéracie en est encore une qui nous confine dans une configuration du savoir centrée sur le langage (logos), et ne nous donne pas les moyens de comprendre notre vie avec les nouveaux médias [...] sauf à partir de la perspective du "logocentrisme"¹⁰.

Le cheminement technique global que nous avons traversé en Occident jusqu'à aujourd'hui, depuis l'arrivée du cinéma, du microphone et du haut-parleur, semble avoir connu un « décollage¹¹ » avec l'arrivée de la télévision, générant une courbe exponentielle d'impacts sur nos vies qui se confirment et se normalisent actuellement à travers réseaux sociaux, ordinateurs et cellulaires perpétuellement connectés et à portée de main. Plusieurs théoriciens¹² ont envisagé, il y a déjà trente ans, les

⁹ Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 166.

¹⁰ Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence », art. cité.

¹¹ Marshall McLuhan, *D'œil et d'oreille*, trad. de l'anglais de Derrick de Kerckhove, Montréal, Éditions Hurtubise, 1977, p. 10-13.

¹² Mentionnons : Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992 ; Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la*

conséquences de ce décollage, dont nous ne pouvons désormais plus nier ni l'accélération ni l'expansion.

S'ils dominent assez longtemps une période, un médium donné ou un ensemble de média finissent par concentrer assez de puissance pour accélérer leurs effets. Passé un certain point d'accélération, les média "décollent" littéralement comme un avion quitte la piste d'envol. Dans l'histoire de l'alphabet phonétique, la technologie de Gutenberg précipita le décollage de l'écriture. L'arrivée de la télévision signale peut-être le moment du décollage des média électroniques. Tout décollage de cette importance est capable de susciter un renversement culturel radical du type représenté par la Renaissance ou la révolution industrielle¹³.

L'intérêt de l'analyse des impacts possibles du numérique dans le champ artistique et plus spécifiquement scénique ne me semble pas résider uniquement dans l'observation de l'utilisation des nouvelles technologies dans le présent d'une représentation théâtrale, mais aussi dans celle de la vie quotidienne, comme possibilité structurante de la pensée, inclinant l'émergence de nouveaux schémas affectifs et cognitifs. Ces schémas ouvrent potentiellement de nouvelles modalités de conception et de réception qui peuvent se répercuter dans les champs artistiques et plus spécifiquement scéniques. Silvestra Mariniello évoque cette possibilité d'une sensibilité partagée :

[L]es appareils génèrent une sensibilité commune – c'est-à-dire une certaine posture en tant que compréhension, appréhension du monde (soi, autrui et le commun) – et, en dernière analyse, à chaque fois relancent le temps, ouvrant ainsi une nouvelle époque¹⁴.

Ce constat nous invite à repenser le théâtre hors de l'hégémonie du langage et de la textualité et à privilégier l'expérience dans sa totalité par l'inclusion de la dimension de la technique.

pensée à l'ère informatique, Paris, La Découverte, 1990 ; Anne Sauvageot, *Voires et savoirs : esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

¹³ Marshall McLuhan, *D'œil et d'oreille*, ouvr. cité, p. 13.

¹⁴ Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence », art. cité, p. 155.

Le monde est toujours le produit de la technique qui médiatise la relation que nous avons avec lui et affecte notre perception. La connaissance doit être redéfinie en dehors du langage construit comme le médiateur universel réprimant par conséquent la technique et la matière de la transmission de l'expérience¹⁵.

Comme l'ont souligné divers théoriciens, il est envisageable que le côtoiement quotidien de l'interface numérique rende « usuel » la coexistence d'éléments hétérogènes et alimente l'écart nécessaire à leur déhiérarchisation, non sans du coup accentuer leur potentiel relationnel. Les matériaux de nature diverse (texte, image, son) y acquièrent une actualisation numérique identique qui facilite la circulation et modifie potentiellement en profondeur la nature des dynamiques.

À la scène

Au théâtre, ce mouvement de décroisement et de focalisation du côté de la matérialité du phénomène scénique au détriment du drame a permis une revalorisation de la représentation dans l'analyse théâtrale. Le théâtre postdramatique, par exemple, est devenu « théâtre du dispositif¹⁶ » sous la plume d'Arnaud Rykner. Joseph Danan, Julie Sermon et Catherine Bouko confirment les observations de Rykner et soulignent avec acuité l'importance du dispositif au théâtre depuis une trentaine d'années, sans toutefois explorer longuement le cadre sociotechnique dans lequel le phénomène surgit, sauf dans le cas de Sermon. Celle-ci prend appui sur la proposition de Manovich, théoricien du *Langage des nouveaux médias*¹⁷.

[L]e paradigme du fondateur des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle (illusion/dénonciation des conditions et des mécanismes de l'illusion ;

¹⁵ Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence », art. cité, p. 180.

¹⁶ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans Gilbert David (dir.), *Tangence (Devenir de l'esthétique théâtrale)*, n° 88, automne 2008, p. 93.

¹⁷ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, préface de Yann Beauvais, trad. de l'anglais de Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.

perception/action) a cédé la place, avec l'avènement de la culture informatique, à un paradigme oscillatoire [...] l'utilisation quotidienne de l'ordinateur, qui permet de "faire fonctionner un certain nombre de programmes en même temps et de garder un certain nombre de fenêtres ouvertes simultanément" a pour effet d' "ériger en norme sociale [...] une activité cognitive multitâche"¹⁸.

Sermon mentionne la médiologie et l'intermédialité comme des élaborations récentes prenant acte du caractère crucial de l'environnement et des médiations technologiques. Philip Auslander, Peter Boenisch, Jay David Bolter et Richard Grusin, Régis Debray, Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Chiel Kattenbelt, Silvestra Mariniello, Jürgen Müller, Walter Moser, Michel Porchet, Anne Sauvageot, Gilbert Simondon sont du nombre de ceux et celles qui ont mené, chacun à leur manière, ocularocentriste ou pas, à une revalorisation de la matérialité dans la compréhension contextuelle d'un événement et insisté sur la nécessité de tenir compte des socialités.

Sermon présente un intérêt particulier dans la mesure où elle propose une analyse solide des enjeux scénographiques, dramaturgiques et actoriaux propres à l'intégration des nouvelles technologies dans les pratiques scéniques, mais surtout parce qu'au-delà de leur utilisation sur scène, elle souligne la possibilité que cela passe par l'appropriation par les créateurs de nouveaux schémas cognitifs.

Ce faisant, Sermon établit un lien entre culture cognitive et encadrement technique dans lequel le phénomène s'inscrit au-delà de la présence des technologies pendant la représentation et fait entrevoir l'effet de ces nouveaux schémas mentaux sur la réception d'une œuvre scénique. La réflexion de Sermon s'ajoute à celle de nombreux médiologues et théoriciens de l'intermédialité qui se sont attachés à décrire des manifestations et des symptômes de la présence médiatique dans différentes

¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, ouvr. cité, p. 95.

disciplines ou encore à explorer l'adaptation perpétuelle des usagers à un média lui-même en changement. Cela étant, peu d'études se sont spécifiquement attardées aux principes structurants sous-jacents à ces techniques et à la manière dont ces aspects cognitifs modifient le champ théâtral pour ce qui est de la fabrication d'objets scéniques.

Réseau relationnel

Sermon évoque la possibilité d'une poétique théâtrale qui suscite un regard et une écoute moins linéaire que réticulaire qu'elle relie directement à la fréquentation de l'environnement informatique dans la vie quotidienne. Non seulement engage-t-elle une réflexion importante sur les « environnements immersifs¹⁹ », mais elle ébauche une série de jalons historiques et énumère les caractéristiques et les propriétés de ce « devenir-interface²⁰ » de la scène qu'elle pose comme une tendance forte du théâtre contemporain.

[U]n lieu d'échange et d'interaction, de transmission et de traduction, qui met en contact et fait entrer en réaction des agents, des langages, des milieux hétérogènes. Cette poétique théâtrale, qui engage un regard et une écoute beaucoup moins linéaires que réticulaires, appelle le spectateur à développer une attention qu'on pourrait qualifier d'hypertextuelle²¹.

C'est avant tout l'horizon du spectateur que Sermon vise à travers cette contextualisation, exposant la possibilité d'une mise en relation réticulaire pour celui-ci. Elle s'appuie sur une définition de l'hypertexte du *Dictionnaire des arts médiatiques* pour introduire la notion d'« hyper-spectateur²² » :

¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 218.

²⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 182.

²¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 177.

²² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 176.

Hypertexte : programme informatique interactif comportant une structure textuelle non-linéaire, composée fondamentalement de nœuds et de liens entre ces nœuds, et mettant à la disposition de l'utilisateur un certain nombre d'opérations lui permettant de se déplacer dans cette structure. Les nœuds sont des blocs de texte qui comportent certaines zones activables conduisant à d'autres nœuds, et ainsi de suite. Le réseau de liens constitutif de la structure de l'hypertexte se développe ainsi en étendue et en profondeur. Le fait pour l'utilisateur d'accéder aux différents nœuds de l'hypertexte en parcourant son réseau de liens est appelé navigation ou butinage, selon le caractère plus ou moins structuré du déplacement²³.

Sermon relie aux mutations sociales et politiques qu'engendrent les révolutions technologiques la substitution des principes d'unité et d'harmonie qui ont longtemps fondé le genre dramatique par d'autres principes, comme l'appropriation de nouveaux enjeux symboliques, qui suppose une intelligence moins collective que connective et mobilise, pour les individus, la réflexion, la mémoire, la sensation. Ainsi explique-t-elle cette « transformation du théâtre (étymologiquement lieu d'où l'on regarde) en environnement immersif (lieu dans lequel on est plongé)²⁴ » qui, selon elle, porte, « à son apogée²⁵ », trois conséquences du tournant numérique :

La première est d'abolir l'étanchéité des médiums et partant, de minorer leurs spécificités, pour accroître les phénomènes de transfert et de croisement intermédiatiques. La deuxième est d'autonomiser les productions audiovisuelles : une fois encodées, elles deviennent entièrement programmables, c'est-à-dire qu'on peut moduler, combiner, reproduire et transmettre à l'envi, dans une parfaite indépendance à l'égard de la source physique – s'il y en a une. La troisième, enfin, est de brouiller les traditionnelles lignes de partage entre le naturel et l'artificiel, le réel et le virtuel, l'émetteur et le récepteur, l'homme et la machine²⁶.

Selon Lev Manovich, par ce contexte omniprésent de l'informatique, on passerait d'un système de représentation moins conçu comme un espace producteur d'illusions, que comme des théâtres d'opération, des champs d'expérience et

²³ « Hypertexte » dans *Lexique médiatique* [En ligne], URL : <http://www.er.uqam.ca/nobel/m260574/portfolio/apprentissages/lexique/lexique.htm>], conçu en 2002 d'après le *Dictionnaire des arts médiatiques* (dir. Louise Poissant), Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, dans Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 177.

²⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 183.

²⁵ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité.

²⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 183-184.

d'exploration. Dans ce nouveau mode d'appréhension, le dispositif scénique immersif serait peut-être le lieu par excellence de l'expression structurelle du numérique, puisque ces nouvelles modalités d'énonciations et de relations obéissent à une structure réticulaire et présentent « la scène comme interface²⁷ », tel que le suggère Sermon.

Les trois mutations que Sermon identifie et relie au numérique me conduisent à émettre l'hypothèse que celles-ci pourraient s'appliquer autant au créateur qu'au spectateur, qu'elles touchent en d'autres mots tant la création scénique que sa réception. D'où l'intérêt de poser la question de la fabrication, dimension non étudiée par Sermon. Selon moi, cette mise en relation réseautique pourrait agir pour le créateur comme l'expression d'un nouvel *habitus* social plus ou moins intégré ou conscient et être porteur de l'émergence d'un nouveau paradigme pour la scène.

Dans les environnements immersifs ou réactifs, il n'y a plus de bipartition claire entre le sujet et l'objet, la cause et l'effet, le dedans et le dehors : les rôles et les positions sont réversibles, pris dans des boucles d'interaction continue. [...] Ajoutons à cela que, si l'exploration des technologies de l'immersion et de l'interaction relève, à l'heure actuelle, d'une extrême spécialisation, tant du point de vue des créateurs que des circuits de diffusion, on peut penser qu'à plus ou moins long terme, il s'agira d'un outil, parmi d'autres, à la disposition des metteurs en scène (au même titre que d'autres technologies avant elles : la lumière, le son, la vidéo...) qui, peut-être, saura aussi inspirer aux auteurs de nouvelles dramaturgies, à même de questionner, déplacer, réinventer le champ de leurs usages possibles²⁸.

Catherine Bouko²⁹ propose de son côté une analyse foisonnante et rigoureuse des nouvelles pratiques scéniques, brossant une multitude d'interprétations et de lectures du phénomène postdramatique dans la construction du sens, focalisant elle aussi celle-ci du côté de la réception. Elle pose la question du « de quoi ça parle »

²⁷ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 176.

²⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 222-223.

²⁹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

prioritairement, citant au passage Mervant-Roux et Pavis qui suggèrent une inévitable dramatisation. Bouko tente d'en cerner les nouveaux mécanismes et les différentes propositions qui en émanent. À cette posture, je suggère ici la nécessité d'envisager aussi la dimension du « comment ça parle » dans la recherche d'un meilleur éclairage sur ces pratiques, tel qu'abordé par Sermon en regard de la réception. Suite au portrait finement élaboré des différentes théories qui explorent le sens du postdramatique, Bouko évoque, sans s'y attarder, en dernière partie de son ouvrage, la possibilité que le contexte conditionne l'énonciation en se présentant comme un *système*³⁰.

« Écologie cognitive³¹ »

Pierre Lévy, dans la publication *Les technologies de l'intelligence, l'avenir de la pensée à l'ère informatique*³², explorait il y a vingt-cinq ans déjà, le rôle des technologies informationnelles dans la constitution des cultures et l'intelligence des groupes. Pour lui, la « manière de penser, de communiquer avec ses semblables [...] sont conditionnées par des procédés matériels³³ ». Lévy voit, comme Sermon, mais dans le champ général de la pensée à titre de cogniticien, la nécessité d'un nouveau modèle. Pour lui, ce modèle doit englober plus de mobilité, une configuration réticulaire, l'activation d'un réseau, composé d'images, de modèles, de souvenirs, de sensations, de concepts et de morceaux de discours.

³⁰ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 213.

³¹ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence, l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, ouvr. cité, p. 11.

³² Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité.

³³ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 15-16.

Lévy suggère de « *laisser la technique penser en lui*³⁴ » comme l'ont fait ses prédécesseurs Lewis Mumford et Gilbert Simondon. Ni apologétique ni critique à l'égard de l'informatique en général, il propose plutôt un essai d'évaluation des enjeux anthropologiques liés à son usage. Pour dissiper tout malentendu, il insiste sur le fait que les techniques ne déterminent pas, ne dictent pas, mais inévitablement « incline[nt]³⁵ », si tant est que leur usage est omniprésent. Par là, la technique s'impose comme une dimension incontournable du collectif et des représentations.

L'état des techniques influe effectivement sur la topologie du méga-réseau cognitif, sur les types d'opérations qui s'y exécutent, les modes d'associations qui s'y déploient, les vitesses de transformation et de circulation des représentations qui rythment sa métamorphose perpétuelle [...] Une certaine configuration de technologies intellectuelles à un moment donné ouvre certains champs de possibles (et pas d'autres) à une culture³⁶.

Lévy élabore surtout une minutieuse analyse de la métaphore de l'hypertexte en la ciblant comme l'aspect « [l]e plus original par rapport aux autres médias³⁷ » et il fait de même pour l'interface. Il propose un élargissement de la définition d'hypertexte pour inclure la dimension audiovisuelle. « On choisit ici le terme d'hypertexte, [écrit-il,] étant bien entendu qu'il n'exclut nullement la dimension audiovisuelle. En entrant dans un espace interactif et réticulaire de manipulation, d'association et de lecture, l'image et le son acquièrent un statut de quasi-texte³⁸ ». Lévy avance en outre que la notion d'interface ne serait pas limitée aux techniques contemporaines de communication. Selon lui, toutes les techniques peuvent être analysées comme des réseaux d'interfaces.

³⁴ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 12. Cet extrait a été mis en italique par l'auteur.

³⁵ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 210.

³⁶ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité.

³⁷ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 20.

³⁸ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 38.

Au-delà de sa signification spécialisée en informatique et en chimie, la notion d'interface renvoie à des opérations de traduction, de mise en contact de milieux hétérogènes. Elle évoque à la fois la communication (ou le transport) et les processus transformateurs nécessaires au succès de la transmission. [...] C'est l'opératrice de passage³⁹.

Peuvent agir comme interfaces armes, outils, machines diverses et bien d'autres objets, même au-delà du domaine des artefacts, puisque l'interface est une surface de contact, de traduction, d'articulation entre des espaces, des espèces, des ordres de réalité différents ; dès lors, tout ce qui est passage s'y rattache : du papyrus au cellulaire.

Lévy suggère que la spécificité du numérique repose en fait sur la vitesse acquise dans ces jeux d'interfaces. À ses yeux, cette vitesse serait la grande responsable de la bascule actuelle des enjeux relationnels, dans la mesure où cette vitesse est rendue possible par ce support qui homogénéise les éléments de nature différente (son, image, texte par exemple), les renvoyant tous à une matérialité numérique. Cette homogénéisation matérielle permet une facilité de passage qui favorise une hétérogénéité relationnelle inégalée à ce jour et occasionne la possibilité d'une complexification des relations entre les constituants, du linéaire vers le réticulaire, tel que l'articule cette technique. Il ne s'agit plus d'une relation d'A vers B, mais d'un A qui modifie une configuration commune à A, B, C, D, etc., alors que chacun se voit dégagé des anciens substrats et partage simultanément un espace commun en bits. Ainsi, le numérique devient presque une seule matière, si l'on peut dire, mais une matière pouvant subir toutes les métamorphoses dans un incessant mode processuel.

³⁹ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 199.

L'hypertexte constitue donc un réseau d'interfaces original à partir de traits empruntés à plusieurs autres médias. [...] Qu'est-ce qui fait donc la spécificité de l'hypertexte à cet égard ? La vitesse [...] La quasi-immédiateté du passage d'un nœud à l'autre permet de généraliser et d'utiliser dans toute son étendue le principe de non-linéarité. Cela devient la norme, un nouveau système de l'écriture, une métamorphose de la lecture, baptisée navigation. Le petit trait d'interface "vitesse" fait basculer tout l'agencement intertextuel et documentaire dans un autre domaine d'usage, avec ses problèmes et ses limites⁴⁰.

L'hypertexte, selon Lévy, est la niche écologique de notre socialité actuelle, un système toujours mouvant quant à sa signification. Il développe le concept d'« écologie cognitive⁴¹ » pour défendre « l'idée d'un collectif pensant hommes-choses⁴² » et celle de son dynamisme. Il comprend ce concept comme une multiplicité indéfiniment ouverte à laquelle chaque acteur peut conférer un nouveau sens. Il n'y a plus ici de cause ni d'effets mais plutôt des occasions et des acteurs. Il rapproche l'anthropologue Bruno Latour des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari pour exprimer la tendance de plusieurs courants scientifiques où l'on souhaite la dissolution du « rideau de fer ontologique⁴³ » dressé entre êtres et choses en faveur d'une porosité mouvante. Voici comment il décrit les réseaux de Latour et de Michel Callon⁴⁴ :

[N]e respectent pas les distinctions établies entre choses et gens, sujets pensants et objets pensés, inerte et vivant. Tout ce qui produira une différence dans un réseau sera considéré comme un acteur, et tout acteur se définira lui-même par la différence qu'il produit. Cette conception de l'acteur amène en particulier à considérer de manière symétrique les humains et les dispositifs [...] Les dispositifs techniques sont donc bien des acteurs à part entière dans un collectif qu'on ne peut plus dire purement humain, mais dont la frontière est en redéfinition permanente⁴⁵.

⁴⁰ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 42.

⁴¹ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 11.

⁴² Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité.

⁴³ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 157.

⁴⁴ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, d'après Michel Callon (dir.), *La science et ses réseaux. Genèse d'une circulation de faits scientifiques*, Paris/Strasbourg, La Découverte/Conseil de l'Europe/Unesco, 1989.

⁴⁵ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité.

Ce qui est soulevé ici c'est simplement la *possibilité* que le numérique participe de ce changement d'accent, de ce déplacement du centre de gravité dans certaines activités cognitives mises en œuvre par le collectif social.

Le dispositif et l'hypertexte existent depuis longtemps, bien avant le numérique. Je soumets l'hypothèse qu'ils se trouvent cependant à instaurer de nouvelles habitudes relationnelles plus généralisée dans le contexte sociotechnique de l'informatique.

Parcours de recherche-crédation

Ainsi, cette démarche me permet-elle non seulement d'observer ce que je fabrique mais aussi ce qui me fabrique, d'explorer les sources des réflexes, des intuitions, des agencements à l'œuvre dans ma démarche de création. C'est dans cette optique d'une écologie cognitive que j'ai choisi de réfléchir à ma pratique, plutôt que de la situer dans l'analyse d'une intégration spécifique de la technique dans l'œuvre proposée. Bien que les nouvelles technologies soient fortement présentes dans ma démarche artistique et ce, depuis les toutes premières créations, je m'attarderai dans les pages qui suivent à la dimension structurelle, relationnelle, d'une fabrication, plus à même de nourrir une réflexion ancrée à même les changements fondamentaux que je viens de décrire.

En résumé, cet *inter* « dit », en ce sens qu'il se manifeste de plus en plus délibérément sur nos scènes jusqu'à perdre son statut de marginalité, deviendrait l'indice de l'appartenance de mon travail à de nouvelles dynamiques souterraines au sein desquelles *la mise en dispositif* s'imposerait pour de plus en plus d'artistes

scéniques qui scrutent les notions de pouvoir, d'authenticité, d'échange et de circulation au détriment des questions ontologiques et dramatiques. La mise en perspective des notions nodales de l'hypertexte et de l'interface et des pratiques liées à cette socialité trouverait sens grâce à la mise en chantier d'une recherche-crédation où le regard se porterait cette fois du côté de la fabrication d'un objet postdramatique, indisciplinée ou interdisciplinaire, se situant dans cet arrière-plan et établissant la pertinence de ce processus et de la réflexion qui l'accompagne.

Pour ce faire, j'exposerai d'abord, dans le chapitre un, le cheminement de cette démarche doctorale, éclairant le va-et-vient continu que j'ai vécu entre la pratique et la théorie, à travers la description de ma démarche et des méthodologies qui ont permis cette recherche, soit l'heuristique, l'herméneutique et la création.

Je résumerai, en première partie du chapitre deux, ma réflexion théorique en regard du concept devenu fondateur pour cette thèse, le dispositif. J'aborderai ensuite les deux principes, à la lumière des lectures et des réflexions, qui émergent des diverses définitions et analyses du dispositif, soit l'hétérogénéité et l'instabilité des dominances des constituants. Dans cette recherche axée sur la fabrication, j'identifie ces deux principes émergents comme la clef d'exploration de cette recherche-crédation, les ciblant comme hypothétiquement opératoires dans la fabrication d'une œuvre scénique qui délaisse le principe de souveraineté et d'unité. Ainsi, dans le deuxième chapitre, le dispositif est d'abord exposé théoriquement dans sa généralité, puis formulé dans le champ artistique et plus spécifiquement scénique pour en dégager, à travers ces différentes analyses, l'appropriation et le choix de ces deux principes comme outils de fabrication.

J'ai aussi découvert au cours de cette recherche-création que cette posture que j'adopte, à savoir prendre en compte la matérialité des phénomènes, a pour effet d'ouvrir le champ d'investigation, d'ajouter à l'observation de nouvelles modalités   nonciatrices, celles du corps et de l'activité spectatrice, comme éléments structurants qui participent à la mise en activation du sens et des sens. Ce sont ces nouvelles modalités   nonciatrices reliées au dispositif scénique axé sur l'hétérogène et l'instable qui sont mises en évidence en conclusion de ce deuxième chapitre, où j'entrevois un lien entre cette pratique et celle d'un « corps sans organes » telle que théorisée par Deleuze et Guattari⁴⁶ en philosophie.

Enfin, le troisième chapitre donne lieu à un récit de création à partir du journal de bord et du matériel d'archives accumulé tout au long du processus de recherche-création. Il s'agit de décrire chaque étape d'expérimentation et d'opérer un retour sur le dispositif mis au point pour analyser en quoi les objectifs que je m'étais fixés ont été atteints et sous quels aspects ils auraient pu l'être davantage. Ces objectifs visent d'une part à vérifier et démontrer la nature éventuellement opératoire des principes d'hétérogénité et d'instabilité des dominances des éléments constitutifs dans la fabrication d'un dispositif scénique non autoritaire. Ce premier objectif en sous-tend un deuxième dans les creux de la réflexion qu'il suscite : mieux comprendre la logique de la corporéité que suscite cette pratique entrainant de nouveaux enjeux du côté de la fabrication scénique. Enfin, cette thèse vise, en filigrane des hypothèses principales, une participation personnelle en regard du questionnement sur le décentrement du textuel dans la création scénique contemporaine. Mieux comprendre,

⁴⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, Paris,   ditions de Minuit, coll. « Critique », [1972] 1980.

tenter d'articuler les mécanismes d'un certain *faire* scénique interdisciplinaire implique intrinsèquement une volonté de disséquer ou, du moins, de convoquer un éclairage inédit sur la relation qui risque d'émerger entre théâtre et texte dans ce type d'approche scénique. Mieux comprendre ce qu'engendre et ce qui se cache derrière cette attention aux matériaux comme déclencheur de tout le processus de création, passe par l'analyse relationnelle des matériaux convoqués.

Le quatrième et dernier chapitre ouvre la discussion, questionne certains enjeux déterminants soulevés par cette démarche de recherche-crédation et prolonge ainsi cette réflexion sur la création scénique contemporaine.

PREMIÈRE PARTIE
**CADRE THÉORIQUE
ET MÉTHODOLOGIE**

CHAPITRE I

MÉTHODOLOGIE D'UNE FABRICATION

Entreprendre une double démarche, soit la création d'une œuvre scénique chevillée à l'élaboration de sa théorisation suppose l'emploi d'une méthode qualitative (postpositiviste) dotée d'une approche composite. La singularité de cette démarche engage des solutions originales, pour permettre l'optimisation de celle-ci. Le phénomène de l'artiste-chercheur en milieu universitaire est récent et la mixité méthodologique préconisée par David Krathwohl⁴⁷ s'est révélée adéquate dans les circonstances, tel que le souligne Diane Laurier citant Robyn Stewart qui associe une telle démarche à « un processus de bricolage⁴⁸ ».

Une fois acceptés ces nouveaux objets de recherche, plusieurs artistes ont délaissé les méthodologies axées sur des outils ou techniques qui leur sont propres au profit d'approches favorisant ce processus de bricolage et cette synergie du « comment on comprend » (herméneutique) et du « comment on découvre » (heuristique). À quoi s'ajoute comme troisième méthodologie le « comment on construit » propre à la création qui participe à la structuration du faire pour la recherche en art.

⁴⁷ David Krathwohl, *Methods of Educational & Social Science Research : An Integrated Approach*, New York, Longman et Long Grove, Waveland Press, [1993] 2009, p. 618.

⁴⁸ Diane Laurier, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 84.

La recherche que j'ai entreprise repose par conséquent sur la mixité de ces trois approches. L'heuristique permet de structurer la recherche, alors que l'herméneutique sert le processus d'interprétation pour arriver à la production d'un discours. Le « comment on crée » propre à la poïétique n'est pas l'objet principal de cette thèse, bien que parfois il s'avère nécessaire d'aborder certains aspects qui lui seraient assimilables. Une recherche engage des étapes inévitables de planification, de découvertes, de compréhension, de réflexion, de création, d'organisation, d'invention et de décisions, puisque les « comment » ont parfois plusieurs racines et peuvent difficilement être isolés.

Ce chapitre expose les trois socles méthodologiques qui ont structuré le cheminement de cette recherche-crédation, soit l'heuristique, l'herméneutique et la création. Cette description vise une meilleure compréhension des étapes inhérentes à chacune de ces méthodes pour permettre un éclairage éventuel sur l'action et le dialogue entre celles-ci au moment du récit de création du chapitre III.

1.1 Heuristique

L'étymologie du mot heuristique vient du grec « heuretikos » qui signifie « découverte, invention⁴⁹ ». Ce modèle prend en compte la subjectivité du chercheur et sous-entend intrinsèquement la nécessité d'un engagement personnel de celui-ci dans l'élaboration des procédures de recherche pour générer une expérience

⁴⁹ Jean-Pierre Chrétien-Goni, « Heuristique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 février 2015, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/heuristique/>.

signifiante. La méthode heuristique reconnaît l'obligation du chercheur de naviguer entre intuition et savoir de manière créative⁵⁰.

Trouvant sa source dans la dialectique aristotélicienne pour éclairer l'induction, cette méthode déborde désormais les sciences humaines pour devenir la méthodologie « de toutes les recherches⁵¹ », de telle sorte que l'heuristique générale s'est répandue dans diverses sciences selon deux directions, déductive (Leibniz) et inductive (Bacon), jusqu'aux sciences cognitives qui la réactualisent en l'utilisant comme processus de résolution de problème⁵².

Sept étapes de travail sont rattachées à cette méthode selon Clark Moustakas : l'engagement initial, l'immersion, l'incubation, l'illumination, l'explication, la synthèse créatrice et la validation⁵³. Peter Erik Craig circonscrit quant à lui la démarche en quatre étapes : question, exploration, compréhension et communication⁵⁴. L'une ou l'autre procédure me sont apparues familières, comme une sorte d'évidence, reconnaissant là des étapes vécues à travers tout processus de création, et, plus personnellement, dans chacun des projets artistiques que j'ai échafaudés au fil des années. Au fond, comme l'a relevé Craig en citant Bernard Bolzano, cette méthode nomme en fait une séquence d'opérations mentales qui a lieu chaque fois qu'on

⁵⁰ Bruce G. Douglas et Clark Moustakas, « Heuristic Inquiry : The internal search to know » dans *Journal of Humanistic psychology*, vol. 25, n° 3, été 1985, p. 40. « That affirms imagination, intuition, self-reflection, and the tacit dimension as valid ways in the search of knowledge and understanding ». « Ceci reconnaît imagination et intuition comme des chemins légitimes et valides dans une quête de compréhension et de connaissance ». J'ai moi-même traduit.

⁵¹ Peter Erik Craig, « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines », trad. de A. Hamein, chapitre II : *The Heart of the Teacher, A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*, thèse de doctorat, Boston, Université de Boston, [1978] 1998, p. 1.

⁵² Jean-Pierre Chrétien-Goni, « Heuristique », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 mai 2015, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/heuristique/>.

⁵³ Clark Moustakas, *Heuristic Research design, methodology and applications*, Newbury Park, Sage, 1990.

⁵⁴ Peter Erik Craig, « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines », ouvr. cité.

réfléchit. Son mérite est sans doute de servir la saisie et le partage avec la communauté, par l'acceptabilité de règles et procédures qui se sont avérées opérantes tout en maintenant la flexibilité nécessaire à une recherche-création.

[N]ous croyons que le praticien-chercheur en art aura toujours, dans une certaine mesure, à   se construire une méthode de recherche  , soit en adaptant des modes mis en lumière par d'autres praticiens-chercheurs en art, soit en conjuguant des modes existants dans d'autres domaines de recherche, ou encore, en innovant méthodologiquement. [...] Ce serait là le corollaire méthodologique d'un champ de pratique qui compose de façon continuellement nouvelle avec ses matériaux, ses outils et ses modes de cr  ation⁵⁵.

La parenté naturelle de cette approche avec mon travail, laquelle favorise une attitude de découverte non préprogrammée mais à l'écoute des indices permettant une résolution éventuelle du problème soulevé, a motivé mon choix pour cette méthodologie, d'autant qu'elle est à basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la cr  ativit  ⁵⁶ à, ainsi que le précise Craig en mettant l'accent sur des éléments significatifs et porteurs pour une démarche de recherche-création en art.

J'ajouterai que, dans mon cas, cette démarche d'expérimentation scénique s'étant déroulée sur plusieurs années, je remarque que les étapes évoquées se présentent dans un cycle en boucle spiralée, où chaque processus complet de sept étapes devient le point de départ d'un nouveau cycle en dialogue avec le cycle précédent. Les réajustements perpétuels, tant expérientiels que conceptuels, deviennent ainsi une source infinie de recommencements permettant de raffiner le résultat final.

⁵⁵ Diane Laurier et Pierre Gosselin, *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin Universitaire, 2004, p. 181.

⁵⁶ Peter Erik Craig,    La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines à, ouvr. cité, p. 1.

À mesure que s'élargit le bassin de références et d'expériences entourant ma problématique se rétrécit (dans le sens d'une précision aiguisée) le questionnement soulevé. Même après la recherche-crédation, dans le processus d'écriture, converge une série d'accointances qui créent de nouvelles découvertes. Chaque moment est irrigué par ce cycle d'étapes propre à l'heuristique, dans un jeu de rebondissements qui n'atteint jamais son point mort mais qu'on est forcé à un moment de cristalliser sur la scène... ou sur le papier.

Mon engagement initial est manifeste, puisqu'il repose sur une question perpétuellement renouvelée au cours des vingt dernières années dans ma démarche artistique où il s'agit – à chaque fois — de créer d'abord un appareillage pour ensuite générer le contenu qui en émerge.

L'étape de l'immersion implique l'accumulation de nombreuses données issues de différentes sources. Dans mon cas, deux dynamiques se conjuguent, soit une accumulation tant pratique que théorique ; c'est dans l'intersection de ces deux accumulations parallèles que s'entremêlent et prennent forme les idées, les liens, les intuitions qui suscitent la communication, en un mot, la synergie souhaitée entre la pratique et la théorie, les deux aspects de la recherche.

À cette pratique d'immersion et d'accumulation de matériaux s'est greffée l'écriture d'un journal de bord d'une part, qui m'a permis un suivi en regard des réflexions, questions, découvertes de la recherche et de la création. J'y ai noté, d'une part, les différentes étapes organisationnelles pratiques et techniques qui ont alimenté le récit de création du chapitre III. D'autre part, ce journal s'est aussi élaboré en

conjonction avec la poursuite de mes lectures et ce, en constante relation avec tout ce matériel assorti des réflexions qui en émergeaient.

Ainsi ces étapes et les matériaux choisis comme déclencheurs de l'exploration en laboratoire se sont imposés pendant un an en constante synergie avec les lectures théoriques effectuées. Une deuxième immersion a eu lieu pendant les laboratoires proprement dits, en fonction tant du processus de création que de la réception escomptée. C'est pour cette raison que je préfère parler d'un cycle renouvelé de toutes ces étapes jusqu'au texte final.

Les étapes de l'incubation et de l'illumination parsèment le parcours de recherche. Elles ont été générées par des prises de recul ponctuelles relativement à ce travail qui ont ensuite entraîné une nouvelle compréhension du phénomène et une réorientation de la recherche théorique en conséquence. Je considère que les découvertes des concepts fondateurs sont clairement des moments d'illuminations dans cette démarche heuristique, eux-mêmes aboutissement d'une approche herméneutique. Nous voyons bien qu'il y a ici croisement, mixité des méthodes. Je peux mentionner de surcroît que j'ai vécu une sorte d'excitation palpable et reconnaissable qui accompagne ces instants de découvertes.

La cinquième étape, celle de l'explication, correspond à une période d'analyse et de choix parmi toutes les observations recueillies : il s'agit autrement dit de préparer le terrain à une lecture et à une analyse éclairées qui apparaîtront dans les dernières étapes, celles de la synthèse créatrice et de la validation. Il appert que la nature subjective de cette méthode implique des limitations en regard d'une propension généralisant les résultats. Les réflexions que je formule dans ces pages

concerne une seule recherche-création et, bien entendu, ne constituent pas une analyse exhaustive de toutes les œuvres réalisées ni des diverses propositions de dispositifs scéniques réalisées au Québec depuis les trente dernières années. Cependant, j'observe le monde qui m'entoure, le milieu culturel dans lequel j'évolue, et cette dimension sociale participe à mon questionnement, le nourrit. Sans en faire l'objet de cette thèse, je propose à la fin du texte une brève ouverture sur quelques exemples présentant une similarité avec d'autres créateurs sur le plan de la fabrication du dispositif. Je souhaite ainsi ouvrir de potentiels nouveaux questionnements et des pistes de réflexions du côté de la fabrication de la création scénique contemporaine.

1.2 Herméneutique

D'Aristote jusqu'à aujourd'hui, l'herméneutique a été constamment redéfinie par divers penseurs. Du grec « herm  neutik   », « art d'interpr  ter⁵⁷ », au verbe « hermeneuein », « expliquer⁵⁸ », l'herméneutique est liée à la compréhension d'un texte et à son interprétation. Cette approche a mobilisé les savoirs théologiques, philologiques, philosophiques, littéraires, sociologiques, informatiques et même psychanalytiques, chaque discipline renouvelant la méthode grâce à l'interprétation même jaillissant de son application.

Loin de l'analyse des textes sacrés, c'est plutôt le rapprochement continu entre l'interprète (moi) et l'interprété (texte, œuvre et contexte), tel que suggéré par

⁵⁷ Jean Greisch, « Herméneutique », dans *Encyclop  dia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juin 2015, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermeneutique/>.

⁵⁸ Jean Greisch, « Herméneutique », dans *Encyclop  dia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juin 2015, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermeneutique/>.

Gadamer dans *Vérité et Méthode*⁵⁹ qui est ici visé. Le sens critique développé au fil de ma pratique participe à la mise en forme de l'analyse, se présentant tour à tour comme un « s'y connaître » et un « savoir s'y prendre⁶⁰ », « c'est-à-dire une compréhension de soi en rapport à quelque chose d'autre⁶¹ ». Gadamer suggère de penser *le comprendre* au-delà de la dichotomie pratique et théorie comme un mode d'être de l'être-là, comme « savoir-être » et « possibilité⁶² ». L'herméneutique proposée par cet auteur se veut une quête de soi, une manière de définir et de projeter notre rapport au monde, sans véritable méthode assignable, en s'appuyant sur sa propre subjectivité à travers le chassé-croisé de la vie « qui implique toujours conscience et réflexivité⁶³ », un aller-retour entre le vécu et la connaissance acquise. Il en précise cependant les trois principales caractéristiques : compréhension, interprétation et application. C'est le rapport au contexte qui dicte la compréhension (le cercle herméneutique) plutôt que la recherche de la vérité suggérée en épistémologie traditionnelle, étant donné la prise en compte de la subjectivité de l'interprète.

Je n'ai pas l'intention ici de faire le tour de cette méthodologie dans les définitions et réaménagements des penseurs les plus significatifs qui s'y sont consacrés, mais simplement de m'inspirer de ce vaste et exigeant projet des conditions d'émergence des savoirs. Les limites qui sont les miennes me contraignent à circonscrire quelques éléments seulement, dans une appropriation bien partielle de

⁵⁹ Hans Georg Gadamer, *Vie et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1996.

⁶⁰ Martin Heidegger, *L'être et le temps*, éd. et trad. de l'allemand et annoté de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1964, p. 178.

⁶¹ Hans Georg Gadamer, *Vie et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, ouvr. cité, p. 51-52.

⁶² Hans Georg Gadamer, *Vie et méthode*, ouvr. cité, p. 50.

⁶³ Hans Georg Gadamer, *Vie et méthode*, ouvr. cité, p. 16.

ce mode de connaissance, mais que je souhaite tout de même évoquer. L'aspect qui m'interpelle en priorité, c'est la dimension de débusquage des principes qui souterrainement activent les modes de subjectivation de notre être-là, de notre rapport au monde.

Au-delà de l'explication du processus de compréhension, Laurier⁶⁴ relève la nature circulaire de la compréhension, sa relativité, qui doit être rattachée à son contexte. Or, celui-ci, en la précédant et la conditionnant, participe à son élaboration. Ainsi, bien que cette thèse se concentre sur une seule recherche-crédation, un savoir-faire établi sur plusieurs années de pratique s'y exprime et je propose de l'ancrer dans une réflexion élargie, même si je le fais à titre de simple observatrice. Ainsi les « textes » sont aussi interprétés en interaction avec la vie, le vécu lié aux expériences de la recherche, reformulant perpétuellement le processus dans un mode plus spiralé que linéaire.

1.3 Création

La création privilégie une exploration et une validation des hypothèses du côté de la pratique, et ce, à travers le tissu serré du croisement de lectures ciblées qui perpétuellement orientent les efforts à déployer sur le plan de la pratique. Une recherche-crédation, c'est avant tout la mise en action de ce dialogue, l'aspect opératoire de cet échange en fait une méthodologie qui s'imbrique aux deux autres pour nourrir l'élaboration d'une réflexion éclairée.

La mise en contexte élaborée en introduction d'une recrudescence d'une certaine pratique qu'on dit indisciplinée, interdisciplinaire ou interartistique, selon la

⁶⁴ Diane Laurier, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », art. cité, p. 81.

dénomination qu'on privilégie, et qui se manifeste sous plusieurs déclinaisons plus ou moins déployées, engage intrinsèquement, voire problématise la question dramaturgique au théâtre, qui apparaît délicate, complexe et irrésolue. Cependant, nombreux sont ceux pour qui elle est toujours globalement identifiée comme essentielle à la pratique du théâtre, contribuant à maintenir le matériau textuel dans sa position privilégiée. Ce mouvement, observé dans les trente dernières années, d'une reconnaissance quasi unanime d'une « crise du drame⁶⁵ » et d'une pratique dite postdramatique a soulevé une certaine effervescence théorique et posé des questions cruciales relativement aux matériaux textuels dans les nouvelles pratiques scéniques.

Au départ, cette thèse visait, en filigrane des hypothèses principales, une participation personnelle en regard de ce questionnement sur le décentrement du textuel dans la création scénique contemporaine. Mieux comprendre, tenter d'articuler les mécanismes d'un certain *faire* scénique interdisciplinaire implique intrinsèquement une volonté de disséquer ou, du moins, de convoquer un éclairage inédit sur la relation qui risque d'émerger entre théâtre et texte dans ce type d'approche scénique. Mieux comprendre ce qu'engendre et ce qui se cache derrière cette attention aux matériaux comme déclencheur de tout le processus de création, passe par l'analyse relationnelle des matériaux convoqués.

J'ai d'abord cherché à mieux cerner les caractéristiques de ce théâtre dit postdramatique, auquel ma pratique me semble correspondre, en raison de la valorisation environnementale et interdisciplinaire auquel je participe au détriment des questions ontologiques et dramatiques privilégiées dans un théâtre plus axé sur le

⁶⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, Les Presses de l'Université catholique de Louvain, 2001.

texte. Les lectures croisées des Hans-Thies Lehmann⁶⁶, Joseph Danan⁶⁷, Julie Sermon⁶⁸ et Catherine Bouko⁶⁹ qui, tous et toutes, ont observé et souligné l'importance du dispositif au théâtre depuis les trente dernières années, ont généré chez moi un questionnement, une attention de plus en plus aiguisée relativement à ce concept au fur et à mesure que se construisait ma réflexion. Peu à peu est apparu, tel que proposé par Arnaud Rykner⁷⁰, que le dispositif, jugé comme une marque distinctive du postdramatique par son idéateur Hans-Thies Lehmann, peut s'avérer une clé, une porte d'entrée à une meilleure compréhension des dynamiques souterraines du non dramatique et par ricochet à une meilleure théorisation de ma pratique. Rykner voit même dans le théâtre postdramatique le « royaume du dispositif⁷¹ ». J'ai constaté que c'est ni plus ni moins qu'une « mise en dispositif » que j'effectuais intuitivement depuis tant d'années à travers mon processus de création. J'ai alors dirigé mes lectures et ma pratique au cours de ce cheminement doctoral vers une meilleure saisie des mécanismes reliés à cette mise en dispositif pour tenter de jeter un éclairage sur les implications tacites de cette fabrication, sur l'articulation de sa construction et sur les motivations qui accompagnent mon travail.

Basarab Nicolescu⁷² est venu ajouter un élément touchant les différentes pratiques de décloisonnement et aidant à bien les distinguer. Il rapproche quant à lui « indisciplinarité » et « transdisciplinarité » pour signifier cette transgression des frontières disciplinaires. Il est cependant d'avis que le terme de transdisciplinarité

⁶⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, ouvr. cité.

⁶⁷ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, ouvr. cité.

⁶⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité.

⁶⁹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

⁷⁰ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité.

⁷¹ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 93.

⁷² Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

admet une connotation dynamique, une nuance de sensation de traversée ; pour Nicolescu, ce dynamisme introduit la possibilité de l'envisager comme une méthode là où indisciplinarité lui apparaît renvoyer à une absence. Sans approuver en totalité cette conclusion de Nicolescu, l'impression de dynamisme qu'il attache à ce concept m'est apparue comme déterminante en regard du dispositif et fait entrevoir que cette approche puisse être considérée en elle-même comme une méthode de création scénique.

On peut aussi s'appuyer sur Henk Borgdorff⁷³ dans la confirmation de la nature méthodologique de la création au-delà d'un lieu d'expression. Celui-ci se porte à la défense de la pratique comme élément clé de la méthode dans le cas d'une recherche artistique. La situation de laboratoire théâtral participe dès lors à la construction d'idées, de savoir, dans et par l'action. Pierre Gosselin et Éric Le Coguier font le même constat : « le travail de création représente une démarche de connaissance au plein sens du mot⁷⁴ ». Ce savoir s'acquiert et se formalise à travers l'élaboration d'une expérience. Domenico Masciotra rejoint aussi ce point de vue par le concept de « théorisation-en-action⁷⁵ » grâce auquel il valorise également la dimension expérientielle propre à toute recherche création, où s'effectue selon lui un apprentissage et la construction d'un savoir par l'expérience active et située⁷⁶.

Cette mise en dispositif a donné une forme sensible à la démarche artistique faite d'explorations, d'interprétations et d'analyses croisées amorcée depuis les

⁷³ Henk Borgdorff, « Practice-based Research in the Arts », Cathy Brickwood (dir.), *Mapping E-Culture, Virtueel Platform*, Amsterdam, 2009, p. 97-103.

⁷⁴ Pierre Gosselin et Éric Le Coguier (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 22.

⁷⁵ Domenico Masciotra, « L'expérience en action : la clé d'une approche dite située », dans Domenico Masciotra, Fidèle Medzo et Philippe Jonnaert (dir.), *Vers une approche située en éducation. Réflexions, pratiques, recherches et standards*, Montréal, Cahiers scientifiques de l'ACFAS, p.13-30.

⁷⁶ Je remercie Jean-Paul Quéinnec qui a dirigé mon attention vers ces théoriciens.

débuts de la recherche. Il en est résulté une fabrication constamment nourrie par le va-et-vient heuristique des étapes immersion et illumination ainsi que par le croisement d'une démarche herméneutique avec un processus de création. Cette conception du travail artistique est ainsi venue consolider la théorisation d'un savoir-faire approfondie par des années de pratique axée sur une valorisation des matériaux de la fabrication.

CHAPITRE II

LA FABRICATION DU DISPOSITIF

Le concept de *dispositif*, a notamment été théorisé par Michel Foucault⁷⁷ et Giorgio Agamben⁷⁸. Selon Charlotte Panaccio-Letendre⁷⁹, il connaît une popularité grandissante auprès des artistes actuels sans qu'on lui ait accordé toute l'attention théorique qu'il mérite. Celle-ci tente une actualisation de ce concept en histoire de l'art par l'analyse d'un corpus d'œuvres d'art actuel. Arnaud Rykner⁸⁰ propose une démarche similaire du côté des arts scéniques, identifiant aussi le concept de dispositif comme entrée possible pour permettre une meilleure compréhension des formes ouvertes du théâtre contemporain, regroupées, selon lui, un peu rapidement sous les notions de « théâtre postdramatique » ou de « théâtre postmoderne⁸¹ ».

Ce chapitre propose d'abord un survol de la pensée de ces quatre théoriciens qui ont défini ce concept, en sciences humaines, en art et enfin dans le champ scénique. À travers cette discussion, j'approfondirai les principes qui émergent de ces analyses comme probablement opératoires dans la fabrication d'un dispositif jusqu'à exposer, finalement, les concepts résultants, c'est-à-dire ceux qui se sont imposés non

⁷⁷ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 298-329.

⁷⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, trad. de l'italien de Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007.

⁷⁹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif : hétérogénéité et réévaluation de la notion de public*, Montréal, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2011.

⁸⁰ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 91-103.

⁸¹ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 91.

intentionnellement, comme un enjeu imprévu susceptible d'orienter les objectifs et le cheminement à venir.

2.1 LE DISPOSITIF

Arnaud Rykner mentionne le dispositif comme un « vice à la mode⁸² » pour souligner à quel point ce terme a investi une grande partie des activités humaines, incluant le champ des arts vivants. C'est néanmoins une vaste et délicate entreprise que de creuser ce concept surutilisé et difficile à résumer en raison de sa complexité. Toutefois, tenter d'en saisir les saillies de plain-pied avec le travail de création nous permettra de mieux comprendre pourquoi ce concept est valorisé actuellement.

2.1.1 En sciences humaines

Foucault, dans les années soixante-dix, a pressenti l'importance du concept de dispositif comme décisif pour éclairer son analyse de la « gouvernementalité⁸³ » ; il en offre une lecture approfondie et il a, dans le champ des sciences humaines, construit le socle sur lequel les diverses définitions récentes s'appuient pour tenter une compréhension de ce phénomène en recrudescence.

C'est grâce à l'initiative d'un regroupement de penseurs⁸⁴ issus de champs de savoir diversifiés (psychanalyse, cinéma, sciences politiques, journalisme) qui lui proposent un entretien autour de la parution de *La volonté de savoir*⁸⁵ que Foucault se

⁸² Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 91.

⁸³ Michel Foucault, « La "gouvernementalité" », dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 635.

⁸⁴ Dominique Colas, Alain Grosrichard, Guy Le Gaufey, Jocelyne Livi, Gérard Miller, Judith Miller, Jacques-Alain Miller, Catherine Millot et Gérard Wajeman (entretien avec), « Le jeu de Michel Foucault », dans *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93.

⁸⁵ Michel Foucault, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976.

trouve invité à préciser sa pensée en regard de son utilisation nouvelle du terme dispositif pour parler du « dispositif de sexualité⁸⁶ ». Dans cet entretien, on lui demande de préciser le « sens et la fonction méthodologique⁸⁷ » du terme dispositif.

Voici sa réponse :

M. Foucault : Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte - disons - de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. [...]

G. Wajeman : Un dispositif se définit donc par une structure d'éléments hétérogènes, mais aussi par un certain type de genèse ?

M. Foucault : Oui. Et je verrais deux moments essentiels dans cette genèse. Un premier moment qui est celui de la prévalence d'un objectif stratégique. Ensuite, le dispositif se constitue proprement comme tel, et reste dispositif dans la mesure où il est le lieu d'un double processus : processus de surdétermination fonctionnelle, d'une part, puisque chaque effet, positif et négatif, voulu ou non voulu, vient entrer en résonance, ou en contradiction, avec les autres, et appelle à une reprise, à un réajustement, des éléments hétérogènes qui surgissent çà et là. Processus de perpétuel remplissage stratégique⁸⁸.

Ce moment aura été un tournant pour Foucault, semble-t-il, grâce à la compréhension nouvelle de l'intérêt d'inclure le non-discursif dans cette analyse des relations de pouvoir. Deleuze a observé et souligné cette « sorte de mutation⁸⁹ » opérée chez Foucault entre *L'archéologie du savoir*⁹⁰, où l'objet analysé concerne les énoncés, que Foucault délaisse pour privilégier une analyse de l'espace, une

⁸⁶ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 298.

⁸⁷ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité.

⁸⁸ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 299.

⁸⁹ Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, p. 582.

⁹⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, [1969] 2008.

cartographie relationnelle de ce qui a été dit mais aussi de ce qui a été fait à un moment donné, et des liens qui s'y font et s'y défont, et ce, à partir de *Surveiller et punir*⁹¹. Foucault en parle comme d'un changement de point de vue.

Ce changement de point de vue vise la reconnaissance de l'aspect positif de la relation de pouvoir dans un dispositif, qu'on aurait selon lui résumée à une simple répression (négatif), à un mécanisme d'interdiction qui en cache la part de complexité et la dynamique souterraine. Il cible la répartition et la réorganisation des espaces et des liens comme des facteurs essentiels et stratégiques du dispositif. C'est sur cette question de la stratégie qu'il met l'accent, imputant au positif non révélé du dispositif le constituant essentiel de celui-ci, qui ferait « fonctionner les sociétés occidentales⁹² », qui en permettrait « l'efficacité et la solidité⁹³ ». Il tente la démonstration à travers différents exemples longuement décortiqués (sexualité, folie) précisant qu'il s'agit beaucoup plus d'un mécanisme de production, d'intensification et de démultiplication que d'un mécanisme d'interdiction.

Cela étant, Foucault insiste sur la « nature essentiellement stratégique⁹⁴ » du dispositif : « C'est ça, le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux⁹⁵ ». Cette proposition de définition, à travers son déplacement d'accent, intègre le passage du négatif au positif, du binaire au complexe et au multiforme.

⁹¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁹² Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 581.

⁹³ Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 569.

⁹⁴ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 300.

⁹⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité.

Quelques trente ans plus tard, dans son livre *Qu'est-ce que le dispositif ?*, Giorgio Agamben⁹⁶ se réfère à Foucault pour proposer un jalon remarqué dans l'édification théorique de ce concept ; il fait ressortir une modification de l'organisation de la perception de ce concept par la contribution de Foucault en insistant particulièrement sur la dimension dynamique qui en jaillit. Agamben y résume d'abord brièvement les trois postulats foucaldiens. Ce résumé, par sa dimension succincte, en aiguise la précision : en premier lieu, il relève l'hétérogénéité des constituants discursifs et non discursifs d'un réseau ; en deuxième lieu, il cible la fonction stratégique de celui-ci où, en troisième lieu, s'entremêlent des relations de savoir et de pouvoir.

Les hypothèses émises par Agamben à partir de cette base foucaldienne (qu'il endosse et appuie sur celle des dictionnaires), soulèvent, de mon point de vue, plus d'interrogations que d'éclaircissements. En tâchant de retrouver le contexte historique de l'origine du terme dispositif, il en arrive à relier l'« *oikonomia*⁹⁷ » de l'église chrétienne du début de notre ère qui délaisse l'essence de Dieu pour s'occuper de l'organisation pratique de sa maison de la Trinité, au dispositif, qui serait une économie, une pratique elle-même séparée de l'essence du vivant par cette origine théologique. Agamben passe par Hyppolite puis Hegel pour expliquer l'opposition de la nature et de la « positivité », qui implique des sentiments imprimés par contrainte (ensemble des croyances, des rites, des règles lié à un contexte historique). Agamben semble suggérer que la description de Foucault de l'effet positif du dispositif, sa stratégie, voire le dispositif lui-même, prendrait racine dans cette positivité de Hegel

⁹⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 10.

⁹⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 21.

et renverrait à un ensemble de pratiques et de mécanismes contraignants qui impliquent un « corps à corps⁹⁸ » entre les deux constituants de la fracture initiale de son héritage théologique, les vivants et les dispositifs. « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être⁹⁹ ». Je n'adhère pas à cette interprétation d'Agamben de la définition de Foucault qui sépare définitivement êtres vivants et dispositifs.

En outre, Agamben arrête une vision plus générale du dispositif qui finalement rejoint toute forme de dressage, et même, j'oserais dire, d'apprentissage : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹⁰⁰ », ce qui inclut « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif¹⁰¹ ». C'est donc à un développement infini de dispositifs qu'il nous convie et ceci correspond selon lui à autant de subjectivations disséminées et destinées à faire écran et triompher l'économie face au corps social qu'il juge comme le plus soumis de tous les temps. Il conclut en suggérant comme stratégie la « profanation¹⁰² » en laquelle il voit un « contre-dispositif¹⁰³ » pour éviter ce processus de contrôle et d'asservissement incessants.

En conclusion, malgré un ton qui me semble alarmiste, la définition d'Agamben

⁹⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 37.

⁹⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 16-27.

¹⁰⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 31.

¹⁰¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité.

¹⁰² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 38.

¹⁰³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 40.

propose tout de même une actualisation du concept en l'élargissant d'une certaine façon, par la qualité subjectivante qu'il lui attribue et sur laquelle il insiste, de même que par le potentiel de médiation qu'il relève. Agamben introduit cette dimension en interprétant la proposition de Foucault : « [a]u développement infini des dispositifs de notre temps correspond un développement tout aussi infini des processus de subjectivation¹⁰⁴ » obéissant, selon lui, à un processus de dissémination. Pour Foucault, les dispositifs permettent de rendre fonctionnels des individus en société, la subjectivité acquise permettant une certaine émancipation. Selon Giorgio Agamben, « tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence¹⁰⁵ ». Toutefois, la manière dont s'active ce processus de subjectivation demeure inexpliquée.

L'analyse foucauldienne propose une description des mécanismes qui opèrent au sein du dispositif plutôt qu'une accentuation des possibles effets catastrophiques ; elle porte une potentialité à se déployer au-delà des sciences humaines et à servir de cadre à une application qui peut hypothétiquement orienter la fabrication. En effet, bien que sa définition s'inscrive dans le champ de l'histoire sociale et de la philosophie, où il s'attache à présenter les principaux postulats de sa théorie du pouvoir, la pertinence des trois constituants de la définition du dispositif que Foucault énumère présente un potentiel d'élargissement de la réflexion excédant les champs disciplinaires dans laquelle elle prend racine. Avec précision et clarté, cette définition permet un éclairage inédit des mécanismes et virtualités qui paraissent s'y déployer, offrant une

¹⁰⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 33.

¹⁰⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, ouvr. cité, p. 41-42.

nouvelle manière de l'envisager qui me semble pouvoir être transposée au-delà de l'histoire sociale. C'est sans doute pour cette raison que des auteurs s'intéressant au concept s'y réfèrent encore aujourd'hui pour en tenter une actualisation et ce, dans d'autres champs disciplinaires, dont celui des arts qui nous concerne ici.

2.1.2 En art

Des études récentes s'appliquent à mieux comprendre le bien-fondé de l'usage du dispositif pour traiter des objets artistiques et tendent à réinterpréter la définition de Foucault dans le champ artistique¹⁰⁶. La plupart de ces théoriciens centrent cependant leurs observations sur la réception des œuvres. Tel est le cas de Charlotte Panaccio-Letendre¹⁰⁷. Cette auteure soutient notamment que le dispositif contribue au renouvellement du statut du spectateur et de la notion de public. Elle cherche à actualiser le concept pour le rendre opératoire pour l'analyse d'œuvres de l'art contemporain. Elle remarque, entre autres, qu'« un glissement sémantique se produit dans l'art actuel : du dispositif de l'œuvre à *l'œuvre d'art comme dispositif* ».

Abreuvée aux écrits de Foucault et Agamben, elle propose néanmoins sa propre définition du dispositif en reformulant à son tour trois caractéristiques : regrouper des hétérogènes, engendrer de nouvelles formes de relations et favoriser la transmission des récits¹⁰⁸. Son actualisation du concept est convaincante lorsqu'elle insiste sur les

¹⁰⁶ « Dispositif(s) dans l'art contemporain », dans *Marges*, n° 20, [en ligne], consulté le 6 mars 2016, URL : <http://www.puv-editions.fr/revues/marges-revue-d-art-contemporain/dispositif-s-dans-l-art-contemporain-9782842924249-34-610.html>.

¹⁰⁷ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif : hétérogénéité et réévaluation de la notion de public*, ouvr. cité.

¹⁰⁸ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 13.

deux premiers points (hétérogénéité et relation) comme des enjeux fondamentaux du dispositif ; elle l'est moins pour le troisième point qui mériterait d'être creusé.

Dans trois analyses de cas diversifiés et contemporains, Panaccio-Letendre démontre que l'hétérogénéité est décisive pour les trois propositions artistiques qui adoptent la forme d'un dispositif, adoption qui se traduit aussi dans la diversification du public et des modalités d'exposition.

Nous voulons illustrer qu'à l'hétérogénéité du dispositif, constituant la forme même des œuvres qui nous intéressent, correspondent différentes modalités d'exposition qui diversifient les manières dont les œuvres se donnent à voir. L'hétérogénéité se retrouve dans la forme de l'œuvre et correspond à son déploiement, son expansion et au potentiel de renouvellement de son contenu¹⁰⁹.

Pour elle, cette hétérogénéité propre à l'œuvre d'art comme dispositif pointe en direction du « décloisonnement des pratiques artistiques actuelles en tant que facteur déterminant de la réception de l'art¹¹⁰ ». Son hypothèse est que ce décloisonnement « entraîne une diversification importante des contextes de l'art, ce qui favorise l'élargissement de la notion de public et une réévaluation de son rôle¹¹¹ ». Elle relie donc la pratique du dispositif en art à celle de l'inter ou transdisciplinarité, à celle de l'interartistique ou indisciplinisme artistique, selon la dénomination choisie.

Selon elle, Jacques Rancière¹¹² a remis l'hétérogénéité au cœur du débat esthétique, en notant que la perméabilité entre art et non-art génère, selon lui, l'« indécidabilité de l'objet¹¹³ » ; Rancière relève une transformation dans « les registres de présentation de l'hétérogénéité¹¹⁴ », de la forme polémique du début du

¹⁰⁹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 24.

¹¹⁰ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, résumé.

¹¹¹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité.

¹¹² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.

¹¹³ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 17.

¹¹⁴ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité.

siècle à la forme ludique actuelle. Cette idée de Jacques Rancière est reprise et développée par Jean-Philippe Uzel¹¹⁵.

Le corpus choisi par Panaccio-Letendre est représentatif de la diversité des dispositifs en art actuel. Elle s'appuie sur Anne-Marie Ninacs¹¹⁶ pour démontrer que les trois exemples analysés traduisent un passage de la contemplation à l'action pour le spectateur en raison de cet hétérogène qui se fait et se défait, l'œuvre s'y présentant comme « mouvante et flexible¹¹⁷ », au gré des modalités d'exposition, elles-mêmes hétérogènes et flexibles, permettant la dissémination de l'œuvre, dans le temps et dans l'espace.

Panaccio-Letendre reconnaît ensuite en deuxième point de sa définition l'importance de la dimension relationnelle du dispositif en art. Par contre, la proposition foucauldienne d'une forme étoilée de ces relations semble irrésolue ici, acceptée d'emblée sans être intégrée à sa reformulation d'une définition du concept en art. Outre Foucault, elle s'appuie pour ce point essentiellement sur Nicolas Bourriaud¹¹⁸ et son *Esthétique relationnelle*, qui a été abondamment utilisée au moment de sa parution dans les années quatre-vingt-dix et qu'elle associe au dispositif en art actuel. « Une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer et gérer des rencontres individuelles ou collectives¹¹⁹ ». Elle émet cependant certaines réserves sur cet ouvrage à cause de l'accent mis, selon elle, uniquement sur la dimension

¹¹⁵ Jean-Philippe Uzel, « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans Thérèse St-Gelais (s.l.d.), *I : indécidable. Écart et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Esse, p. 39-50.

¹¹⁶ Anne-Marie Ninacs, « Un engagement moléculaire », dans *Mix*, vol. 27, p. 39-40.

¹¹⁷ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 22.

¹¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

¹¹⁹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 30.

relationnelle, en oubliant, à tort, sa dimension hétérogène et polymorphe, sa matérialité, notant au passage que l'objet ne disparaît pas mais qu'il tend au contraire à se multiplier et à se diversifier dans ce genre de manifestations artistiques.

À mon avis, Panaccio-Letendre sous-estime cependant deux aspects déterminants de la théorie de Foucault : les jeux de pouvoir évoqués comme forces sous-jacentes du dispositif et sa nature stratégique. Cette dimension politique du dispositif semble avoir été intentionnellement évacuée par cette auteure pour qui la notion de pouvoir apparaît « moins appropriée à l'art¹²⁰ ». Toute relation, de mon point de vue, repose implicitement sur un rapport de forces, même convivial. Cette convivialité est aussi une sorte de *politique*, elle implique des désirs et du mouvement, peu importe la nature du rapport (soumission, domination ou égalité). Pourquoi ce champ de forces mis en évidence par Foucault et la stratégie qui le détermine devraient-ils être évacués des arts ?

Il va cependant de soi que les termes « politique » et « pouvoir » sont à utiliser avec circonspection dans un contexte où la couleur et le son, par exemple, tiennent lieu de médecin et de fou. J'émetts l'hypothèse que les mécanismes y demeurent semblables, qu'il se présente en art des forces agissantes, un dynamisme de jeux relationnels entremêlant pouvoir et savoir, mécanisme que je souhaite mieux cerner. Cette notion de pouvoir en art se traduit et s'exprime notamment par l'importance et l'influence de la présence d'un élément au sein d'une œuvre.

La démarche de Panaccio-Letendre vise ultimement à démontrer le pouvoir du dispositif d'élargir le public des arts, ce qui peut expliquer une posture laissant en friche le terrain des stratégies qui appartiennent à sa mise en œuvre. D'où le

¹²⁰ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 6.

glissement de sa définition par rapport à celle de Foucault, d'une lecture des mécanismes vers un examen de la réception, du rôle du spectateur propre au domaine artistique, ce qui expliquerait ce positionnement.

En revanche, Panaccio-Letendre souligne la dimension de subjectivation du dispositif que propose Agamben comme essentielle, se réalisant à travers le libre arbitrage et le choix du degré d'implication du public visitant les œuvres de son corpus. Ce processus est, selon elle, inhérent au dispositif et s'avère un trait distinctif de l'art actuel.

Le troisième point de la définition proposée par Panaccio-Letendre, soit « favoriser la transmission des récits¹²¹ », prend appui sur Patrice Loubier¹²² pour défendre l'hétérogénéité des processus de réception qui serait reçu à la fois de manière discursive et sensorielle, livrant ainsi simultanément les deux possibles du mot *sens*. Ce processus de réception crée une indécidabilité investie de potentialités interprétatives multiples et diversifiées qui régénère le contenu. À l'instar du conteur, l'artiste participe selon Panaccio-Letendre « à la spécificité hétérogène de l'œuvre comme dispositif, en permettant que divers récits la traversent et en rassemblant une communauté composée de plusieurs singularités¹²³ ». Les effets cognitifs seraient ici tributaires du « *style perceptif*¹²⁴ » de l'œuvre. Elle cite à l'appui de ses dires Jocelyne Lupien qui propose la polysensorialité et énonce que l'apport sensoriel suffit pour attribuer à l'œuvre des significations.

¹²¹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 5.

¹²² Patrice Loubier, « Embuscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention » dans Thérèse St-Gelais (s.l.d.), *I : indécidable. Écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008, p. 53-65.

¹²³ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 30.

¹²⁴ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 16, dans Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 68.

[L]es styles perceptifs de l'énonciation non linguistique – c'est-à-dire les styles visuels, tactiles, kinesthésiques, sonores, posturaux, olfactifs, qui constituent la matérialité même des arts plastiques – fournissent aux individus, des contenus sémantiques et symboliques autonomes et puissants qui ne demandent aucune traduction verbale pour produire un *punctum* et un *studium*, c'est-à-dire, pour produire des effets thymiques et cognitifs¹²⁵.

Panaccio-Letendre conclut du coup que l'œuvre d'art comme dispositif aurait la caractéristique d'être en mouvance constante quant à sa forme et à sa signification, ce qui contribue à élargir le public. Ce point essentiel suggère que l'hétérogénéité contamine le public et les styles de lecture dont l'œuvre peut faire l'objet.

Selon la perspective de la polysensorialité, le processus de réception et l'appréciation esthétique ne passent pas par la parole ou le discours – que nous identifions plus loin comme l'un des procédés subjectivant de l'œuvre d'art. Il y aurait donc un paradoxe lié à l'hétérogénéité de ces œuvres qui, d'une part, offrent un processus de réception principalement sensoriel produisant de l'intelligibilité et, d'autre part, un processus de réception axé sur le discursif, par l'omniprésence de la parole, de l'échange et de la discussion. Ces deux conceptions du processus de réception qui pourraient sembler antinomiques ne font que renforcer notre hypothèse de la pluralité des publics de l'art¹²⁶.

Par l'articulation de ce troisième point, Panaccio-Letendre crée un lien entre la dimension corporelle et celle du récit de même que celle de la construction de sens. Elle souligne la possibilité d'envisager le dispositif « comme moyen de *déverrouiller* le corps et ses sensorialités¹²⁷ ». Elle s'appuie sur Jocelyne Lupien pour défendre ce lien ; Lupien tente un modèle de « corrélation fonctionnelle entre sensibilité sensorielle et sensibilité affective¹²⁸ » à partir des propositions du psychologue Charles Henri Piéron. Ce dernier lien engendre la possibilité d'envisager la construction de la signification et d'un récit à travers une interaction affective du

¹²⁵ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », art. cité.

¹²⁶ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 70.

¹²⁷ Concept suggéré par Jocelyne Lupien, dérivé du « verrouillage » de David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 17, dans Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 68.

¹²⁸ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité.

spectateur avec l'œuvre proposée. Cet aspect a été abordé par d'autres chercheurs et théoriciens, dont notamment Brian Massumi¹²⁹. Par ce troisième point de sa définition, Panaccio-Letendre relève la qualité inclusive du dispositif et la nature mouvante de la parole éventuellement intégrée, de même qu'un sens qui y aurait aussi une nature mouvante, à travers une circulation dans une cohabitation des domaines d'intelligibilité et de sensorialité.

2.1.3 À la scène

Arnaud Rykner¹³⁰ a exploré avec une grande acuité le dispositif et ses déclinaisons sur la scène occidentale contemporaine. Sous certains aspects, on peut aussi entrevoir dans la conception du théâtre environnemental¹³¹ des années soixante-dix de Schechner, une introduction théorique et pratique à cette valorisation matérielle et contextuelle au théâtre. Leurs observations mutuelles se fondent sur une pratique, sans toutefois, à ma connaissance, qu'ils les mettent en relation avec les définitions existantes du dispositif en sciences humaines et en art.

Bien que la parenté de ce travail avec la performance a été jusqu'à maintenant peu abordée, c'est une caractéristique de bien des nouvelles pratiques scéniques. Je souhaite brièvement mentionner la tendance initiée par Schechner avant d'aborder spécifiquement la proposition de Rykner. En effet, il y a trente ans déjà, Schechner en a donné une définition neutre et ample qui distingue « *being* (l'existence d'un corps

¹²⁹ Brian Massumi, *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham et Londres, Presses de l'Université Duke, 2002.

¹³⁰ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité.

¹³¹ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, avec Christian Biet (dir.), trad. de l'anglais par Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008, p. 121.

ou d'une chose en elle-même) *doing* (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent) et *performance* qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée)¹³² ». Cette définition ouvre sur la notion d'évènement, intégrant sports, jeux et rituels aux arts du spectacle. Ceux-ci sont avant tout selon lui des « arts de la présence¹³³ » : « la manifestation d'une action corporelle [...] dans le cadre d'un lieu spécifique conçu pour être observée¹³⁴ ».

Tout se joue selon lui dans un décentrement où l'environnement entre en relation avec les composantes d'un événement, devient lieu de perturbation et d'instabilité, où le centre de la représentation se dissout pour faire place au processus de la performance. Ce qu'il appelle le théâtre environnemental, inspiré des happenings et des écrits de Kaprow¹³⁵, il le décrit à travers six axiomes qui, en résumé, suggèrent de « trouver l'espace¹³⁶ » et de l'utiliser plutôt que de le dissimuler ou de le transformer, à travers « une esthétique rasa¹³⁷ », qui procède par mélange, stimulant le plaisir de la variation des nuances de saveurs où tous les sens sont impliqués.

Son intention n'est pas de donner une explication détaillée de la théorie du rasa (qui implique huit ou neuf rasas dans le *Nāṭya-shāstra*, texte fondateur du théâtre indien), mais bien de s'en inspirer pour éclairer la performance, dont l'esthétique est fondamentalement différente du drame occidental fondé sur le theatron (« lieu d'où l'on regarde¹³⁸ »). Le plaisir y est visé, non la catharsis ; on s'y concentre sur le processus de mélanger pour que le connaisseur (le gourmet) savoure la qualité des

¹³² Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité, p. 8.

¹³³ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité.

¹³⁴ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité.

¹³⁵ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité, p. 310.

¹³⁶ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité, p. 126.

¹³⁷ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité, p. 468.

¹³⁸ Encyclopédie Larousse [en ligne], consulté le 7 juin 2016, URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/théâtre/186018>.

saveurs offertes. *Le Nāṭya-shāstra* favorise une narration « ouverte », comme un menu à la carte – un choix plus grand que ce que l'on pourrait savourer en un seul repas.

De son côté, dans son article *Du dispositif et de son usage au théâtre*¹³⁹ publié en 2009, donc plus près de ce qu'on peut observer actuellement, Rykner désigne le postdramatique qui valorise l'environnement, par le syntagme de « théâtre du dispositif¹⁴⁰ », et en énumère trois composantes :

À ces deux composantes (organisation d'un espace et mise en place d'interactions entre le public et le spectacle, sinon au sein du public), le dispositif, pour être complet, en ajoute une troisième qui relève ni de la scénographie ni de la réception, mais du discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs¹⁴¹.

Cette volonté d'actualiser le concept de dispositif dans le champ scénique a le mérite de déplacer la focale analytique théâtrale du côté de la représentation. Elle apparaît cependant irrésolue et partielle, révélant peu les nouveaux mécanismes que le dispositif suscite en regard de la fabrication d'une création scénique. Scénographie, interaction et discours reprennent des catégories associées au théâtre traditionnel sans postuler la spécificité des nouvelles pratiques scéniques.

Cependant, plusieurs aspects relevés peuvent offrir des pistes intéressantes. Dans cet article, l'auteur manifeste un rapprochement notoire du théâtre et des arts visuels qu'il relie au concept de dispositif. Ce rapprochement des arts scéniques et plastiques fait écho aux observations de Panaccio-Letendre et Sermon qui voient dans l'hétérogénéité une dimension prioritaire du dispositif qui s'exprimerait dans le champ artistique par un décroisement disciplinaire. À travers ce rapprochement,

¹³⁹ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité.

¹⁴⁰ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 93.

¹⁴¹ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 98.

Rykner oppose « dispositif » et « installation », et insiste sur l'importance de la dimension dynamique du premier comparativement au second :

Mais, surtout, il manifeste le caractère primaire de la représentation, qui dispose avant d'en imposer [...] Contrairement au discours théâtral, qui suppose déjà une forme d'élaboration et de manipulation du réel, le dispositif est un état premier de ce dernier qu'il se contente d'organiser dans l'espace de la représentation. Il le rend pour ainsi dire habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat¹⁴².

Le dispositif scénique, tel que le propose Rykner, ne fixe pas le sens pour de bon mais en permet une circulation, appuyant les postulats de Panaccio-Letendre. Cette impression de dynamisme, de non-fixité, qui donne la sensation de « traversée¹⁴³ », tel que le suggère Basarab Nicolescu, de naviguer entre des éléments hétérogènes, apparaît comme une pièce maîtresse du dispositif. Rykner en fait presque un trait distinctif de celui-ci par rapport à l'installation.

Ainsi, on peut s'interroger sur la possibilité d'une utilisation surabondante du terme dispositif par une négligence de cette dimension dynamique qui le différencierait de l'installation. J'y vois, pour ma part, la clef d'entrée d'une meilleure compréhension de celui-ci.

On peut déceler une deuxième parenté entre Rykner et Panaccio-Letendre, qui focalisent tous les deux sur l'importance de la réception et du discours pour tenter de mieux cerner les particularités du dispositif. En effet, Rykner insiste également, dans son article, sur la présence d'une composante textuelle pour que le dispositif livre une certaine lecture du monde, un sens, pour faciliter son « expansion symbolique¹⁴⁴ » et

¹⁴² Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 92.

¹⁴³ Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité*, ouvr. cité.

¹⁴⁴ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 98.

« échapper à la vacuité de la forme pure¹⁴⁵ ». À la différence de Schechner et de Panaccio-Letendre, il ne paraît pas considérer la dimension sensorielle comme soutenant le fardeau de la signification en concomitance avec les matériaux textuels.

Comme en conviennent les auteurs du dossier *Le dispositif entre usage et concept* de la collection Hermès¹⁴⁶, celui-ci demeure une notion difficile à cerner. Tous ne relèvent pas la nature hétérogène et instable comme éléments fondamentaux du dispositif. Dans *Discours, image, dispositif*, Philippe Ortel¹⁴⁷, collègue chercheur de Rykner à l'université de Toulouse-LeMirail, propose un modèle qui se déploie selon trois termes : sa ligne matérielle, pragmatique et symbolique, posant le dispositif en termes de causalité, réciprocité et opposition. On fait souvent un usage restreint du terme, ne renvoyant qu'à une seule de ces trois composantes, d'où les débats multiples entourant ce concept, alors que les trois niveaux sont souvent impliqués.

Ainsi, selon Ortel, le dispositif peut être, dans sa forme la plus élémentaire, uniquement technique, comme par exemple celui d'une simple mise à feu, qui implique un mouvement causal de A vers B (objet à objet). Le deuxième niveau du modèle permet de déplier la dimension sociale du concept, fondée sur un échange entre actants, qui peut relever de la communication A B (sujet à sujet) dans une relation de réciprocité. Le troisième niveau permet d'intégrer l'ensemble des valeurs qui s'y rattachent, positives ou négatives, dans un jeu différentiel de termes opposés A/B.

¹⁴⁵ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité.

¹⁴⁶ Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer (dir.), *Hermès*, n° 25 (*Le dispositif entre usage et concept*), 1999, p. 9-242.

¹⁴⁷ Philippe Ortel, *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, Paris, Laboratoire de recherches Lettres, langages et arts; Harmathèque, L'Harmattan, 2008.

Ortel donne l'exemple d'un terroriste lançant une bombe. La bombe est le niveau technique. C'est le feu vers la mèche et vers les matériaux explosifs, A vers B. Le terroriste par ce geste, livre un message. C'est le niveau pragmatique. Ce message est politique. C'est le niveau symbolique. Il s'inscrit dans une échelle de valeur entre le bien et le mal par exemple. Plus ou moins bien, plus ou moins beau, plus ou moins valable, d'où ce jeu différentiel de termes opposés AB.

Ce modèle présente des relations exclusivement binaires, des polarités relationnelles entre A et B. C'est essentiellement cette dualité qui me semble questionnée à travers la proposition du théoricien Michel Bernard d'une contemporanéité marquée par une pratique du corps sans organes.

C'est dans une publication précédente de Rykner, qui n'étudie pas spécifiquement le concept de dispositif mais plutôt l'écriture de Marguerite Duras, qu'il trace des liens plus substantiels avec la pensée hétérogène et instable du dispositif et identifie des clefs opératoires dans la fabrication de celui-ci dans le champ scénique. Dans *L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs*¹⁴⁸, il présente l'écriture de Duras comme une écriture quantique¹⁴⁹ détruisant systématiquement les coordonnées traditionnelles de l'œuvre littéraire établies sur deux cent cinquante ans de physique newtonienne. Il oppose à l'univers stable, unique et cohérent, tel qu'on le retrouve chez Balzac par exemple, l'univers durassien, trouble, instable, tangible et indéterminé, concret et inassignable par sa

¹⁴⁸ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », dans Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Göteborg, Göteborg Université, vol. LIX, 2007, p. 181-193.

¹⁴⁹ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 10, [en ligne], consulté le 6 mars 2016, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/288290/filename/Duras_quantique_formatA_2010.pdf.

constante circulation, « se contentant d'un *possible* infini et protéiforme¹⁵⁰ », propre à « l'«indiscernabilité» quantique¹⁵¹ ». Pour lui, la réalité s'y présente comme « une potentialité, une *probabilité*, à la fois présente et absente, ici et nulle part¹⁵² » qui exige un observateur pour prendre forme. Chaque lecture d'un texte durassien ne serait jamais « qu'une version du *possible*¹⁵³ ». Pour Rykner, le concept de dispositif s'avère le plus adéquat pour rendre compte de la nature quantique des phénomènes qu'il décrit chez Duras. Au contraire de l'analyse structurale et de la linguistique, il est d'avis que le dispositif ne vise pas à polariser l'œuvre de façon différentielle mais au contraire à en maintenir l'hétérogénéité et l'indétermination. Aussi résume-t-il dans un paragraphe cette parenté de l'œuvre de Duras à la théorie quantique, hypothèse qui n'est pas sans rappeler la description du dispositif que donne Foucault :

Penser l'œuvre en termes de dispositifs ce n'est dès lors pas la limiter à ses agencements (la fenêtre comme manière d'arrêter une image déterminée) – cela serait, encore, «réduire le paquet d'ondes» ; c'est tenter de comprendre comment ces «ondes» coexistent, dans un même espace à la fois géométral et symbolique et comment l'œuvre les fait *tenir ensemble*¹⁵⁴.

Entre les lignes, Rykner fait allusion à un relationnel, à un agencement non déterminé, dont le dynamisme opèrerait tant matériellement que symboliquement, dans un jeu d'entremêlements entre pouvoir (dans sa matérialité) et savoir. Il cite Philippe Ortel qui désigne le phénomène comme une « structure d'accueil¹⁵⁵ » :

¹⁵⁰ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 6.

¹⁵¹ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 4.

¹⁵² Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 7.

¹⁵³ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 11.

¹⁵⁴ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 15.

¹⁵⁵ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité.

On a vu qu'il y avait dispositif chaque fois qu'une configuration est débordée par les effets qu'elle produit [...] À l'imaginaire du lecteur de s'engouffrer dans cette structure d'accueil et d'y sentir cet au-delà suggéré par l'artiste. Soumis au principe de sélection, le langage évoque en permanence des mondes dont il ne dit presque rien ; par la seule vertu du dispositif, le conjoncturel (chaos, hasard, transcendance) devient une dimension de la représentation¹⁵⁶.

Rykner mentionne ici clairement le temps comme une dimension à part entière pour préserver l'illimité et l'instabilité chez Duras. Penser son œuvre à travers le concept de dispositif rend la fluctuation des « états de réel¹⁵⁷ » fondamentale, l'incertitude et la virtualité constitutives de ce dernier.

2.2 PRINCIPES ET CONCEPTS ÉMERGEANTS

Je remarque que la lecture croisée des auteurs cités, tant en sciences humaines qu'en art et à la scène, met unanimement l'accent sur la nature hétérogène et instable du dispositif et fait surgir un relationnel dynamique, non fixé, marqué par l'indétermination et l'agentivité du spectateur. Ces éléments me paraissent les plus susceptibles de faire du dispositif un concept agissant et opératoire de cette recherche-crédation, de manière à en guider la fabrication. C'est du moins ce qui a orienté les explorations que j'ai menées en laboratoire pour mieux comprendre comment le dynamisme tant souligné du dispositif pouvait opérer et en vertu de quelle stratégie.

¹⁵⁶ Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité.

¹⁵⁷ L'auteur en parle comme des états de conscience. Voir Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », art. cité, p. 4.

2.2.1 Hétérogénéité et instabilité

Si, tel que suggéré par Panaccio-Letendre et Sermon, l'hétérogénéité de la réception est censée être favorisée par la mise en dispositif, peut-elle acquérir un statut de principe opératoire dans la création, c'est-à-dire devenir un élément-clé dans la fabrication d'un dispositif scénique ? Et si oui, comment y parvenir, par quelles stratégies ? C'est à ces questions que je consacrerai les paragraphes qui suivent.

L'hétérogénéité est par nature même dynamique, caractéristique qui lui est intrinsèque par les tensions inévitables que suscite la coprésence d'éléments dont la compatibilité n'est pas acquise. La mise en œuvre, qu'on appelle mise en scène au théâtre, implique une orientation dans la nature de la cohabitation recherchée des constituants de l'œuvre, qui peut viser une convergence où s'exprime temporairement un principe de souveraineté ou conserver une certaine autonomie aux présences réunies. C'est ainsi que le choix des matériaux, de leur nature de même que les relations qui seront créées entre eux participent à la formation de l'œuvre, et dans le cas du dispositif, y sont écritures expérientielles déterminantes du sensible partagé. La « mise en hétérogénéité » des composantes scéniques participe en quelque sorte à la construction, à l'« écriture » du dispositif.

Au théâtre, les éléments convoqués sont traditionnellement hétérogènes, incluant des matériaux de nature différente, telle que le son, la lumière, les costumes, les objets, la scénographie, la technique et le vivant, pour former un tout au service d'une compréhension sensible d'une intrigue. On peut alors supposer qu'une hétérogénéité sentie du dispositif pour la scène doit inclure des matériaux inédits pour marquer une compatibilité non acquise de ceux-ci. C'est ce que peut permettre une mixité

disciplinaire, rejoignant par là Panaccio-Letendre qui relie la pratique du dispositif en art à celle de l'inter (ou trans) disciplinarité ou, si l'on préfère, à celle de l'interartistique ou indiscipline artistique. Sous cet angle, on peut émettre l'hypothèse que, dans un cadre scénique, la porosité disciplinaire participe au dynamisme qui peut être suscité par le dispositif.

L'identification et le choix des matériaux passe ainsi inévitablement par une approche transdisciplinaire, pour permettre ce surcroît d'inédit et d'inadéquation à explorer par rapport aux matériaux hétérogènes traditionnellement réunis sur la scène. D'où ce lien évoqué par Rykner selon lequel le dispositif se rapprocherait des arts visuels et scéniques, puisque le contexte, l'image et la technique y sont intégrés substantiellement, alors que les divers éléments hétérogènes traditionnels y acquièrent une importance accrue, au-delà d'une souveraineté textuelle.

La stratégie souterraine que laisse supposer cette approche de fabrication du dispositif vise une mise en tension (les jeux de pouvoir) dynamique, où l'intérêt soutenu de la proposition scénique subit un glissement d'une mise en valeur de la compréhension de l'intrigue à celle d'une dynamisation du potentiel de navigation à travers les « possibles » évoqués par Rykner. L'hétérogénéité en soi ne suffit donc pas à optimiser la stratégie de dynamisation d'une œuvre scénique au-delà du drame. Les matériaux choisis doivent transcender les attentes disciplinaires attendues d'une part, et d'autre part, leurs interrelations doivent assurer un dynamisme suffisant pour que le spectateur soit maintenu en haleine et pour que son appropriation de l'œuvre se fasse dans la durée.

En effet, le dynamisme que Rykner attribue spécifiquement au dispositif par rapport à l'installation laisse entendre l'inscription de celui-ci dans une durée. Dans cette hybridation des langages disciplinaires, où les frontières entre arts plastiques et arts scéniques sont parfois presque indiscernables, ce dynamisme inscrit dans une durée gagne à être vu comme un trait du dispositif scénique qui le différencierait des arts plastiques. Cette notion de durée implique la construction d'interventions et de variations visant à la transformation de l'expérience sensible partagée à travers le temps, à la constitution d'un temps hétérogène qui se construit différemment de celui du drame ou de l'installation.

Si l'on accepte que le pouvoir évoqué par Foucault se manifeste à la scène dans l'importance des présences des divers matériaux, un certain dynamisme peut être instauré à même ce jeu changeant des dominances, y faisant apparaître des rapports de force et générant une instabilité porteuse de tension qui stimule l'intérêt du spectateur dans la durée.

Dans son analyse de la technique, Agamben s'attache à démontrer la capacité de capturer et même de contrôler que présente potentiellement le dispositif. Certains créateurs scéniques se sont engagés dans cette voie. C'est un choix de mise en scène qui donne à la technologie un principe de souveraineté qui traditionnellement est alloué au texte. Mon intérêt s'est plutôt concentré sur l'expérimentation d'un relationnel scénique où ni le texte ni la technique ne se présente en position d'autorité, les mécanismes à y découvrir s'y avérant, à mon sens, plus spécifiques aux diverses définitions de dispositif et plus susceptible d'en accroître le dynamisme qui lui serait inhérent.

La mise en opération d'une instabilité des dominances des éléments convoqués, génératrice de jeux de pouvoir, chacun cherchant, hypothétiquement, inévitablement à prendre sa place, semble indispensable pour rendre fonctionnelle cette spécificité dynamique ; ce concept devient le deuxième outil de fabrication orientant cette recherche-crédation. La mise en œuvre de cette hypothèse s'accompagne de celle de rechercher un rapport non autoritaire et non défini ou fixé entre les constituants transdisciplinaires au départ, de manière à ce que ces dominances circulent et varient dans la durée. Ces deux agents, hétérogénéité et instabilité des dominances des constituants, structureront donc la fabrication envisagée en vue de valider la nature opératoire du dispositif scénique non dramatique.

Hans-Thies Lehmann, dans sa définition du théâtre postdramatique, a au reste réitéré l'importance de cette mise en tension¹⁵⁸, la situant cependant essentiellement entre le texte et les autres composantes du spectacle, donc toujours sous une tutelle du texte.

L'« impureté » selon le mot de Scarpetta, c'est-à-dire la compatibilité non acquise des matériaux de nature différente rassemblés, invite d'ailleurs à la remise en question de la prépondérance de la présence de l'un ou de l'autre, en raison notamment de la puissance individuelle de chacun des constituants choisis.

En conclusion, je désire convoquer ici hétérogénéité et instabilité des dominances des éléments qui sont complémentaires mais agissent de manière fort différente. Le premier agent est repérable et peut se décliner en catégories classifiées. Le second n'existe que dans un devenir en perpétuelle mutation, tel que nous le verrons dans la description du laboratoire au chapitre trois par le récit de création.

¹⁵⁸ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 106.

Dans la fabrication d'un dispositif, ces deux agents sont potentiellement opérants dès les premières étapes de création ; du côté de l'hétérogénéité, le choix des matériaux de fabrication construisent déjà l'élaboration de l'expérience à venir. L'atteinte de l'instabilité des dominances des éléments convoqués, de son côté, survient d'abord en début de parcours à la faveur d'une attitude sans a priori de notre part quant à l'importance à attribuer, dans la création, aux constituants choisis. Ensuite, en laboratoire, ce qui confère son dynamisme à l'ensemble, c'est la tension mouvante entre les hétérogènes qui génère une instabilité, par l'impossibilité d'une perpétuelle égalité des rapports entre ces matériaux.

2.2.2 Corps sans organes

Pour réaliser un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité, une autre source d'inspiration s'est imposée à moi de manière particulièrement saisissante, d'autant qu'elle me permet de tenir compte des trois dimensions que Sermon accole au théâtre immersif et de renouer avec le corps qu'elle met au centre de sa réflexion. Il s'agit de la « pratique » du corps sans organes que caractérise la dynamique réseautique et mobile qui lui est propre, réverbération miroir de notre socialité. Le recours au corps sans organes me permet de tenir compte de tous les corps du projet au-delà d'une hiérarchisation préliminaire, qu'ils soient sonores, architecturaux, textuels, visuels, de même que ceux du performeur et du spectateur. Je considère que l'ensemble de ces corps forme encore un corps, l'œuvre scénique.

S'inspirer de l'imaginaire du corps sans organes permet d'aller dans le sens de l'hétérogénéité et de l'instabilité des dominances vues comme agents actifs du dispositif. Il permet aussi de se rapprocher du déplacement d'accent unitaire, stable,

harmonieux et ontologique vers celui de l'indétermination, de la démultiplication et de la polysensorialité, tels qu'évoqués à travers les différentes analyses du dispositif. Cette mise en forme, cette pratique du corps sans organes s'est ainsi présentée à moi comme une stratégie d'écriture expérientielle de la scène à même de refléter la complexité du dispositif. Il s'agit en d'autres mots de substituer au « bel animal organique¹⁵⁹ » aristotélicien de la poétique antique un nouveau corps scénique porteur de nouveaux enjeux, le *corps sans organes*.

Antonin Artaud a eu le premier l'intuition de cette déchirure, de la nécessité d'abandonner l'organisme au profit d'un nouveau paradigme. À sa suite, Michel Bernard s'est attaché à penser ce délaissement du « corps » unitaire et signifiant au profit d'un corps sans organes et d'une logique de la sensation comme caractéristique de l'art contemporain. Le dispositif paraît offrir les conditions nécessaires à l'accueil de cette pratique. En clair, le corps sans organes, intuitivement rêvé par Artaud et conceptualisé par Deleuze et Guattari, semble pouvoir être réalisé dans le champ scénique par le truchement d'une *mise en dispositif* d'éléments hétérogènes et instables, instaurant la malléabilité énergétique et réseautique préconisée par Bernard et produisant des plateaux, des flux, des connexions, des soubresauts, des spasmes.

Mais qu'est-ce donc que le corps sans organes ? Ce terme peut rebuter ou intriguer. On imagine un corps mort ou un corps évidé, sans substance. Ce corps n'implique pas littéralement l'absence d'organes mais suggère plutôt une opposition

¹⁵⁹ Sylvain Diaz, « Dramaturgies de l'interstice, Interstices, entractes et transitions », dans Sylvain Diaz et Olivier Normand (dir.), *Revue des arts de la scène*, Lyon, n° 1, 2008, dans *Agôn* [en ligne], consulté le 16 juin 2016, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=600>. « La métaphore organique du "bel animal", pour reprendre la traduction première de la formule aristotélicienne, implique ainsi une conception de la fable comme totalité ordonnée que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de *La Poétique* ».

à l'organisation de ceux-ci en organisme, tel qu'entendu traditionnellement, pour privilégier un système dont les éléments instables, souples et mouvants produisent un champ de variations perpétuelles de possibilités organisationnelles. Cette pratique favorise une dissolution des frontières et des fonctions *fixes* pour rendre possible des jeux migratoires.

Qu'est-ce à dire ? Dire des frontières et des fonctions non fixées, pour faire image, c'est dire par exemple que le cœur peut devenir poumon, quelques temps, et même faire son travail, l'estomac devenir cœur, etc. Imaginez des organes en perpétuel remaniement organisationnel, des organes aux frontières floues, où s'opère une telle circulation que le corps semble sans organes ; c'est le contraire d'un corps mort, c'est un flux d'énergies et de variations d'intensités, nanti d'une grande instabilité qui s'en dégage, le mouvement y est incessant, c'est un corps bien vivant.

Et le corps dont je parle, c'est cette proposition scénique globale à fabriquer ; les organes, ce sont les matériaux agencés, tant comme objet que comme sujet.

Il est non-désir aussi bien que désir. Ce n'est pas du tout une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques. Le Corps sans Organes, on n'y arrive pas, on ne peut y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite¹⁶⁰.

Deleuze et Guattari suggèrent que le corps sans organes est une utopie, une cible impossible à atteindre et y voient avant tout une « pratique¹⁶¹ » où l'importance et la fonction des organes ne sont plus fixées et arborescentes mais plutôt constamment réinventées à travers une suite d'imperceptibles ruptures plutôt que par des coupures signifiantes. Ces ruptures imperceptibles peuvent même parfois s'avérer violentes, mais sans effort, par accointance, par accident, par alliance. Il ne s'agit plus

¹⁶⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 186.

¹⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, ouvr. cité.

de demander ce que cela veut dire, de chercher à comprendre, il s'agit plutôt de se demander avec quoi ça fonctionne, à partir de quelles connections circulent les intensités, selon quels agencements, selon quels « devenir¹⁶² ». Cette vision du corps sans organes rejoint sous plusieurs aspects le potentiel dynamique que j'associe au dispositif.

Pour Michel Bernard, la pensée de Merleau-Ponty, de Deleuze et Guattari s'avèrent les plus éclairantes pour creuser cette pratique du corps sans organes. Toute sa réflexion vise à montrer l'abandon par de nombreux artistes contemporain de l'unité réelle ou possible d'un « corps » comme structure organique permanente et signifiante au profit de la « corporéité¹⁶³ », la révélation « d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées¹⁶⁴ ». Sa démonstration emprunte à la psychanalyse, à la phénoménologie et à la philosophie, afin d'appréhender la « corporéité comme "anti-corps"¹⁶⁵ ».

Bernard cite à l'appui de ses dires *L'ordre caché de l'art*¹⁶⁶ d'Anton Ehrenzweig pour qui l'acte de création est un « balayage inconscient de structures que la conscience perçoit en surface comme disjointes¹⁶⁷ ». Il ajoute que « ce processus implique lui-même la mise en œuvre d'un modèle également réticulaire du

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 285.

¹⁶³ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », dans *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002-2004, p. 526.

¹⁶⁴ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité.

¹⁶⁵ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 523.

¹⁶⁶ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Préface de Jean-François Lyotard, trad. de l'anglais de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1974] 1982.

¹⁶⁷ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 526.

corps comme spectre sensoriel hétérogène¹⁶⁸ ». Le phénoménologue Merleau-Ponty élabore quant à lui des correspondances « chiasmatiques » constituantes qu'il désigne par « la chair », et qu'il envisage comme espace d'un lien originaire du sentant et du senti. Cet « entrelac¹⁶⁹ » absorberait non seulement la diversité des modalités sensorielles, actives et passives en relation avec les autres corporéités, mais aussi « l'expérience globale du sentir¹⁷⁰ ». Souhaitant dépasser cette vision jugée à leurs yeux encore trop chargée ontologiquement, Deleuze et Guattari rebondissent et associent au corps sans organes d'Artaud une approche « rhizomatique¹⁷¹ ».

[À] la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Le rhizome est une anti-généalogie. [...] C'est un trait fâcheux de l'esprit occidental, de rapporter les expressions et les actions à des fins extérieures ou transcendantes, au lieu de les estimer sur un plan d'immanence d'après leur valeur en soi [...] Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqure [...] système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Principes de connexion et d'hétérogénéité, principe de multiplicité, principe de rupture assignifiante, principe de cartographie et de décalcomanie¹⁷².

Michel Bernard prend appui sur de tels travaux pour substituer à la conception occidentale traditionnelle d'un corps homogène celle de corporéité associée à « un jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes¹⁷³ ». Cette proposition, Bernard n'a cessé de l'approfondir pour en faire jaillir le noyau, c'est-à-dire la sensation, le phénomène sensoriel, voire le processus même du sentir. Des travaux évoqués, il fait ressortir « la nature foncièrement dynamique de la

¹⁶⁸ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité.

¹⁶⁹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité.

¹⁷⁰ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 528.

¹⁷¹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 526.

¹⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 31-32.

¹⁷³ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 527.

sensation¹⁷⁴ », son « mouvement caché [qui] n'est pas neutre¹⁷⁵ » ; ce mouvement se déroulerait selon lui selon quatre types de chiasmes, chacun dévoilant une dimension spécifique du processus du sentir :

- « intrasensoriel¹⁷⁶ » : expose la réversibilité bipolaire du senti (le voyant-vu de Merleau-Ponty) principe d'un dédoublement virtuel ;

- « intersensoriel¹⁷⁷ » : souligne la correspondance croisée des sens (l'œil écoute) qui dépasse l'interférence pour générer un simulacre autre alimentant le tout : « l'œil y est subverti par une oreille virtuelle¹⁷⁸ » ;

- « parasensoriel¹⁷⁹ » : entrelace le sentir et le dire, défend une « identité structurale et fonctionnelle ente l'acte de voir et l'acte de parler ou d'écrire, ou, plus rigoureusement, d'énoncer¹⁸⁰ » : autrement dit, le corps est aussi énonciateur, générant aussi des simulations dans l'imaginaire activé ;

- « intercorporel¹⁸¹ » : au-delà de la simple rencontre des diverses corporéités, pour lui ce quatrième chiasme constitue « le croisement illimité des virtualités projetées par la diversité des corporéités, autrement dit la trame fictive, mouvante et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités.

Ces quatre types de chiasmes soulignent la présence des diverses virtualités et la complexité interrelationnelle qui s'instaure dans les jeux de pouvoir entre les différentes corporéités. Le parasensoriel soutient la thèse d'un entrelacement complexe entre intelligibilité et sensorialité, chacune porteuse de contenus dont les

¹⁷⁴ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 529.

¹⁷⁵ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 530.

¹⁷⁶ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 530.

¹⁷⁷ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 531.

¹⁷⁸ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité.

¹⁷⁹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité.

¹⁸⁰ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 532.

¹⁸¹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 533.

frontières sont plus poreuses qu’initialement conçues. Bernard suggère en fait que loin de s’opposer, toutes ces formes (sensation, action, expression, énonciation) ont en commun de projeter des virtualités et qu’elles sont intimement imbriquées dans la formation de fictions. En outre, pour lui, l’échange intercorporel serait porteur de croisements, mêleraient ces virtualités projetées, créant une trame fictive mobile et spécifique de cet « imaginaire immanent à nos sensorialités¹⁸² ».

Ainsi, l’œuvre scénique considérée comme un corps sans organes offre une façon différente d’appréhender la création, où doit être pris en considération cette dimension du corps et de ses énonciations. S’y référer amène des questions spécifiques qui oriente la recherche-crédation de cette fabrication. Par exemple, comment introduire les multiplicités sans reproduction ou invention de formes, mais plutôt par captation de forces et construction d’états ? Comment rendre visible les devenirs¹⁸³, ces forces qui agissent sur le corps scénique ? Si la création de résonances chez le spectateur s’avère l’écho de cette action des forces invisibles, de ces variations de tensions, comme le prétend Madeleine Mervant-Roux¹⁸⁴, ces résonances peuvent-elles du coup jouer un rôle clé dans un dispositif scénique et participer à la matérialisation d’une pratique du corps sans organes ? Cette pratique enrichirait-elle le savoir potentiel entourant la mise en dispositif ?

2.2.3 Logique de la sensation

Quand Michel Bernard présente la sensation en affirmant qu’elle n’est ni connaissance (tradition cartésienne et kantienne), ni essence (Husserlien) mais « un

¹⁸² Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 533.

¹⁸³ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 284.

¹⁸⁴ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 208.

mode de communication vitale, immédiate, sauvage et irrationnelle, bref, “une empathie” avec le milieu¹⁸⁵ », il rejoint par là Deleuze et sa « logique de la sensation¹⁸⁶ » élaborée autour de l’œuvre du peintre Francis Bacon. Cet ouvrage de Deleuze est détaillé, foisonnant : le philosophe y démontre clairement la nature indissociable de cette logique de la sensation avec la pratique du corps sans organes.

L’œuvre du peintre Francis Bacon incarne sans contredit cette dimension. Il est donc compréhensible que Deleuze l’ait choisie pour analyser le phénomène de la « sensation » auquel se sont intéressés maints théoriciens du contemporain, comme Ryngaert¹⁸⁷, Sermon¹⁸⁸, Bouko¹⁸⁹ et Lévy¹⁹⁰, qui appartiennent à des domaines aussi différents que les études philosophiques, picturales, théâtrales et cognitives. Il est notable que leurs observations présentent des similarités frappantes et vont toutes dans le sens d’une valorisation de la sensation. Cette publication de Deleuze est d’ailleurs souvent citée par le dramaturge Joseph Danan¹⁹¹ comme un ouvrage phare contribuant à une meilleure compréhension des nouvelles écritures théâtrales.

On peut aussi entrevoir un lien avec les avancées de Schechner dans les années soixante-dix et suivre leurs ramifications. Les sensations y sont ressenties plutôt que vues. Schechner fait même une incursion du côté de certaines études récentes de la neurobiologie qui démontrent l’existence de neurones dans des circuits complexes indiquant que le ventre posséderait son propre système nerveux, appelé système nerveux entérique ; œsophage, estomac et intestins y opèreraient un langage « avant

¹⁸⁵ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 528.

¹⁸⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La vue le texte », 1996.

¹⁸⁷ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité.

¹⁸⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité.

¹⁸⁹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

¹⁹⁰ Pierre Lévy, *Les technologies de l’intelligence*, ouvr. cité.

¹⁹¹ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, ouvr. cité.

ou sous le cerveau¹⁹² ». L'attention des participants de ces spectacles n'est pas dirigée vers le récit, son développement et sa résolution, mais consiste plutôt à vivre ce qui se présente à eux, à jouir des saveurs qui leur sont offertes et de leur nuances. Les observations de Schechner sur la performance et la pratique d'un théâtre environnemental fournissent des entrées pour comprendre les nouvelles pratiques qu'il contribue à mettre en place dans les années 1970, marquées par une complexité où s'activerait une autre manière de créer du sens et de la communication au théâtre.

De son côté, à travers les divers entretiens qui ont été publiés ou diffusés, le peintre Francis Bacon tente avec simplicité, brièveté et précision une certaine formulation de ce qui est visé : il souhaite agir sur « le système nerveux¹⁹³ ». Derrière cette métaphore se dresse la volonté de « s'en tenir au fait¹⁹⁴ », de rompre avec la représentation. Francis Bacon répète aussi que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre¹⁹⁵.

Deleuze tente une explication de ce caractère synthétique par lequel chaque sensation matérielle possède plusieurs niveaux, ordres ou domaines. Il rejette d'abord la possibilité que cette unité matérielle synthétique de la sensation soit la chose figurée, rejoignant Artaud qui cherchait à démontrer que la cruauté n'est pas ce qu'on croit et dépend peu de ce qui est représenté. Ensuite, les valences de la sensation ne doivent pas être confondues avec les ambivalences du sentiment. Les sentiments sont absents chez Bacon, il est plutôt question d'« affects¹⁹⁶ », c'est-à-dire des « sensations » et des « instincts », suivant les termes du naturalisme. Enfin, Deleuze

¹⁹² Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, ouvr. cité, p. 478.

¹⁹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 28.

¹⁹⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 10.

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

¹⁹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 30.

crée même un rapprochement entre Beckett et Bacon (dans leur « [f]igure tournante¹⁹⁷ » de « “petit tour” quotidien¹⁹⁸ ») pour observer que ce mouvement n’explique pas la sensation, mais bien l’élasticité de la sensation. Il suggère que « [l]e véritable acrobate est celui de l’immobilité dans le rond¹⁹⁹ », révélant la force invisible de ce corps en action, par une déterritorialisation des sens eux-mêmes, une multisensibilité de la figure, pourrait-on dire, où chaque domaine, chaque niveau renvoient aux autres, peu importe l’objet commun représenté :

Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment “pathique” (non représentatif) de la sensation. Par exemple chez Bacon, dans les Corridas on entend les sabots de la bête, [...] chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine²⁰⁰.

En terminant, j’ai opté pour une logique de la corporéité (plutôt que celle de la sensation) comme axe de fabrication du dispositif scénique pour à la fois intégrer l’objectif d’une pratique du corps sans organes et tenir compte des précisions que Bernard apporte à la proposition philosophique de Deleuze. Bernard suggère en effet que loin de s’opposer, toutes ces formes (sensation, action, expression, énonciation) ont en commun de projeter des virtualités et qu’elles sont intimement imbriquées dans la formation de fictions. En outre, pour lui, l’échange intercorporel serait porteur de croisements, mêleraient ces virtualités projetées, créant une trame fictive mobile et spécifique de cet « imaginaire immanent à nos sensorialités²⁰¹ ». Ainsi la logique de la corporéité arrime à la sensation, l’action, l’expression et l’énonciation avec un accent marqué sur la dimension non unitaire et mouvante qui lui est propre et sur la

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

²⁰¹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 533.

complexité relationnelle qui relie intelligibilité et sensorialité dans la construction du sens/des sens à partir de ce que ce qui y est proposé.

2.2.4 Matériaux : une dynamique en résonances au sein d'un réseau

La particularité de cette pratique du corps sans organes par rapport à la pratique traditionnelle se manifeste, entre autres, par le degré d'importance qu'acquièrent chacun des constituants, reléguant la souveraineté du texte et de son intrigue au second plan au profit d'une quête d'autonomie interconnective où les jeux de pouvoir ne sont pas fixés.

Dans le cas de la spatialité, l'espace immersif maximise cette pratique en permettant une navigation physique du spectateur, où la logique de la corporéité peut se déployer pleinement. Cependant, la réalité du contexte de diffusion la rend moins aisée en Occident, où l'on privilégie généralement le rapport frontal scène/salle. Même les salles que l'on qualifie de « boîte noire à géométrie variable » en raison des possibilités qu'elles offrent de changer la disposition des spectateurs selon le spectacle, demeurent peu flexibles, notamment vu le coût exorbitant de ces changements. Au chapitre quatre, nous reviendrons sur les stratégies développées par certains créateurs qui s'apparentent à cette pratique d'un corps sans organes pour contourner cette problématique spatiale et proposer un rapport réseautique et mobile entre les matériaux dans ce rapport frontal scène/spectateur.

Pour que la temporalité s'y déploie de manière hétérogène, cette création appelle une durée qui implique la construction d'interventions et de variations différentes de celle de la scène traditionnelle et de celle de l'installation. L'objectif

est de créer, à l'aide de cette durée, une logique de la corporéité et de la mémoire où le sens prend forme à travers un perpétuel remodelage du vaste tissage de liaisons où s'entremêlent souvenirs, sensations, énonciations et projections.

Enfin, au-delà du fractionnement poreux mis en lumière par tant de théoriciens, le corps sans organes et la dynamique interne du corps devenu mosaïque et dynamique par son instabilité organisationnelle transforme aussi le son, le visuel, et le texte. Ryngaert, en 1993, pressentait d'une certaine manière ce nouveau rapport :

Disons que globalement les mentalités évoluent, et que les différents arts qui se fondent dans le creuset de la théâtralité sont pris davantage au sérieux, chacun pour eux-mêmes, y compris quand ils demeurent au service du texte. En simplifiant, on pourrait dire que nous passons d'une pratique du théâtre où c'est le texte qui *fait sens*, à une pratique où *tout fait sens*, s'inscrit dans une dramaturgie d'ensemble²⁰².

Parmi d'autres, Ryngaert observe à cette époque que le texte ne porte plus seul la portée sémantique de la représentation et rejoint par là la proposition de Michel Bernard selon laquelle l'énonciation ne se limite pas au domaine de la linguistique. Ryngaert entrevoit en outre la possibilité que l'espace, le son, les corps, la lumière, les objets, l'architecture même participent désormais de manière conjointe à la construction du sens.

Le mouvement de perte d'une unité signifiante au profit d'un tissage instable, changeant, où le sens voyage d'un matériau à l'autre au gré des intensités de chacun et de la navigation du spectateur, invite à penser une textualité plutôt qu'un texte, à l'instar de Bernard qui parle de corporéité au lieu d'un seul corps. Il s'agit en quelque sorte de passer du textuel au « textuel ».

L'interaction de l'ensemble des matériaux s'avère donc instable et changeant,

²⁰² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, ouvr. cité, p. 51.

créant des zones d'indiscernabilité dans une dynamique épousant la forme réseautique. Si on suit la trajectoire proposée par Bernard, la nature de chacun des quatre chiasmes pouvant agir en simultanéité, ce sont leurs effets cumulés qui pourraient être à la source de cette impression de résonance à éprouver autant qu'à observer²⁰³. De ce point de vue, Bernard détaille et approfondit la proposition de Deleuze en regard de l'œuvre de Francis Bacon et de sa logique de la sensation. Deleuze définit la résonance comme un « accouplement²⁰⁴ » de plusieurs sensations qui développe une « sensation complexe²⁰⁵ ». « Ce qui compte, c'est que les deux sensations s'accouplent comme des "lutteurs" et forment un "corps à corps d'énergies", même si c'est un corps à corps désincarné, dont se dégage une essence ineffable, une résonance²⁰⁶ ».

Cette notion de résonance a déjà été abordée par certains théoriciens en ce qui a trait aux propositions scéniques postdramatiques, et notamment par Bouko²⁰⁷ et Mervant-Roux²⁰⁸. Dans le cas de Bouko, elle la mentionne sans s'y attarder, se référant à Mervant-Roux qui l'approfondit spécifiquement en relation avec le texte et le jeu, tout en proposant que « les corps entrent en résonance²⁰⁹ » dans un circuit dynamique. Mervant-Roux fait la démonstration que ce phénomène de résonance se manifeste aussi dans les propositions traditionnelles de mise en conflit et n'est pas spécifique au postdramatique. La grande mobilité et la pluralité des noyaux communicationnels, c'est-à-dire la dimension réseautique et fluctuante de ces mises

²⁰³ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1998.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 47.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

²⁰⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 46.

²⁰⁷ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

²⁰⁸ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, ouvr. cité.

²⁰⁹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 201.

en résonances, différencieraient dès lors le postdramatique du dramatique. Cette piste exigerait cependant d'être creusée.

Pour conclure cette première partie et avant d'entreprendre mon récit de création, je rappelle que je viens d'exposer ici les principaux enjeux d'une recherche-crédation où j'entends éclairer la fabrication d'un dispositif scénique par l'analyse des mécanismes qui s'y déploient à travers l'exploration du phénomène d'un corps sans organes.

Ma démarche s'appuie notamment sur les travaux de Michel Bernard qui s'attache à définir le délaissement du corps unitaire et signifiant au profit d'un corps sans organes et d'une logique de la sensation comme caractéristique de l'art contemporain. Selon lui, « corporéité » serait un vocable qui traduit mieux la malléabilité énergétique et réseautique qui se déploie et dont la sensation serait le « noyau²¹⁰ ». La popularité récente du dispositif scénique pourrait être le signe d'un glissement qui s'opère à l'heure actuelle et se manifeste selon Bernard dans l'art contemporain par la *mise en jeu* de nouveaux enjeux fondés sur des critères différents des critères aristotéliens.

Je propose de nouer la fabrication d'un dispositif scénique et la pratique d'un corps sans organes en me fondant sur la définition du dispositif de Foucault qui m'apparaît faire corps avec la proposition de Michel Bernard. En premier lieu, Foucault relève l'hétérogénéité des constituants discursifs et non discursifs d'un réseau ; en deuxième lieu, il cible la fonction stratégique de celui-ci où, en troisième lieu, s'entremêlent des relations de savoir et de pouvoir. C'est ce qui m'a amené à définir deux principes émergents à valider expérimentalement pour rendre le

²¹⁰ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 527.

dispositif scénique opératoire : hétérogénéité et instabilité des dominances des constituants.

Dans cette pratique du dispositif et du corps sans organes, tous les éléments scéniques réunis seront appelés à participer de cette écriture plurielle et mouvante qui opèrera par une mise en tension plutôt que par la fabrication d'un conflit dramatique ; textualité, corporéité, sonorité, spatialité, temporalité seront convoqués afin d'ouvrir une multitude de possibilités de connections et d'offrir une mobilité de navigation à travers ces éléments, de manière à inciter le spectateur à donner un sens personnel à l'expérience proposée.

DEUXIÈME PARTIE

EXPÉRIENCE D'UNE FABRICATION

CHAPITRE III

RÉCIT D'UNE FABRICATION

Dans le chapitre précédent, j'ai identifié deux principes émergeant des différentes définitions du dispositif (concept principal), en sciences humaines, en art et en théâtre, qui apparaissent hypothétiquement opératoires dans sa fabrication au sein des arts de la scène. J'ai ensuite décrit le corps sans organes, telle qu'il s'est imposé au cours de cette recherche-crédation comme une découverte susceptible de contribuer à la mise en œuvre de ma pratique du dispositif dans le champ scénique.

Dans ce chapitre, je rendrai compte du récit de cette création. Je le présenterai en trois sections : la première partie sera consacrée spécifiquement à décrire de manière détaillée le choix des ressources (sources d'inspiration de démarrage du processus). Dans une création axée sur la matérialité, le choix des ressources s'avère fondamental dans l'élaboration de la recherche. Ces ressources correspondent aux inspirations de départ comme *déclencheur* d'une création, et engagent un choix de matériaux à expérimenter en cours de laboratoire. C'est ainsi que Jacques Lessard les définit dans la méthode de création scénique des « Cycles Repères²¹¹ », bien connue puisque le metteur en scène Robert Lepage s'en est inspiré. Selon Lessard, pour ce qui est des ressources de départ à employer dans le champ scénique, il convient de les choisir en fonction de leurs qualité matérielles et sensibles, ce qui conduit à exclure tout sujet trop abstrait.

²¹¹ ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Nuit Blanche, CRELIQ, 1993.

La deuxième partie du chapitre exposera le processus d'élaboration de la fabrication du dispositif scénique, les choix qui en ont jalonné les étapes en regard des objectifs opératoires précités d'hétérogénéité et de logique de la corporéité des éléments convoqués.

En résumé, se sont imposées trois sources d'inspiration principales : le lieu, une église désaffectée, Heiner Müller (un texte de sa dramaturgie) et les toiles de Francis Bacon. Ces trois ressources fondamentales étaient en soi de nature fort différente, appartenant les unes à la sphère spatiale, les autres aux sphères picturales et textuelles, puisqu'elles étaient issues à la fois des arts visuels, de l'architecture et de l'art dramatique, ce qui s'inscrivait dans l'axe de l'hétérogénéité.

3.1 Les ressources

Le laboratoire qui a fait l'objet de cette recherche, *Résonances*, est en continuité avec deux créations que j'ai conçues précédemment, *Spasmes* (2013) et *Le projet Quartett* (2011). On peut aussi retracer l'esquisse de certaines pistes dans *Le contrat* (2004) et *Les chiens* (2001). En ceci, cette thèse vient couronner une réflexion sur les liens entre la théorie et la pratique entamée depuis déjà de nombreuses années, dont la recherche-crédation de *Résonances* se veut en quelque sorte une expression plus approfondie.

Les expérimentations précédentes, *Spasmes* et *Le projet Quartett*, que j'ai choisies de revisiter pour en réutiliser certains matériaux, participent de l'étape de l'immersion de la méthode heuristique, qui comprend les choix et l'accumulation des matériaux préliminaires aux laboratoires.

Cette première étape immersive est, dans ma démarche, abondante, cruciale, voire décisive. Comme je l'ai formulé en introduction, je procède ainsi depuis mes tous premiers essais au début des années quatre-vingt-dix ; je cumule pour chaque création des cahiers et des boîtes remplis de matériaux visuels, textuels et sonores. C'est en ceci que se crée en moi une sorte de chaos intérieur qui relève de l'étape immersive. L'un des critères qui me guident, outre le fait qu'ils soient significatifs sur le plan personnel, c'est la richesse de sens (sémantique et sensoriel) recélée par ces matériaux en plus de celle qui peut émerger de leur éventuelle cohabitation. Ce potentiel de départ doit ensuite être éprouvé en laboratoire.

Dans le cas de la mise en chantier de *Résonances*, deux choix de figures dominantes comme inspirations ont enclenché le processus de création à venir et elles émanent de mon désir de revisiter ces deux expérimentations antérieures : Francis Bacon, peintre dont les toiles se trouvaient à la source de *Spasmes*, alors que *Le projet Quartett* provenait du travail que j'avais effectué par le passé avec le texte *Quartett*²¹² du dramaturge allemand Heiner Müller.

Spasmes et *Le projet Quartett* avaient en commun de privilégier l'exploration d'un espace immersif de même qu'une mise en relation des spectateurs et performeurs dans un espace commun délesté de ce qu'on appelle le quatrième mur, c'est-à-dire sans la barrière physique et psychologique qui sépare performeurs et spectateurs dans une salle à l'italienne. Étant donné le cadre théorique du dispositif vers lequel je me suis tournée, il m'a semblé naturel de choisir à nouveau ce type d'espace sans démarcation spatiale pour cette nouvelle recherche. On peut y relever

²¹² Heiner Müller, *La mission ; suivi de Prométhée ; Vie de Gundling ; Quartett*, Paris, Éditions de Minuit, 1982. Pour écrire *Quartett*, Müller s'est inspiré du roman de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, qui date de 1782.

d'une part une volonté de mise en hétérogénéité (peinture, dramaturgie, architecture) dans une spatialité qui favorise la circulation des composantes de la proposition scénique. Ce type de mise en relation participe davantage de certaines tendances des arts visuels (installations, expositions). D'autre part, un tel espace permet la déambulation du spectateur et favorise son inclusion dans l'axe de la corporéité. Enfin, ce choix visait une mise en relation qui englobe le lieu dans la fabrication du dispositif en conformité avec mon désir de valoriser l'empreinte sensible et relationnelle de l'ensemble. Dans ce contexte le lieu allait apparaître rapidement comme une troisième ressource fondamentale.

3.1.1 Corps architecturaux

Les périodes de création à même le lieu sont nécessaires pour permettre une réelle intégration de l'architecture, des volumes, de l'acoustique et de ses possibilités de déambulation ; l'installation des éléments scénographiques, sonores, visuels et de lumière, de même que les dynamiques des différents matériaux entre eux (incluant les corps des performeurs et des spectateurs et leur circulation) doivent être créés, discutés et évalués en synergie avec le lieu, dans la recherche et l'exploration des axes de l'hétérogénéité et de la logique de la corporéité que j'ai choisis d'étudier.

Au départ, c'est un grand espace industriel qui était visé et ma recherche se concentrait sur les quartiers industriels. Le hasard a voulu que je participe à un évènement qui m'a fait découvrir l'Église Ste-Brigide, un lieu de culte désacralisé, situé dans le village gay de Montréal. J'ai alors ressenti cette excitation propre à l'étape de l'illumination caractéristique de la méthode heuristique grâce aux

possibilités interconnectives que je présentais avec les deux autres ressources, à quoi s'ajoutait les multiples et riches possibilités que présentait ce lieu dont la portée tant architecturale que symbolique dépassait celle envisagée dans un contexte industriel ou scénique. Les photos qui suivent ont servi à l'élaboration des laboratoires (conception du plan, mises en place, circulation des performeurs, etc.). Ces images permettent de visualiser le potentiel du lieu concernant les axes visés par cette recherche : une hétérogénéité d'espaces, son potentiel situationnel, la diversité de volumes, d'échelles et de niveaux de hauteur présente, offrant une grande variété de corps architecturaux sur lesquels travailler en lien avec les autres matériaux. Cet espace est alors apparu comme une ressource fondamentale avec laquelle entamer la mise en forme des laboratoires, ajout fondamental, quoique sans a priori hiérarchique, aux côtés des textes du dramaturge Heiner Müller et des toiles du peintre Francis Bacon.

**Figure 1**

Grand volume architectural et espaces intérieurs/extérieurs des colonnes.



Figure 2

Le grand volume architectural et le caractère symbolique de l'édifice ont joué un rôle fondamental dans le choix de cet édifice qui convoque, entre autres, les notions de moralité et de communauté et fait ainsi écho à des notions métaphoriques implicitement abordées dans les deux autres ressources choisies.



Figure 3

Confessionnal présentant un volume réduit.

**Figure 4**

Autel présentant des niveaux divers.

**Figure 5** Lignes spatiales et verticalité des colonnes.**Figure 6** Balcon créant un niveau surélevé.

Le lieu a été intégré tel qu'il se présentait, avec sa vastitude, ses colonnes, ses délabrements et murs en décrépitude, ses qualités et difficultés en terme d'éclairage et d'acoustique. Le seul plan disponible prenait la forme qui suit, ce qui permettait tout de même une première réflexion sur les différents espaces et les possibilités de circulation, d'échelles et de niveaux.

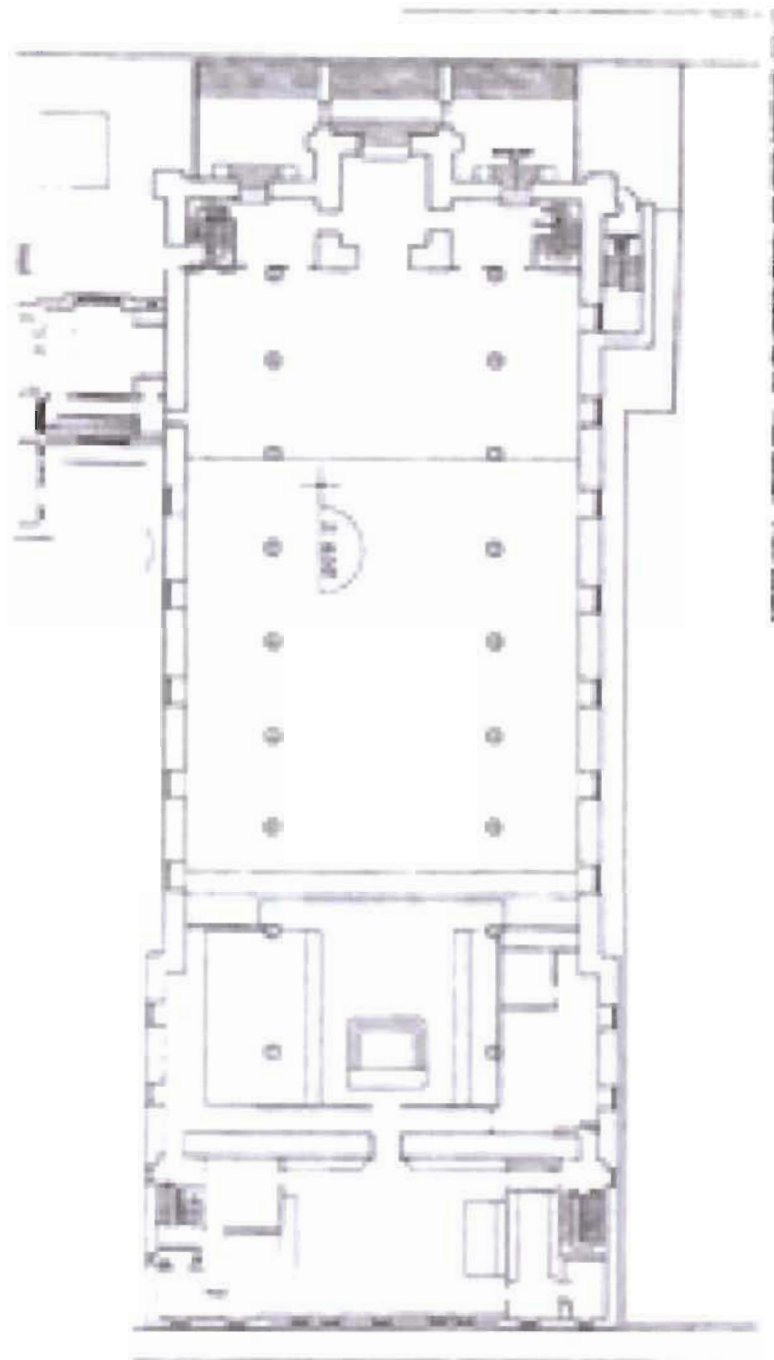


Figure 7

3.1.2 Corps vidéographiques

Certains matériaux vidéographiques du *Projet Quartett*, production antérieure réalisée en 2011, ont été réutilisés en tenant compte des axes d'hétérogénéité et de logique de la corporéité. Ces matériaux recyclés comportaient les captations visuelles

numériques de huit corps nus sur fond noir de personnes âgées de soixante-cinq ans et plus. Ces personnes filmées seules ou en couple avaient exécuté pour les besoins de cette captation des actions simples, telles que marcher, courir, danser, se peigner les cheveux, être assis, être debout et attendre, rire, se gratter, s'étirer, se masser, trembler. La banque globale de ces images en mouvement totalisait une trentaine d'heures de matériaux disponibles. Trois montages de cinquante minutes de ces huit corps vidéographiques sur fond noir présentaient une première proposition visuelle des personnages de cette ressource : la comtesse de Merteuil et Valmont y apparaissaient démultipliés et vieillissants. Cette démultiplication des personnages, de même que la simplicité de leurs gestes et la neutralité de leurs attitudes évitaient une charge émotive à l'exception de leur seule présence corporelle et de l'interaction à venir avec les autres matériaux, ce qui en grande partie justifiait le choix d'utiliser à nouveau ces images²¹³.

Je les ai aussi intégrées parce que je leur avais préalablement fait subir « un glissement de nature » (du texte à l'image projetée). Ces images de couples de personnes âgées conservaient en outre certains des thèmes contenus dans le texte de Müller, thèmes que j'avais au préalable repéré et transposé en images, dont ceux de l'usure, du désir persistant à travers la fatigue, du pourrissement inévitable de la matière, d'un système au bord de l'anéantissement, de la solitude inhérente à la condition humaine et sexuelle, des jeux de miroirs du sexe, du corps et de la mort, de l'espoir et de l'attente d'un changement.

²¹³ Les corps virtuels de ce spectacle viennent nuancer, voire contredire, les théories de la figure de Sermon et Ryngaert ; en effet, dans *Résonances*, le caractère charnel de la vidéographie est très éloigné de la nature éthérée que lui prête ces théoriciens dans leur réflexion sur la figure.

Ainsi, au-delà de l'hétérogénéité des trois ressources principales, s'était développé, à même celle-ci, un acte de mise en mobilité, de réversibilité, d'instabilité. Ce « glissement de nature » de ces matériaux préalables procède à la fois d'une approche axée sur l'hétérogénéité et sur une « remise en corps » sur laquelle je reviendrai. Leurs réutilisations correspondaient de la sorte aux axes privilégiés. Les extraits textuels recyclés s'y sont trouvés démultipliés, puisqu'ils étaient à la fois présents sur le plan sonore et visuel, l'expression de la « pourriture », de « l'usure », se traduisant autant par les mots prononcés ou enregistrés que par les corps projetés. D'ailleurs, l'état de délabrement de l'église créait aussi une sorte de correspondance métaphorique avec ces différents corps sonores et visuels, présentant une mise en corps d'une institution vieillissante et abandonnée.

3.1.3 Corps scénographiques

Les matériaux scénographiques composés de trois supports écrans et autoportants de sept pieds de hauteur par vingt pieds de largeur ont aussi été conservés. D'une part, leur semi-opacité permettait une indétermination des corps projetés par leur juxtaposition ; ce choix matérialisait la pratique du corps sans organes, en rendait possible son exploration. D'autre part, leur capacité d'accueillir des images de grand format étaient de bonne augure pour installer une présence dont la force serait en tension avec un lieu très vaste.

J'ai aussi conservé des accessoires issus de *Spasmes* : un lavabo sur roulettes et des cuvettes de toilettes, objets qui apparaissent fréquemment dans les toiles de Francis Bacon. Il faut enfin souligner mon désir de recycler, d'une certaine manière,

récurrent de l'univers baconien qui permettait d'accentuer les reliefs et les volumes des corps architecturaux, scénographiques, performatifs, y compris, ultérieurement, les corps des spectateurs.



Figure 8

Photo surexposée d'une présentation qui permet de visualiser la spatialisation des écrans dans une partie de l'espace, et imaginer la promenade des spectateurs, à proximité des corps virtuels et des performeurs. En déambulant, le corps du spectateur devenait temporairement surface de projection si la promenade interceptait un corps virtuel en traversant l'espace entre les écrans.



Figure 9

Photos prises du balcon après une présentation permettant de voir l'installation des écrans dans l'église. Dans la photo ci-dessous, le troisième écran n'est pas visible, caché par la rampe du balcon d'où la photo a été captée.



Figure 10

3.1.4 Corps performatifs

Dans la proposition *Spasmes* de 2013, je revisitais la dimension corporelle inhérente à l'œuvre du peintre britannique Francis Bacon. Comme ce travail ne me semblait pas complètement abouti à l'époque, les toiles de Francis Bacon (voir des exemples à l'annexe 4) ont été numérisées et répertoriées par année et sont venues compléter la banque de matériaux visuels en *réserve* destinés à nourrir le travail performatif à venir en laboratoire. Cette numérisation des toiles du peintre avait pour objectif de les mettre à la disposition de l'équipe, lui offrant la possibilité de les regarder à loisir pour nourrir les discussions avec les collaborateurs, tout au long des laboratoires.

J'ai aussi archivé des captations d'actions performatives réalisées à l'occasion de *Spasmes* pour alimenter les réflexions sur la façon de pousser la recherche performative du corps et de la présence en lien avec l'axe de la logique de la corporéité. Entre autres, une exploration importante entamée dans *Spasmes* et non utilisée dans la version finale se rapportait au travail de mouvement d'un performeur nu capté et projeté en temps réel sur le corps d'un autre performeur nu, lui aussi en mouvement. Les images qui suivent donnent quelques exemples des essais effectués dans cette première recherche d'une corporéité dont on ressent la malléabilité et l'instabilité, l'absence de fixité organisationnelle au profit d'une circulation fluide et changeante, d'une fonctionnalité des organes dont on ressent l'indétermination. Ces figures permettent une visualisation de cette recherche de « mise en corps » et de la mise en parallèle de cette expérimentation avec les corps des toiles de Bacon par le biais de la juxtaposition de corps réels et virtuels.



Figure 11 Un performeur bougeant est filmé et projeté en direct sur un autre performeur qui bouge aussi, recherche de la qualité du mouvement et de la présence dans cette hétérogénéité.

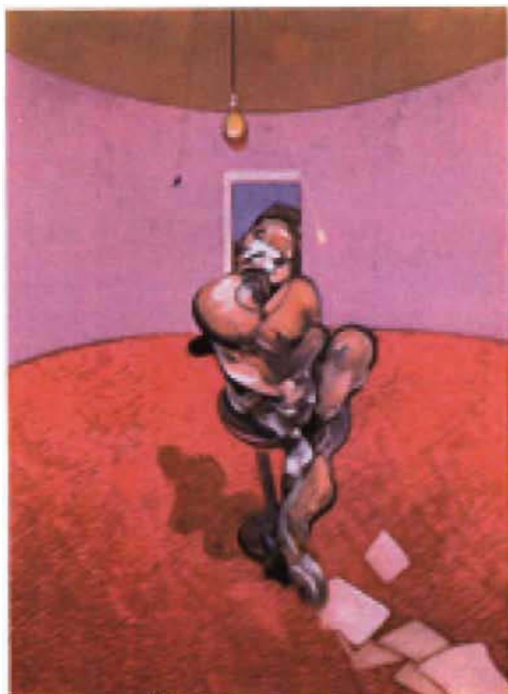


Figure 12²¹⁴



Figure 13²¹⁵

Deux toiles de Francis Bacon qui ont inspiré les expérimentations.

²¹⁴ Michel Leiris, *Francis Bacon*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 47.

²¹⁵ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 88.



Figure 14



Figure 15

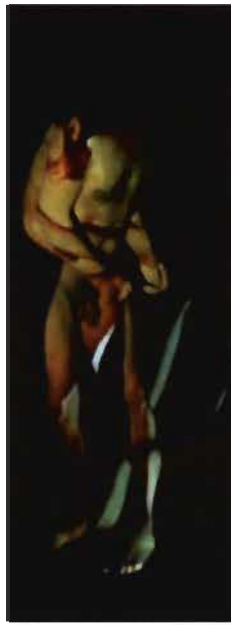


Figure 16



Figure 17

Quatre photos des essais effectués pendant le laboratoire antérieur pour la production *Spasmes* où un corps en mouvement était capté et projeté sur un performeur en mouvement.

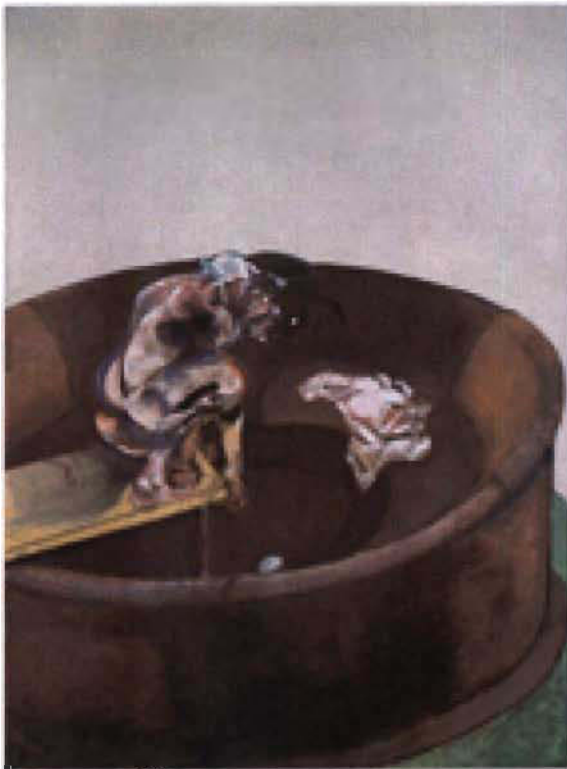


Figure 18²¹⁶

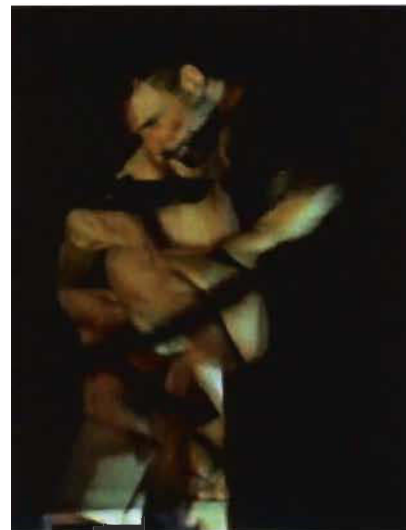


Figure 19

Une toile de Francis Bacon qui a inspiré notre recherche-création de mixité corps virtuel/corps réel.

²¹⁶ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 46.

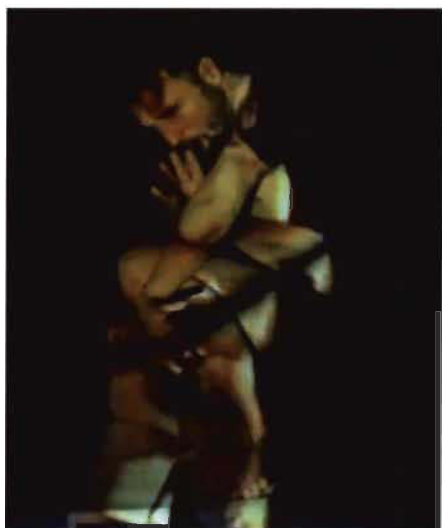


Figure 20



Figure 21

Des photos des essais effectués pendant le laboratoire antérieur pour la production *Spasmes* où un corps en mouvement était capté et projeté sur un performeur accroupi et en mouvement.

Ce procédé alliant technicité et corporéité me paraissait donner des résultats surprenants qu'il était souhaitable de revisiter et d'approfondir, afin de les faire participer avec les autres matériaux propres à cette démarche dans la mesure où le travail amorcé dans *Spasmes* s'apparentait à la recherche actuelle destinée à explorer le corps sans organes.

J'ai choisi aussi de garder le personnage du pape déjà intégré dans *Spasmes*, omniprésent dans les toiles de Bacon, puisqu'il me semblait possible de lui donner un nouveau souffle dans le cadre d'une ancienne église. C'est le seul « personnage » clairement identifiable, stable. Tous les autres performeurs sont dans une présence sans personnage, véhiculant des variations d'états dans une indiscernabilité identitaire. Le pape porte seul un costume clairement associé à un personnage, s'identifiant ainsi à la pratique théâtrale traditionnelle, telle une « représentation » questionnée à la fois de celle-ci et de celle de l'institution religieuse.

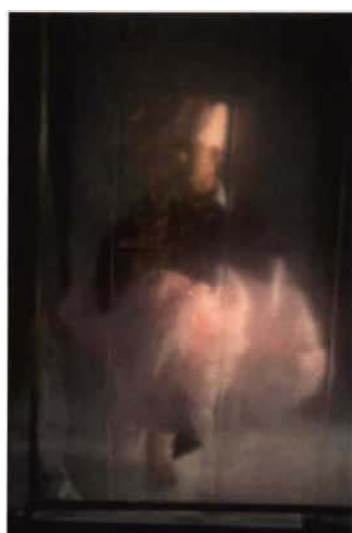
Figure 22²¹⁷Figure 23²¹⁸Figure 24²¹⁹

Figure 25



Figure 26



Figure 27

Les essais effectués dans la production antérieure *Spasmes* insistaient sur un humour et une ironie en regard du personnage du pape inspiré des toiles de Bacon dont voici quelques exemples, ce qui a été délaissé dans la démarche de cette recherche-crédation pour privilégier le côté à la fois vétuste et lumineux de celui-ci (voir les photos à l'annexe 6).

Aussi, ces essais antérieurs tentaient une exploration de différents matériaux devant le personnage pour vérifier l'intérêt de créer une couche de *filtre* comme il existe dans plusieurs toiles de Francis Bacon, offrant une certaine indiscernabilité à la proposition picturale, telle qu'on peut le constater ici à la figure 24 (voir d'autres exemples de ces impressions de filtre de la figure dans les toiles de Francis Bacon à l'annexe 4).

²¹⁷ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 35.

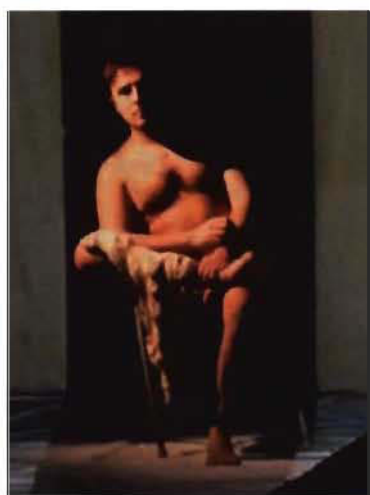
²¹⁸ John Russell, *Francis Bacon*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd, 1971, p. 43.

²¹⁹ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 31.

De même, j'ai récupéré les acquis liés aux recherches antérieures de ce que j'ai appelé « le principe de la coulée », procédé exploré mais resté inutilisé au final dans la version *Spasmes*. Ce principe visait une appropriation scénique et matérielle des échappées liquides ou en ombres des corps baconiens. Avec les collaborateurs, nous y avons expérimenté plusieurs textures avant de choisir un mélange de farine et eau qui donnait la bonne consistance de coulée, permettant une lente descente dudit matériau le long du corps, une presque immobilité dont le mouvement ne s'avérait perceptible qu'à travers une certaine durée. Ce procédé a été réutilisé dans *Résonances*.



Figure 28²²⁰



Figures 29-30

Photos des essais « coulée » avec la matière fabriquée déposée sur les jambes des performeurs (la production antérieure *Spasmes*), inspiré entre autres de la toile de Francis Bacon de la figure 28.

²²⁰ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 77.

Je souhaitais de plus réintégrer certaines des explorations effectuées avec des performeurs pour *Spasmes* liés aux abondants portraits que l'on retrouve dans l'œuvre de Francis Bacon et qui participent aussi d'une exploration de la logique de la corporéité.

Figure 31²²¹Figure 32²²²

Figure 33

Ces photos montrent des essais antérieurs de la production *Spasmes* qui tentaient une exploration de différents matériaux ou procédés sur le visage des performeurs, offrant une partielle indiscernabilité des fonctionnalités et matérialités de ce corps-tête, telle qu'on peut le constater ici aux figures 31-32 (voir d'autres exemples de ces portraits de Francis Bacon à l'annexe 4). Certains ont été retenus et réutilisés dans cette recherche-ci, les matières utilisées pour ce faire ont été insérées physiquement dans les débris architecturaux de l'église, créant une multiplication des mixités des corps qui intègrent le lieu (voir annexe 6).

²²¹ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 37.

²²² Milan Kundera, *Portraits et autoportraits*, suivi de France Morel, *Francis Bacon, le visage en viscères*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 83.

3.1.5 Corps textuels

Du côté textuel, vingt-sept extraits de *Quartett* de Müller avaient été sélectionnés (voir annexe 1) et extirpés de leur contexte initial. Ces extraits avaient été expérimentés par le passé lors du *Projet Quartett* par deux des personnes filmées nues effectuant des actions rudimentaires. Leur réutilisation permettait l'exploration d'une autre démultiplication de ce texte en plus des « glissements de nature » évoqués. Il s'agissait de miser sur leur incorporation hétérogène, afin d'expérimenter la prise de parole des performeurs, en écho à eux, grâce à l'amplification ou au décalage qu'ils étaient susceptibles de créer avec la prise de parole des corps vidéographiques.

Dans le cas de la ressource « peintre Francis Bacon », on retrouve, la même approche visant l'hétérogène et l'incorporation, mais par un processus inverse ; à partir des images picturales accumulées (ses toiles), j'ai initié et préparé en réserve des choix de nouveaux textes, d'actions et de sons qui s'en inspiraient, modifiant encore une fois en amont la nature même des matériaux à éprouver en laboratoire en leur accordant un langage verbal, des mots, en plus du geste et du son. Ce processus de « changement de nature » justifie le choix de l'intégration des matériaux textuels ajoutés, permettant une démultiplication et une mobilité d'états et de circulation (cette fois-ci du visuel au textuel, au sonore et au performatif), en somme, un ensemble de moyens d'expression générés par la proposition picturale de Bacon.

Roman, poésie, écrits philosophiques ou réflexions diverses²²³, ces autres

²²³ Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes, suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [c1927] 1968 ; Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990 ; Dany Laferrière, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Montréal, Boréal, 2011 ; Pablo Neruda, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée suivi de Les vers du capitaine*, trad. de Claude Couffon et Christian Rinderknecht,

extraits textuels ont été sélectionnés d'une part par une sorte de parenté d'univers que j'y ai perçu avec celui des toiles de Bacon, mais aussi à cause de leur appartenance à des genres diversifiés, qui formaient déjà en soi une banque hétérogène de discours (voir annexe 3). Le choix de ces extraits textuels a reposé sur l'intention de mettre en valeur les possibilités d'alliance que chacun m'a semblé potentiellement offrir par le truchement des imaginaires activés par leur présence. J'entendais par là stimuler le potentiel de liens foisonnants, surprenants et permettre la fructification de résonances avec les autres éléments, c'est-à-dire tous les autres corps, matériaux ou personnes susceptibles de créer, en réseau, des faisceaux relationnels, sensoriels et sémantiques.

3.1.6 Corps sonores

Pour ce qui est des matériaux sonores, toujours avec l'objectif d'explorer les axes d'hétérogénéité et de corporéité, j'ai cumulé des extraits d'entrevues enregistrées du peintre Francis Bacon, auxquels se sont ajoutées huit entrevues de membres de la communauté que j'ai moi-même réalisées pendant des laboratoires tenus à l'été 2014. Ces entrevues ont été accordées par des personnes d'âge et de milieu variés en vue de susciter une conversation autour des thèmes reliés à mes sources d'inspiration (relation de couple, corps, sexe, mort, vieillissement, religion, morale, communauté, partage, sacré). Enfin, des matériaux purement sonores, musicaux ou plus texturaux ont complété cette banque de matériaux liée à la dimension sonore de la recherche-crédation.

En laboratoire, j'ai prévu des captations sonores de moments où les

Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [c1924] 1998 ; Nicolas Charette, *Chambres noires*, Montréal, Boréal, 2012 ; Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 ; Larry Tremblay, *158 fragments d'un Bacon explosé*, Montréal, Noroît, 2012.

performeurs entraient en conversation directe avec le spectateur. Ainsi, le pape, dans les quatre premiers tableaux, invitait certains visiteurs à venir se confesser. J'ai aussi inclus deux moments où la performeuse Jacqueline Van de Geer enregistrerait sur un dictaphone sa conversation improvisée avec des visiteurs, alors que la performeuse Sarah Chouinard-Poirier cumulait sur son cellulaire la captation sonore des visiteurs qui lisaient des poèmes du recueil qu'elle tenait dans les mains, à savoir : *158 fragments d'un Bacon explosé* de Larry Tremblay. Ces différentes captations en direct étaient réinjectées directement dans la bande sonore à un certain moment précis de la présentation, moment sur lequel je reviendrai.

J'ai gardé la même approche axée sur l'hétérogénéité pour ce qui est des constituants de la banque sonore ; qu'il s'agisse de musique, de textures, des entrevues pré-enregistrées de Bacon ou encore de celles de citoyens, en passant par les enregistrements de textes, des gargouillis de ventre ou autres bruits organiques récupérés de la conception du *Projet Quartett*, sans oublier les paroles et les sons captés directement pendant les présentations.

En outre, la proposition sonore de la production antérieure *Le Projet Quartett* offrait aussi une incorporation qui en justifiait la réutilisation, puisque la conception de Martine Crispo était composée des enregistrements et du montage des gargouillis de son ventre qui offrait une panoplie de textures sonores hétérogènes, instables, métaphore concrète et incorporée de l'acte de pourrissement.

Ces matériaux de départ, composant déjà un sous-ensemble hétérogène, pouvaient de plus *glisser* facilement d'une nature à l'autre, d'un langage disciplinaire à l'autre, sans perdre leur expression. Ces glissements sont incidemment portés par

une action de plis et de déplis, de mises en forme variables d'un même matériau, pour en déployer et en explorer maximalelement les multiplicités et la richesse dans leur mise en coprésence éventuelle. Ce processus, du passage de l'image à plusieurs courts textes, actions et sons (dans le cas de la ressource baconienne) opère une mise en hétérogénéité qui assouplit la fonctionnalité pour permettre ultimement en laboratoire un potentiel de circulation optimal. Les éléments convoqués y acquièrent une mobilité et une autonomie qui favorisent un dynamisme générateur de *possibles* divers et une multiplicité synchronique de liens entre eux, faisant potentiellement réseau.

En outre, c'est un peu comme si déjà dans ce processus qui s'imprégnait de productions antérieures à revisiter et où s'approfondissaient et se créaient de nouvelles relations, s'inséraient des mises en corps diversifiés, des choix de mises en corps hétérogènes qui visaient autant l'exploration de la logique de la corporéité que celle de l'hétérogénéité.

Tous ces choix ont été effectués avant la tenue des deux laboratoires à titre de déclinaisons des trois ressources principales (église, Bacon et Müller) appelés à devenir de potentiels matériaux à éprouver en expérimentation selon les axes visés dans cette mise en dispositif.

L'axe de l'hétérogénéité teinte ici tant les constituants des banques de réserve d'une nature spécifique, que l'ensemble de celles-ci entre elles. Des sous-ensembles à l'ensemble global, on peut percevoir que ce principe a été perpétuellement visé, créant un effet de poupée gigogne qui se manifeste partout, du micro au macro, qui s'apparente à certains égards à la théorie du chaos, reproduisant un même schéma à

différentes échelles. J'y ai aussi recherché l'acquisition d'une plus grande mobilité à travers une diversification et une démultiplication des incorporations dans le but d'explorer l'émergence de couches multivectorielles de sens et de créer du dynamisme à travers une durée, de manière à produire une mise en tension instable et changeante des éléments en présence. Cet assemblage avait pour but de susciter un large spectre de liens et d'échos potentiels, riches et diversifiés, connectés et interagissant en réseau entre eux mais aussi avec le spectateur. C'est la raison pour laquelle j'ai donné au spectacle le titre de *Résonances*.

3.2 LA MISE EN DISPOSITIF

Dans ce qui suit, je propose un bref récit de création qui décrit comment se sont déroulés les deux laboratoires. Pour chacun de ceux-ci, je vais revenir sur les objectifs et les essais spécifiques que je m'étais fixés. Cette description me permettra de circonscrire comment et en quoi les principes d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des éléments convoqués ont été expérimentés pour rendre opératoire une mise en dispositif qui « pratique » un corps sans organes.

Je dois mentionner que ce récit est rendu possible par la démarche d'écriture d'un journal à laquelle je me suis adonnée pendant tout le processus créateur, y compris pendant la période préparatoire. Ce journal visait à revisiter chacune des étapes de la recherche-crédation, afin de mieux en cerner les enjeux ; le temps qui s'est écoulé depuis la rédaction de ce journal initie ici une prise de distance bénéfique garantissant une meilleure mise en perspective de la dimension théorique investie dans cette pratique expérimentale.

Ainsi, à la relecture de ce journal, je constate avec surprise que les principes d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des éléments convoqués, objectifs destinés à rendre opératoire la mise en dispositif, ont émergé nettement et théoriquement à peine deux mois avant la tenue du premier laboratoire. Ils ont été identifiés et scrutés à travers l'écriture d'un article. En lien avec ma démarche doctorale, je m'y suis spécifiquement attardée, j'ai ciblé et creusé alors en profondeur le concept de dispositif, par l'analyse des écrits qui m'ont semblé les plus pertinents, tels que présentés en première partie de cette thèse. Cette démarche d'analyse est venue cristalliser la conviction que ces deux principes pouvaient potentiellement se révéler comme les agents actifs, les possibles moteurs souterrains d'une proposition scénique non autoritaire et j'ai su que c'est sur eux que je devais focaliser les étapes de recherche à venir. Ce moment de révélation théorique, « illumination » de la méthode heuristique, coïncide avec un moment crucial de synergie théorie/pratique, où une démarche herméneutique vient nommer et confirmer avec une plus grande précision les enjeux à éprouver en laboratoire. Cette étape en est une où la mixité et la complémentarité des méthodes de recherche se manifestent clairement. J'y perçois une pratique qui trouve lentement un ancrage théorique qui guidera la fabrication à venir.

En première partie de ce troisième chapitre, j'ai décrit en détail les matériaux sélectionnés en amont des laboratoires, parce qu'ils sont déterminants pour les étapes à venir, suivant l'hypothèse que c'est par leur nature hautement hétérogène et mobile que sera générée une mise en tension instable et changeante de la proposition scénique se rattachant à une pratique du corps sans organes. Cette étape s'est ancrée

dans l'application pratique à la scène de la première partie de la définition foucaldienne du dispositif :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments²²⁴.

L'hétérogénéité recherchée dans cette étape du choix de matériaux ne visait pas l'aléatoire ni le hasard, bien que l'accident sera souhaitable à la réception du résultat global. Le défi au cours de cette phase de la fabrication du dispositif projeté a plutôt consisté à mettre en puissance une hétérogénéité et une incorporation éclairées, réfléchies et approfondies, où fourmille la promesse de liens tant sensoriels que sémantiques en plus de la création d'une diversité porteuse de possibles alliances prenant la forme d'un réseau.

La prochaine étape de cette fabrication consiste à expérimenter l'action de leur coprésence et les choix perpétuels qui devront en découler pour viser un dynamisme et une pratique du corps sans organes. Cette phase dans la fabrication du dispositif, celle des laboratoires, se rapporte plus fortement au principe d'instabilité des éléments convoqués, bien que son exploration soit rendue possible par la mise en hétérogénéité opérée au préalable dans le choix des matériaux. L'hétérogénéité abordée en amont permet un degré de souplesse et d'égalité préalables des matériaux, d'une part, et la possibilité d'une instabilité, d'autre part, par leur non compatibilité naturelle. Les deux principes sont nécessaires et complémentaires pour que la mise en tension se forge et rende dynamique le dispositif scénique.

²²⁴ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 299.

À l'hypothèse voulant que le dispositif scénique soit porteur de possibilités stratégiques qui favorisent le dynamisme des échanges entre les matériaux hétérogènes, j'ajoute celle prévoyant que ce phénomène implique intrinsèquement une certaine déhiérarchisation des éléments en présence ; l'impureté ou la non convergence innée de la nature des matériaux rassemblés appelle en effet la remise en question d'une prépondérance de présence, par la puissance individuelle de chacun des constituants choisis. C'est ce « jeux de pouvoir » foucaldien entre les présences que je crois devoir expérimenter pour fabriquer une instabilité porteuse de tension dynamique, qui rejoint la deuxième partie de sa définition.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents²²⁵.

3.2.1 Le premier laboratoire

Le premier laboratoire d'une durée de quatre jours a impliqué, d'une part, de s'approprier le lieu. Cette prise de contact a permis de recenser ses possibilités et ses limites (incluant les difficultés électriques et celles de la sonorité). S'en est suivie une première exploration de la relation de l'église avec les éléments convoqués, notamment par l'évaluation de ce que produisait les forces des présences lorsqu'elles étaient mises en coprésence. L'objectif était de générer une instabilité des dominances, ce qui impliquait des forces de présence comparatives.

D'autre part, cette étape avait aussi pour objectif de vérifier la pertinence et le dialogue des deux autres ressources principales, soit Müller et Bacon, à travers la

²²⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits*, t. II, ouvr. cité, p. 299.

mise en commun des différents matériaux détaillés plus haut. En fait, ce court laboratoire a servi à éprouver en pratique ce qui ressortait de la mise en commun de ces ressources pour confirmer ou infirmer leur pertinence et leur potentiel relationnel.

Troisièmement, ce laboratoire a aussi eu pour objectif la rencontre de douze acteurs et performeurs pour déterminer ceux qui s'intégreraient au processus dans son intégralité. Cet agenda chargé a impliqué, malgré la brièveté de ce premier laboratoire, la mise en espace dans l'église de tous les matériaux convoqués, le son, la scénographie, la vidéo, les éclairages et la présence des différents performeurs et collaborateurs. Pour ce faire, deux collaborations principales ont été créées en amont : d'une part, j'ai choisi Michel Fordin à la direction technique, et d'autre part, la Chaire de recherche en dramaturgie sonore de l'Université du Québec à Chicoutimi a accepté de soutenir cette recherche par un apport technique et sonore sophistiqué en plus d'assurer la présence pendant tout le processus du collaborateur Guillaume Thibert qui accumule une connaissance affinée de ce matériel.

Il y a eu des discussions entre nous trois (Michel Fordin, Guillaume Thibert et moi) sur la disposition des écrans de projections et des seize haut-parleurs pour permettre à la fois la meilleure expérience visuelle, sonore et déambulatoire et l'interaction la plus prégnante entre les matériaux. À la fin de ce laboratoire, certaines décisions ont été prises à la lumière de ces premiers essais pratiques pour modifier une partie de la disposition dans le deuxième atelier. Nous avons fait le choix de privilégier une présence des écrans plus proches de la porte d'entrée de l'église, ce qui impliquait qu'une partie de cet espace était sous un balcon, avec un plafond bas, choix motivé par une intention de valoriser l'intégration des confessionaux qui se

trouvaient dans cette partie de l'église. Ce choix s'est avéré une erreur. C'est seulement à la fin du deuxième laboratoire que ce choix a été remis en question. Il a été finalement décidé de modifier toute la disposition scénographique et de positionner les écrans plus près du fond de l'église. Cette modification spatiale des matériaux scénographiques, et par ricochet vidéographiques, a permis ultimement une plus grande intégration des corps architecturaux de l'espace doté d'un plafond haut et une incorporation plus grande de l'espace autel dont la proximité était accentuée. Nous avons aussi fait le choix de laisser un espace très large (vingt pieds) entre chacun des écrans, avec l'objectif de signaler aux éventuels spectateurs la possibilité de déambuler entre ceux-ci.

Ce qui a été le plus concluant au-delà de l'erreur évoquée et de la redistribution ultérieure des écrans, c'est le rapport de forces des présences entre le lieu et les éléments scénographiques et vidéographiques. J'ai pu constater que la présence de ces derniers (scéno et vidéo) était d'une force de présence suffisante pour éviter qu'un lieu aussi symbolique et imposant que cette église décrépie ne vole la vedette et ne domine toute la proposition ; résultat, leur mise en coprésence a généré un jeu de pouvoir en renégociation constante, instable, tant ces forces se mesuraient efficacement ; s'y manifestait une cohabitation prometteuse, une mise en tension créant un volume dynamique où se chamaillait la dominance de chacun jamais définitivement acquise. De plus, nous avons eu la merveilleuse surprise de constater que la semi-opacité des écrans faisait en sorte que la projection des corps éclaboussait les murs et les colonnes de l'église et que ces images étaient décuplées, ce qui créait un jeu d'échelle des corps virtuels, et une synergie corps/espace impressionnante et

troublante, tel un corps-à-corps concrètement perceptible. Ce phénomène de réverbération et de jeu d'échelle n'était pas prévu, il s'est présenté comme un accident porteur, créant une démultiplication supplémentaire des corps vidéographiques dont l'incorporation s'amalgamait aux corps architecturaux et générait des corps composites.

En vidéo, projetés sur des murs, des colonnes et des écrans translucides, incarnés par huit interprètes, la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont sont magnifiquement démultipliés. Grands et petits, tangibles et évanescents, ce sont des fantômes enfermés dans le musée de leurs amours. Exprimant le désir, la souffrance, l'angoisse et la délitescence, ou simplement l'attente, les corps sont nus, marqués par le temps, secoués tour à tour par les rires et les sanglots²²⁶.



Figure 34

Photo prise d'un balcon de l'église où les réverbérations des corps virtuels sur les différents corps architecturaux apparaissent à différentes échelles.

La localisation des seize haut-parleurs a aussi fait l'objet de discussions. Nous avons fait des essais pour évaluer s'il était préférable de les disposer près des murs

²²⁶ Christian Saint-Pierre, « Le Musée de nos amours », dans *Le Devoir* [En ligne], section Théâtre, 22 novembre 2014, consulté le 22 novembre 2014, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/424666/le-musee-de-nos-amours>.

extérieurs ou près des colonnes, de manière à libérer un espace moins sonorisé entre les colonnes et les murs extérieurs.

Ces deux possibilités peuvent apparaître comme des choix de nature purement techniques. Ce le serait sans doute dans la perspective d'un son décoratif, accompagnateur ou ponctuant uniquement une hiérarchie textuelle. Mais le son ici, comme les autres matériaux, devait avoir une présence comparable aux autres éléments de la proposition. Deux orientations étaient possibles : 1) proposer une impression sonore globale immersive qui inclut tous les espaces de l'église ; 2) créer une impression intérieure/extérieure selon la déambulation des visiteurs, produisant un phénomène de distanciation selon la position spatiale.

Nous avons fait le pari d'une disposition près des murs extérieurs par désir d'imposer un son enveloppant, hypnotique, qui plonge dans un état de méditation, voire même l'impose peu importe les pistes de déambulation déterminées par le spectateur. C'est notre propre expérience de promenade en laboratoire, qui a confirmé ce parti pris car il nous semblait plus susceptible d'activer les souvenirs, les sensations et offrir un potentiel de mise en réseaux de micro-dramatisations simultanées et personnalisées grâce à cette disposition sonore enveloppante. La distanciation que générerait l'autre situation des haut-parleurs est aussi valable en soi, permettant une réflexion critique brechtienne potentielle, mais les essais nous ont confirmé que cette distance désamorce en grande partie l'activation sensorielle et mémorielle. Cette possibilité coïncidait moins avec la mise en œuvre d'une logique de la corporéité.

D'autre part, l'expérience du passé laissait présager que les spectateurs

circuleraient davantage hors de la zone des écrans. La circulation entre écrans est perçue corporellement comme une traversée, un espace de grande interaction, non comme un espace de repos. Dans ce contexte, étant donné l'importance cruciale que nous voulions donner au son dans l'activation de la corporéité à travers la déambulation, nous avons craint qu'en privilégiant l'espace hors entre-écrans, les spectateurs se trouveraient du coup privés de ce déclencheur déterminant qu'est le son.

Ce choix a peut-être été une erreur. On peut en effet envisager la possibilité que la valorisation sonore des espaces entre écrans au détriment des espaces situés à l'extérieur de ceux-ci aurait généré une plus grande circulation des spectateurs dans cet espace, assurant du coup une interaction accrue avec les corps vidéographiques. D'autres arguments peuvent cependant être avancés pour motiver l'option choisie. L'interaction entre le son et les différents corps architecturaux, incluant les balcons, l'autel, les confessionnaux, les espaces entre les colonnes et les murs extérieurs exigeait une présence sonore forte pour permettre que ce matériau participe multivectoriellement aux jeux de pouvoir et de tension éventuels, puisque le lieu et la vidéo dégageaient certes une puissante présence. L'option délaissée présentait l'avantage de concentrer une mise en tension des corps sonores et vidéographiques, mais c'était au détriment d'une partie des corps architecturaux et des corps performatifs.

Pendant ce premier laboratoire, nous avons aussi exploré les lieux où il y aurait des micros disponibles pour les performeurs et des accessoires associés aux espaces performatifs. Nous avons pu effectuer quelques essais de spatialisation des différents

matériaux sonores à travers les multiples possibilités qu'offraient les seize haut-parleurs disposés loin les uns des autres, ce qui permettait à la fois une certaine autonomie de chacun et une impression globale enveloppante par le biais de leur disposition en ovale et du fait que ceux-ci étaient tournés vers le centre. La régie numérique sophistiquée offrait une variété infinie de possibilités de spatialisation, de circulation et de manipulation sonores, ce qui servait bien les objectifs des laboratoires. Malgré une acoustique difficile à cause de l'écho inévitable dans un si vaste lieu, ce laboratoire m'a permis de valider un environnement sonore suffisamment dense pour participer à la mise en tension globale, où les dominations des présences des corps architecturaux, vidéographiques et sonores ne seraient pas fixées ou déterminées a priori.

Pour ce qui relève des corps performatifs, plusieurs essais ont aussi été faits pendant ce premier laboratoire dans le but d'expérimenter la force de leurs présences, la nature de la relation à envisager avec les autres matériaux, dans le but d'acquérir la mobilité, l'instabilité recherchées à même une mise en tension.

J'ai d'abord exploré une fixité des performeurs sur les bords des espaces entre écrans, les rendant presque invisibles à moins de se rapprocher d'eux. Or cette option donnait visuellement une prépondérance constante aux présences vidéographiques. Les performeurs disaient dans des micros les extraits choisis de *Quartett* selon l'approche de jeu de Stanislavski enseignée dans les écoles de théâtre en usant de repères psychologiques, ce qui entraînait une dominance sonore de leur présence. Ceci présentait une complémentarité son/image, un échange entre les corps réels et virtuels, mais dans une fixité, une spécificité non modulable des rôles de chacun, qui

ne subissait aucune altération pendant toute la présentation. J'ai aussi tenté différentes spatialisations de ceux-ci, bien que concentrées dans l'entre-écrans. Ces essais n'étaient pas concluants, car ils occultaient une grande partie des corps architecturaux. J'ai alors eu le réflexe de faire investir par les performeurs les espaces hors écrans essentiellement dans le but de mieux les intégrer à l'ensemble des interactions entre les différents matériaux.

J'ai ensuite tenté quelques explorations d'une vingtaine de minutes. Le jeu qui a été privilégié se situait dans une approche performative, où le personnage s'efface, ou, du moins, se dilue dans l'identité du performeur lui-même. Le ton y était aussi plus intime et sur le mode conversationnel, les performeurs s'adressant souvent directement au public fictif. En outre, le corps des performeurs visait plus spécifiquement une recherche d'états au lieu d'une recherche de repères et de compréhension psychologiques. Au cours de ces exercices, je traçais grossièrement pour chacun des performeurs un parcours différent et situais des micro-actions à tel endroit, un déplacement à tel autre moment et j'en observais le déroulement global. Ces explorations avec six performeurs ont aussi permis d'éprouver plusieurs matériaux de la banque textuelle et sonore.

Ces expérimentations ont permis la découverte de la nécessité de circuler, de traverser et d'oser investir les espaces entre écrans autant que ceux en périphérie, ce pour quoi au départ j'avais une certaine retenue non justifiée, la même retenue que celle observée dans le passé chez les visiteurs, semble-t-il. Il est apparu évident pendant ce laboratoire qu'il fallait éviter de laisser les présences vidéographiques dialoguer uniquement entre elles et le lieu et multiplier au contraire les mises en

relation avec les corps réels, performeurs ou spectateurs, maximiser le choc des rencontres, trouver l'équilibre changeant de ces rencontres, désacraliser et déhiérarchiser ces corps virtuels vieilliss et nus qui impressionnent et dont la trop grande souveraineté, source de stabilité, allait à l'encontre des objectifs fixés.

L'importance de cet enjeu de la circulation relationnelle et de l'instabilité changeante des dominances s'est affermie pendant ces exercices de vingt minutes et cet enjeu est devenu fondateur de la mise en dispositif du spectacle en cours d'élaboration ; j'ai découvert que c'est à travers cet enjeu que le dispositif scénique se fabrique, prend forme dans la durée, se justifie dans son déroulement, son intérêt et sa pertinence. Le principe de l'instabilité des dominances des éléments convoqués est alors apparu comme la porte d'entrée stratégique pour déployer une durée pertinente. Une découverte théorique trouvait ici un ancrage pratique et confirmait l'intérêt qu'il y avait à focaliser le travail à venir autour de l'expérimentation de ce principe. Ce premier laboratoire a ouvert pour moi des avenues relativement à la dimension opératoire d'un tel principe, peut-être pas aussi clairement formulé que je peux le faire aujourd'hui, mais une certaine compréhension s'est cristallisée au moment de ce laboratoire.

Du côté des matériaux textuels, ce fut la découverte de la nécessité d'une non-fixité des rôles, de l'importance de distribuer les prises de paroles tant du côté des présences réelles que virtuelles. De même, le ton plus conversationnel des performeurs créait une mise en tension par rapport à la force du lieu et des présences vidéographiques. Enfin, la recherche d'états et d'actions plutôt que celle d'une compréhension psychologique du texte et du jeu des performeurs résonnait plus

fortement avec la présence des corps vidéographiques. La relation entre les corps virtuels et les corps réels y est apparue plus prégnante dans cette approche d'un jeu performatif, peut-être par l'accroissement de l'hétérogénéité de la parole qui accentuait la mise en tension des paroles prononcées. Au-delà d'une énonciation virtuelle ou réelle, l'interprétation, le ton des interprètes subissaient des variations, de même que leur localisation, ce qui permettait une interaction mobile et changeante avec les corps architecturaux et vidéographiques. La nécessité de privilégier cette approche-ci, de l'approfondir, a fait l'unanimité chez tous les participants et collaborateurs. Ce fut un autre moment d'illumination, relevant de la méthode heuristique pourrait-on dire, et cette fois, ceci se manifestait à travers une pratique de recherche. Ce laboratoire a enfin confirmé la pertinence des trois ressources réunies, dont la synergie dépassait largement la simple juxtaposition et laissait augurer des promesses riches de dimensions relationnelles et mouvantes.

La totalité des matériaux textuels en réserve n'a pas pu être explorée, mais les essais réalisés ont été suffisamment concluants pour laisser entrevoir la possibilité que cette hétérogénéité de ton justifiait la réutilisation des extraits de Müller par les performeurs : ces extraits, en jeu de pouvoir avec ceux des corps vidéographiques, a créé une tension plus palpable que celle des extraits complémentaires. À la lumière de ce constat, il fallait réfléchir à l'équilibre de cette mise en hétérogénéité en tandem avec la mise en tension émanant des choix subséquents de matériaux textuels.

3.2.2 Entre les laboratoires

Une période d'un mois avait été prévue entre les deux laboratoires, dans le but

d'assurer un temps de digestion, de réflexion et de préparation en vue de la prochaine étape d'expérimentation.

Cette période a permis l'écriture d'un scénario, c'est-à-dire d'un cahier de mise en scène qui postule une première base d'essais à éprouver (voir annexe 5). Après l'expérience du premier laboratoire, les objectifs que je me suis fixés à travers cette projection de la prochaine étape de fabrication touchaient l'expérimentation des « jeux de pouvoir » de ces matériaux hétérogènes et de la forme rhizomique de leur relation. Pour les atteindre, le défi de la fabrication de ce scénario reposait en partie sur l'idéation d'une multitude de micro-événements hétérogènes dispersés et mobiles à explorer, dont la simultanéité et l'abondance seraient telles que le spectateur éventuel ne puisse pas tout absorber et soit incité à personnaliser son parcours. Les différentes combinaisons projetées de ces micro-événements devaient permettre une hiérarchie instable des matériaux présents et la création d'une mise en tension à travers cette indétermination des hiérarchies.

J'ai choisi de diviser ce scénario – et par conséquent la présentation – en onze « temps », c'est-à-dire en onze repères, ancrages créés en fonction des différents intervenants. Il est sans doute curieux d'avoir pensé ces tableaux en divisions temporelles. Je crois avec le recul que ce réflexe de dénomination est venu par le fait que le temps était la seule dimension unificatrice de tous les éléments présents et pouvait donc servir de même repère pour tous. Un tableau a une connotation visuelle, bien que ce terme remplace souvent au théâtre le terme de « scène », y compris dans les textes dramatiques. Dans la fabrication de ce dispositif, le visuel exigeait d'être dispersé, indéterminé et changeant, alors que l'hétérogénéité temporelle se construit

essentiellement à la réception. C'est en tous cas ce que j'ai perçu à travers l'expérience du premier laboratoire, mais cela restait à prouver et à être éprouvé.

Le défi de ce scénario consistait aussi à produire des « temps » (tableaux) générateur de liaison. En d'autres mots, de la même manière que l'hétérogénéité des matériaux n'a pas été choisie de manière aléatoire, mais a été plutôt mûrement réfléchie, j'ai visé à travers cette proposition de liaison une maximisation des « possibles », un foisonnement de virtualités de liens qui interrelieraient des matériaux hétérogènes. Ce deuxième laboratoire m'a permis de valider que ce « liant », agent actif souterrain, était un faire plausible dont l'expression entraînait une démultiplication hétérogène, simultanée et surabondante de diverses déclinaisons micro-événementielles.

Les repères temporels du scénario se sont élaborés à partir de la construction vidéographique des corps projetés et de leurs micro-actions et micro-dramaticités en plus de la respiration globale du dialogue des trois projections. Le montage vidéo de ces corps a été fait dans un souci relationnel et une mise en dialogue des trois écrans entre eux, montage que j'ai ponctué de quelques moments d'ensemble plus évidents qui sont devenus des repères temporels.

Les titres de chacun des « temps » de cette base de travail ont été créés dans le feu de l'action, pour faire « image » rapidement à toute l'équipe et imprimer des repères physiques dans les courts délais d'expérimentation que nous avions. Ces repères étaient interprétés et improvisés assez librement par les intervenants. Je les livre ici tel quels parce qu'ils permettent une certaine visualisation de la nature des nœuds choisis pour l'exploration. On constatera que ces agents liants se concentrent

sur des actions et des prises de parole plutôt que sur des thèmes abstraits. Ces titres-liants étaient accompagnés d'un plan dessiné décrivant les micro-événements, actions, circulations, extraits textuels, son et image, à éprouver en laboratoire (voir annexe 5). J'étais consciente que ces temps constituaient des micro-événements imprégnés d'une certaine dramaticité.

Temps 1 : coulée : 0:00 à 10:17

Temps 2 : bobos : 10:17 à 14:00

Temps 3 : Quartett 1 : 14:00 à 16:00

Temps 4 : bataille : 16:00 à 21:30

Temps 5 : jouissance : 21:30 à 29:00

Temps 6 : Quartett 2 : 29:00 à 35:00

Temps 7 : pipi : 35:00 à 40:00

Temps 8 : Quartett 3 : 40:00 à 46:25

Temps 9 : confessions : 45:00 à 52:30

Temps 10 : danse : 52:30 à 55:00

Temps 11 : phrases tous : 55:00 à 1:10:00

3.2.3 Le deuxième laboratoire

Les essais effectués pendant ce deuxième laboratoire ont confirmé la découverte du laboratoire précédent, à savoir que l'élaboration d'une mise en tension se construit à travers la nécessaire perpétuelle renégociation de l'équilibre des forces en présence, qui façonnent non pas une non-hiérarchie totale et durable, mais plutôt le vacillement constant des dominances des éléments en présence.

Ce principe d'instabilité a exigé une attitude d'ouverture à l'égard des matériaux, sans a priori hiérarchique au départ. C'est l'exercice de la mise en coprésence de ceux-ci en laboratoire, dont je ferai suivre quelques exemples, qui a construit et déterminé les dominances passagères et changeantes dans le déroulement du temps.

Je dois d'abord préciser que le plus difficile de cette étape, et qui a nécessité plusieurs essais-erreurs, concerne l'équilibre de la force des présences qui doit d'abord être visé, pour ensuite permettre que le « jeu des pouvoirs » se mette en branle avant qu'il ne se manifeste à travers des variations d'intensités imperceptibles et glissantes. Le défi est apparu double pour atteindre les objectifs fixés ; leur cohabitation se devait de présenter à la fois une synergie par le « liant » mis en place, et à la fois une variation par les différences d'intensité, de ton, de rythme, d'énergie et de nature des corps, y compris ceux des performeurs. Ce principe, et l'équilibre de la force des présences recherché pour maximiser la tension, a été perpétuellement scruté, discuté, modifié, réévalué. Nous avons valorisé des hiérarchies temporaires qui se ramifient perpétuellement en plusieurs sous-mouvements de dominances, créant des radicules aussi instables que le rhizome de rattachement. L'objectif était aussi que ces liens portés par les choix des créateurs se trouvaient aussi complexifiés et modifiés par la circulation du visiteur, que j'aborderai à la section suivante. J'ai découvert que ce double mouvement de direction et d'indétermination dans la fabrication initie le difficile équilibre entre la cohérence et l'indépendance nécessaire à l'activation de possibles en réseau.

J'ai aussi découvert que ce principe d'instabilité doit être appliqué de manière

optimale tant à l'intérieur de chacun des sous-ensembles spécifiques (comme par exemple entre les textes spécifiquement, ou entre les sons spécifiquement, ou entre les corps spécifiquement etc.) qu'à l'ensemble global de tous les matériaux, du micro au macro, et inversement, comme cela avait été préalablement prévu selon le principe d'hétérogénéité au moment du choix des matériaux. Ceci permet de multiplier les noyaux, les possibilités de liaisons, de circulation et de variations d'intensité et d'états des matériaux.

Voici un exemple de cet équilibre de la force des présences auquel nous avons travaillé pour atteindre une mise en tension satisfaisante. Comme je l'ai déjà évoqué, le premier réflexe avait été de privilégier les espaces hors écrans pour situer les actions des performeurs, ce qui revenait à concentrer leur relation avec les différents corps architecturaux. J'ai aussi eu le réflexe de les éclairer de manière à très bien les voir dans ces espaces. Ces deux éléments, l'éclairage et la spatialité, ont créé une dominance généralisée des corps performatifs et architecturaux au détriment des corps vidéographiques. C'est seulement quand nous avons fait l'essai d'augmenter le nombre d'interactions des performeurs directement avec les corps vidéographiques à même les espaces entre écrans, tout en diminuant l'éclairage hors écrans et en conservant une certaine intégration des corps architecturaux, qu'un équilibre instable des dominances de la totalité de ces différents corps a surgi suffisamment et que la mise en tension de l'ensemble est devenue acceptable. Cette nouvelle compréhension advenue, des éclairages spécifiques aux volumes architecturaux ont été créés et ils l'ont été avec la même intensité lumineuse que pour les espaces performatifs isolés, selon une variation d'intensité qui n'altérerait pas la mise en tension souhaitée.

Un autre exemple qui concerne l'ensemble de la proposition dans la recherche d'une mise en tension plausible, se rattache aux corps textuels. J'ai observé, à travers les différents essais effectués, que la parole müllérienne devait être partagée autant par les corps virtuels (vidéographiques) que réels (performeurs). Dans les premiers essais de ce laboratoire, j'avais distribué aux personnes filmées les prises de paroles de *Quartett* de Müller, tandis que celles des autres auteurs et genres littéraires revenaient aux performeurs. Ceci m'a semblé une erreur, puisque cela produisait un déséquilibre, car les corps vidéographiques prenaient alors trop d'importance globalement. Ce déséquilibre s'explique, d'une part, par la nature et la densité du texte de Müller qui se distingue tant par son contenu et sa haute qualité littéraire éloignée du registre conversationnel et, d'autre part, par la fixité du type de matériaux textuels avec le lieu et le type de corps dans lesquels ils s'incarnaient. J'en ai conclu qu'il fallait non seulement viser une hétérogénéité des matériaux textuels, mais une circulation de ceux-ci au sein des différents corps en présence. Résultat, il me semblait que les performeurs aussi devaient donc parfois dire Müller. Je voudrais mentionner ici que j'ai aussi privilégié la cohabitation de différents accents, puisqu'une Norvégienne et un Français faisaient partie de la distribution, ce qui devenait intéressant du point de vue de l'hétérogénéité des différentes textures et articulations de ces prises de parole.

Une fois obtenu cet équilibre global de l'ensemble des matériaux, le défi s'est ensuite posé de parvenir à créer des variations d'intensités et de la circulation dans cette mise en tension générale. Les liants évoqués plus haut devaient ancrer des micro-événements qui allouent à la fois un maximum de possibilités de liaisons

sensorielles, sémantiques ou mémorielles au cours de la réception de la présentation *et* à la fois un degré d'autonomie, de liberté amenant des variations d'intensité et de la mobilité tant chez les créateurs que chez les récepteurs.

L'exemple du tableau deux est révélateur à cet égard. Les performeurs, spatialisés sur les différents corps architecturaux (autel, colonnes, marchant en traversant les écrans etc.) improvisaient des descriptions de phénomènes physiques vécus sur un ton conversationnel, tout en regardant les spectateurs qui s'approchaient d'eux. La spatialisation sonore de ces prises de paroles, éparpillée dans l'espace et intime dans le ton, incite le visiteur à se déplacer et à se rapprocher s'il veut avoir accès au contenu des prises de parole. Sans ce rapprochement physique du spectateur, ces prises de parole demeurent une texture sonore incompréhensible. La simultanéité des prises de parole lui indique qu'il devra être judicieux et personnel dans le choix de ses déplacements, puisqu'il ne peut guère, à l'évidence, tout capter. En revanche, le fait de déambuler lui donne accès à une grande variété de cette texture sonore globale, à des dominances passagères et des modulations de texture de voix, de tonalité, d'accent, de propos, de volume, de rythme et d'énergie. La déambulation du spectateur lui accorde aussi la possibilité de choisir une mixité de propositions, des corps sonores composites, s'il se déplace entre les espaces sonores spatialisés.

Cette complexité relationnelle en constante recomposition mouvante provient notamment de couches superposées d'événements tant microscopiques que macroscopiques que nous fabriquons lentement à travers ces différents essais. Une intensité momentanée d'un ou de deux des matériaux est parfois apparue, à travers un glissement imperceptible, dans l'évidence d'une hiérarchie passagère globale, d'une

domination temporaire, qui créait alors une ponctuation perceptible par un grand nombre de spectateurs. Ces ponctuations et l'ordre dans lequel elles se présentent ont été minutieusement choisis à travers les essais et erreurs de ce deuxième laboratoire. Une ligne de parcours sensible s'est dégagée dans laquelle le visiteur pouvait errer à sa guise. Cette ligne sensible découlant de la fabrication n'était sans doute pas perceptible à la réception, parce que nous avons cherché à ce que les passages vers ces ponctuations passagères de la force des présences des matériaux se fassent imperceptiblement. C'est souterrainement que cette fabrication s'efforçait de maintenir un tel dynamisme.

Ainsi, les temps 1, 2, 5, 7, 9 sont ceux d'une hiérarchie claire en « macro » bien que subtile, c'est-à-dire des moments où *l'ensemble* des constituants scéniques présente une intensité passagère. Celle-ci peut être produite par plusieurs matériaux œuvrant momentanément dans la même direction, alors que les autres temps multiplient les interventions dans le « micro », générant une complexité relationnelle qui se développe à l'intérieur des sous-ensembles autant qu'entre les sous-ensembles, formant un vaste réseau de possibilités de liens.

Par exemple, pendant le temps cinq, les sources lumineuses s'atténuent subrepticement, imperceptiblement, pendant que les souffles et les halètements des performeurs laissent deviner des actions lascives de leur part. Pendant ce tableau, tous les corps virtuels défilent sur les écrans au pas de course, agissant ainsi dans la même énergie et le même rythme haletant que les présences sonores. Leur course ne génère qu'une lueur d'éclairage furtive et fuyante, qui traversent rapidement l'espace et s'effacent aussitôt pour favoriser l'audition du souffle des corps virtuels par les

spectateurs qui circulent dans une presque'obscurité.

Autre exemple, celui du temps sept dans lequel tous les corps virtuels rigolent doucement pendant que le pape au balcon pisse sur un performeur et le libère de l'argile et de la peinture accumulées sur son visage. Dans ce tableau, cette action est nettement dominante, les rires soulignant un certain malaise viennent dès lors amplifier l'émotion associée à l'action ; la dominance temporaire de cette action, par la force qu'elle exerce, contamine à ce moment l'espace périphérique où se déroule cette action. Ceci crée, de manière passagère, une domination spatiale de décentrement dans l'église. Lors des présentations, les mouvements des spectateurs pendant ces moments de focalisation sont venus confirmer la perception que l'équipe avait de ces punctuations auxquelles ils répondent à travers leur déplacement en abandonnant, pour la plupart, l'espace écrans.

Le tableau neuf, celui des confessions, me semble la ponctuation la plus saisissante. J'en fais une description détaillée dans la section qui suit sur le spectateur. Je mentionnerai seulement ici que ce tableau n'était pas prévu dans le scénario préalable, et qu'il s'est imposé en cours de laboratoire. Il a pris une telle importance dans la courbe globale de la proposition, que, de sa situation initiale en milieu de présentation, il est devenu incontournable qu'il soit inséré au trois quart de la proposition à cause de la charge énergétique et symbolique qu'il dégageait. Ce changement de l'ordre des tableaux constitue un exploit si l'on tient compte des courts délais du laboratoire, imposant une réécriture considérable du montage vidéo et de l'orchestration des micro-actions, micro-événements, déplacements et paroles.

En résumé, l'expérience de ce deuxième laboratoire m'a fait découvrir que le dynamisme maximal du dispositif survient dès lors que la hiérarchie entre les éléments est en perpétuelle et imperceptible réinvention. Pour se révéler opérationnel, la mise en dispositif suppose une fluctuation dynamique de la mise en tension qui se fabrique par une instabilité des dominances des éléments convoqués et une hétérogénéité, pour que s'instaure une durée qui se renouvelle et afin que persiste l'intérêt de la proposition artistique.

CHAPITRE IV

OBSERVATIONS ET DÉCOUVERTES

La fabrication d'un dispositif scénique est parsemée de choix et de directions dont certaines méritent discussion. Sans épuiser le sujet, j'ai choisi les aspects qui m'ont paru les plus aptes à nourrir des questionnements qui enrichissent la réflexion que cette démarche peut susciter. Pour ce faire, j'ai intégré parfois des commentaires de spectateurs²²⁷, de même que des exemples d'autres praticiens en théâtre mais aussi dans d'autres sphères artistiques qui peuvent présenter un intérêt et élargir la discussion. Bien que la réception ne soit pas l'objet de cette recherche, elle se présente ponctuellement en filigrane dans cette discussion ; les commentaires et analyses présentent un intérêt pour mieux cerner si l'expérience vécue par les spectateurs de *Résonances* peut refléter à certains égards, les objectifs visés. À la relecture, je remarque que certains enjeux (circulation, corps, mémoire, réseau, résonance) liés à la proposition de *Résonances* émergent et sont soulignés par plusieurs d'entre eux. Aussi ai-je parsemé cette discussion de leurs interventions, de manière à intégrer l'expression d'une *assonance* ou d'une *dissonance* susceptible d'enrichir les thèmes discutés.

²²⁷ Les sources principales de ces commentaires, outre la discussion, proviennent essentiellement de réactions spontanées recueillies sur la page Facebook que j'avais créée, de courriels, de critiques de presse et de deux articles écrits par Sarah Thibault et Catherine Cyr sur *Résonances*. Dans le cas de Catherine Cyr, elle explique la méthode utilisée dans « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », com. citée, f. 3 : « ces observations ont été consignées dans un carnet de notes à trois moments distincts, soit immédiatement après la représentation ainsi qu'à deux autres reprises, plus tard, après décantation et réactivation des images, des pensées et des sensations. Entretissées avec certaines notions théoriques importantes dont il sera question un peu plus loin, ces données subjectives ont grandement alimenté la réflexion proposée ici ».

4.1. Trois relations

Ma propre déambulation à travers les différents essais me laissait présager pour le visiteur éventuel l'expérience d'un temps hétérogène, où s'active spontanément le spectateur et s'entremêlent chez lui sensations et mémoire. Il en résulte un équilibre précaire, toujours sur le point de basculer dans le déséquilibre, le mouvement, producteur de vibrations et de tensions. Ce paradoxe semble à la base des dispositifs scéniques.

4.1.1 Résonance et spectateur

Dans le processus d'expérimentation du deuxième laboratoire, j'ai constaté la nécessité d'une autre « durée », insérée en gigogne dans la première, appelée à mettre en branle une mobilité complexe qui implique activement le spectateur. Ce rapport temporel dans le dispositif scénique, qui opère des formes de collaborations et des esthétiques au corps indécidable, est aussi le champ d'une perception qui perd son centre de gravité et entraîne le spectateur vers des impressions d'errance, de doute jusqu'à le motiver à s'emparer de l'œuvre, à l'explorer plus avant au lieu de simplement la recevoir. Dans ce contexte, un temps hétérogène contribue à rendre opératoire la réception de l'œuvre.

Dans ce lieu sacré rempli d'images et de sons, mais aussi de corps bien vivants et de mots proférés, le spectateur va et vient à sa guise pendant 1 h 10. Il est plutôt rare qu'on fasse à ce point confiance au participant d'un parcours déambulatoire. Ici, c'est au visiteur de choisir le rythme, la distance et le point de vue. C'est que l'œuvre est aussi intéressante à observer de près, des actions étant accomplies dans tous les coins, qu'elle l'est de loin. Somptueux, le tableau d'ensemble fascine²²⁸.

²²⁸ Christian Saint-Pierre, « Le Musée de nos amours », art. cité.

À travers le processus de recherche de ce type de dispositif scénique et l'exploration des nouvelles dynamiques qui lui seraient propres, est née la nécessité de perpétuellement nourrir un « temps dilaté », c'est-à-dire un temps qui engage une sensation d'étirement temporel similaire à celui relié à l'ennui ou à l'introspection. J'ai découvert que cette « dilatation » du temps nous aidait, lorsque nous empruntons la fonction de déambulation confié au visiteur, à accepter l'errance, le décentrement, à reconnaître un certain vide et à désirer le combler. J'ai pu constater que ce temps dilaté génère à la réception un environnement propice à l'activation du spectateur et à son appropriation de la présentation, c'est-dire non seulement à lui accorder une signification mais à se mettre à l'écoute de ses sens, ce qui participe aussi à la personnalisation du sens, un sens en constant mouvement vu la richesse des tensions et des variations en présence qui résonnent différemment chez chacun. J'ai observé par surcroît que dans la recherche *Résonances*, à ma grande surprise, le son et l'éclairage sont devenus des terrains fertiles, voire fondamentaux, dans l'articulation d'une perception ouverte sur cet « indécidable étoilé²²⁹ », pourrait-on dire, qui amène le spectateur à s'impliquer dans la construction du sens dans la mesure où il est le générateur de son propre parcours.

Or, il appert que le dispositif scénique, par ces nouvelles dynamiques cartographiant et traitant corporéité, sonorité, textualité, spatialité, comme s'il s'agissait de plaques tectoniques d'égle importance dans leur potentiel de « résonateurs », avec des jeux de dominances temporaires, offre un champ sensoriel et sémantique qui obéit à d'autres lois que celles du théâtre traditionnel.

²²⁹ Charlotte Panaccio-Letendre, *L'œuvre d'art comme dispositif*, ouvr. cité, p. 17.

L'instauration de ces nouvelles dynamiques dans le cadre du deuxième laboratoire a redonné à la dimension sonore un rôle de premier plan. Mais plus spécifiquement, dans le cas de cette recherche-création, j'ai observé que le son a agi comme terreau privilégié du caractère participatif et actif recherché à travers la mise en forme de ce dispositif scénique. Au-delà du possible déambulatoire, alimentant le changement de point de vue et de corps-à-corps, ce sont les principes de simultanéité, de suspension et de variation d'intensité, naturellement associés au son, qui se sont avérés essentiels à positionner le spectateur dans une quête à la fois ludique et active sur le plan du sens et des sens. Le son et l'éclairage, par leurs qualités intrinsèques, deviennent, pour le créateur, un outil privilégié de construction du temps hétérogène propre au dispositif scénique, ce qui plonge le spectateur dans un environnement propice à accepter une dynamique qui fonctionne par résonance.

Le sonore facilite en effet la mise en vibration des différentes temporalités scéniques : ce temps hétérogène entraîne des rapports transversaux entre le temps présent et celui de la mémoire, de la perte, de la suspension, de la projection, de nature à engager activement le spectateur en le faisant entrer dans une intériorité qui établit des liaisons perpétuellement renouvelées – un véritable dialogue – avec l'environnement proposé au gré de son parcours.

J'ai observé, à travers les différents commentaires des spectateurs et des performeurs, que ce temps hétérogène engageait aussi la corporéité du spectateur, dans une circulation d'  tats de son corps résonateur avec les autres corps en présence. Le corps du spectateur se trouve à participer comme émetteur autant que comme récepteur, en dialogue avec le corps du performeur et les autres corps scéniques.   

titre d'exemples, certains de ces spectateurs en partageant leur réaction avec moi ont tenté de décrire une sensation qui se rapprochait du phénomène de la résonance. La spectatrice Ximena Ferrer, qui est uruguayenne, et dont le français est approximatif, a spontanément utilisé le verbe « résonner » dans son commentaire : « J'en suis sortie avec beaucoup d'émotions, et de mots qui résonnaient dans ma tête suite à ce que j'ai vu. La fin du monde, la procréation, le sauvage, l'éphémère, le temps, la peine, la douleur, la solitude, beaucoup de solitude. Bref, je ne sais pas trop comment expliquer quelque chose que je sens physiquement²³⁰ ».

Le sentiment exprimé par cette spectatrice au sujet de cette expérience n'est pas partagé par tous ; j'ai observé chez d'autres un certain malaise et une inaction face à l'inhabituelle proposition de choix multidirectionnels qui ne donnent pas une route claire à suivre. Cette proposition valorise l'altérité à travers la mise en hétérogénéité, mais une altérité artistique et spectatorielle qui assume une part probable de dissensus. Il ne s'agit pas ici de générer une fusion entre création et réception mais plutôt de proposer la co-construction d'un jeu exploratoire, d'un parcours qui demande un engagement du corps. Le spectateur, bien qu'émancipé, y navigue en solitaire, en errant, ce qui peut être éprouvant et l'a été pour certains. Une expérience du « délien » s'y présente par l'absence de connexion préalable qu'un tel dispositif impose, impliquant une certaine déroute pour le spectateur en lieu de la route habituellement prétracée pour lui. Les micro-dramaticités qui s'y présentent ne forment pas une trame mais proposent plutôt une constellation, brisant l'unité recherchée.

²³⁰ Ximena Ferrer, courriel reçu le 21 novembre 2014.

Cette situation oblige le spectateur à devenir inévitablement « visiteur de son propre territoire²³¹ », le déplacement y devient nécessaire, presque salvateur dans cette expérience du vide. C'est à travers cette marche bénéfique que peut s'activer une attitude exploratoire du spectateur, plus offensive que défensive, où il choisit de *jouer le jeu* si j'ose dire. Si le jeu est accepté, une certaine profondeur peut émerger de cette déliaison, à travers un processus que Derrida nomme la « destinerrance²³² ». Celle-ci intégrerait une part d'imprévisibilité des événements, une pensée qui joue et se forge de et par l'expérience du voyage et de l'inattendu, portant son lot de frayeurs et de bonheurs²³³. Ce processus de réception présentement exigeant pour certains spectateurs peut éventuellement s'alléger, intégrer un habitus social élargi dans les prochaines si la réalité virtuelle envahit plusieurs industries de consommation et de loisirs. Ce moment est plausible, à portée de main et présente une similitude par cette exigence exploratoire, imprévisible et ludique.

Par contre, d'autres spectateurs ont ressenti certains des liens potentiels façonnés et semblent avoir apprécié l'incorporation à laquelle ils sont invités à participer. Dans une communication²³⁴ dont l'auteure a bien aimablement accepté de m'envoyer le texte, Catherine Cyr relate son expérience de spectatrice :

Dans la représentation, ces corps virtuels cohabitent avec les corps de chair puisque le spectacle établit une communauté provisoire d'acteurs et de spectateurs, lesquels, mobiles, interagissent entre eux et avec les images projetées [...] Théorisée par Richard Shusterman, celle-ci [une approche soma-esthétique] est fondée sur la conscience corporelle réflexive, c'est à dire la conscience du corps propre, de ses sensations kinesthésiques et de ses émotions dans le développement de la pensée. Cette posture méthodologique, comme le souligne

²³¹ L'expression est de Jean-Paul Quéinnec que je remercie.

²³² Jacques Derrida et Catherine Malabou, *Voyager avec Jacques Derrida, La contre-allée*, La Quinzaine litt./Louis Vuitton, coll. Voyager avec, 1999.

²³³ Je remercie Jean-Paul Quéinnec pour cet éclairage sur la réception de Résonances.

²³⁴ Catherine Cyr, « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », communication présentée dans le cadre du colloque *Corps en scène : l'acteur face aux écrans* (dirigé par Josette Féral), Paris I- La Sorbonne, 2015.

Alex Mucchielli, prend en compte le fait que “le chercheur est aussi un acteur et qu’il participe [...] aux événements observés”. Sa subjectivité n’est pas une entrave à la construction de la réflexion théorique mais la condition même de son surgissement. [...] Additionnés, amalgamés, ces systèmes hétérogènes en arrivent à composer, dans *Résonances*, un ondoyant “paysage du corps, protéiforme, susceptible d’entrer en réverbération avec le corps sensible du spectateur-marcheur”²³⁵.

Que cette spectatrice particulièrement compétente parle de réverbération de son corps avec les autres corps hétérogènes en présence, confirme pour moi la possibilité que cette visée souterraine de résonance ait pu agir de manière à la fois épidermique et réflexive pour certains spectateurs en expérimentant la chose à même leur corps.

Deux exemples me paraissent montrer à quel point le son s’est révélé crucial dans cette activation du spectateur permettant de développer une perception axée sur la résonance. Ce qui y a concouru en premier lieu dans ce laboratoire vient de ce que le dispositif sonore maximisait une certaine dilatation du temps, que je relie ici à l’approche soma-esthétique repérée par la spectatrice Cyr.

Comme je l’ai spécifié auparavant, une première couche, conçue par Martine Crispo, soit l’enregistrement des gargouillis de son ventre, facilitait l’émergence d’un temps hétérogène. J’ai en revanche observé en laboratoire que celle-ci aplatissait l’expérience de la résonance dès que cette première couche devenait trop construite ou manipulée, comme si cette proposition sonore, par sa qualité atmosphérique, produisait à elle seule la mise en jeu/enjeu recherchée.

Dans une deuxième couche sonore conçue par Guillaume Thibert, nous avons intégré de la participation citoyenne à l’œuvre en mêlant des commentaires du public sur les thèmes associés à la proposition scénique. Les nouvelles technologies ont ici

²³⁵ Catherine Cyr, « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l’instabilité », com. citée, f. 2-3 et 10. La citation incluse est tirée de Alex Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 34.

permis à Thibert de créer en direct chaque soir un tableau sonore présentant des commentaires préenregistrés à travers des entrevues que j'avais préalablement réalisées sur des expériences personnelles ou pensées en regard du sexe et de la mort, auxquels s'ajoutaient des commentaires sur le péché captés dans les confessionnaux de l'église par le personnage performeur pape en cours de présentation.

Pendant ce tableau à prédominance sonore (le temps numéro neuf du scénario final), la dimension rhizomique du temps hétérogène prenait une ampleur troublante en résonance avec le lieu, une église désaffectée, et les corps présents, par la spatialisation sonore de ces commentaires de plusieurs provenances. D'abord dirigés numériquement de manière individuelle et aléatoire dans un ou l'autre des seize haut-parleurs, ceux-ci créaient un éparpillement spatial de voix et de sensibilités. Les commentaires, manipulés par Thibert, étaient peu à peu superposés, jusqu'à atteindre une telle accélération de leur simultanéité que l'on vivait carrément l'expérience sonore d'un devenir rumeur, puis d'un devenir prière d'une multitude jusqu'à la texture sonore et même le bruit blanc. Ces variations de devenirs sonores, en résonance avec le lieu dans lequel ils s'inscrivaient, prenaient une couleur troublante, éveillant des souvenirs, une mémoire à la fois personnelle et collective et un questionnement de notre rapport actuel au religieux, au corps, à la morale, au vivre-ensemble.

Ainsi, caractérisée par l'alternance entre des moments immersifs et des passages "blancs", entre une attention soutenue et une "inattention sélective", l'expérience spectatorielle de *Résonances* se révèle tissée d'ambivalence. Dans cet ondoyant "corps sans organes", habité de dynamiques hétérogènes, le spectateur écrit un parcours marqué par une poétique de l'instabilité. "L'expérience immersive qui [...] découle [de celle-ci], à l'image du nomadisme

du spectateur-marcheur, est fluctuante. Elle se déploie dans l'incessant 'clignotement d'une présence' – à soi, aux autres, et à la représentation"²³⁶.

En résumé, apparaît dans la fabrication et la réception de ce type dispositif scénique, une double écriture, celle du créateur et celle du spectateur. Patrice Pavis²³⁷ reconnaît pour certaines propositions postdramatiques la dynamique d'une dramaturgie reconstituée par le spectateur. Telle que formulée plus haut, on peut dire que dans cette recherche-crédation, une courbe avec ses accents et ses absences est dessinée par les créateurs, mais une autre, celle du spectateur, vient y ajouter ses accentuations et ses propres absences et liaisons à travers une logique de la corporéité ; les axes de fabrication mis en œuvre dans cette recherche stimulent par conséquent une théâtralité kinesthésique où le corps du spectateur se trouve à agir autant qu'à être agi, lui-même foyer de résonance au sein d'un réseautage instable et dynamique constitué d'énonciations, d'actions, de sensations et d'expressions qui interagissent à travers différentes corporéités et virtualités.

4.1.2 Les corps sans organes

Revenons maintenant à l'intention de départ liée à la ressource de l'œuvre de Francis Bacon et son usage dans les laboratoires. L'idée première, l'élément déclencheur de cette mise en dispositif, jaillit en quelque sorte d'une espèce de « baconisation » du matériau textuel mullérien devenu vidéographique, par la

²³⁶ Catherine Cyr, « *Résonances : théâtre immersif et poétique de l'instabilité* », com. citée, f. 9. Florence March (*Relations théâtrales*, Montpellier, l'Entretemps, coll. « les points dans les poches », 2010, p. 19) rappelle que pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, ce clignotement désigne la dynamique établie au théâtre entre l'acteur et le spectateur, une oscillation entre la conscience de l'autre et l'oubli, partiel, ou momentané, de sa présence. Elle écrit reprendre ici l'expression en la tirant du côté de l'expérience de la présence à soi, aux autres (acteurs présents et virtuels, spectateurs) et à la représentation.

²³⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Collin, 2014.

possibilité que des corps projetés s'entremêlent et se multiplient par le truchement de la semi-opacité d'écrans où se réfléchissent et se superposent les images de corps virtuels. Cette vision de départ permettait un premier lien entre Müller et Bacon, à même la vidéographie. Cette première élaboration opérait déjà dans une perspective de corps sans organes sans le savoir, offrant un érotisme de corps disloqués perpétuellement déterritorialisés, qui se font, se défont et se refont à travers des gestes banals, assurant au sous-ensemble « corps virtuels » un potentiel de résonance et d'instabilité.

C'est du côté du travail des performeurs que les possibilités de cette pratique théorisée par Deleuze et Guattari me sont ensuite apparues prometteuses. Je visais, par l'exploration de cette transposition dans le travail avec le performeur, une présence actorielle énergétique, rythmique et non psychologique. Cependant le travail exploratoire effectué dans le passé et récupéré pour une réintégration approfondie à cette recherche-ci, évoqué dans les figures 11 à 17, valorisait à nouveau une pratique du corps sans organes sans que je l'aie théorisée. J'ai réalisé en regardant les résultats de cet exercice (mixité de corps virtuel et réel) que les mouvements que réalisaient les performeurs auraient eu avantage à se concentrer pour créer des états (en sentant des forces agir sur leur corps) plutôt que de créer des mouvements qui génèrent simplement des formes dans l'espace. Je me suis aussi rendu compte que les performeurs en présence avaient peu de dissemblances physiques et qu'il serait judicieux de miser sur des corps vraiment différents. La question de l'hétérogénéité a dès lors surgi de cette manière à l'intérieur de ce sous-ensemble. À la suite de ces constats et réflexions, le mois consacré à l'écriture du scénario de base a fait mûrir

l'idée de poursuivre cette expérience de mixité des corps virtuels et corps réels, mais cette fois en mêlant les captations des corps plus vieux projetés (*Le projet Quartett*) aux performeurs en direct (*Spasmes*). Outre l'avantage de captations qui présentent des corps plus rarement représentés et hétérogènes, ces corps adoptent différents états. Longtemps après les présentations, j'ai réalisé que la volonté de mise en commun de ces deux spectacles procédait de l'intention de creuser ce dialogue entre les corps réels et virtuels, pour mieux au fond cerner et comprendre comment favoriser une pratique du corps sans organes.

Quand une force s'exerce sur une partie nettoyée, elle ne fait pas naître une forme abstraite, pas plus qu'elle ne combine dynamiquement des formes sensibles : au contraire, elle fait de cette zone une zone d'indiscernabilité commune à plusieurs formes, irréductible aux unes comme aux autres, et les lignes de force qu'elle fait passer échappent à toute forme par leur netteté même, par leur précision déformante [...] c'est sur la *forme au repos*, chez Bacon [...] qu'on obtient la déformation ; et en même temps tout l'entourage matériel, la structure, se met d'autant plus à bouger, "les murs se contractent et glissent, les chaises se penchent ou se redressent un peu [...]" Tout alors est en rapport avec des forces, tout est force²³⁸.

Cette mixité des corps projetés et réels appuie de manière pratique le postulat de Julie Sermon relatif aux mutations des espaces immersifs²³⁹. Sans spécifiquement en faire l'objet de ma recherche-crédation, les deux principes choisis m'y ont conduit.

²³⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 40. La citation incluse est tirée de David Herbert Lawrence, *Eros et les chiens*, Paris, Christian Bourgeois, 1969, p. 261.

²³⁹ « La troisième, enfin, est de brouiller les traditionnelles lignes de partage entre le naturel et l'artificiel, le réel et le virtuel, l'émetteur et le récepteur, l'homme et la machine ». Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 222-223.



Figure 35

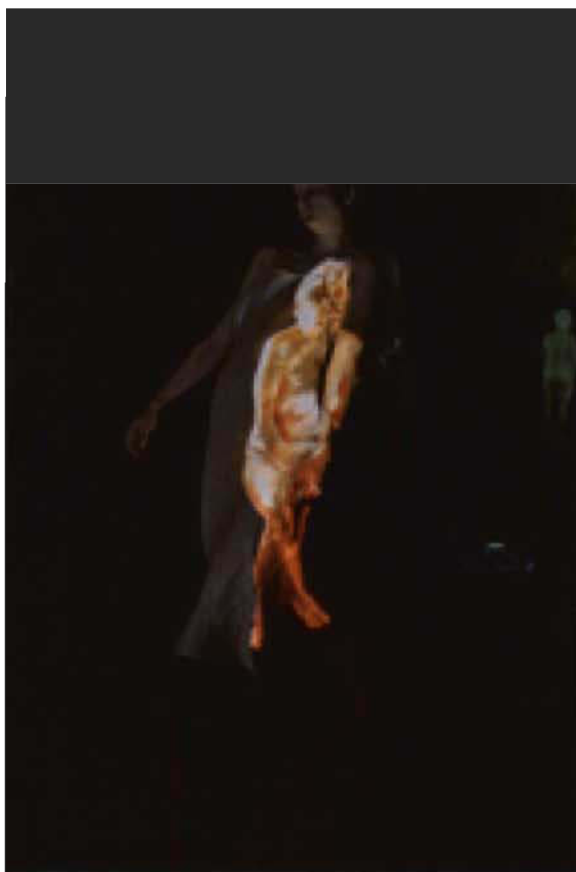


Figure 36

Ces photos ont été prises pendant une présentation, elles permettent de voir que les performeurs pouvaient aller se placer dans un endroit des entre écrans pour faire en sorte que leur corps reçoivent la projection prévue sur les écrans et ainsi créer une mixité corps virtuel/corps réel sans avoir à se coller sur les écrans mais simplement en les traversant.

Les déformations des figures dans les toiles de Bacon ne sont pas contraintes ou forcées, ne participent en rien des tortures, quoi qu'on en pense : si on y regarde bien, ce sont plutôt des postures naturelles d'un corps qui se regroupe selon la ou les forces qui s'exercent sur lui, désir de vomir, de dormir, d'être assis, de tenir debout, de se retourner, de se vider, de se dissoudre... forces de dilatation, dislocation, gravitation, pression, contraction, aplatissement, étirement. Deleuze explique ainsi le travail pictural de Francis Bacon : « C'est très curieux, mais c'est un point de vitalité extraordinaire. Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie²⁴⁰ ». Ce dont rend compte le dilemme baconien du peindre-le-cri-plutôt-que-l'horreur : « ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible ; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible²⁴¹ ». C'est d'ailleurs ces forces de dilatation, d'étirements, de contractions que j'ai tentées de faire subir au temps par le biais du travail que j'ai effectué sur le son et l'éclairage.

Il y a donc eu ce travail de recherche d'états avec les performeurs ; nous avons cherché à aborder le corps comme un champ de forces. Ce genre de travail, ce type de jeu repose sur l'énergie et la sensation plutôt que sur la psychologie et se situe dans l'axe de la logique de la corporéité.

De cette attention et recherche du corps sans organes avec les performeurs, j'ai, pendant ce deuxième laboratoire, saisi peu à peu qu'en fait cette pratique teintait tous

²⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 41.

²⁴¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

les aspects du dispositif scénique, du micro au macro, dès lors que les axes d'hétérogénéité et d'instabilité opéraient. Il en résulte un champ de forces qui cherche à se déployer, un jeu de pouvoir, comme Foucault définit le dispositif, et ce, tant dans les sous-ensembles que dans la globalité de la proposition. Un lien s'est peu à peu tissé entre l'un et l'autre. Comme si m'est lentement apparu possible que le corps sans organes, telle que définit par Deleuze, trouvait sa mise en pratique scénique à travers la fabrication d'un dispositif, tel que décrit par Foucault.

Concrètement, le travail en laboratoire a révélé que c'est seulement à partir du moment où les corps projetés (vidéographiques, source Müller), les corps réels (performatifs, source Bacon), les corps sonores et les corps architecturaux (colonne, autel, plafond, etc.) tendaient vers une même force de présence, avec fluctuations d'intensité individuelles et ponctuelles, que la proposition globale prenait son envol et permettait un déploiement maximal de « forces invisibles » qui débouchait sur une dynamique génératrice de liens rhizomiques prégnants. C'est comme si une nouvelle dimension, une nouvelle épaisseur, un nouveau volume d'appréhension du temps et de l'espace se créait à travers la mise en application de ces principes structurants, ce qui confirmait leur nature opératoire.

Cette découverte rejoint le postulat théorique de Michel Bernard qui, à travers la déclinaison de trois pistes fructueuses qu'ouvre la logique de la sensation du corps sans organes conclut que « nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur ou dans les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente²⁴² ». S'engager dans un tel faire devient une histoire de seuils et de niveaux, trace des

²⁴² Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *ouvr. cité*, p. 531.

accords ou des dissonances entre des matériaux hétérogènes, non sans générer des vibrations et une mise en jeu par le biais d'une variation des intensités.

Le corps sans organes [...] est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration. [...] la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps²⁴³.

Ainsi, le corps sans organes ne suppose pas l'absence d'organes, mais plutôt la « *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés²⁴⁴ ». C'est la non-fixité fonctionnelle et organisationnelle qui est recherchée. Chez le peintre Francis Bacon, vomissement, orgasme, excrément sont autant de poussées ou d'« échappées²⁴⁵ » du corps par un de ses organes. Le cri de Bacon, c'est tout le corps qui désire s'échapper par la bouche.

Selon Deleuze, chez Bacon, « tout se répartit en diastole et systole répercutées à chaque niveau. La systole, qui serre le corps, et va de la structure à la Figure ; la diastole qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure²⁴⁶ ».

L'importance de la relation structure/figure, pour permettre ces poussées ou échappées du corps, a nourri mon travail sur les différents corps scéniques, aussi bien au niveau microscopique que macroscopique et inversement. À l'échelle individuelle, le corps sans organes se réalise par les figures, qui sont des matériaux pris isolément. Ainsi, par exemple, les performeurs en direct ou projetés y subissent des forces

²⁴³ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », ouvr. cité, p. 34.

²⁴⁴ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », ouvr. cité.

²⁴⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 17.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 26.

invisibles, des « devenirs²⁴⁷ » ; de même, à l'échelle collective, englobant tous les constituants, l'œuvre scénique globale traverse la durée par le jeu des tensions instaurées au gré de la variabilité des dominances (conception) et des liens affectifs changeants qui se créent au sein d'un réseau en perpétuel remodelage (réception).

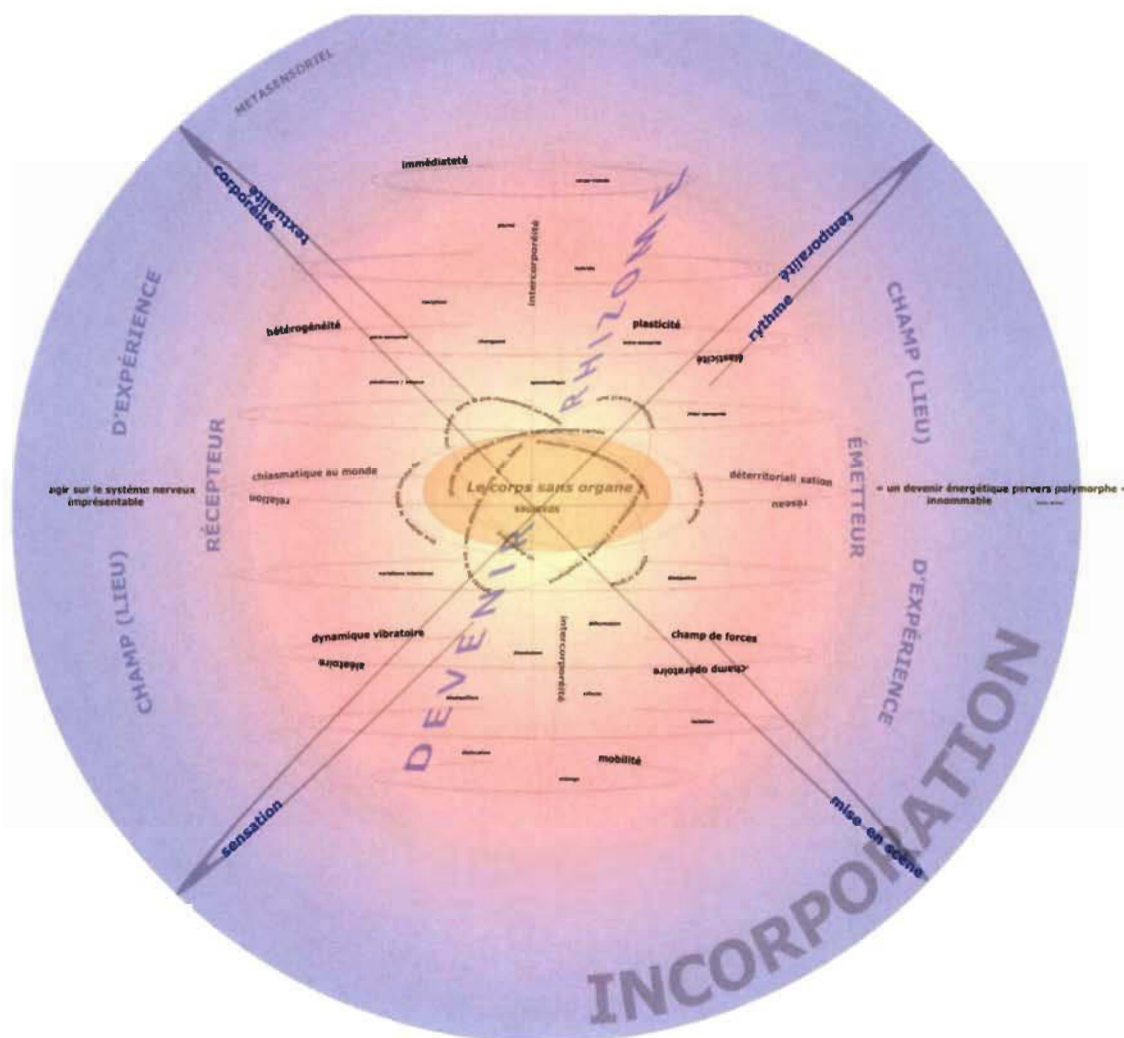


Figure 37

Cette carte conceptuelle présente une schématisation d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et la logique de la corporéité. Les espaces émetteur et récepteur se trouvent à partager circulairement le champ (lieu) d'expérience et les différentes dynamiques qui les traversent.

²⁴⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 285.

La sélection des matériaux textuels a suivi le même processus que celui esquissé avec les figures. La textualité peut aussi s'inscrire dans une pratique du corps sans organes. Il s'agit de privilégier les matériaux textuels susceptibles d'autonomie et d'interconnectivité avec les autres matériaux textuels générant une circulation et une instabilité du sens par le tissage mouvant des liens réseautiques qu'il permet au spectateur de créer. Le défi a consisté entre autres à permettre ensuite la dislocation, la dissolution, et une constante recomposition affective du visiteur grâce à sa libre déambulation au sein du dispositif.

À travers le processus de recherche-crédation, des laboratoires jusqu'aux présentations, le corps sans organes ressort comme une pratique touchant tous les ensembles et sous-ensembles d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et l'instabilité des dominances des constituants. Ainsi à l'exploration du corps sans organes des figures (performatives, vidéographiques) s'est greffée celle des résonances possibles par la cohabitation de plusieurs corps sans organes cumulant les vibrations/sensations. D'où une amplification possible de celles-ci créées par l'accumulation de ces mises en résonance. Si plusieurs vibrations agissent sur un corps résonateur en même temps, cette triple action peut produire un effet d'amplification, d'interaction qui déforme la triple vibration si on souscrit à l'affirmation de Deleuze selon laquelle « [l]a sensation est vibration²⁴⁸ ». C'est pourquoi dans un tel dispositif, le rythme joue un rôle fondamental :

Et la sensation, c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre, la recherche de la "meilleure" sensation (non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation) [...] puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse [...] L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et

²⁴⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 33.

les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole ; le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même²⁴⁹.

Le travail du corps avec les performeurs s'est caractérisé par le recours à la ressource constituée par les toiles et la pensée de Bacon. Ceci s'est matérialisé sous la forme d'une exploration imaginaire et physique de forces qui s'exercent sur le corps des interprètes (désir de vomir, de dormir, d'être assis, de tenir debout, de se retourner, de se vider, de se dissoudre, forces de dilatation, dislocation, gravitation, pression, contraction, aplatissement, étirement). Puis cette pratique du corps sans organes s'est élargie, consciemment reportée sur tous les sous-ensembles de la recherche-crédation, jusqu'à ce qu'elle marque l'ensemble d'un dispositif, qui inclut le spectateur.

De cette pratique appliquée à des sous-ensembles spécifiques (vidéo, textes, son etc.) tel qu'évoqués par les nombreux exemples de ce chapitre, à une application de celle-ci dans l'interaction globale de ses sous-ensembles, il ressort que le corps sans organes semble avoir été perceptible au moins par certains spectateurs familiers avec le concept, si on se fie aux propos de la spectatrice Catherine Cyr :

Le spectacle immersif, comme d'autres formes théâtrales postdramatiques, repose plutôt sur l'instabilité et la mise en tension des différents systèmes de la représentation – texte, jeu, mouvement, projections vidéographiques, etc. En effet, ces systèmes ne cohabitent pas de façon neutre et entrent en réverbération, et parfois en friction, les uns avec les autres pour inscrire le spectacle dans une forme de durée sensible, perçue par le spectateur. Ainsi, dans *Résonances*, parfois les mots le cèdent-ils aux images, alors que des fragments de tableaux baconiens, projetés, éclaboussent d'ocre et de rouge les corps des acteurs (présents et virtuels) qui, comme dans les tableaux du peintre, semblent alors "se prolonger en taches", dégouliner hors de leurs frontières organiques. À d'autres moments, ce sont plutôt les interactions intimes avec les acteurs en présence qui solliciteront l'attention du spectateur et orienteront son expérience réceptive : un pape, qui semble tout droit sorti d'un tableau de Bacon (lui-même inspiré par Vélasquez), invite le spectateur à se confier à lui ; plus loin, nichée dans une alcôve, une performeuse murmure au micro quelque parole à demi audible ; une autre, petite

²⁴⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 30-31.

figure spectrale aux déplacements furtifs, invite le spectateur à lire des extraits du livre qu'elle tient entre ses mains (*158 Fragments d'un Bacon éclaté* de Larry Tremblay). [...] Ce paysage corporel, tissé de mots et de couches sonores, en vient à occuper tout l'espace vide de l'église, un lieu traversé de ressacs textuels et de migrations physiques, lui-même construction quasi organique, vaste *corps sans organe*²⁵⁰.

En résumé, j'ai exposé ici une recherche-crédation qui s'attachait à éclairer la fabrication d'un dispositif scénique par l'analyse des mécanismes qui s'y déploient via l'exploration du phénomène du corps sans organes.

Pour ce faire, je me suis appuyée sur la démarche de Michel Bernard qui s'attache à définir le délaissement du corps unitaire et signifiant au profit d'un corps sans organes et d'une logique de la sensation comme caractéristique de l'art contemporain. Selon lui, « corporéité » serait un vocable qui traduit mieux la malléabilité énergétique et réseautique qui s'y déploie et dont la sensation serait le « noyau²⁵¹ ». La popularité récente du dispositif scénique pourrait être le signe de ce glissement qui s'opère à l'heure actuelle et se manifeste selon Bernard dans l'art contemporain, déployant *de nouveaux enjeux* fondés sur des critères différents de ceux aristotéliens.

Cette recherche-crédation a permis de confirmer que le corps sans organes conceptualisé par Deleuze et Guattari trouve dans le champ scénique un potentiel d'épanouissement par le truchement d'une mise en dispositif d'éléments hétérogènes et instables, qui permet des plateaux, des flux, des connexions, des soubresauts, des spasmes. Dans cette pratique du dispositif et du corps sans organes, tous les corps scéniques convoqués ont été appelés à participer de cette écriture plurielle et

²⁵⁰ Catherine Cyr, « Résonances : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », com. citée, f. 6. La citation incluse est tirée de Franck Maubert, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*, Paris, Mille et une nuits, 2009, p. 89.

²⁵¹ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 527.

mouvante qui opère par une mise en tension plutôt que par fabrication d'un conflit dramatique ; textualité, corporéité, sonorité, spatialité, temporalité sont convoqués afin d'ouvrir une multitude de possibilités de connections et d'offrir une mobilité de navigation à travers celles-ci, de manière à inciter le spectateur à donner un sens personnel à l'expérience proposée. Le phénomène de résonance vaut aussi pour le spectateur dont l'inscription au sein d'une pratique d'un corps sans organes implique que ce dernier use du potentiel relationnel et réseautique des constituants scéniques au sein desquels il est appelé à évoluer pour y dessiner son propre tracé.

4.1.3 Le devenir autonome

Un aspect concomitant du faire scénique en jeu dans ce dispositif s'est profilé au cours de cette recherche-crédation. Cette dimension s'est immiscée grâce à l'objectif que je m'étais fixé d'instaurer une hiérarchie mouvante et instable qui passe par une mise en tension suffisante pour stimuler un intérêt soutenu. Je me suis rendue compte que ce phénomène devient d'autant plus réalisable et efficace dans le champ scénique que les éléments constituants portent ou « désirent » une certaine autonomie, ce qui vaut aussi pour le comportement du spectateur.

Si c'est un aspect qui apparaissait dans mon travail antérieur, il a émergé dans cette création au travers des diverses articulations et découvertes pratiques et théoriques de cette recherche, de manière plus évidente et mieux formulée. En effet, dans un dispositif scénique qui fait interagir des matériaux hétérogènes sans a priori hiérarchique, un mélange d'ouverture et d'autonomie doit se rattacher à chacun des constituants de la présentation si l'objectif est de maximiser dynamisme et mise en

tension. Cette dimension qui lie ouverture et autonomie permet au matériau la fluidité souhaitée pour circuler sans se fixer définitivement, la légèreté nécessaire à une instabilité productrice de mouvement tout en activant un champ de forces par le jeu de pouvoir des différentes présences. Trouver un tel équilibre dans la fabrication d'un dispositif entre circulation et tension est difficile et délicat.

Cette découverte du « besoin d'autonomie » des constituants pour maximiser le dynamisme du dispositif n'est pas un cas isolé, il trouve des échos dans d'autres sphères d'intérêts. Ainsi, Franck Leibovici²⁵² l'évoque à propos des travaux de Mark Lombardi et Reznikoff. Je souhaite m'attarder sommairement dans ce détour sur ces exemples qui articulent dans un tout autre champ d'expertises des enjeux similaires à ceux auxquels renvoie cette section-ci, dans la mesure où ces exemples peuvent ouvrir des pistes de réflexion intéressantes.

Testimony de Reznikoff a été créé en 1965 par la mise en commun de fragments de témoignages issus de procès et archivés ; ce livre devient comme une modalité singulière de l'histoire des États-Unis de 1885 à 1890, « cette peinture d'histoire ne naît pas d'un grand récit unifié mais, au contraire, d'une multiplicité de petites unités hétérogènes²⁵³ ». Sans progression temporelle d'une zone à l'autre, cet ouvrage mêle géographie, sociologie et histoire en plus d'être constitué comme une cartographie composée de ce qu'il appelle des « micro-blocs autonomes²⁵⁴ ».

Au-delà de l'insistance sur l'hétérogénéité des constituants et sur leur autonomie, ce qui retient mon attention chez Leibovici, c'est qu'il met en lumière à

²⁵² Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions théoriques », 2007.

²⁵³ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 38

²⁵⁴ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 34.

travers ces deux exemples un processus de *glissement* d'un contexte à un autre d'un objet ou d'un « énoncé », qu'il formule comme une « implémentation²⁵⁵ », un procédé qui, une fois le prélèvement accompli (et le choix des blocs résolu), est « une opération de recontextualisation, décontextualisation, recontextualisation²⁵⁶ ». Le lecteur n'y trouve pas de hiérarchie guidant sa lecture mais plutôt une carte ne donnant pas le mode d'emploi de la manière dont il faut naviguer dans le document.

[C]omposé de strates et couches appartenant à des mondes différents - politique, juridique, économique, historique, esthétique -, un document poétique *se parcourt*, on ne lit plus, on fait des *promenades* [...] les modalités de circulation ne sont jamais figées²⁵⁷.

« [L]a promenade est un mode d'écriture [...] une écriture qui ne *pense* pas, écrit-il, mais *parcourt*²⁵⁸ ». Les *structures narratives* de Mark Lombardi proposent aussi, à leur manière, une peinture d'histoire, via la mise en relation de scandales financiers et d'actes de terrorisme. Lombardi procède aussi par « implémentation », sorte de dessin créé à partir de coupures de journaux, de livres et de revues, qu'il décontextualise en créant des fiches, et recontextualise à travers ces dessins qui ont été exposés dans des galeries et des musées. Ce procédé d'implémentation concrétise, voire exacerbe, la qualité d'autonomie et d'ouverture recherchées pour chacun des constituants et devient nécessaire à la mise en dispositif à venir.

²⁵⁵ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 35.

²⁵⁶ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité.

²⁵⁷ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 80.

²⁵⁸ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 104.

Ce procédé d'implémentation fait de chaque élément un élément « détaché », le rendant du coup potentiellement plus mobile et susceptible de passer d'un régime à l'autre, de circuler à travers différents langages disciplinaires, sans perdre ses qualités expressives. À ce sujet, Leibovici propose la notion d'« énoncés flottants²⁶¹ ». Il spécifie en note infrapaginale qu'il emploie le terme d'« énoncé » indifféremment pour du texte, de l'image ou du son, de telle sorte que le rassemblement de tous ces énoncés « forment ensemble un *monde flottant* [...] *floating world*²⁶² » exprimant des forces en présence.

Des pistes de réflexion reliées à *Résonances* sont mises en relief par les propositions de Leibovici. Sans être neuve, la suggestion d'une lecture prenant la forme d'une promenade est intéressante. Je souhaite surtout m'attarder ici sur le procédé d'implémentation et sur les énoncés flottants qui en émergent.

Ainsi, les changements de nature que j'ai fait subir préalablement aux matériaux de cette recherche-crédation semble obéir au même objectif. Dans sa communication, Catherine Cyr livre une analyse spectatorielle de *Résonances*, où elle fait état d'un phénomène similaire à cette implémentation que j'aurais effectuée en amont de la représentation. À mon avis, ce procédé dépasse la parataxe – procédé associé par Lehmann au postdramatique²⁶³ – pour embrasser un vibratoire plus prégnant qu'une simple juxtaposition. Cyr paraît aussi de cet avis : « Il est intéressant d'observer comment, dans *Résonances*, les imaginaires du corps, à travers une saisie interprétative singulière, peuvent apparaître indissociables d'une textualité qui leur

²⁶¹ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 100.

²⁶² Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 103.

²⁶³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, ouvr. cité, p. 135. Pour Lehmann, la parataxe renvoie à la construction par juxtaposition et à des systèmes de la représentation non-hiérarchisés.

préexiste et les irrigue²⁶⁴ ».

J'ai désigné cette opération habituelle dans mes spectacles comme un « glissement » tout en identifiant que celui-ci cherchait à optimiser la mobilité potentielle des matériaux impliqués. Or la découverte Leibovici est survenue seulement après les expérimentations pratiques de *Résonances*. Est-ce que le fait d'employer des procédés similaires dans des sphères artistiques diverses est le fruit du hasard ou l'indice d'une tendance ? Est-ce que le devenir autonome représente un trait marquant de la contemporanéité en art ? La question mérite d'être posée. Il faudrait pour ce faire, d'abord scruter la présence de ce trait à travers l'histoire théâtrale et saisir ensuite en quoi ce procédé se démarque de ceux qui étaient employés dans des manifestations passées. Je peux seulement ici souligner une similarité d'approche entre les deux exemples de Leibovici et la recherche-crédation réalisée. Le processus d'implémentation associé par Leibovici à un devenir autonome offre une parenté avec le réflexe de glissement auquel j'ai recouru pour obtenir un dispositif dynamique si j'en juge aux analyses de ma création qui m'ont permis de le tenir pour un aspect fondamental de cette recherche. L'étude de ce procédé peut donc participer à enrichir la réflexion sur la fabrication du dispositif.

Or, l'implémentation procède de la même *nécessité* de générer du dynamisme. On peut dès lors s'interroger sur la dimension stratégique que présente ce dynamisme dans la fabrication d'un dispositif en art. Dans les arts de la scène, une telle stratégie concerne-t-elle spécifiquement une « opposition » au dramatique ? Ce me semble un raccourci de pensée qui mérite d'être argumenté avant de l'affirmer. La valorisation de ce dynamisme sous une forme rhizomique ferait éclater toute possibilité de

²⁶⁴ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 2.

hiérarchie stable et fixe. Au théâtre, cela paraît comme un renversement considérable, d'autant plus notoire que cet art repose sur une longue tradition du texte comme élément prédominant. Si cela se révèle, il s'agirait peut-être moins d'une stratégie théâtrale en « opposition » au texte dramatique que d'une stratégie scénique privilégiant ce type de dynamisme étoilé, mobile et indéterminé.

En outre, ce « détachement » recherché des constituants pour mieux parvenir au dynamisme souhaité est relevé par Leibovici à travers deux exemples de dispositifs artistiques diversifiés. La recherche-crédation *Résonances* vient juxtaposer à cette autonomisation des éléments un troisième exemple, cette fois scénique. Cette synergie toute relative de fabrication relance la question soulevée en introduction quant au lien entre la dimension technique et l'écologie cognitive. Pour sa part, Leibovici suggère que ce phénomène manifeste la « refondation de leur écosystème : c'est peut-être parce qu'ils sont de plus en plus détachables, que le copier-coller permet des articulations d'hétérogènes de plus en plus rapides, de plus en plus sommaires aussi, qu'une intégration unifiante n'est plus pensée comme absolument nécessaire, sur un mode organiste²⁶⁵ ».

4.2 Cinq enjeux

L'information « designer », Edward Tufte, dans un film d'Arte sur l'œuvre de Mark Lombardi, résume ainsi la situation : « l'action réside dans les traits de liaisons²⁶⁶ ». Ce n'est pas tant une esthétique du morcèlement qui est recherchée par

²⁶⁵ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, ouvr. cité, p. 105.

²⁶⁶ Mareike Wegener, Allemagne, 80 min, 2011, Documentaire Brooklyn basé sur l'artiste Mark Lombardi, film de Arte [en ligne], consulté le 16 octobre 2015, URL : https://www.dailymotion.com/video/x19kk9t_mark-lombardi-artiste-conspirateur_webcam.

là qu'une dynamique favorisant la circulation [des objets et des êtres], d'où son indéniable instabilité. Ce point de vue rejoint le constat qui s'est dégagé en laboratoire relativement à l'importance accordée à l'activation de l'instabilité, de l'indécidabilité de l'objet. Rancière le remarquait également pour ce qui est de l'art contemporain, Deleuze à l'égard de la pratique de Francis Bacon et Rykner quand il souligne l'« indiscernabilité quantique » de l'écriture de Duras.

J'aimerais donner un autre exemple scénique où se manifeste une parenté avec ce processus de fabrication, cette fois dans une œuvre qui se présente comme un hommage chorégraphique et performatif à la poésie de Srečko Kosovel, un poète slovène qui vécut au début du XX^e siècle. *Sad Sam Lucky* a été créé en 2012 par le Croate Matija Ferlin et présenté à Montréal en 2014 dans le cadre du Festival *TransAmériques*. Dans l'extrait qui suit, Andréane Roy résume bien ce procédé de glissement d'un régime à l'autre qu'elle formule, elle, comme une ex-corporation :

Si l'on se fie aux propos du chorégraphe-performeur, il ne s'agit pas d'un rapport hiérarchisé, où le corps serait subordonné au texte, pris dans un carcan figuratif et narratif. L'écriture de Kosovel est métaphorique et performative : elle agit comme « un levier pour l'imaginaire du mouvement » (Charmatz et Launay, 2002). Le mouvement ne se borne donc pas à « représenter » ou à incorporer le texte : il l'« ex-corpore » (Loupe, 2004), le produit, le déjoue, le réécrit et le donne à lire au spectateur à travers les flux qui traversent les tissus du corps de Ferlin, en une variation ininterrompue du tonus et des « textures corporelles » (Charmatz et Launay, 2002). Sous l'impulsion métaphorique et imaginaire de la poésie, le corps de Ferlin révèle ainsi une textualité sensorielle et tensionnelle, un « chant intérieur rendu visible » (Loupe, 2004)²⁶⁷.

²⁶⁷ Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin : d'une poésie performative à une écriture du corps dans l'espace », texte préparatoire pour un séminaire parallèle du colloque de la SQET, Montréal, 2016, f. 1-2. Ce texte n'a pas fait l'objet d'une communication ni d'une publication, c'est un texte qui servait de déclencheur à la discussion au cours d'un séminaire, l'auteure a aimablement accepté de me l'envoyer. Je l'en remercie. Les extraits cités : Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre national de la danse/Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2002 ; Laurence Loupe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La pensée du Mouvement », [1997] 2004.

L'intérêt de citer cette étude, au-delà de la similarité qu'on peut observer entre les procédés d'ex-corporation et d'implémentation et le devenir autonome qui s'y déploie, réside dans l'éclairage projeté sur l'inévitable interprétation, « réécriture » pourrait-on dire, qui accompagne cette recontextualisation. Dans ce jeu de glissement, de circulation, de mobilité s'insère un autre jeu, permettant une variation, un décalage, voire une insistance, créant en fait une indiscernabilité énonciatrice.

Enfin, il semble plausible que ces actions d'implémentation, d'ex-corporation et de création d'énoncés flottants soient reliées aux objectifs expérimentés dans *Résonances*. Ce seraient autant de formulation d'actions propres à cette fabrication dans d'autres cadres, mais rejoignant l'atteinte de l'hétérogénéité et d'une logique de la corporéité, tel que je l'ai moi-même expérimenté. Tant Leibovici que Roy relève à plusieurs moments l'hétérogénéité des constituants par des exemples choisis, ils soulignent aussi une logique empreinte de matérialité et de « mises en corps », en particulier quand Roy met en évidence la malléabilité des incorporations créée par l'ex-corporation. Il serait intéressant de vérifier si ces manifestations et leurs caractéristiques peuvent enrichir la connaissance du dispositif scénique et des enjeux qu'il suscite.

4.2.1 Récit

Un autre aspect de ce devenir autonome présente un intérêt à souligner. À la question du récit soulevée par Panaccio-Letendre en troisième point de sa définition du dispositif en art, pourrait faire écho la notion d'« énoncé flottant ». Cette question du récit en art demeure irrésolue, c'est un vaste et complexe sujet ; Panaccio-Letendre

le repositionne en avant-plan en l'intégrant à sa définition du dispositif.

J'observe également une recrudescence de l'utilisation du concept de « narrativité » et aussi de celui de « dramaturgie » dans plusieurs manifestations et dispositifs en arts visuels, en arts médiatiques et en design. À titre d'exemple en arts médiatiques, je retiens l'évènement *Sensory Stories : donner corps au récit à l'ère numérique*, une exposition interactive que j'ai visitée au Centre PHI à Montréal, qui a eu lieu du 14 juin au 21 août 2015, et dont voici le texte descriptif sur le site du PHI :

StoryTelling (FoST) de New York et produite en partenariat avec Phi, l'exposition se composera de 13 œuvres de pionniers des technologies émergentes du monde entier, dont une de Felix & Paul Studios, de Montréal, et une autre du collectif réunissant Guy Maddin, Evan Johnson, Galen Johnson et l'Office national du film du Canada (ONF).

Les visiteurs y découvriront des expériences de réalité virtuelle, des films interactifs, des œuvres participatives, des histoires oculométriques, des interfaces tactiles et bien plus.

“Comme l’a démontré *Sensory Stories* l’été dernier, ces nouvelles technologies sont de puissants outils narratifs et artistiques, explique la présidente du Centre Phi, Penny Mancuso. Dans le cadre de notre collaboration avec FoST pour cette nouvelle exposition, nous voulions proposer une sélection encore plus diversifiée des meilleures œuvres immersives au monde, des œuvres marquantes pour le public sur les plans individuel et collectif”²⁶⁸.

Un autre exemple, cette fois du côté des arts visuels, est l'œuvre de Sophie Calle *Pour la dernière et la première fois* présentée au Musée d'Art Contemporain de Montréal au printemps 2015²⁶⁹.

Ces exemples posent à nouveau la question du statut du récit, non seulement au théâtre, mais dans les arts en général. Se pourrait-il que le processus d'implémentation et la « flottaison » des énoncés, associés respectivement à la

²⁶⁸ Anonyme, « *Sensory Stories : donner corps au récit à l'ère numérique* », dans *PHI* [en ligne], consulté le 20 août 2015, URL : <https://phi-centre.com/evenement/sensory-stories-donner-corps-au-recit-a-ler-du-numerique/>.

²⁶⁹ Anonyme, « *Pour la dernière et la première fois* », dans *Musée d'Art Contemporain* [en ligne], consulté le 4 avril 2016, URL : <http://www.macm.org/expositions/sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois/>.

mobilité et à l'autonomie, relancent l'attrait pour le créateur à l'égard du défi et des jeux véhiculés par le récit ?

Du côté scénique, le postdramatique semble avoir été le lieu de l'émergence de cette réintégration du récit, si l'on en croie les interprétations et analyses multiples scrutées avec acuité par Catherine Bouko²⁷⁰. Elle souligne l'importance de ce devenir autonome dans sa réflexion sur le récit, et elle propose aussi un lien entre autonomie et incorporation : « [l]a mise en scène dramatique du corps fait place à sa "*mise-en-chair*" [...] exploité comme un matériau autonome. Le corps devient *présence*²⁷¹ ».

La présence scénique du corps disloqué participe du morcellement du spectacle. Gilles Deleuze définit cette présence comme un facteur de perturbation, qui empêche la construction du sujet-corps et par là de la représentation. Ceci constitue précisément la finalité de ces créations : le corps morcelé a intégralement perdu sa totalité signifiante. Il ne peut plus être identifié par le spectateur comme un support dramatique, mais uniquement comme une matière fragmentée²⁷².

Lehmann, idéateur du postdramatique, proposait d'ailleurs, il y a une quinzaine d'années, le concept de « corporalité autosuffisante²⁷³ » : « le corps se dégage de la dimension discursive pour apparaître dans ses intensités internes²⁷⁴ ». L'idée n'est pas nouvelle, plusieurs observateurs et analystes ont vu un lien entre corps et autonomie. Ce lien trouve dans le processus d'implémentation une concrétisation active de ce type de fabrication. Cependant, ce lien observé entre devenir autonome et logique de la corporéité ne suffit pas à rendre compte de la valorisation dont le récit fait l'objet dans des œuvres morcelées, mobiles et indéterminées. L'habitude de dramatisation est-elle incrustée en nous par des siècles d'exposition au dramatique et perdurerait

²⁷⁰ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

²⁷¹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 244.

²⁷² Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 95.

²⁷³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, ouvr. cité, p. 150.

²⁷⁴ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 95.

même dans des formes plus contemporaines ou perçues comme transitoires ? Ou si, comme le prétend Madeleine Mervant-Roux, le spectateur « ne peut pas ne pas dramatiser²⁷⁵ » ? La construction d'un récit serait-elle quelque chose d'inné ou de purement culturel ? Les interprétations sur cette question de l'articulation du récit dans le théâtre postdramatique « royaume du dispositif²⁷⁶ » abondent, elles se présentent chez Julie Kristeva en signe postdramatique « spéculaire²⁷⁷ » (non référentiel, autoréflexif), chez Pavis en « modèle de réception iconique²⁷⁸ » jumelé à une « théorie des vecteurs²⁷⁹ », chez Hjelmslev, en « figures qui s'apparentent à des non-signes²⁸⁰ » ou « signes opaques²⁸¹ », chez Mervant-Roux en modèle de « *saisie allégorique*²⁸² ».

D'après Mervant-Roux, même lorsqu'il assiste à une performance qui pousse à l'extrême le refus de représentation, le spectateur *dramatise*. Deux types de réception peuvent être distingués : *l'interprétation* dramatique et la *dramatisation*, qui s'apparente à une saisie *allégorique*. [...] Le spectateur approche le travail des performeurs de manière plus globale, via des isotopies thématiques et multisensorielles. La création de ces isotopies articule le processus de dramatisation. Celles-ci sont globales et ne proviennent pas d'une traduction précise de signifiants en signifiés²⁸³.

La constellation d'hypothèses et de théories concernant la formation ou la non formation du récit et son articulation dans les nouvelles pratiques scéniques montre bien la nature complexe et irrésolue du sujet. Qui a raison entre Pavis qui propose un modèle pour sortir la sémiologie qu'il perçoit comme en crise, Fischer-Lichte qui propose une réconciliation de la phénoménologie et de la sémiologie à travers un

²⁷⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figuration du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 44.

²⁷⁶ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cité, p. 93.

²⁷⁷ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 164.

²⁷⁸ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 184. Pavis reprend la théorie peircienne.

²⁷⁹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité.

²⁸⁰ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 126.

²⁸¹ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 143.

²⁸² Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 165.

²⁸³ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 165-166.

principe d'« embodiement »²⁸⁴ » et Catherine Bouko qui défend la « pensée iconique »²⁸⁵ » au sens de Peirce pour la réception du dispositif scénique, offrant un modèle de processus sémiotique pour la réception du postdramatique ? Bouko y spécifie que « la récurrence d'une même articulation des plans de contenu et de l'expression [...] engendre une isotopie », qu'Umberto Eco a définie comme « “un niveau de cohérence interprétative” mis sur pied par l'instance productrice du texte »²⁸⁶ ».

Selon Pavis, deux parcours se combinent : « des parcours de stimulation sensorielle et des parcours de sens. Tous correspondent à des *promenades* structurées à l'intérieur de la représentation. Libre au spectateur de créer ses propres chemins. Selon qu'ils soient au service de la performance ou de la fiction, Pavis nomme ces parcours respectivement vecteurs d'intensité et vecteurs de signification »²⁸⁷ ». Il propose quatre dimensions d'articulation de ces plans d'expression et de contenu :

Plan de l'expression	Forme de l'expression : sous quelle forme se présentent les formes théâtrales
	Substance de l'expression : quels matériaux sont utilisés : son, couleurs, costumes, etc.
Plan du contenu	Forme du contenu : quelle structuration le contenu acquiert, quelles sont les idées à exprimer
	Substance du contenu : quel est le sens, la pensée exprimée. Quelles idées passent à travers le texte et la représentation.

Figure 39

Ce schéma est tiré de Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille, PUL, 1985, p. 72, dans Catherine Bouko, *Le spectateur postdramatique*, ouvr. cité, p. 126.

²⁸⁴ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 142.

²⁸⁵ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 143.

²⁸⁶ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 163. La citation incluse est tirée d'Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 119.

²⁸⁷ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 220.

Bouko avance la pensée iconique et la dramatisation comme les deux faces du processus complet de réception du postdramatique où le sens, jamais vérifiable, demeure en suspension : « chaque spectateur élabore des isotopies personnelles qui ne sont jamais soumises à une validation²⁸⁸ ». Cette indétermination du sens rejoint Leibovici et ses énoncés flottants. Est-ce à dire que l'implémentation serait un processus de fabrication mais aussi de réception intéressant à scruter ? Serait-il pertinent de scruter les liens entre l'isotopie et l'implémentation ? L'accent mis sur le processus se trouverait-il lié à une réception kinesthésique des différentes incorporations inscrites dans l'œuvre, rejoignant ainsi les propositions de Michel Bernard soumises au chapitre II ?

La complexité de cette question du récit ne me permet pas d'avancer une proposition ferme ; ce que je retiens cependant de ces différentes suggestions de modélisations est la nécessité de prendre désormais en compte le devenir autonome et la logique de la corporéité dans cette question irrésolue du récit.

Dans le champ scénique, cette qualité d'ouverture et d'autonomie est aussi souhaitée du côté du spectateur d'un dispositif scénique, celui-ci étant aussi considéré comme constituant. Cette nouvelle autonomie est aussi une force qui agit sur le spectateur et qui doit désormais aussi être prise en compte dans cette notion du récit dans les œuvres contemporaines.

Cette recherche-crédation m'a permis de découvrir qu'à cette autonomie partielle des matériaux doit se greffer une affectivité entre les constituants, c'est-à-dire un potentiel de vibration, de résonance, qui à travers la liberté conférée par cette autonomie, trouve un élan de mouvement du côté de la complexité liée au désir, ce

²⁸⁸ Catherine Bouko, *Théâtre et réception*, ouvr. cité, p. 143.

que Deleuze appelle le « devenir²⁸⁹ », et qui passe par la notion d'affect. Il explore cette notion en s'appuyant sur Spinoza, pour faire surgir la dimension corporelle, l'habileté du corps d'être agi autant que d'agir dans une globalité virtuelle de potentialités. L'émotion ne serait qu'une expression partielle de l'affect, qui englobe les possibles ressentis. Le devenir serait ni plus ni moins une force qui tiraille d'un côté ou de l'autre parmi ces potentialités, ce tiraillement diffère selon l'individu impliqué par cette autonomie accrue qui laisse libre cours à ses propres mouvements affectifs.

Certaines analyses de l'évènement théâtral néglige la dimension affective qui, à mon sens, mériterait d'être creusée et participe potentiellement à cette question du récit. Elle s'avère actuellement plus présente dans les écrits théoriques en arts visuels, qui pourraient enrichir la réflexion sur cet aspect. Les spectacles de Fabre et de Castelluci me semblent éloquents à cet égard. Bien que ce ne fut pas l'objet de cette recherche-crédation, je vois cependant à la lumière du parcours traversé un certain intérêt à explorer éventuellement l'hypothèse selon laquelle la logique de la corporéité, que Michel Bernard relie à l'art contemporain, imprime une approche plus affective qu'intellectuelle, entraînant la possibilité, que le sens subisse sa propre incorporation dans une pratique du corps sans organes réalisée aussi par le spectateur dans ce type d'expérience. Le dispositif scénique, qui mise sur la non fixité du récit, « glisserait » selon son désir, selon son « affect²⁹⁰ ». Le récit s'y présente morcelé, composite, mobile, indéterminé, constitué des virtualités, des potentialités surabondantes de micro-évènements hétérogènes (incluant des micro-dramaticités

²⁸⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, ouvr. cité, p. 30.

mais pas seulement) dans lesquelles le spectateur doit « se promener » et faire des choix pour ébaucher un ou plusieurs micro-récits personnalisés.

Le spectateur crée son propre parcours, cartographie son expérience en se laissant guider par ses sens. La metteuse en scène place le spectateur dans une position de réceptivité qui l'amène à devenir hypersensible à ce qui se passe autour de lui et à tenter de distinguer les performeurs spectraux qui déambulent du bruit de pas qui résonnent sur le plancher de l'église, de l'environnement sonore qui l'enveloppe et des figures fantomatiques projetées sur les écrans. C'est par la synesthésie que Josephine Machon explique ce genre d'expérience propre au théâtre immersif et qui emmène le spectateur de *Résonances* à motiver son parcours déambulatoire en se concentrant sur ses sensations physiques. Selon elle, le travail synesthésique active le "corps pensant", qui devient ainsi capable de communiquer et d'interpréter l'expérience performantielle dont le spectateur est partie intégrante. Elle parle d'une intelligence sensorielle du corps qui répondrait à ses propres règles et à sa propre logique, complètement distincte de l'intelligence cérébrale²⁹¹.

Cette possibilité exige, selon Leibovici, que soit accepté le fait que les « énoncés » puissent être des mots, des images, des sons, et j'ajouterais des corps. La parenté du parcours et du récit m'amène à envisager le devenir autonome comme participant au renouvellement du récit que l'on observe et qui comporterait sans doute l'ajout de nouvelles modalités énonciatrices, celles du corps et de l'activité spectatrice, comme éléments structurants de l'activation du sens et des sens.

4.2.2 Autorité

Le degré d'incorporation de ce devenir autonome soulève un enjeu important qui s'accompagne de plusieurs questionnements et ouvre diverses pistes de réflexion. Ainsi, ce difficile et délicat équilibre auquel j'ai été confrontée pendant les laboratoires, entre tension et circulation d'une part, entre direction et autonomie d'autre part, est-il l'apanage de tout dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et la

²⁹¹ Sarah Thibault, « Rencontre entre corps virtuels et corps réels dans *Résonances* de Carole Nadeau », com. citée.

corporéité ? Aurais-je dû pousser l'autonomie des constituants jusqu'à éviter toute chronologie dans l'ordre de ce qui était proposé, ou même éviter toute direction dans la nature des propositions ? Pourquoi avoir choisi d'imposer une direction chronologique à l'ensemble et une durée déterminée ? Aurais-je dû aménager une plus grande autonomie au spectateur, qui, au-delà de la déambulation, avait peu de liberté en terme d'actions ou de prises de paroles ?

Avec le recul et la réflexion post-laboratoire, la réponse m'apparaît en partie reposer sur la nature des choix initiaux au chapitre des matériaux et sur la motivation esthétique qui m'animait. En effet, au-delà de *Résonances*, j'ai observé que plus les créateurs cherchent à développer une proposition artistique en « porosité » avec la vie, plus la nécessité d'une mise en tension entre les différents constituants semble s'évanouir, comme si, dès que le spectateur est appelé à « participer », la prise de paroles et d'actions génèrait une tension suffisante, celui-ci étant rarement à ce point sollicité. La mise en tension subit un glissement ou une nouvelle répartition qui intègre la tension entre création et réception. C'est une simple observation qui mériterait peut-être d'être approfondie, ce qui porte à amorcer la discussion dans les paragraphes qui suivent.

Deux exemples sont probants à cet égard et présentent un parti-pris de non autorité généralisée. C'est le cas des productions de PME-Art²⁹² de Montréal, dont la durée des spectacles est non-autoritaire, en ce sens qu'elle n'est pas déterminée au préalable et dépend de la participation du public. Ces productions sont souvent situées dans un espace affublé de micros destinés à accueillir les interventions parlées

²⁹² Entre autres créations : *La famille se crée en copulant* (2004), *Le génie des autres* (2002), *Hospitalité 3*, *L'individualisme est une erreur* (2008), ces spectacles de PME-Art ont tourné au Canada et en Europe.

des spectateurs ou offrent un cadre où des actions d'écritures et d'échanges entre les performeurs et les spectateurs sur des sujets éthiques ou politiques sont parfois suggérées et intégrées aux actions performatives dans un climat convivial. Un deuxième exemple est *Le 6^e salon international du théâtre contemporain* du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal²⁹³, présenté à Espace Libre en 2005. Ce spectacle reproduit le contexte d'une foire commerciale où plusieurs groupes peuvent vanter leur produit de « théâtre contemporain » selon des moyens très variés, du matériel promotionnel à la prise d'otages en passant par une invitation à jouer, le spectateur peut circuler et intervenir en toute liberté et convivialité et y rester le temps souhaité.

Peut-on affirmer que ces propositions demeurent des dispositifs sans le jeu de forces sur lequel insiste Foucault ? Peut-on affirmer en fait qu'il ne s'y trouve plus de mise en tension ? Une mise en tension s'immisce-t-elle dans le pouvoir que le spectateur y acquiert par la possibilité de modifier le cours des micro-événements proposés ? Ces questions ne peuvent être répondues sans une analyse approfondie qui pourrait faire l'objet d'une recherche subséquente. Ces deux exemples, bien que nettement moins autoritaires que *Résonances*, obéissent clairement aux principes d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des éléments constitutifs. Ils présentent aussi un indécidable en forme « étoilé » par le foisonnement de possibilités qu'ils offrent en simultanéité.

Une partie de la réponse pourrait être trouvée du côté de la stratégie esthétique spécifique des deux propositions artistiques. En effet, il serait intéressant de soulever l'hypothèse suivante : l'univers proposé doit-il chercher à s'éloigner le plus possible

²⁹³ Hervé Guay, « Théâtre - Viens faire un tour au salon », dans *Le Devoir* [en ligne], section Théâtre, Montréal, 21 avril 2005, consulté le 6 juin 2016, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/79863/theatre-viens-faire-un-tour-au-salon>.

de la vie quotidienne s'il veut proposer un certain dépaysement, une étrangeté esthétique ? Auquel cas, une proposition moins réaliste nécessiterait-elle une certaine direction pour assurer l'équilibre délicat désiré entre l'univers suggéré et la circulation ?

Une partie de la réponse me semble aussi résider dans le fait que c'est du côté de la réception que se situe l'indétermination généralisée et chronologique qui sert de cadre à l'expérience, alors que, du côté de la fabrication, dans cet esthétique de dépaysement, l'indétermination serait du côté des dominances des présences et de la circulation. C'est pour cette raison que j'ai insisté sur une hétérogénéité non aléatoire, réfléchie, par souci de maximiser la richesse et la multiplicité des virtualités potentielles qui s'offrent à l'expérience du récepteur. Ces éléments de réponses sont évidemment spéculatifs et partiels, je les propose ici simplement comme pistes de réflexion.

Cette fragmentation conduit le spectateur à diriger lui-même son attention vers les éléments du spectacle qui l'intéresse, sachant qu'une vision globale est impossible et donc, qu'il devra nécessairement faire son choix, ordonner le spectacle comme il l'entend. [...] La perception et la signification de la représentation varie ainsi beaucoup d'un spectateur à l'autre, tout parcours étant aléatoire et imprévisible, ne serait-ce que parce que l'espace est trop grand pour être considéré d'un seul coup d'œil et que le son est spatialisé de telle sorte qu'il change selon la position du corps du spectateur dans cet environnement²⁹⁴.

Cette interrogation au sujet du degré de liberté à accorder à l'individu dans un parcours, à propos de l'importance à accorder à la prise de parole ou à l'action physique de la part des spectateurs au-delà de la « promenade » a été abordé à de multiples reprises et a fait l'objet de plusieurs discussions pendant les

²⁹⁴ Sarah Thibault, « Rencontre entre corps virtuels et corps réels dans *Résonances* de Carole Nadeau », com. citée.

expérimentations de *Résonances*. Là encore, les choix initiaux des matériaux ont certainement joué un rôle dans le degré d'autorité accordée aux créateurs comparativement aux récepteurs. Dans le cas de *Résonances*, la symbolique des matériaux sélectionnés (sacré, sexe, religieux, moralité, péché, pourrissement, usure etc.), a fait en sorte, après discussion, que l'équipe privilégie une ambiance méditative nourrissant un dialogue intériorisé et étoilé à celle d'une ambiance festive et bruyante nourrissant un polylogue extériorisé, bien que des espaces de prises de paroles ponctuels aient été ménagés pour le spectateur et que des voix issues de la communauté se soient fait entendre. Cette orientation est évidemment discutable, tout en ayant été mûrement réfléchie. Par ailleurs, un temps de laboratoire plus long, accompagné d'une série supplémentaire d'essais auraient pu mener à une exploration approfondie ou encore différente de la question de l'autorité dans les formes immersives.

4.2.3 Durée

Pendant les laboratoires, j'ai longuement hésité entre une fabrication d'une durée libre et celle d'une durée imposée – même si le spectateur est toujours libre de quitter la salle. Ceci participe aussi des choix qui touche la question du partage de l'autorité à l'intérieur du spectacle et des arts vivants en général. Trois raisons ont motivé que je penche en faveur de la deuxième proposition. La première se rapporte à l'expérience vécue dans la proposition antérieure du *Projet Quartett* qui a servi de ressource pour *Résonances*. Dans cette proposition antérieure, j'avais opté pour une durée libre et nous faisions en boucle pendant quatre heures la même proposition qui

durait cinquante minutes. Il s'est avéré qu'un nombre non négligeable de spectateurs ont circulé rapidement puis ont quitté les lieux sans se laisser le temps d'incorporer l'espace qui leur était offert, la proposition demandant un certain temps pour prendre forme dans un rythme assurant un niveau de réceptivité et d'écoute optimal. Est-ce parce que la stabilité et la fixité des éléments présents étaient trop prégnantes dans cette proposition antérieure, provoquant un réflexe comportemental généralement associé à l'installation en arts visuels ? Cette hypothèse n'est pas sans rappeler l'importance de la notion de dynamisme. Ou est-ce plus simplement parce que le spectateur, dans sa recherche d'hédonisme, est enclin à la paresse et n'est pas nécessairement prêt à faire l'effort de la durée s'il n'y est pas obligé d'une manière ou d'une autre ?

La deuxième raison repose sur la volonté de me rapprocher le plus possible de l'inspiration baconienne, de la fabrication d'un jeu de forces à même une apparence d'immobilisme ou de repos, que j'ai soupçonné plus à même de favoriser l'émergence d'un corps sans organes et d'un temps hétérogène. La critique qui suit va dans ce sens :

L'heure et quart que dure le spectacle permet un temps d'adaptation pour que le public puisse apprivoiser l'environnement technologique qui est mis à sa disposition. Le choc de départ fait vite place à une grande curiosité et à une volonté de s'approprier le lieu. Le choix de l'église, la qualité des projections et l'atmosphère sonore plongent le spectateur dans un état de recueillement pouvant même se rapprocher de la méditation. Cette impression perdure encore plusieurs heures après la fin de la représentation²⁹⁵.

Un autre point de vue, celui de Catherine Cyr, semble aussi donner au temps une qualité quasi opérationnelle ; la durée serait une porte d'entrée dans la logique de

²⁹⁵ Sarah Thibault, « Résonances », dans Mon(theatre).qc.ca [en ligne], 24 novembre 2014, consulté le 20 juin 2016, URL : <http://www.montheatre.qc.ca/archives/15-autres/2015/resonances.html>.

la corporéité et assure un processus personnalisé et actif de relation à l'œuvre :

Toute expérience de réception spectatorielle est esthétique. Or, dans le cas du théâtre immersif, cette expérience est aussi *esthésique*. Le corps du spectateur est sur-sollicité et ses perceptions avivées par les différentes données – kinesthésiques, haptiques, visuelles, auditives, voire olfactives – qui le traversent. La réception du spectacle et des discours qu'il porte est donc profondément incarnée ("embodied") et le processus de sémantisation dans lequel s'engage le spectateur pendant et après la représentation ne peut s'abstraire de cette dimension corporelle. Ainsi, la "connaissance somatique [...], une forme de compréhension située en deçà de l'interprétation, et même en deçà du langage" (Shusterman, 2007, p. 8), précède-t-elle, et accompagne-t-elle, dans l'expérience immersive, toute tentative d'élaboration du sens. Cette "compréhension irréfléchie fondamentale" (p. 8) agit, à tout instant, dans le présent du corps mais s'arrime aussi à son antériorité, tant il est vrai que le rapport au corps – et au monde, éprouvé par les sens –, s'écrit dans la durée. Comme l'affirme David Le Breton (2006), "[l]es perceptions sensorielles sont d'abord la projection de significations sur le monde. Elles sont toujours une pesée, une opération délimitant des frontières, une pensée en acte sur le flux sensoriel ininterrompu qui baigne l'homme" (p. 16-17). Et c'est à partir de ce "flux sensoriel ininterrompu" mêlant perceptions immédiates et mémoire somatique, que chacun s'inscrit dans le monde, élaborant son identité et "écrivant" son histoire (Le Breton, 2006). Cette histoire corporelle intime, le spectateur de théâtre ne l'abandonne pas au vestiaire pour la durée de la représentation. Celle-ci participe de l'expérience de la réception et peut être convoquée, pour chacun, de différentes façons²⁹⁶.

Dans ce contexte d'un mouvement qui demande une attention soutenue pour être perçu, assorti d'un dynamisme souterrain plutôt qu'exhibitionniste, une durée déterminée par le metteur en scène m'a semblé plus judicieuse. Avec le recul, je suis moins sûre d'avoir eu raison. C'est peut-être justement dans cette liberté de durée que j'aurais pu mieux évaluer l'efficacité de la mise en tension réalisée. En revanche, il n'est pas sûr que l'expérience du spectateur aurait été optimale.

La troisième raison de ne pas laisser la durée de la présentation ouverte se rapportait à une volonté d'exploration de cette durée, de manière à entamer une réflexion sur la spécificité du temps scénique, que j'ai tendance à considérer comme

²⁹⁶ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 10-11. Les première et deuxième citations incluses sont tirées de Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2007, p. 8. Les troisième et quatrième citations incluses sont tirées de David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, p. 16-17.

un élément qui distingue les dispositifs scéniques des dispositifs en arts visuels. J'étais aussi préoccupée d'offrir un parcours sensible et subtil. Concrètement, l'ordre des tableaux aurait pu être « rebrassé » de soir en soir, étant donné que ceux-ci présentaient entre eux une certaine équivalence de présence, à l'exception peut-être du tableau 9 (Confessions) où le son prenait une telle ampleur que s'il s'était présenté en début de parcours, la continuation du parcours en aurait été affadie. Il aurait été difficile de renouveler la disponibilité et l'intérêt du spectateur qui se serait attendu à d'autres tableaux de la même amplitude, ce qui n'était pas souhaité. Ce tableau, arrivé accidentellement en création, venait confirmer l'utilité d'une certaine équivalence de force entre les tableaux eux-mêmes et s'est avéré un corps en saillie qui ressortait comme un diamant.

Bien que ce n'était pas l'enjeu de cette démarche, mon intérêt me portait aussi à jauger la perception à la réception, à tenter de mieux comprendre comment l'interaction entre le parcours sensible que j'ai construit et le récit personnalisé se produit chez le spectateur. Je me suis demandé si ce parcours sensible était consciemment perceptible pour celui-ci ou s'il agissait plus souterrainement à son insu. Les commentaires écrits ou discutés de certains spectateurs ne me permettent pas de tirer une conclusion satisfaisante à cet égard. Il eût fallu une recherche spécifiquement axée sur cet enjeu pour que se profilent des tendances. J'ai toutefois l'impression que le spectateur y va de sa propre fabulation au contact de cette multiplicité de corps. Ce serait alors la conséquence de la rareté de cette liberté de circulation au théâtre par rapport aux arts visuels qui porterait le spectateur à faire récit de fragments et de corps dispersés. Pour d'autres qui connaissaient l'entièreté du

texte de Müller, il était peut-être inévitable qu'ils lui accordent un caractère unificateur.

Je souhaite aussi mentionner une dernière motivation concernant ce choix de la durée imposée : il faut y voir une volonté de maintenir une certaine continuité du théâtre traditionnel, pour que certains repères demeurent perceptibles et rassurent le spectateur, que la rupture ne soit pas totale. J'ai choisi la durée et le vivant comme éléments de continuité. Ce choix est évidemment contestable, tel que le démontrent les esthétiques du NTE et de PME-Art. Cette approche du dispositif privilégie une autorité de mise en scène imposée en filigrane, tout en appelant une appropriation personnelle de la part du spectateur. C'est le cadre dans lequel s'inscrit leur dialogue. Une durée indéterminée où le spectateur peut prendre la parole ou agir sur le déroulement offre un autre type de défi esthétique, où l'accident fait partie des enjeux. Et c'est vrai tant pour les créateurs que les spectateurs. Ce sont deux approches possibles d'un dispositif scénique, les principes d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des constituants y demeurant opérants et susceptible de causer une indétermination du côté de la réception.

4.2.4 Réseau

Bien que la structure réseautique des liaisons semblent avoir été ressentie dans *Résonances*, si l'on en croit les commentaires de cette spectatrice, ces phénomènes complexes que sont réseau et résonance demeurent un point aveugle de la réception, c'est-à-dire qu'ils sont difficilement mesurables.

[L]'espace, non transformé mais rendu visible, se fait partenaire du texte et du jeu, avec lesquels il trame différents systèmes d'écho et de significations.

Cette possibilité d'entretenir un réseau de correspondances – souvent étonnantes – à partir d'un lieu spécifique n'échappe pas à la metteuse en scène²⁹⁷.

Émergeant du paysage sonore qui les contiennent, les mots corrosifs de Müller m'ont semblé tisser avec les corps – le mien, ceux des acteurs, présents et virtuels, mais aussi ceux des autres spectateurs – de multiples et foisonnants rhizomes de sens²⁹⁸.

Plurielle, inassignable, nouée au corps, à ses perceptions, à ses imaginaires et à ce qu'ils comportent d'insondable, celle-ci balaie toute fixation et, comme j'ai cherché à le démontrer ici, s'écrit dans ses dimensions tout à la fois singulière et partageable, et dans la plurivocité des possibles interprétatifs²⁹⁹.

Se présentant sous la forme d'un parcours ambulatorio non structuré, et s'inscrivant dans la vaste constellation du théâtre postdramatique, *Résonances*, [...] établit de complexes réseaux de correspondances entre l'iconographie du peintre Francis Bacon et les mots incisifs d'Heiner Müller³⁰⁰.

Qu'est-ce qui génère ce ressenti « réseautique » que semble avoir vécu cette spectatrice ? Est-ce le « temps dilaté » que j'ai évoqué plus haut ? Est-ce plutôt la simultanéité des micro-événements en surabondance qui oblige une captation pluridirectionnelle ? Est-ce plutôt la nature fragmentée, hétérogène et autonome des constituants qui conditionne une pensée interconnective ? Est-ce les liants choisis que partagent les différents corps présents ? Est-ce notre accoutumance de plus en plus prégnante au numérique qui nous conditionne à cette forme relationnelle étoilée ? Est-ce la liberté de l'ordre, de la durée des micro-événements et du niveau de mixité de ceux-ci au cours de la déambulation ? Est-ce ce surplus de corps, cette logique de la corporéité qui implique une malléabilité, une non fixité fonctionnelle perceptible ? Est-ce l'instauration de la perte des causes pour la découverte des occasions ? Est-ce l'action conjointe et synergique de toutes ces réponses ?

Du côté de l'expérience de la réception, maintenant, cette « texture corporelle fictive » est fortement ressentie par le spectateur de *Résonances* dont le corps, immobile ou bougeant, est mis en relation avec les différentes corporéités

²⁹⁷ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 5.

²⁹⁸ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 11.

²⁹⁹ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 13.

³⁰⁰ Catherine Cyr, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 1.

écraniques, charnelles, sonores et textuelles du spectacle. Entre celles-ci, et avec l'imaginaire et la mémoire somatique du spectateur, naissent des échos, se trame un paysage corporel intime et ondoyant. De plus, les perceptions et sensations kinesthésiques du spectateur sont aiguës, comme je l'ai dit plus haut, par une sur-sollicitation des sens que provoque l'expérience immersive, nouée à celle de la possible mobilité physique³⁰¹.

Dans *Résonances*, la relation entre l'action scénique et le spectateur ne s'établit plus par l'intermédiaire de la fiction, puisque Nadeau abolit toute linéarité narrative. Sa démarche créatrice fonctionne par associations d'idées, qui reproduisent le mode de fonctionnement que l'on pourrait rattacher aux rêves. En ce sens, la répartition des répliques est faite de manière aléatoire, comme si les mots de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont éclataient pour investir la bouche des différents performeurs³⁰².

Comment s'articule ce réseau ? Plusieurs questions sur ce sujet demeurent en suspens. Michel Bernard nous offre une piste d'approfondissement par ce passage qu'il propose d'une substitution de la conception occidentale traditionnelle d'un corps homogène à celle de corporéité associée à « un jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes³⁰³ », suggérant quatre chiasmes de manière détaillée. À la lumière de cette recherche-crédation, le dynamisme ressort comme un enjeu déterminant, voire même la visée stratégique du dispositif, il y jouerait un rôle fondamental, marquant plus distinctement les mouvements vectoriels et changeants.

J'aborderai aussi le rapport ambigu à la représentation que peut développer le spectateur plongé dans un dispositif scénique quasi aperceptif, c'est-à-dire un dispositif où l'"immersant" perçoit sa propre activité, et où persiste, aigüe, sa conscience de soi³⁰⁴.

"Traversé par différentes sensations, le spectateur oscille ici entre deux postures : la déambulation, plus ou moins erratique, et l'immobilité, où, s'arrachant brièvement à l'atmosphère cauchemardesque qui l'enrobe, et suspendant momentanément son attention à la représentation, il se retire en lui-même, en son propre espace intérieur". En effet, comme je l'ai déjà remarqué à propos d'autres formes immersives, il arrive paradoxalement qu'une sur-sollicitation sensorielle éloigne le spectateur du présent de la représentation, affûtant l'attention portée à lui-même, à ses sensations, à ses pensées fluctuantes. Cette double immersion n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle évoquée par Barthes à propos de certaines expériences de lecture qui, dans un double-

³⁰¹ Catherine Cyr, « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », com. citée, f. 8.

³⁰² Sarah Thibault, « Rencontre entre corps virtuels et corps réels dans *Résonances* de Carole Nadeau », com. citée, f. 5.

³⁰³ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », art. cité, p. 527.

³⁰⁴ Catherine Cyr, « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », com. citée, f. 1.

mouvement, en plongeant le lecteur en lui-même, l'extirperaient hors de l'expérience immédiate tout en l'y engloutissant profondément. Là réside, pour le chercheur, la pure jouissance de l'œuvre³⁰⁵.

Catherine Cyr souligne ici un aspect intéressant qui complexifie l'articulation de la notion de « réseau » et va jusqu'à interroger la plurivectorialité des connections au profit d'un double mouvement dominant qui exigerait une analyse approfondie. De même, je conclurais globalement qu'avec le recul, le phénomène de résonance me semble nécessiter une réserve. Bien qu'il crée une image riche d'une « sensation complexe » telle que formulée par Michel Bernard, ou encore d'une accumulation de vibrations selon Deleuze, il demeure difficile d'en mesurer la présence. Je préfère l'expression d'« interactivité affective » qui me semble mieux traduire l'importance d'une *traversée* dynamique et subjective caractéristique de la réception de ce type de présentation, où le sens acquiert aussi une nature mouvante, à travers une circulation dans laquelle cohabitent des domaines d'intelligibilité et de sensorialité. Ce commentaire littéraire de Catherine Cyr qui tente de traduire son expérience de spectatrice est éclairant à cet égard :

Dans l'instant de la représentation, ces paysages anciens se mêlent aux nouveaux, composés de paroles, d'images et de perceptions somatiques actuelles. Ils s'entretiennent. À travers eux, j'entame un nouveau parcours du sens – et des sens dont le tracé, singulier, s'écrit dans la chair et s'inscrit dans l'inassignable d'une expérience mouvante, marquée par le nomadisme et l'impermanence des interprétations³⁰⁶.

Mettre dans création méthodologie au début ? : Je souhaite en fait y aller d'un court développement sur cette question de la *traversée* qui me semble ressortir des lectures théoriques, expérimentations et commentaires qui ont suivis et c'est ce qui

³⁰⁵ Catherine Cyr, « Résonances : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », com. citée, f. 8-9. La première citation est tirée de Catherine Cyr, « Résonances. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité. Voir aussi Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

³⁰⁶ Catherine Cyr, « Résonances. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte cité, f. 10.

me fait pencher du côté de « l'interactivité affective » pour parler de la réception qui se dessine dans ce dispositif. Le lien que j'entrevois rapproche le concept de « Texte³⁰⁷ » de Barthes à celui de « transdisciplinarité » de Nicolescu. Je retrouve chez les deux le même accent mis sur le mouvement de la traversée, qu'ils questionnent tous deux comme une possible méthodologie, l'un dans le contexte spécifiquement littéraire, l'autre dans celui des arts. « L'écrire moderne³⁰⁸ » de Barthes pose le « Texte » comme pluriel, un « “champ méthodologique” ouvert et impersonnel³⁰⁹ » où le scripteur et le lecteur produisent le sens, qui se constitue par ce mouvement de traversée :

Contrairement à l'œuvre, que Barthes définit comme “une substance”, voire un objet que l'on retrouverait sur les rayons d'une bibliothèque et qui renvoie irrémédiablement à l'auteur qui l'a produite, le Texte est un “champ méthodologique” ouvert et impersonnel. Il invite au jeu et ne s'éprouve que dans un travail, une production³¹⁰ : “Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la *traversée* [...]” (1986) Textualité et corporéité se rejoignent en ce carrefour : celui du mouvement ininterrompu qui les constitue [...] un flux continu³¹¹, qui entraîne des remaniements multiples des signifiants et qui ne s'éprouve que dans “le travail et la production”³¹².

De son côté, ainsi qu'il l'explique dans le premier chapitre de son livre, Nicolescu³¹³ avance que le terme de transdisciplinarité admet une connotation dynamique, une nuance de sensation de traversée ; pour Nicolescu, ce dynamisme

³⁰⁷ Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité, f. 11.

³⁰⁸ Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité. Pour mieux saisir cette proposition de Roland Barthes, Roy suggère de lire dans le recueil *Le bruissement de la langue* (1986), les essais *Écrire, verbe intransitif ?* (1966), *La mort de l'auteur* (1968) et *De l'œuvre au texte* (1971).

³⁰⁹ Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité, f. 12.

³¹⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1986, dans Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité. « “Le Texte est un champ méthodologique. [...] L'œuvre se tient dans la main, le Texte se tient dans le langage. [...] *Le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production.*” ».

³¹¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la Danse, coll. « Recherches », 2001, dans Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité. « Michel Bernard parle de ce flux continu en ces termes : “[...] ça continue, le mouvement continue, et la danse ne s'arrête pas. Son principe est celui d'une métamorphose infinie, ça ne s'arrête pas, c'est ininterrompu ».

³¹² Andréane Roy, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin », texte cité.

³¹³ Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité*, ouvr. cité.

introduit la possibilité de l'envisager comme une méthode là où l'indisciplinarité lui apparaît renvoyer à une absence. Cette insistance sur cette question de la traversée comme une possible méthode d'appréhension de l'œuvre invite à réfléchir sur la dimension stratégique liée à l'utilisation de cette approche. Une recherche-crédation axée sur une seule fabrication ne me permet aucune affirmation généralisée mais indique que cette question de la traversée pourrait, à certaines conditions, devenir une clef opératoire du dispositif scénique. Il reste à voir si cela pourrait être vrai tant du côté de la création que de la réception. L'hétérogénéité et l'instabilité des dominances des constituants en seraient les agents qui la rendraient réalisable, permettant un nécessaire dynamisme à même le devenir autonome de ses composantes. Foucault cible la répartition et la réorganisation des espaces et des liens comme des facteurs essentiels et stratégiques du dispositif. C'est sur cette question de la stratégie qu'il met l'accent, imputant au positif non révélé du dispositif le constituant essentiel de celui-ci, qui en permettrait « l'efficacité et la solidité³¹⁴ ». Cette proposition de Foucault, à travers son déplacement d'accent, intègre le passage du négatif au positif, du binaire au complexe et au multiforme. L'expérimentation et les lectures théoriques effectuées dans cette démarche de recherche-crédation renforcent cette piste de Nicolescu d'envisager le transdisciplinaire artistique comme une méthode pour établir ce type dynamisme pour ceux et celles qui le recherchent.

4.2.5 Immersion

J'aimerais ici revenir brièvement sur les trois mutations que Sermon identifie et relie au numérique et qui m'ont conduit, au début de cette thèse, à émettre

³¹⁴ Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et écrits*, ouvr. cité, p. 569.

l'hypothèse que celles-ci pourraient s'appliquer autant au créateur qu'au spectateur, qu'elles touchent en d'autres mots tant la création scénique que sa réception. Je souhaitais poser la question du côté de la fabrication, dimension non étudiée par Sermon mais évoquée à travers ces possibles mutations que je rappelle ici :

La première est d'abolir l'étanchéité des médiums et partant, de minorer leurs spécificités, pour accroître les phénomènes de transfert et de croisement intermédiaires. La deuxième est d'autonomiser les productions audiovisuelles : une fois encodées, elles deviennent entièrement programmables, c'est-à-dire qu'on peut moduler, combiner, reproduire et transmettre à l'envi, dans une parfaite indépendance à l'égard de la source physique – s'il y en a une. La troisième, enfin, est de brouiller les traditionnelles lignes de partage entre le naturel et l'artificiel, le réel et le virtuel, l'émetteur et le récepteur, l'homme et la machine³¹⁵.

Sermon va dans le sens de Nicolescu et de Barthes, elle aussi envisage la possibilité de cette mise en relation d'indiscernabilité réseautique comme un « champ méthodologique » pouvant agir aussi pour le créateur, le dynamisme sous la forme d'une *traversée* y étant sous-entendu. J'ajouterais que les principes actifs et concepts déployés dans cette recherche-crédation nourrissent cette stratégie en trois temps ; ils apparaissent comme des outils dans l'application de cette approche méthodologique de fabrication scénique.

Dans les environnements immersifs ou réactifs, il n'y a plus de bipartition claire entre le sujet et l'objet, la cause et l'effet, le dedans et le dehors : les rôles et les positions sont réversibles, pris dans des boucles d'interaction continue. [...] Ajoutons à cela que, si l'exploration des technologies de l'immersion et de l'interaction relève, à l'heure actuelle, d'une extrême spécialisation, tant du point de vue des créateurs que des circuits de diffusion, on peut penser qu'à plus ou moins long terme, il s'agira d'un outil, parmi d'autres, à la disposition des metteurs en scène (au même titre que d'autres technologies avant elles : la lumière, le son, la vidéo...) qui, peut-être, saura aussi inspirer aux auteurs de nouvelles dramaturgies, à même de questionner, déplacer, réinventer le champ de leurs usages possibles³¹⁶.

À la lumière de ce parcours personnel et de l'analyse féconde des

³¹⁵ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 183-184.

³¹⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle*, ouvr. cité, p. 222-223.

environnements théâtraux immersifs réalisée par Sermon, doit-on conclure que le dispositif scénique tel qu'observé tout au long de cette thèse doit nécessairement se déployer dans un espace immersif ? Les exemples qui suivent indiqueraient que non, puisqu'ils semblent mettre en marche les mêmes principes structurants que ceux ciblés ici comme opératoires, malgré la relation frontale scène/spectateur. Je pense, entre autres, à la production scénique *Les oiseaux mécaniques* de l'APA, présenté à Espace Libre à Montréal en décembre 2013 et repris en mars 2015.

La scène est jonchée d'instruments de musique, d'arbustes, de tables tournantes, de chaises empilées, d'écrans et de chariots : un fouillis indescrivable, qui sera maintes fois recomposé au fil de ce spectacle en constante mouvance. Les premières notes se font entendre : ce sera un détournement de la 9^e symphonie de Beethoven, une variation décalée de l'œuvre canonique, qui puise autant dans la musique que dans le verbe et l'image. Souvent irrespectueuse, parfois admirative de l'œuvre originale, la pièce en calque surtout la structure en quatre mouvements, qui prennent chaque fois des proportions exceptionnelles et inattendues. Il y aura mise à mort de chanteuses prétendant s'appeler Caroline. Il y aura interruptions de l'action par un critique invité à commenter la création en direct (Alain-Martin Richard, qui est véritablement critique de théâtre pour la revue *Jeu*). Il y aura des corps filmés, des corps dansants, des corps se dénudant avant d'enfiler des robes noires et d'embrasser la confusion des genres. Il y aura peinture noire sur des visages impassibles. Et plus encore. Chaque fois, les gestes se répètent dans des séries aliénantes, de plus en plus solubles dans la multitude des actions scéniques. Chaque fois, le sens se perd ou se démultiplie dans une musique lancinante³¹⁷.

On y retrouve aussi, au-delà des axes opératoires d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des constituants, un autre exemple d'implémentation ou d'ex-corporation que Couture formule comme un détournement. Ce spectacle est aussi frappant par l'intégration d'une technique analogique (manivelle et tables tournantes), qui alimente l'hypothèse que de telles tendances ne sont pas conditionnées par la présence du numérique dans le présent de la représentation, mais plutôt dans notre quotidien, comme je l'ai soulevé en introduction et comme l'a remarqué Sermon

³¹⁷ Philippe Couture, « *Les oiseaux mécaniques* : le beau chaos du monde », dans *Voir* [en ligne], 13 décembre 2013, consulté le 2 juin 2016, URL : <https://voir.ca/scene/2013/12/13/iles-oiseaux-mecaniques-le-beau-chaos-du-monde/>.

avant de se lancer dans des remarques sur le jeu marionnettique. Celle-ci prend appui, je le rappelle, sur la proposition de l'auteur du *Langage des nouveaux médias*³¹⁸.

[L]e paradigme duel fondateur des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle (illusion/dénonciation des conditions et des mécanismes de l'illusion ; perception/action) a cédé la place, avec l'avènement de la culture informatique, à un paradigme oscillatoire [...] l'utilisation quotidienne de l'ordinateur, qui permet de "faire fonctionner un certain nombre de programmes en même temps et de garder un certain nombre de fenêtres ouvertes simultanément" a pour effet d' "ériger en norme sociale [...] une activité cognitive multitâche"³¹⁹.

Je pense aussi au spectacle *Snakeskin* du chorégraphe-danseur montréalais Benoît Lachambre, présenté au Festival *TransAmériques* à Montréal en mai 2015. Bien que dans un rapport encore une fois frontal entre la scène et le public, cette production offre une hétérogénéité et instabilité agissantes, qui dynamisent la proposition par une traversée en perpétuelle réinvention :

De longs cordages s'étirent en point de fuite vers l'infini, vers le mystère des origines et du devenir. Paysage scénique hallucinatoire, où le magnétique Benoît Lachambre se livre à de troublants rites de passage. Serpent à plumes, super héros habillé de latex, aigle majestueux, hargneux clochard ou insecte piégé dans une toile d'araignée, il s'abandonne à une série de mues avec une mobilité impressionnante. Sculpté par d'invisibles forces, traversé par les bruines et orages sonores orchestrés en direct par Hahn Rowe, son corps est le vaisseau d'un voyage sensoriel qui déforme subtilement le cadre du réel³²⁰.

Je pense enfin au spectacle *Passim* de François Tanguy du Théâtre du Radeau, présenté aussi dans le cadre du Festival *TransAmériques* en mai 2015, là encore dans un rapport frontal scène/salle :

Passim s'élève sur les ruines d'une humanité enfiévrée. Maître incontesté de bricolages virtuoses, François Tanguy se livre à une archéologie de l'instant. À la barre du Théâtre du Radeau établi au Mans depuis près de 35 ans, il remue les entrailles de l'histoire de l'art, de la littérature et de la musique en quête d'une rare poésie. Sublime.

³¹⁸ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, ouvr. cité.

³¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XX^e siècle : commencements*, ouvr. cité, p. 95.

³²⁰ Anonyme, « *Snakeskin* », dans *Festival TransAmériques* [en ligne], 2015, consulté le 2 juin 2016, URL : <http://fta.ca/archive/snakeskins/>.

Ombres ou silhouettes, héros, rois et reines. Des acteurs splendides domptent des fragments d'éternité et empoignent l'imaginaire. Ils font valser des meubles, des cadres vides, des panneaux de papier peint bigarré, les pans d'un espace de tous les possibles. Tout est de guingois dans ce théâtre, taillé dans l'éphémère. Cheval bricolé, couronne de carton, robes et vestes fastueuses, sortis d'une épopée sans âge. Des tableaux vivants surgissent et disparaissent, glissent de leur châssis et s'évanouissent dans une triste fête indéfinissable. Des précipités littéraires, d'Euripide à Molière ou de Shakespeare à Flaubert, croisent leurs complices musicaux : Beethoven, Cage, Haendel ou Xenakis... Dans l'envoûtement de ce bal improbable, l'acuité du sens nous échappe. L'émerveillement est grandiose³²¹.

Les espaces immersifs font sans aucun doute une large place au fait que le spectateur expérimente directement la logique de la corporéité. Ils maximisent son opérativité et celle de l'hétérogénéité, mais ils n'en sont visiblement pas les détenteurs exclusifs. Il serait intéressant de se demander si la vitesse acquise par le numérique, vitesse relevée par Lévy en introduction comme motivant les nouveaux enjeux observés, pourrait être un facteur déterminant dans le phénomène d'implémentation qui y semble associé. Enfin, ce qui ressort pour moi de cette recherche s'avère peut-être la nécessité d'abandonner la formulation de postdramatique pour qualifier toute pratique du dispositif scénique. Il en émane un parfum d'opposition au texte, au drame en particulier, qui ne me semble pas refléter la motivation essentielle de cette pratique. La fabrication du dispositif et le parcours que j'ai effectués, fabrication à laquelle j'ai réfléchi ici me porte plutôt à y voir un désir de substitution des principes d'unité et d'harmonie qui ont fondé le genre dramatique par d'autres principes, ceux d'une hétérogénéité, d'une souveraineté instable, mouvante et d'une corporéité qui supposent une intelligence moins collective que connective et conviviale, et mobilisent, chez les individus et même les objets, un devenir autonome et une interaction affective.

³²¹ François Tanguy, « Passim », dans *Festival TransAmériques* [en ligne], 2015, consulté le 2 juin 2016, URL : <http://fta.ca/archive/passim/>.

CONCLUSION

Je me suis fixée comme premier objectif dans cette recherche-création de vérifier et de démontrer la nature opératoire des concepts d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des éléments constitutifs dans la fabrication d'un dispositif scénique. Ce premier objectif en cachait un deuxième dans les creux du questionnement qu'il suscite : nourrir la réflexion encore peu documentée du côté de la fabrication de la création sur de nouvelles pratiques scéniques qui sont essentiellement scrutées sur le plan de leur fonctionnement et des nouveaux enjeux liés à la réception.

Ainsi cette thèse m'a permis d'éclairer partiellement ce qui se cache sous une valorisation innée de la m  tierialit   des phénomènes dans ma pratique, qui fait passer la focalisation de la création du texte et de son message vers le choix des m  tieriaux et leur agencement, comme la manifestation d'une valorisation relationnelle, interactive et en réseau des constituants scéniques où s'exprime un devenir autonome. Cette recherche m'a aussi permis de formuler théoriquement tant des stratégies que des principes qui apparaissent structurants dans mon processus de création. J'ai aussi découvert au cours de cette recherche-création que cette posture que j'adopte, à savoir prendre d'emblée en compte la m  tierialit   des phénomènes, a pour effet d'ouvrir le champ d'investigation, d'observer l'émergence de nouvelles modalités   nonciatrices, celles du corps et de l'activité spectatrice, comme éléments structurants qui participent à l'activation du sens et des sens.

Au « bel animal organique » aristotélicien de la poétique antique répond un corps scénique convoquant des enjeux autres, le corps sans organes. Je suis d'avis qu'il est possible d'établir un lien entre cette pratique et la stratégie orientant le dispositif, vu son potentiel relationnel en faisceaux intégrant un entre-deux dynamique en perpétuel mouvement et redéfinition, qui rejoint le « flux des affects³⁰ » tel que formulé par Brian Massumi³²². Ces pratiques du dispositif, du corps sans organes, et de la transdisciplinarité se trouvent ici imbriquées et interrogées comme une méthodologie possible de la création scénique pour des praticiens valorisant particulièrement une création empreinte de convivialité et d'un dynamisme de la « traversée ».

L'œuvre scénique considérée comme un corps sans organes offre une façon originale d'appréhender création et réception. Une telle pratique pose la question pour le concepteur du comment introduire à la scène des multiplicités sans reproduction ou invention de formes, mais plutôt par captation de forces ; en d'autres mots, comment parvient-on à rendre perceptible les devenirs³²³, ces forces qui agissent sur le corps scénique ?

C'est par la circulation des dominances, où se présente parfois la faille, l'entre-deux, l'interstice, que se crée l'espace nécessaire à la création de faisceaux de liens en indécidable étoilé. Un désir nouveau s'y profile, le plaisir des possibles et d'une multiplicité dynamique. Un aspect fondamental repéré en parcours de création

³²² « So power is no longer fundamentally normative, like it was in its disciplinary forms, it's affective ». Traduction de Carole Nadeau : « Alors le pouvoir n'est plus fondamentalement normatif, comme il l'a été dans les champs disciplinaires, mais affectif. »

« The Interface and I a conversation between Toni Dove and Brian Massumi », dans *Artbyte : The magazine of Digital Arts*, vol. 1 n° 6 (février-mars 1999), [en ligne], consulté le 16 août 2015, URL : <http://www.brianmassumi.com/interviews/Interface%20and%20I.pdf>.

³²³ « The Interface and I : a conversation between Toni Dove and Brian Massumi », art. cité, p. 284.

concerne l'efficacité de ce dynamisme dans la durée, qui peut relever d'une particularité scénique. Dans l'élaboration de la proposition *Résonances*, j'ai observé un dynamisme maximal du dispositif quand la hiérarchie entre les éléments est en perpétuelle réinvention et en tension. L'hétérogénéité et la porosité disciplinaire ne suffisent pas, dans la fabrication d'un dispositif scénique, à créer sens, c'est la circulation des dominances qu'il faut générer pour que cette porosité se matérialise et permette les interactions et les virtualités d'un parcours sensible pour le spectateur, qui navigue entre intelligibilité et sensorialité. Cette circulation est rendue possible, à mon sens, par le renoncement au principe de souveraineté disciplinaire au profit d'une valorisation d'une interactivité affective, d'une intelligence connective. Dans cette création, ceci s'est principalement matérialisé par la mise en œuvre du deuxième axe de cette thèse, soit celui de l'instabilité des dominances des éléments convoqués et d'une logique de la corporéité. Cette hiérarchie mouvante et instable se déploie d'autant plus aisément si l'on valorise une certaine autonomie des constituants, autonomie que partage le spectateur.

La dimension stratégique de cette mise en dispositif, telle que formulée par Foucault, m'apparaît fondamentale, un enjeu souterrain, qui intègre la dimension sociale et technique dans laquelle cette recherche s'inscrit, qui appelle la formulation de nouveaux questionnements. C'est ce qui m'a permis, en fin de parcours, à la suite des différentes découvertes effectuées pendant tout le processus de recherche-crédation, de jeter un bref coup d'œil vers d'autres créateurs dont la pratique comporte des analogies avec ce que j'ai découvert, pour discuter dans quelle mesure leur *modus*

operandi présente certaines similarités en matière de fabrication sur le plan du dynamisme de l'ensemble.

Cette thèse ne vise pas la démonstration de la correspondance de cette pratique avec le « décollage » d'une nouvelle « littéracie³²⁴ », bien que cette question ait été soulevée et joue un rôle pour ce qui est du développement et de l'invention de ma propre pratique. Michel Bernard évoque lui aussi cette possibilité dans le domaine des arts, proposant le corps sans organes comme étant caractéristique de la contemporanéité de certaines œuvres. Or cette recherche s'est concentrée sur une meilleure compréhension de la fabrication d'un seul dispositif scénique, tout en relevant que le contexte sociotechnique dans laquelle cette fabrication s'inscrit n'est pas étranger aux nouveaux enjeux discutés ici et qu'il participe à me fabriquer autant qu'à ce que je fabrique comme créatrice. De la même façon, il faudrait vérifier dans quelle mesure l'affirmation de Bernard s'applique aux nouvelles pratiques scéniques.

J'ai compris après le laboratoire seulement, que le dynamisme attribué au dispositif scénique subissait ni plus ni moins qu'un glissement interventionnel par rapport aux propositions traditionnelles, c'est-à-dire une fabrication produisant un décentrement du dynamisme par rapport à celles-ci, qui passe de l'intérieur d'un élément souverain à celui d'une mobilité de la souveraineté des éléments mis en tension. J'ai compris l'importance, voire la nécessité, pour le créateur de « fabriquer » ce dynamisme perpétuellement renouvelé pour l'efficacité d'une proposition scénique

³²⁴ Silvestra Mariniello, « La *littéracie* de la différence », ouvr. cité. Elle favorise une nouvelle *littéracie* (concept qu'elle emprunte à Wlad Godzich dans *The Culture of Literacy*), « capable d'intégrer le rapport à la technique comme élément structurant de la pensée », p. 9. « En disant *littéracie*, je me réfère à tout un système épistémologique structurant notre pensée et notre expérience. En d'autres termes, notre *littéracie* en est encore une qui nous confine dans une configuration du savoir centrée sur le langage (logos), et ne nous donne pas les moyens de comprendre notre vie avec les nouveaux médias (outre la photographie et le cinéma, les médias électriques et électroniques), sauf à partir de la perspective du "logocentrisme" », p. 166.

qui ne repose pas sur le drame et la mise en conflit. Si le drame créait mouvement et intérêt soutenu, la même chose est nécessaire pour le dispositif mais s'obtient par d'autres moyens qui évacuent le principe de souveraineté. Ce « glissement », cette tangence et les moyens qui l'accompagnent n'en modifient pas moins en profondeur la nature de l'expérience proposée.

Une fois ce constat admis, on peut spéculer sur la croyance voulant que le postdramatique constitue avant tout un rejet du texte. Je prétends qu'on peut aussi le voir, si tant est qu'on continue à employer le terme, avant tout comme le rejet du principe de souveraineté d'une discipline, d'un art, d'un matériau sur les autres et aussi dans la relation entre les différents collaborateurs. Avec le dispositif scénique, nous serions en quelque sorte face à un champ opératoire de possibles et de forces agissantes dont l'instabilité est source de dynamisme, rendant ainsi pertinente l'expérience que vit le spectateur dans *une durée donnée* qui vise une atténuation de suprématie, quelle soit artistique ou relationnelle. Les deux principes d'hétérogénéité et d'instabilité des dominances des éléments convoqués, mènent à l'optimisation dans la durée de ce dynamisme recherché. L'hétérogénéité n'est pas dirigée vers l'aléatoire, le créateur cherche plutôt à atteindre un équilibre entre les valeurs différentielles et interconnectionnelles des constituants en coprésence pour permettre une mise en tension en lieu et place d'une mise en drame ou d'une mise en récit souveraine. Alors que l'instabilité des dominances des éléments convoqués admet la variation et la mobilité des différentes mises en tension nécessaire à l'instauration d'un dynamisme qui ne procède pas par dramatisation, que la proposition soit textuée ou non.

Ainsi, pour le champ scénique non dramatique, on peut soumettre l'hypothèse que l'application du dispositif pensé par Foucault appellerait notamment une stratégie permettant de s'affranchir du principe de souveraineté des champs disciplinaires, artistiques et relationnels. En d'autres mots, la scène non dramatique pourrait faire appel à une stratégie qui consiste moins à s'ériger contre le texte que d'initier une nouvelle relation plus fluctuante et mouvante avec les matériaux textuels. Aussi la portée du concept de narrativité évolue, n'étant plus strictement lié au textuel et pouvant être observé et analysé en micro-blocs où une harmonique tensionnelle se joue entre texte et texture, corps et mots, action et affection.

Le dispositif opèrerait stratégiquement à cet égard une sortie vers un dynamisme transdisciplinaire et interactif. La pratique du corps sans organes participerait de cette sortie du disciplinaire, voire du discipliné, en abandonnant la structure dialogique qui implique toujours une sorte de bipolarité, même complexe et multipliée, pour engager une forme étoilée d'échanges où même le spectateur acquiert une certaine autonomie où il est appelé à faire des choix et à se faire le curateur de son propre parcours, qu'il soit spectaculaire ou autre. Une stratégie d'écriture scénique expérientielle émane ainsi de l'application d'une pratique du corps sans organes.

Je termine en formulant le souhait que d'autres praticiens et théoriciens interrogent la potentialité de ce phénomène du corps sans organes, de la logique de la sensation et de la nature rhizomique non autoritaire et non fixée des mises en relation dans la construction du sens/des sens comme l'hypothèse d'une tendance à la fois

névralgique et féconde du théâtre contemporain, tel que le suggère Michel Bernard pour les arts.

Les espaces immersifs scéniques me semblent aussi présenter un champ de recherche en devenir. La réalité virtuelle (RV) occupera très prochainement de plus en plus nos espaces quotidiens, elle est déjà accessible à faible coût, par le simple téléchargement d'un logiciel et l'achat de lunettes en carton. Cette nouvelle « écologie cognitive³²⁵ » exigera sans doute une réflexion approfondie sur le « devenir-interface » de la scène que propose Sermon. Il sera pertinent d'observer la réaction dans le champ théâtral à cette accessibilité nouvelle à la RV, connaissant la dominance frontale des différents espaces de présentation scénique. Il est étonnant de constater qu'aux portes du virtuel, à travers la dématérialisation généralisée qu'entraîne le numérique, notre relation au monde passe de plus en plus par une logique de la corporéité.

³²⁵ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, ouvr. cité, p. 11.

ANNEXE 1

EXTRAITS DE *QUARTETT*

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Bloc 1

La vie va plus vite quand la mort devient un spectacle, la beauté du monde fait dans le coeur une entaille moins profonde, avons-nous un coeur, Marquise, quand on en contemple la destruction, on voit la parade des jeunes culs nous rappeler quotidiennement que nous sommes éphémères, on ne peut pas tous les avoir, n'est-ce pas. Pages 131-132

Bloc 2

Quand je ferme les yeux, vous êtes beau, Valmont. Ou bossu, si je veux. Le privilège des aveugles. Ils ont en amour la meilleure part. L'idéal serait aveugle et sourd-muet. L'amour des pierres. [...]

Avez-vous un coeur, Valmont. Depuis quand. Votre virilité aurait-elle subi des dommages, après moi. Votre haleine sent la solitude. Pages 125-126

Bloc 1

Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme. Et d'une passion si juvénile. Trop tard bien sûr. Vous n'enflammerez plus mon coeur. Pas une seconde fois. Jamais plus. Je ne vous dis pas cela sans regret, Valmont. Certes, Il y eut des minutes, peut-être même des instants, une minute, c'est une éternité, où je fus, grâce à votre société, heureuse ». Page 125

Bloc 2

Vous n'avez pas oublié comment on s'y prend avec cette machine. Ne retirez pas votre main. Non que j'éprouve quelque chose pour vous. C'est ma peau qui se souvient. À moins qu'il lui soit parfaitement égal, non, je parle de ma peau, Valmont, de savoir de quel animal provient l'instrument de sa volupté, main ou griffe. Page 125

Bloc 4

Avez-vous un coeur, Valmont. Depuis quand. Votre virilité aurait-elle subi des dommages, après moi. Votre haleine sent la solitude. [...] Non. Ne retirez pas votre délicieuse proposition, Monsieur. J'achète. J'achète de toute façon. Inutile de craindre les sentiments. Pourquoi vous haïrais-je, je ne vous ai pas aimé. Frottons nos peaux l'une contre l'autre. Ah l'esclavage des corps. Le tourment de vivre et de ne pas être Dieu. Avoir une conscience, et pas de pouvoir sur la matière. Page 126

Bloc 5

Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. C'était bien joué, non. [...] Je suis tout à fait froide, Valmont. Ma vie Ma mort Mon bien-aimé. Page 126

Bloc 6

Un rêve, si je vous prends, vous Valmont, pour la réalité, pardonnez-moi. Page 128

Bloc 7

Une image féconde : le musée de nos amours. Nous ferions salle comble, n'est-ce pas Valmont, avec les statues de nos désirs en décomposition. Les rêves morts, classés par ordre alphabétique ou chronologiquement, libérés des hasards de la chair, préservés des terreurs du changement. Notre mémoire a besoin de béquilles : on ne se souvient même plus des diverses courbes des queues, sans parler des visages : une brume. Page 128

Bloc 8

[N]otre métier sublime à nous est de tuer le temps. Il nous faut nous y consacrer tout entiers : il y en a trop. Qui pourrait faire que s'arrêtent et se dressent les horloges du monde : l'éternité comme érection perpétuelle. Le temps est la faille de la création, toute l'humanité y a sa place. Pages 130-131

Bloc 9

Les horloges du monde. Avez-vous des difficultés, Valmont, à faire que se dresse le meilleur de vous-même.

Avec vous, Marquise. Même s'il me faut avouer que je commence à comprendre pourquoi la fidélité est le plus sauvage des dérèglements. Page 131

Bloc 10

[I]maginez qu'il nous faille habiter avec les déchets de nos années. Des pyramides de saleté, jusqu'à ce que soit arraché le ruban de la ligne d'arrivée. Ou dans les déjections de nos corps. Seule la mort est éternelle, la vie se répète jusqu'à ce que l'abîme soit béant. Page 131

Bloc 12

Pensez-vous parfois à la mort, Marquise. Que dit votre miroir. C'est toujours l'autre qui nous regarde. C'est lui que nous cherchons quand nous creusons à travers les corps étrangers, nous quittant nous-mêmes. Possible qu'il n'y ait ni l'un ni l'autre, seulement le néant dans notre âme qui réclame sa pâtée. Page 132

Bloc 13

Qu'est-ce que c'est, notre âme. Un muscle ou une muqueuse. Ce que je crains, c'est la nuit des corps. Page 133

Bloc 14

L'instrument qu'est notre corps ne nous est-il pas prêté pour que nous en jouions jusqu'à ce que le silence en fasse sauter les cordes. La pensée qui ne se fait pas action empoisonne l'âme. Page 136

Bloc 15

Tombez, Valmont. Tombez, vous êtes foudroyé. Et retirez votre main, elle sent le pourri. Page 138

Bloc 16

Seule la jouissance peut enlever à l'amour son bandeau et lui faire voir à travers le voile de la peau la nudité de la chair, nourriture indifférente des tombeaux. Dieu doit l'avoir voulu, non. Sinon, pourquoi l'arme du visage. Qui crée veut la destruction. Et l'âme ne peut pas s'échapper avant que la chair ait pourri. Pages 142-143

Bloc 17

Qu'est-ce que la vie sans la mort quotidienne. [...] IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT SEUL. Si vous voulez savoir où Dieu demeure, fiez-vous aux contractions de vos cuisses, aux tremblements de vos genoux. Page 144

Bloc 18

L'AMOUR EST AUSSI FORT QUE LA MORT. Page 146

Bloc 19

Et si nous nous entredévorions, Valmont, pour en finir avant que vous soyez tout à fait infect.

[...]

Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments.

Ordure pour ordure. Je veux que vous me crachiez dessus.

Je veux que vous lâchiez votre eau sur moi.

Vos excréments. Page 146

[...]

HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Page 148

Bloc 20

Verte et gonflée de venin, je traverserai votre sommeil. Je danserai pour vous, au bout d'une corde. Mon visage sera un masque bleu. La langue pend. La tête dans la cuisinière à gaz, je saurai que vous êtes derrière moi avec en tête une seule pensée, comment pénétrer en moi, et moi je le voudrai, au moment où le gaz fera exploser mes poumons. Pages 148-149

ANNEXE 2

LISTE DES ACTIONS DEMANDÉES AUX INTERPRÈTES DES EXTRAITS

Actions possibles sans parole :

- marche très lente ligne de cour à jardin, puis diagonale, d'un coin avant à l'autre coin arrière et inversement
- marche rapide, mêmes lignes
- course, mêmes lignes
- chute (juste poids du corps vers le sol)
- danse lente (entendre musique dans le corps)
- tourner sur soi-même lentement
- debout, aller vers le sol, rester un moment étendu puis se relever
- debout, rire
- balancer le corps, comme des poussées d'un côté et de l'autre
- debout, attendre

États fixes :

- brasser [bouger/faire trembler] les mains ou le corps
- s'étirer
- de dos, toucher les omoplates
- sentir, tâter, soupeser les chairs
- poids de la fesse
- sautillement
- debout pieds collés, les ouvrir lentement en déposant les pieds progressivement plus loin l'un de l'autre
- assis, couper ongles d'orteils
- debout, frotter doucement les aisselles, et d'autres parties du corps, comme si on se lavait ou si c'était irrité, (même chose avec la région génitale si pas de pudeur pour faire cela, sinon pas)
- assis paume dans visage, pousser les joues en mangeant de l'air
- assis, brosser les cheveux
- debout torsion, ou balancement de bassin très lent

ANNEXE 3

TEXTE À APPRENDRE AVANT LES LABORATOIRES

Renée-Madeleine Le Guerrier

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Qu'est-ce que c'est, notre âme. Un muscle ou une muqueuse. Ce que je crains, c'est la nuit des corps. Page 133

Tombez, Valmont. Tombez, vous êtes foudroyé. Et retirez votre main, elle sent le pourri. Page 138

Un rêve, si je vous prends, vous Valmont, pour la réalité, pardonnez-moi. Page 128

Mon visage sera un masque bleu. La langue pend. Page 148

Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. C'était bien joué, non. [...] Je suis tout à fait froide, Valmont. Ma vie Ma mort Mon bien-aimé. Page 126

C'est ma peau qui se souvient. Page 125

Et si nous nous entredévorions, Valmont, pour en finir avant que vous soyez tout à fait infect.

Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments. Page 146

Jacqueline Van De Geer

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Frottons nos peaux l'une contre l'autre. Ah l'esclavage des corps. Le tourment de vivre et de ne pas être Dieu. Page 126

Notre mémoire a besoin de béquilles : on ne se souvient même plus des diverses courbes des queues, sans parler des visages : une brume. Page 128

Quand je ferme les yeux, vous êtes beau, Valmont. Ou bossu, si je veux. Le privilège des aveugles. L'idéal serait aveugle et sourd-muet. L'amour des pierres. Pages 125-126

Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. C'était bien joué, non. [...] Je suis tout à fait froide, Valmont. Ma vie Ma mort Mon bien-aimé. Page 126

C'est ma peau qui se souvient. Page 125

Et si nous nous entredévorions, Valmont, pour en finir avant que vous soyez tout à fait infect.

Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments.

Ordure pour ordure. Je veux que vous me crachiez dessus.

Je veux que vous lâchiez votre eau sur moi.

Vos excréments. Page 146

Écrits d'Alberto Giacometti, Paris, Hermann, 1990, p. 6.

[J]e suis seule ici, dehors la nuit, tout est immobile [...] je ne sais pas ni qui je suis, ni ce que je fais ni ce que je veux, je ne sais pas si je suis vieux ou jeune, j'ai peut-être encore quelques centaines de milliers d'années à vivre jusqu'à ma mort, mon passé se perd dans un gouffre gris, j'étais serpent et je me vois crocodile, la gueule ouverte [...] je suis dans un espace où le temps oublie l'heure.

Alain Francoeur :

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Pensez-vous parfois à la mort, Marquise. Que dit votre miroir. C'est toujours l'autre qui nous regarde. C'est lui que nous cherchons quand nous creusons à travers les corps étrangers, nous quittant nous-mêmes. Possible qu'il n'y ait ni l'un ni l'autre, seulement le néant dans notre âme qui réclame sa pâtée. Page 132

[N]otre métier sublime à nous est de tuer le temps. Il nous faut nous y consacrer tout entiers : il y en a trop. Qui pourrait faire que s'arrêtent et se dressent les horloges du monde : l'éternité comme érection perpétuelle. Le temps est la faille de la création, toute l'humanité y a sa place. Pages 130-131

Qu'est-ce que la vie sans la mort quotidienne. [...] IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT SEUL. Si vous voulez savoir où Dieu demeure, fiez-vous aux contractions de vos cuisses, aux tremblements de vos genoux. Page 144

Lucas Jolly

109 De Quincey, extrait du spectacle de Carole Nadeau.

Les enfants mangent des céréales. Le téléphone sonne. La télévision joue télétubbies. La radio crache. Tu changes de vêtements trois fois. Je suis en retard. L'automobile est au garage. Je n'ai plus de bas propre. « La vie n'est gouvernée ni par la volonté ni par l'intention ». (Oscar Wilde, *Aphorisme*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p. 9.)

Je manque l'autobus. Je ne déjeune pas. « La vie n'est qu'une affaire de nerfs, de fibres et de cellules amassées ». (Oscar Wilde, *Aphorisme*, ouvr. cité.) Le téléphone ne déroutait pas. Les actions de GM ont chuté de moitié. Tu as taché ton déshabillé. J'ai mal aux dents. Les enfants sont à la garderie. Je cours au restaurant. Au nettoyeur. Le dentiste est en vacances. Tu me téléphones trois fois. Tu veux qu'on aille au cinéma.

L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-Nerf et autres textes d'Antonin Artaud, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 62-63.

Description d'un état physique

une sensation de brûlure acide dans les membres,
des muscles tordus et comme à vif, le sentiment d'être en verre et brisable, une peur,
une rétraction devant le mouvement, et le bruit. Un désarroi inconscient de la marche,
des gestes, des mouvements. Une volonté perpétuellement tendue pour les gestes les plus simples, le renoncement au geste simple,
une fatigue renversante et centrale, une espèce de fatigue aspirante. Les mouvements à recomposer, une espèce de fatigue de mort, de la fatigue d'esprit pour une application de la tension musculaire la plus simple, le geste de prendre, de s'accrocher inconsciemment à quelque chose,
à soutenir par une volonté appliquée.

Une fatigue de commencement du monde, la sensation de son corps à porter, un sentiment de fragilité incroyable, et qui devient une brisante douleur,
un état d'engourdissement localisé à la peau, qui n'interdit aucun mouvement mais change le sentiment interne d'un membre, et donne à la simple station verticale le prix d'un effort victorieux.

Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d'un membre, et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place. Une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs.

Un vertige mouvant, une espèce d'éblouissement oblique qui accompagne tout effort, une coagulation de chaleur qui enserre toute l'étendue du crâne ou s'y découpe par morceaux, des plaques de chaleur qui se déplacent.

Une exacerbation douloureuse du crâne, une coupante pression des nerfs, la nuque acharnée à souffrir, des tempes qui se vitrifient ou se marbrent, une tête piétinée par des chevaux.

Il faudrait parler maintenant de la décorporisation de la réalité, de cette espèce de rupture appliquée, on dirait, à se multiplier elle-même entre les choses et le sentiment qu'elles produisent sur notre esprit, la place qu'elles doivent prendre. Ce classement instantané des choses dans les cellules de l'esprit, non pas tellement dans leur ordre logique, mais dans leur ordre sentimental, affectif.

Sarah Chouinard-Poirier

Frida Kahlo : autoportrait d'une femme de Rauda Jamis, Presses de la Renaissance, 1985.

mon corps est un marasme. Et je ne peux pas en réchapper. Page 9

mon corps ne peut pas comprendre. Page 257

L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-Nerf et autres textes d'Antonin Artaud, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968.

[J]'aime mieux me montrer tel que je suis, dans mon inexistence et dans mon déracinement. Page 39

Je ne savais pas d'abord et tout de suite où j'étais et continuais à me sentir perdu. Page 40

Anthropologie du corps et modernité de David Le Breton, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », [1990] 2000.

Le corps semble aller de soi mais rien finalement n'est plus insaisissable. Page 40

Écrits de Giacometti, Paris, Hermann, 1990.

Et les cendres des os et des cigarettes toujours quelque part. Page 143

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Verte et gonflée de venin, je traverserai votre sommeil. Je danserai pour vous, au bout d'une corde. Mon visage sera un masque bleu. La langue pend. La tête dans la cuisinière à gaz, je saurai que vous êtes derrière moi avec en tête une seule pensée, comment pénétrer en moi, et moi je le voudrai, au moment où le gaz fera exploser mes poumons. Pages 148-149

Steeve Dumais

Quartett de Heiner Müller, d'après *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [1981] 1982.

Pour en finir avec le jugement de Dieu, suivi de *Le théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2003.

Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
 mais pour vivre,
 il faut être quelqu'un,
 pour être quelqu'un,
 il faut avoir un os,
 ne pas avoir peur de montrer l'os, et de perdre la viande en passant.
 L'homme a toujours mieux aimé la viande que la terre des os.
 C'est qu'il n'y avait que de la terre et du bois d'os,
 et il lui a fallu gagner sa viande, il n'y avait que du fer et du feu
 et pas de merde,
 et l'homme a eu peur de perdre la merde ou plutôt il a *désiré* la merde
 et, pour cela sacrifié le sang.
 Je veux dire que j'ai trouvé le moyen d'en finir une fois pour toutes avec ce singe et
 que si plus personne ne croit plus en dieu tout le monde croit de plus en plus dans
 l'homme.
 Or, c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.
 Comment cela ?
 Comment cela ?
 De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier.

POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU

J'ai appris hier
 (il faut croire que je retarde, ou peut-être n'est-ce qu'un faux bruit, l'un de ces sales
 ragots comme il s'en colporte entre évier et latrines à l'heure de la mise aux baquets
 des repas une fois de plus ingurgités),
 j'ai appris hier
 l'une des pratiques officielles les plus sensationnelles des écoles publiques
 américaines
 et qui font sans doute que ce pays se croit à la tête du progrès.
 Il paraît que parmi les examens ou épreuves que l'on fait subir à un enfant qui entre
 pour la première fois dans une école publique, aurait lieu l'épreuve dite de la liqueur
 séminale ou du sperme,
 et qui consisterait à demander à cet enfant nouvel entrant un peu de son sperme afin
 de l'insérer dans un bocal
 et de le tenir ainsi prêt à toutes les tentatives de fécondation artificielle qui pourraient
 ensuite avoir lieu.

Car de plus en plus les Américains trouvent qu'ils manquent de bras et d'enfants,
 c'est à dire non pas d'ouvriers
 mais de soldats,
 et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des
 soldats
 en vue de toutes les guerres planétaires qui pourraient ultérieurement avoir lieu,
 et qui seraient destinées à *démontrer* par les vertus écrasantes de la force la
 surexcellence des produits américains,
 et des fruits de la sueur américaine sur tous les champs de l'activité et du dynamisme
 possible de la force.
 Parce qu'il faut produire,
 il faut par tous les moyens de l'activité possibles remplacer la nature partout où elle
 peut-être remplacée,
 il faut trouver à l'inertie humaine un champ majeur,
 il faut que l'ouvrier ait de quoi s'employer,
 il faut que des champs d'activités nouvelles soient créés,
 où ce sera le règne enfin de tous les faux produits fabriqués,
 de tous les ignobles ersatz synthétiques
 où la belle nature vraie n'a que faire,
 et doit céder une fois pour toutes et honteusement la place à tous les triomphaux
 produits de remplacement
 où le sperme de toutes les usines de fécondation artificielle
 fera merveille
 pour produire des armées et des cuirassés.
 Plus de fruits, plus d'arbres, plus de légumes, plus de plantes pharmaceutiques ou non
 et par conséquent plus d'aliments,
 mais des produits de synthèse à satiété,
 dans des vapeurs,
 dans des humeurs spéciales de l'atmosphère, sur des axes particuliers des
 atmosphères tirées de force et par synthèse aux résistances d'une nature qui de la
 guerre n'a jamais connu que la peur.
 Et vive la guerre, n'est-ce pas ?
 Car n'est-ce pas, ce faisant, la guerre que les Américains ont préparée et qu'il prépare
 ainsi pied à pied.
 Pour défendre cet usinage insensé contre toutes les concurrences qui ne sauraient
 manquer de toutes parts de s'élever,
 il faut des soldats, des armées, des avions, des cuirassés,
 de là ce sperme
 auquel il paraîtrait que les gouvernements de l'Amérique auraient eu le culot de
 penser.
 Car nous avons plus d'un ennemi
 et qui nous guette, mon fils,
 nous, les capitalistes-nés,
 et parmi ces ennemis
 la Russie de Staline
 qui ne manque pas non plus de bras armés.

Tout cela est très bien,
mais je ne savais pas les Américains un peuple si guerrier.
Pour se battre il faut recevoir des coups
et j'ai vu peut-être beaucoup d'Américains à la guerre
mais ils avaient toujours devant eux d'incommensurables armées de tanks, d'avions,
de cuirassés
qui leur servaient de boucliers.
J'ai vu beaucoup se battre des machines
mais je n'ai vu qu'à l'infini
derrière
les hommes qui les conduisaient.
En face du peuple qui fait manger à ses chevaux, à ses bœufs et à ses ânes les
dernières tonnes de morphine vraie qui peuvent lui rester pour la remplacer
par des ersatz de fumée,
j'aime mieux le peuple qui mange à même la terre le délire d'où il est né,
je parle des Tarahumaras
mangeant le Peyotl à même le sol
pendant qu'il naît,
et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire,
et qui crève la croix afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se
rencontrer ni se croiser.

C'est ainsi que vous allez entendre la danse du TUTUGURI.

ANNEXE 4

DES EXEMPLES DES TOILES DE FRANCIS BACON



Trois études pour une Crucifixion, 1962¹



Trois études de dos d'homme, 1970²

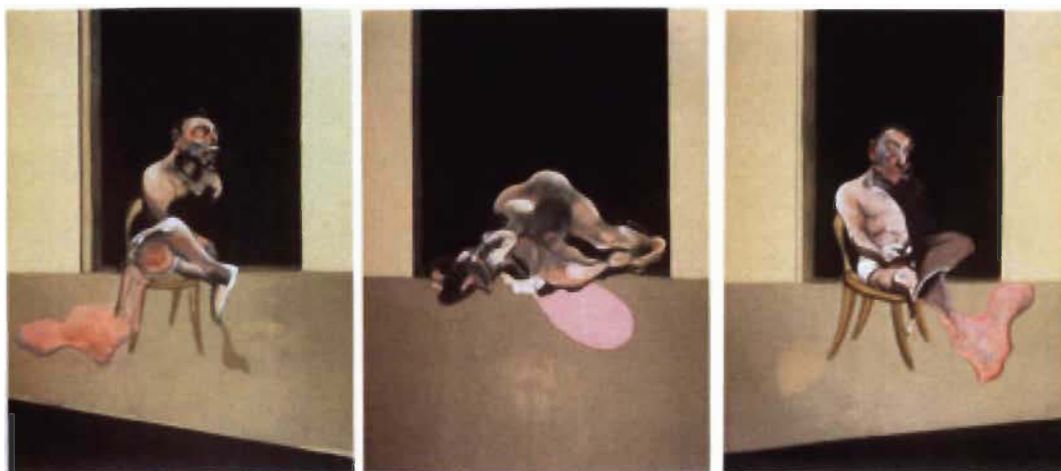


2e version du triptyque de 1944, 1988³

¹ Michel Leiris, *Francis Bacon*, Paris, Abin Michel, 1987, p. 34-35.

² Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 62-63.

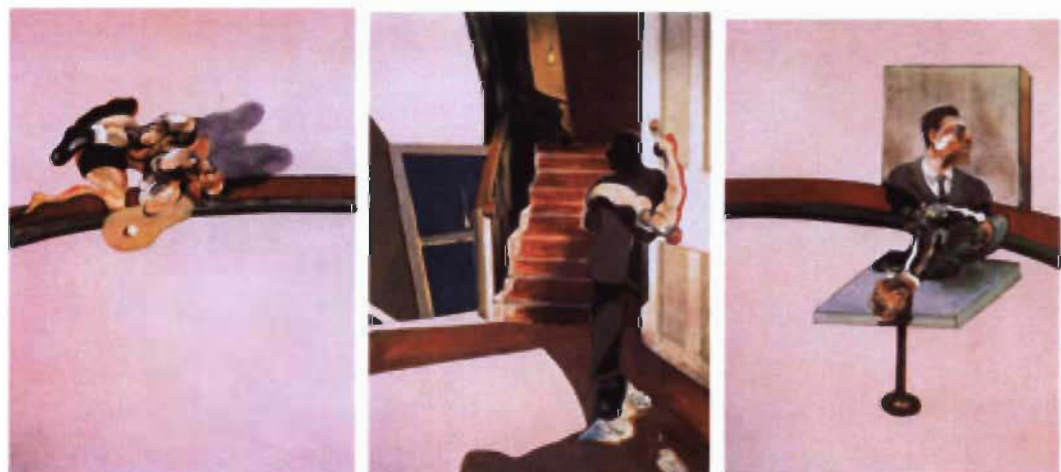
³ Lawrence Gowing et Sam Hunter, *Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1989, p. 175-177.



Triptyque août 1972¹



Triptyque mai-juin 1973²



En mémoire de Georges Dyer, 1971³

¹ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p.76-77.

² Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité.

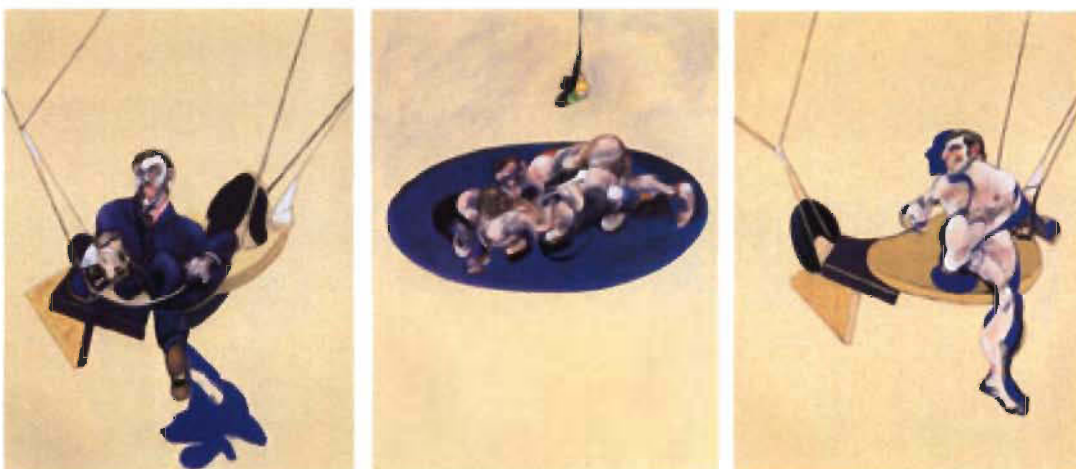
³ Lawrence Gowing et Sam Hunter, *Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1989, p. 114-116.



Trois personnages dans une pièce, 1964¹



Crucifixion, 1965²



Triptyque 1970³

¹ Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 40-41.

² Michel Leiris, *Francis Bacon*, ouvr. cité, p. 42-43.

³ Lawrence Gowing et Sam Hunter, *Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1989, p. 112.

ANNEXE 5

CAHIER DE MISE EN SCÈNE

Temps 1 coulé
0:00 à 10:17

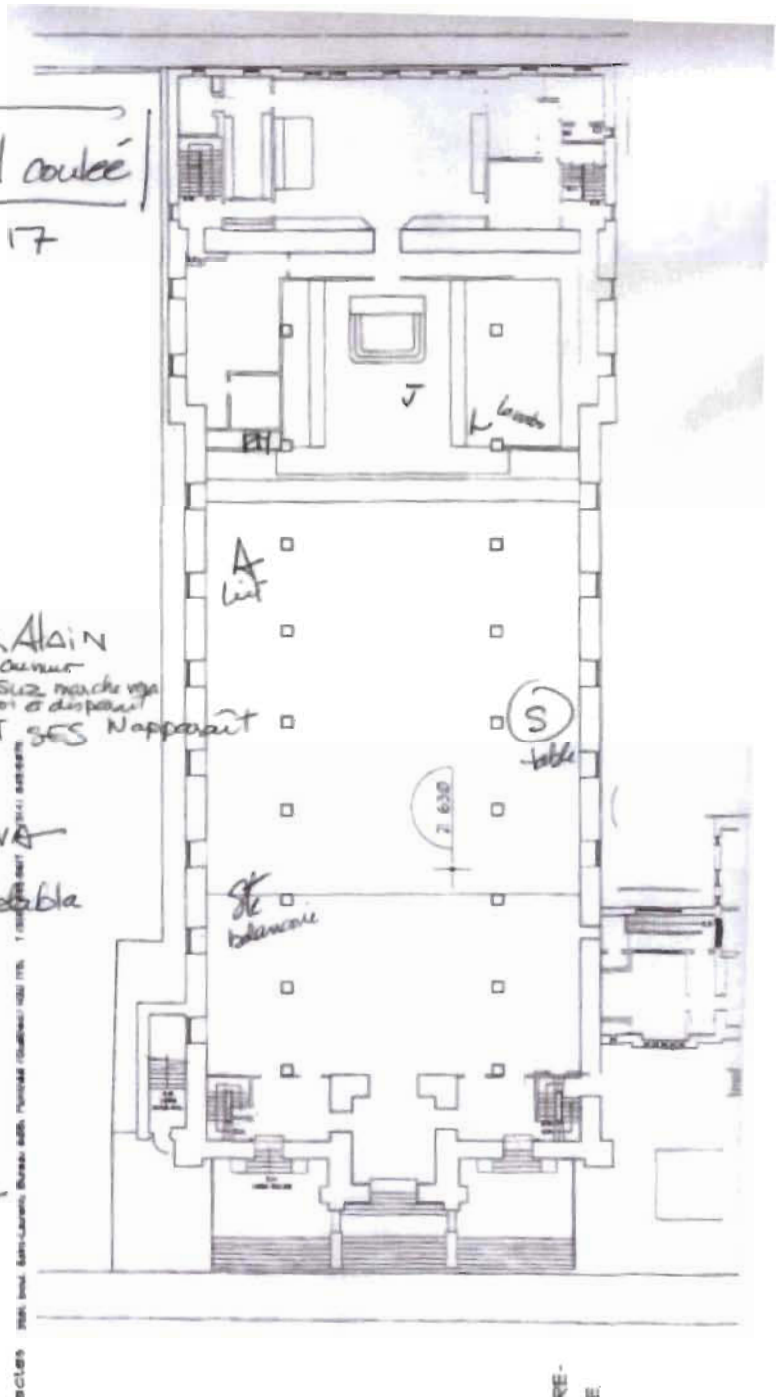
NOT FIN :

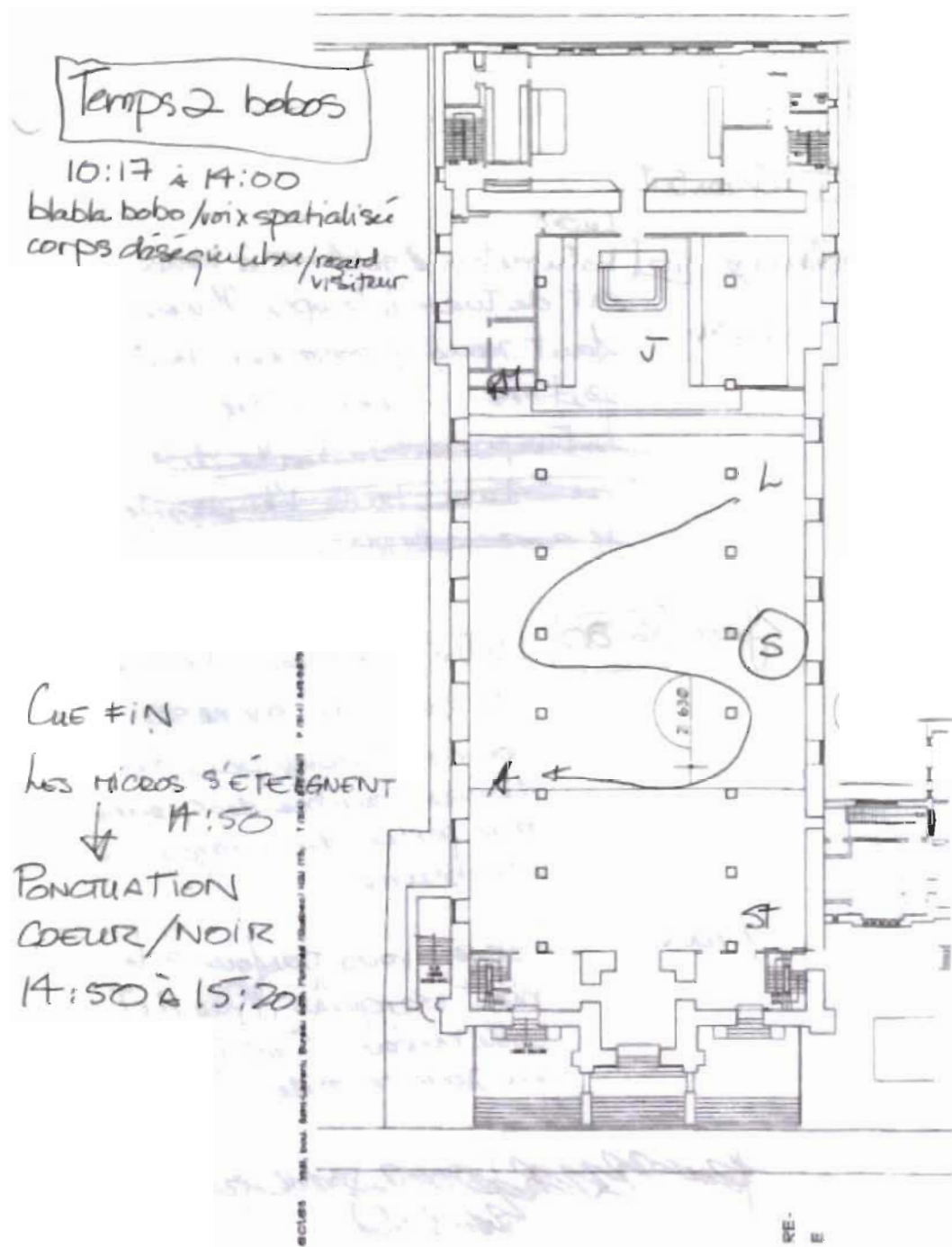
ACTIVE PAR ALAIN
SE LEVE ^{Chenue} Suz marche vite
toi et dispo
PENDANT NOT SES Nappant
SANDALES!

- PIRE S'EN VA
- RM / J bobo baba

A
↓
à balcon

Act S baba





L/5 Quartett

cue éclairage [16] ^{Lucas} Notre métier & sublimé à nous
est de tuer le temps. Il nous

^{Lucas} faut nous y consacrer tout
entiers : il y en a trop.

~~Le temps est la fin de la~~
~~civilisation, toute l'humanité~~
~~va se perdre~~

Jacqu. [16:20] Notre mémoire a besoin
de béquille ; on ne se
souvient même plus des
diverses courbes des queues
sans parler des visages
une brume

Lucas : Pensez-vous parfois à la
mort Marquise. Que dit
votre miroir. C'est tjrs l'autre
qui nous regarde.

~~Je ne pense pas que se~~
~~soit bête~~

Temps 3

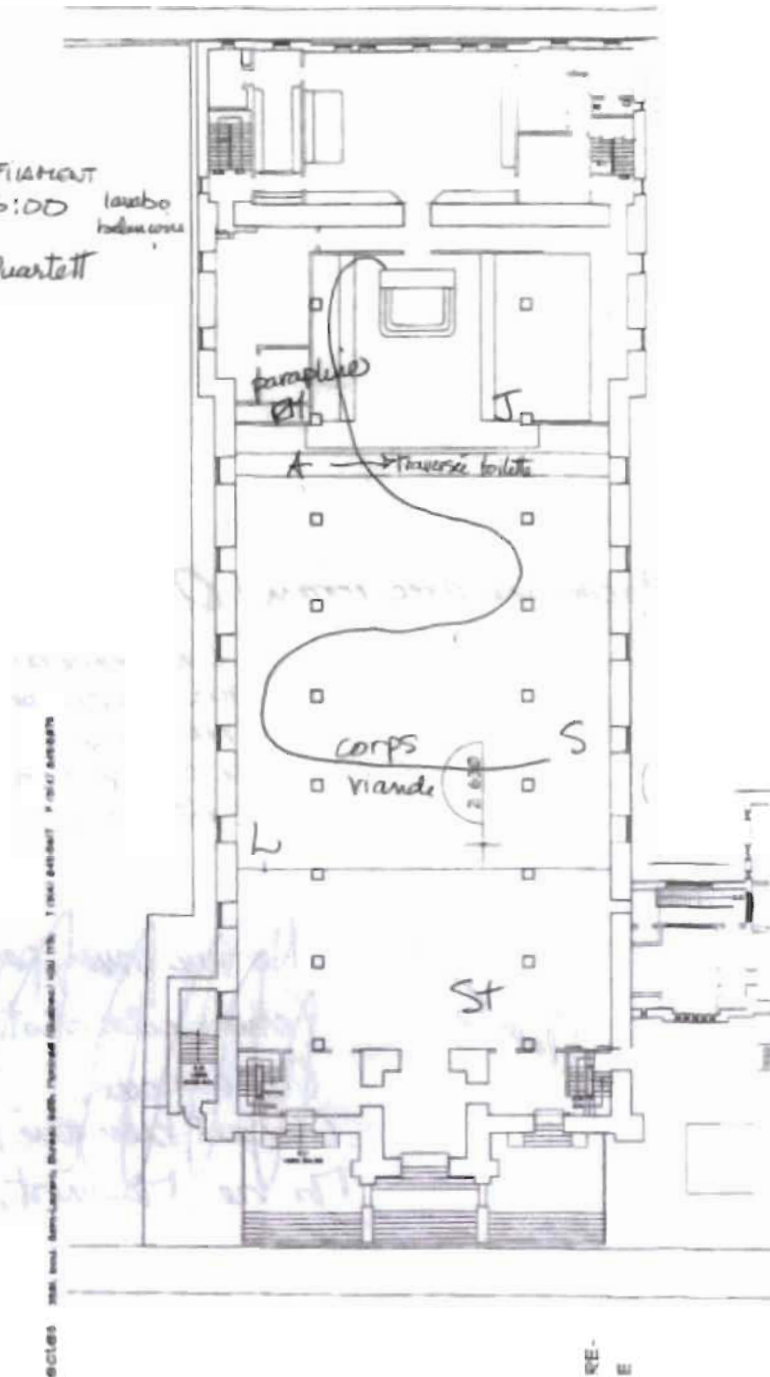
QUARTETT

DEBUT PHASE FILAMENT

ÉCLAIRAGE à 16:00

lausbo
hallow.com

h / J phrases quartett





Jacqueline avec écran : Qu'est-ce que
 c'est votre âme
 un muscle ou une
 membrane
 ce que je crains
 c'est la nuit des corps

L'empire !

Ne vous pressez pas la mort,
 comme cela c'est bien
 Qui qui peut
 C'était bien joué non,
 Ma vie, Ma mort, Mon bien-
 aimé.

Temps 4
bataille jusqu'à 21:30

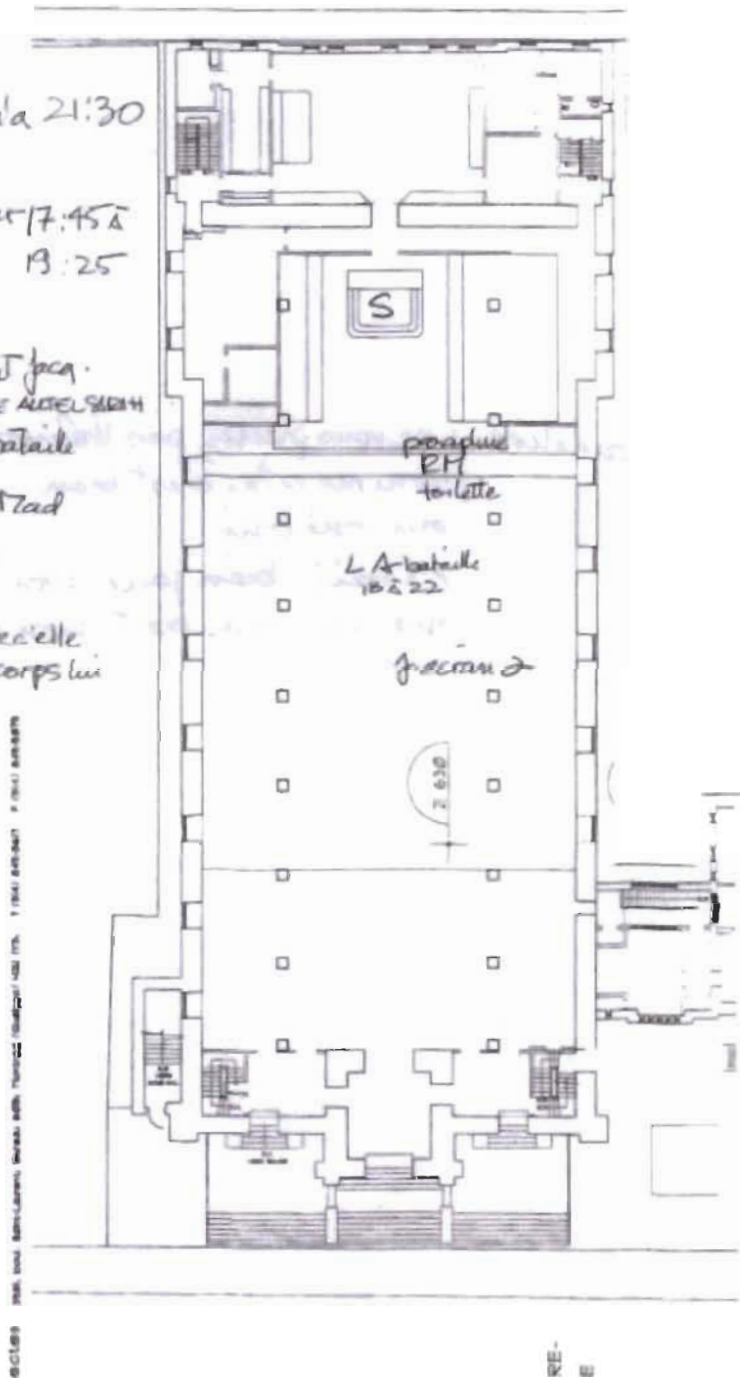
Son: appui haut-parleur 17:45
Francine: cime 13:25
Wl. Prid:

éclairage: 16:40 éteint par q.
 17:30 ALUMES ATELIER SUD

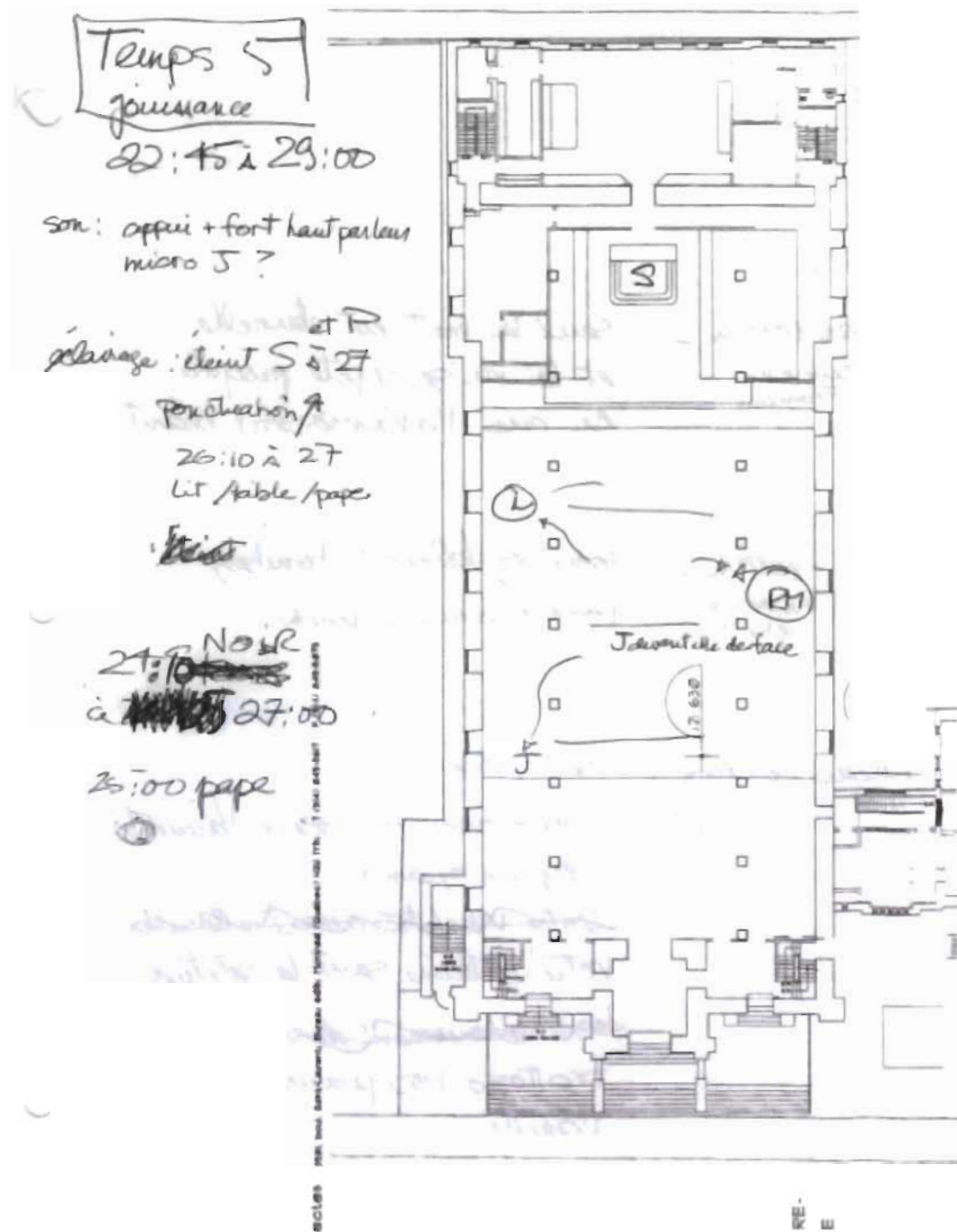
21:40 ~~21:40~~ stent battle

21: 20 ileint Mad

1. ? micro zone elle
de corps lui



Jacqueline : ne vous pressez pas Valmont
comme ça c'est bien
oui oui oui
c'était bien joué non ?
ma vie ma mort mon bien-aimé



lucas écran 1
sur elles
Francine

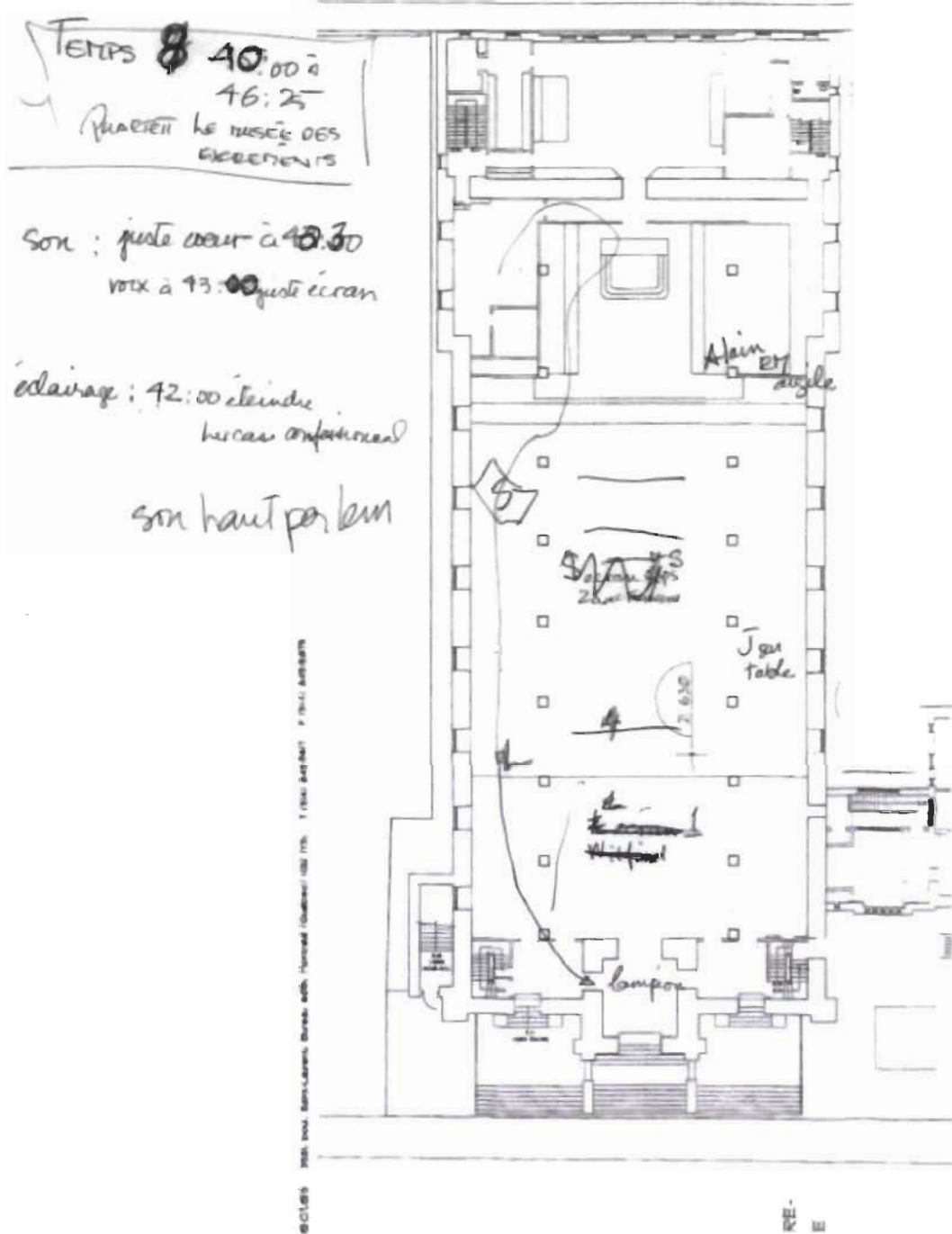
seul la mort est éternelle
et la vie se répète jusqu'à
ce que l'abîme soit béant

RM écran 2
de dos à
elle

tombez Valmont tombez
quand le vœux se penche

lucas écran 1.
sur Obélix

sur Obélix
Avez-vous un cœur Valmont
depuis quand
~~vous ne le sentez plus~~
vous baladez seul la solitude
~~est si lourde~~
trottoirs nos peaux l'une contre
l'autre



COUPURES VIDÉO

paraphraser

Rires

COUPER 45:30 À 50:30 → NE METTRE À 35:00

~~45:30 → 50:30~~ ~~LE RIRE~~ ~~APRÈS L'AMOUR~~
~~EST 7 FORT~~
~~QUE LA MORT~~

SUIT

~~COUPER~~ ~~L'AMOUR EST 7 FORT QUE LA MORT~~

COUPER 43:30 À 45:40 MUSÉE DE NOS AMOURS
 SUIV LE METTRE À 39:50

COUPER 40:00 À 43:30 EXCRETENTS
 SUIV À 42:00

~~COUPER~~ SEGMENT CONFESSIONS TREMBLOTE
 ARRIVE À 45:30

et ensuite

tasser les 4 derniers clips pour aller
 chercher du silence avant le musée de nos
 amours : allonger musée de nos amours de tout de ~~1:00~~ 1:00

— ajouter trou pour finir confessions à 54:00

ANNEXE 6

DES PHOTOS DE *RÉSONANCES*



photo 1 : Lucas Jolly, crédit photo : Michel De Silva



photo 2 : Renée-Madeleine Le Guerrier crédit photo : Michel De Silva
en projection : Suzanne St-Michel et Wilfrid Dubé



photo 3 : Jacqueline Van De Geer
 crédit photo : Janicke Morrissette et François Brière
 projection : Raymond Loiseau



photo 4 : Lucas Jolly



photo 5 : Lucas Jolly, crédit photo : Janicke Morrissette et François Brière
 projection : Suzanne St-Michell



photo 6 : crédit photo : Lucas Jolly



photo 7 : Steeve Dumais crédit photo : Michel De Silva



photo 8 : Sarah Chouinard-Poirier
crédit photo : Janicke Morrisette et François Brière

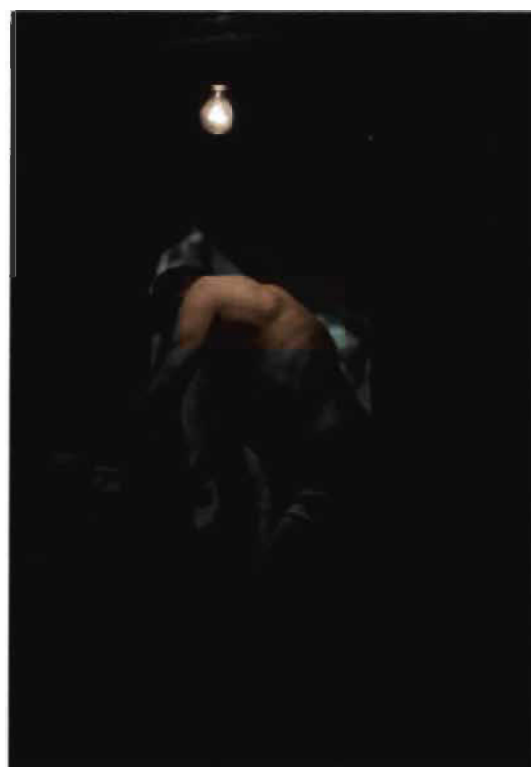


photo 9 : Lucas Jolty



photo 10 : Lucas Jolty, crédit photo : Janicke Morrisette et François Brière



photo 11 : Alain Francoeur, crédit photo : Michel De Silva

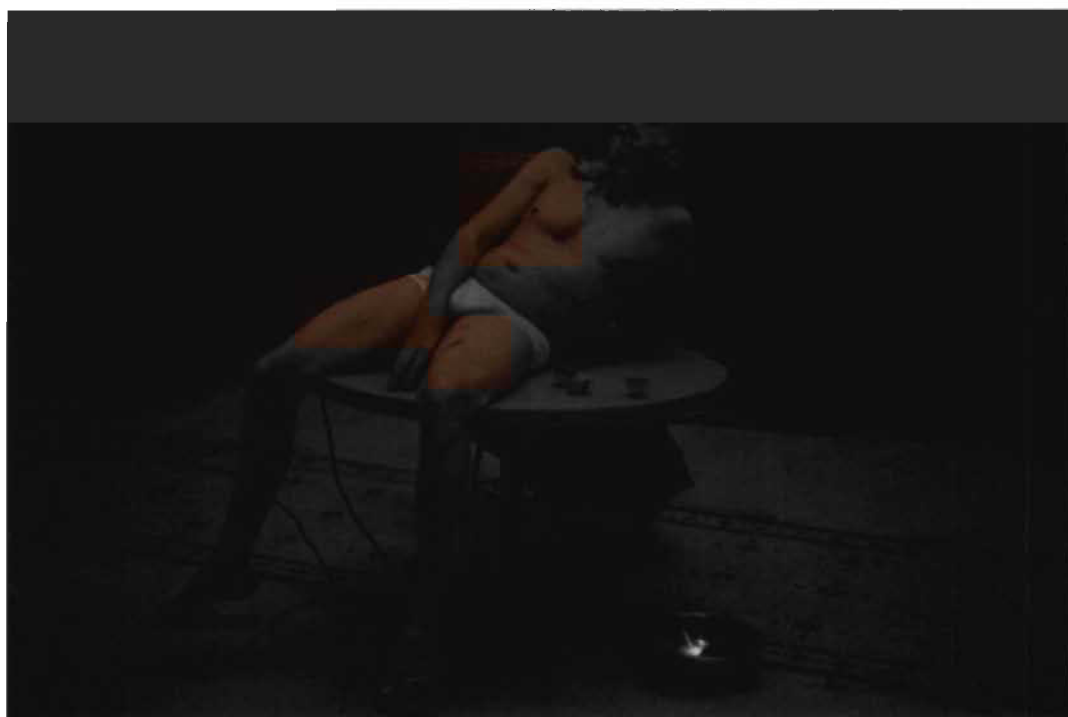


photo 12 : Lucas Jolly crédit photo : François Brière et Janicke Morrissette



photo 13 : Steeve Dumais et Renée Madeleine Le Guerrier photo 14 : Sarah Chouinard-Poirier
 crédit photo : François Brière et Janicke Morrissette
 projection : Wilfrid Dubé et Suzanne St-Michel



photo 15 : crédit photo : François Brière et Janicke Morrissette

BIBLIOGRAPHIE

THÉÂTRE CONTEMPORAIN ET POSTDRAMATIQUE

BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2010.

BROOK, Peter, *Le Diable c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud Papiers, 1991.

BROOK, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2001.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes-Sud Papiers, coll. « Apprendre », 1993.

DERRIDA, Jacques et Catherine Malabou, *Voyager avec Jacques Derrida, La contre-allée*, La Quinzaine litt./Louis Vuitton, coll. *Voyager avec*, 1999.

DEUTSCH, Michel, *Le théâtre et l'air du temps*, Paris, L'Arche, 1999.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral* [en ligne], n° 47, 2010, p. 15-36, consulté le 20 août 2015, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1005613ar>.

GUAY, Hervé, « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans *Tangence* [en ligne], n° 88, 2008, p. 63-76, consulté le 2 mai 2014, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/029753ar>.

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

HÉBERT, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2010.

LESAGE, Marie-Christine, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », dans *Registres*, n° 13, Paris, 2008, p. 11-26.

LESAGE, Marie-Christine, « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-2005*, Montréal, Fides, 2001.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La pensée du Mouvement », [c1997] 2004.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1998.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

PAVIS, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire Théâtral*, n° 29, Ottawa, 2001, p. 13-27.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », [c1981thèse de doctorat] 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Crise du drame », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, Les Presses de l'Université catholique de Louvain, 2001.

SCHECHNER, Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, avec Christian Biet (dir.), trad. de l'anglais par Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008.

MÉTHODOLOGIE

BORGDORFF, Henk, « Practice-based Research in the Arts », Cathy Brickwood (dir.), *Mapping E-Culture, Virtueel Platform*, Amsterdam, 2009, p. 97-103.

BRUNEAU, Monik et André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

CRAIG, Peter Erik, « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines », trad. de A. Haramein, chapitre II : *The Heart of the Teacher, A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*, thèse de doctorat, Boston, Université de Boston, [1978] 1998.

DOUGLAS, Bruce G. et Clark Moustakas, « Heuristic Inquiry : The internal search to know », dans *Journal of Humanistic psychology*, vol. 25, n° 3, été 1985.

GADAMER, Hans Georg, *Vie et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1996.

GOSSELIN, Pierre et Éric Le Coguier (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, éd. et trad. de l'allemand de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1964.

KRATHWOHL, David, *Methods of Educational & Social Science Research : An Integrated Approach*, New York, Longman et Long Grove, Waveland Press, [1993] 2009.

LAURIER, Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguier (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2006.

LAURIER, Diane et Pierre Gosselin, *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin Universitaire, 2004.

MASCIOTRA, Domenico, « L'expérience en action : la clé d'une approche dite située », dans Domenico Masciotra, Fidèle Medzo et Philippe Jonnaert (dir.), *Vers une approche située en éducation. Réflexions, pratiques, recherches et standards*, Montréal, Cahiers scientifiques de l'ACFAS, p.13-30.

MOUSTAKAS, Clark, *Heuristic Research design, methodology and applications*, Newbury Park, Sage, 1990.

DISPOSITIF ET CORPORÉITÉ

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le dispositif ?*, trad. de l'italien de Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1986.

BERNARD, Michel, « De la corporéité fictionnaire », dans *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002-2004.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la Danse, coll. « Recherches », 2001.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

CHARMATZ, Boris et Isabelle Launay, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre national de la danse, coédition Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2002.

COLAS, Dominique, Alain Grosrichard, Guy Le Gaufey, Jocelyne Livi, Gérard Miller, Judith Miller, Jacques-Alain Miller, Catherine Millot et Gérard Wajeman (entretien avec), « Le jeu de Michel Foucault », dans *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », [1972] 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La vue le texte », 1996.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, préface de Jean-François Lyotard, trad. de l'anglais de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1974] 1982.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, [1969] 2008.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976.

JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et Laurence Monnoyer (dir.), *Hermès*, n° 25 (*Le dispositif entre usage et concept*), 1999, p. 9-242.

KUNDERA, Milan, *Portraits et autoportraits*, suivi de France Morel, *Francis Bacon, le visages en viscères*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions théoriques », 2007.

LEIRIS, Michel, *Francis Bacon*, Paris, Albin Michel, 1987.

LOUBIER, Patrice, « Embuscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention » dans Thérèse St-Gelais (s.l.d.), *I : indécidable. Écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions Esse, 2008, p. 53-65.

LUPIEN, Jocelyne, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.

MASSUMI, Brian, *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham et Londres, Duke University Press, 2002.

NINACS, Anne-Marie, « Un engagement moléculaire », dans *Mix*, vol. 27, p. 39-40.

ORTEL, Philippe, *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, Paris, Laboratoire de recherches Lettres, langages et arts ; Harmathèque, L'Harmattan, 2008.

PANACCIO-LETENDRE, Charlotte, *L'œuvre d'art comme dispositif : hétérogénéité et réévaluation de la notion de public*, Montréal, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.

ROY, Andréane, « *Sad Sam Lucky* de Matija Ferlin : d'une poésie performative à une écriture du corps dans l'espace », texte préparatoire pour un séminaire parallèle au colloque de la SQET 2016, Montréal.

RUSSELL, John, *Francis Bacon*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd, 1971.

RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans Gilbert David (dir.), *Tangence (Devenir de l'esthétique théâtrale)*, n° 88, automne 2008, p. 91-103.

RYKNER, Arnaud, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », dans Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Göteborg, Göteborg Université, vol. LIX, 2007, p. 181-193.

SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.

UZEL, Jean-Philippe, « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans Thérèse St-Gelais (s.l.d.), *I : indécidable. Écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2008, p. 39-50.

TECHNIQUE

CALLON, Michel (dir.), *La science et ses réseaux. Genèse d'une circulation de faits scientifiques*, Paris/Strasbourg, La Découverte/Conseil de l'Europe/Unesco, 1989.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

MARINIELLO, Silvestra, « La littéracie de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et Intermédialité*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 163-187.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité. Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 174-206.

LÉVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990.

MANOVICH, Lev, *Le langage des nouveaux médias*, préface de Yann Beauvais, trad. de l'anglais de Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.

MITCHELL, William J. Thomas, « Interdisciplinarity and Visual cultures », dans *Art Bulletin*, t. 77, n° 4, 1995, p. 540-544.

MITCHELL, William J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.

MCLUHAN, Marshall, *D'œil et d'oreille*, trad. de l'anglais de Derrick de Kerckhove, Montréal, Éditions Hurtubise, 1977.

SAUVAGEOT, Anne, *Voirs et savoirs : esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

MATÉRIAUX TEXTUELS

ARTAUD, Antonin, *L'ombilic des limbes, suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [c1927] 1968.

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le théâtre de la cruauté*, éd. Évelyn Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2003.

CHARRETTE, Nicolas, *Chambres noires*, Montréal, Boréal, 2012.

GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.

JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo : autoportrait d'une femme*, Paris, Librairie générale française, 1987.

LAFERRIÈRE, Dany, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Montréal, Boréal, 2011.

MÜLLER, Heiner, *Quartett*, trad. de l'allemand de Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, Minuit, Paris, [c1981] 1982.

NERUDA, Pablo, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée* suivi de *Les vers du capitaine*, trad. de l'espagnol de Claude Couffon et Christian Rinderknecht, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [c1924] 1998.

TREMBLAY, Larry, *158 fragments d'un Bacon explosé*, Montréal, Noroît, 2012.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980.

BABLET, Denis, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société internationale d'art-XX^e siècle, 1975.

BANU, Georges et Anne Ubersfeld, *L'espace théâtral*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1982.

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

CORVIN, Michel, « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », dans *Travail théâtral*, n° XXII, Lausanne, p. 62-80.

LISTA, Giovanni, *La scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1997.

MUCCHIELLI, Alex (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Collin, 2014.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2004.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale - Voix et images de la scène III*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, [c1985] 2000.

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

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images, Les voies de la création théâtrale*, n° 21, Paris, CNRS, 2001.

POISSANT, Louise (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. 1-2, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1995.

POISSANT, Louise, *Pragmatique esthétique*, Montréal, HMH, 1994.

POLIERI, Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Paris, J.-M. Place, 1990.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, 2e éd. rev. et aug., Paris, Bellin, 1996.

Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27 février 2015, 22 mai 2015 et le 8 juin 2016, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>.

Lexique médiatique [En ligne], URL : <http://www.er.uqam.ca/nobel/m260574/portfolio/apprentissages/lexique/lexique.htm>].

Dictionnaire des arts médiatiques (dir. Louise Poissant), Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997.

Dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 15 juillet 2012, URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/théâtre>.

Dictionnaire étymologique [en ligne], consulté le 17 juillet 2012, URL : http://lettres.tice.acorleanstours.fr/php5/coin_eleve/etymon/etymonlettres/theatre/theatre.htm.

Encyclopédie Larousse [en ligne], consulté le 7 juin 2016, URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/théâtre/186018>.

RÉCEPTION CRITIQUE DE *RÉSONANCES* ET TEXTES DIVERS

ANONYME, « Benoît Lachambre. Snakeskin », dans *Festival TransAmériques* [en ligne], 2015, consulté le 2 juin 2016, URL : <http://fta.ca/archive/snakeskins/>.

ANONYME, « Dispositif(s) dans l'art contemporain », dans *Marges* [en ligne], n° 20, consulté le 6 mars 2016, URL : <http://www.puv-editions.fr/revues/marges-revue-d-art-contemporain/dispositif-s-dans-l-art-contemporain-9782842924249-34-610.html>.
 ANONYME, « François Tanguy. Passim », dans *Festival TransAmériques* [en ligne], 2015, consulté le 2 juin 2016, URL : <http://fta.ca/archive/passim/>.

ANONYME, « The Interface and I : a conversation between Toni Dove and Brian Massumi », dans *Artbyte : The magazine of Digital Arts* [en ligne], vol. 1 n° 6 (Février-Mars 1999), consulté le 16 août 2015, URL : <http://www.brianmassumi.com/interviews/Interface%20and%20I.pdf>.

ANONYME, « *Sensory Stories* : donner corps au récit à l'ère numérique », dans *PHI* [en ligne], consulté le 20 août 2015, URL : <https://phi-centre.com/evenement/sensory-stories-donner-corps-au-recit-a-leredunumerique/>.

ANONYME, « Pour la dernière et la première fois », dans *Musée d'Art Contemporain* [en ligne], consulté le 4 avril 2016, URL : <http://www.macm.org/expositions/sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois/>.

COUTURE, Philippe, « *Les oiseaux mécaniques* : le beau chaos du monde », dans *Voir* [en ligne], 13 décembre 2013, consulté le 2 juin 2016, URL : <https://voir.ca/scene/2013/12/13/iles-oiseaux-mecaniques-le-beau-chaos-du-monde/>.

CYR, Catherine, « *Résonances* : théâtre immersif et poétique de l'instabilité », communication présentée dans le cadre du colloque *Corps en scène : l'acteur face aux écrans* (dirigé par Josette Féral), Paris I - La Sorbonne, 2015.

CYR, Catherine, « *Résonances*. Des imaginaires du corps tissés de textualité », texte préparatoire pour un séminaire parallèle au colloque de la SQET 2015, Ottawa.

FEIREISEN, Camille, « *Résonance* le désir sénile », dans *Le petit journal* [en ligne] section Théâtre, 21 novembre 2014, consulté 22 novembre 2014, URL : <http://www.lepetitjournal.com/montreal/a-voir-a-faire/200406-theatre-ce-week-end-resonances-le-desir-senile>.

GUAY, Hervé, « Théâtre - Viens faire un tour au salon », dans *Le Devoir* [en ligne], section Théâtre, Montréal, 21 avril 2005, consulté le 6 juin 2016, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/79863/theatre-viens-faire-un-tour-au-salon>.

SAINT-PIERRE, Christian, « Le Musée de nos amours », dans *Le Devoir* [En ligne], section Théâtre, 22 novembre 2014, consulté le 22 novembre 2014, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/424666/le-musee-de-nos-amours>.

THIBAUT, Sarah, « Rencontre entre corps virtuels et corps réels dans *Résonances* de Carole Nadeau », communication présentée dans le cadre du colloque *Corps en scène : l'acteur face aux écrans* organisé par Josette Féral, Paris I - La Sorbonne, 2015.

THIBAUT, Sarah, « Résonances », dans *Mon(theatre).qc.ca* [en ligne], 24 novembre 2014, consulté le 20 juin 2016, URL : <http://www.montheatre.qc.ca/archives/15-autres/2015/resonances.html>.