

Université de Montréal

**La relation texte/scène en phase de reconfiguration.
Propositions théoriques autour de *Terre océane* de Daniel Danis**

par
Benoit Gauthier

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Février 2014

© Benoit Gauthier, 2014

Résumé

Avec la publication du *Théâtre postdramatique* d'Hans-Thies Lehmann et la montée de la performance dans la représentation théâtrale contemporaine, le drame, et avec lui le texte dramatique, semblent une fois de plus mis à mal. Or, la propension de certains ouvrages critiques à présenter comme cataclysmique l'avènement d'un théâtre postdramatique laisse en plan de nombreuses questions, notamment celle de la dynamique texte/scène qui, plutôt que d'en évacuer la première constituante, semble en métamorphoser les deux parties. Ce mémoire entend creuser la question du texte au sein de cette dynamique afin d'interroger ses mutations et les techniques d'approche qui permettent de l'intégrer dans une praxis théâtrale.

Mots-clés : Théâtre, intermédialité, théorie du drame, linguistique pragmatique, Daniel Danis.

Abstract

With Hans-Thies Lehmann's *Postdramatic Theater* and the growing presence of performance in the contemporary theater scene, the notion of *drama*, and the text itself, seems once again to suffer a terrible blow. Unfortunately, some critics' tendencies to present new ways of making theater as if it were a violent upheaval, overshadow some phenomena, for one the dynamic between text and scene, in which instead of its first constituent disappearing, both of them seem to metamorphose under mutual influence. This thesis will investigate that phenomenon and its consequences on the dramatic text, as well as how we understand it as praxis of contemporary theater.

Keywords : Theater, intermediality, drama theories, pragmatic linguistics, Daniel Danis.

Table des matières

Table des matières	iii
Remerciements	vii
Introduction	8
Corpus principal	10
De la nécessité de considérer la médialité du théâtre	13
Méthode et objectifs	18
Chapitre I : Un modèle théorique d'analyse du texte de théâtre	20
1. Méthodologie.....	20
1.1 Les phénomènes intermédiaux selon Rajewsky	20
1.2 La multimodalité d'Elleström.....	22
1.3 Remaniements et propositions.....	25
2. Intermédialités de <i>Terre océane</i> : application des concepts d'analyse.....	29
2.1 Le rapport aux médias et au monde : le cas d'Antoine	29
2.2 Formes textuelles et références de qualification	35
2.3 Texte et photographie : intégration et dialogue	39
3. Vers le théâtre.....	41
Chapitre II : La partition théâtrale et le sujet narraturgique	44
1. Les problèmes de l'adaptation : quelques notions pour éviter l'impasse.....	45
1.1 Le dispositif scénique : scénographie, dialogisme et réception	46
1.2 La partition théâtrale	49

2. Partition induite de <i>Terre océane</i>	51
2.1 Repérages.....	52
2.2 La figure de l’auteur	54
2.3 L’exemple de <i>e, roman-dit</i>	57
3. Le sujet narraturgique de <i>Terre océane</i>	59
3.1 La voix narraturgique	62
3.2 L’ethos.....	66
3.3 Implications.....	70
Chapitre III : Esthétique théâtrale et dramaticité performative	73
1. Pour en finir avec la crise du drame	74
1.1 Déterrer les morts : retour en arrière.....	75
1.2 L’exorcisme : éléments de méthode pour une réflexion esthétique	78
3. Le personnage.....	80
3.1 Méthode	81
3.2 Repérages.....	82
3.3 Le sujet narraturgique comme personnage ?.....	86
3.4 Conclusion partielle	88
4. Le dialogue	88
4.1 La voix surcodée : la triade énonciative et le « parolique »	89
4.2 Le cas de <i>Terre océane</i>	92
4.3 Conclusion partielle	96
5. La fable	97

6. L'action.....	102
Conclusion.....	107
Bibliographie.....	112
Annexe 1 : Les modalités et les modes des médias.....	i
Annexe 2 : Classification des phénomènes intermédiaux.....	ii

À tous ces espaces qui restent à parcourir...

Remerciements

Je tiendrais tout d'abord à remercier chaleureusement Gilbert David, mon directeur de recherche, dont les commentaires m'auront tour à tour effrayé, stimulé, hanté, démoralisé, encouragé et inspiré. À toutes ces discussions enflammées, ces invitations au théâtre, ces bonnes bouteilles... Votre écoute, votre rigueur et votre générosité complice m'ont été de précieux alliés tout au long de ce travail.

À mes parents, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Votre amour et votre soutien inconditionnel dans chacune de mes entreprises, aussi folles soient-elles, alimentent mon désir de vous rendre fiers. J'espère y parvenir de temps à autres.

Simon, ta haute-voltige culinaire, si gentiment partagée en ces moments de détresse, et toutes ces bières à parler du monde et de voyages, m'ont aidé à passer au travers.

Élisabeth, l'incommensurabilité de tes angoisses académiques m'aura permis de relativiser les miennes. Tes connaissances ont donné à ce travail l'impulsion dont il avait besoin, au départ et par la suite. *I you rethank much.*

Merci à Jean-Michel Thérout, sans qui ma recherche courrait encore après sa queue.

Merci à tous ceux, proches ou éloignés, dont la présence a facilité cette épreuve et me rappelle constamment l'inestimable valeur de l'amitié. Simon, Jo, PO, Audrey, Mathieu(s), Carl, André, Éli, Ben, Shylah, Cass, Karen, Laura, Pierre, Harmony, John, et tous les autres...

Pour terminer, un anti-remerciement tout particulier aux compagnies de tabac et de café, dont une bonne partie du chiffre d'affaire en 2012-2013 est attribuable à la rédaction de ce mémoire...

Introduction

Jean-Frédéric Chevallier, dans *L'Annuaire théâtral*, a pu avancer que le théâtre du XX^e siècle était passé d'un régime de la représentation à celui de la présentation. Car la crise du drame, bannière servant à regrouper avec plus ou moins de nuances les pratiques innovantes des dernières décennies, si elle est souvent ramenée à une crise de l'action, consisterait aujourd'hui plus justement en une « mise en crise de la représentation de l'action¹ ». Couplée à « la fin des idéologies [après les catastrophes d'Auschwitz et d'Hiroshima] et, pour ce qui est du théâtre, la fin des discours prescriptifs et des représentations (dramatiques) au moyen desquels ces discours prétendaient être communiqués au public² », c'est l'apparition du cinéma, suprême menace sur la souveraineté du théâtre, qui en aurait recentré les préoccupations. En effet, « [s'il] a eu pendant longtemps le monopole de la fabrication de l'imaginaire, et s'il apparaît évident au XX^e siècle que le cinéma réalise mieux que lui cet imaginaire, *le théâtre est-il (encore) nécessaire ?* » De ces deux facteurs historiques émerge alors une nécessité, celle de « se concentrer sur ce qu'il reste de spécifique au théâtre : le corps réel d'un acteur s'offrant au regard immédiat d'un spectateur, l'événement que constitue une telle coprésence » et, plus encore, celle de « penser le théâtre comme un acte *effectif* de présentation³ ».

¹ Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30. C'est l'auteur qui souligne.

Affaiblies par la dramaturgie brechtienne et la part grandissante du registre épique dans les productions du XX^e siècle, les vieilles prescriptions dramatiques ont qui plus est perdu de leur ascendance sur le plateau, où « la grande action représentée, son déroulement téléologique et les personnages qui y prennent part [...] sont souvent *présents* [...], mais ce n'est plus sur eux que se concentrent les regards, comme ce n'est plus par leur entremise que la salle entre en relation avec la scène⁴ ». En se fondant sur certaines dramaturgies britanniques et allemandes plus nettement avant-gardistes, certains chercheurs ne font cependant pas preuve de la même prudence que Chevallier lorsqu'il s'agit de commenter ce changement de paradigme, le présentant non pas comme une transition progressive, mais bien comme une rupture radicale avec l'ancien régime. Sont ainsi parfois décrites comme généralisée la déroute de la relation signifiant-signifié, comme irrémédiable la destitution du texte et totale l'évacuation du dramatique de la représentation, toutes particularités rabattues, parfois à tort, sur des pratiques de mise en scène moins subversives. Comme le souligne Joseph Danan :

Hans-Thies Lehmann a regroupé l'ensemble de ces processus et quelques autres sous l'étendard « postdramatique », devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir d'une dramaticité qui opère autrement. Pure hypothèse à ce stade de notre réflexion, mais qui est peut-être, tout compte fait, fondatrice de ce que l'on continue contre vents et marées (entendons : contre pluridisciplinarité et brouillage des frontières) à appeler le théâtre⁵.

Il semble en effet improbable que le seul effet de présence provoqué par un acteur sur scène soit l'unique source de plaisir du spectateur contemporain, j'oserais même dire, l'unique

⁴ *Ibid.*, p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 29.

paramètre de ce qu'on appelle la théâtralité. Ainsi, s'il apparaît évident que le drame n'est plus la préoccupation centrale sur les planches – ou, du moins, que son monopole se soit effrité au cours des dernières décennies –, s'il apparaît évident aussi que la simple efficacité de l'acte de présentation ne puisse porter à elle seule l'art théâtral, que lui reste-t-il de spécifique ? Par quelle machination les créateurs parviennent-ils encore à réinventer le théâtre et à nous toucher ?

Suivant le constat que les pratiques d'écriture et de mise en scène sont entrées dans un rapport de perméabilité et d'influence réciproque⁶, quels seraient les avatars de cette « dramaticité qui opère autrement » dont parle Danan, et quelles en seraient les traces laissées dans le texte de théâtre ? C'est à cette large question que ce mémoire entend s'attaquer. Cette problématique de la relation texte/scène, j'entends donc l'étudier au niveau plus spécifique du texte de théâtre, en tentant d'y débusquer les symptômes de cette influence mutuelle, peut-être porteuse, ou du moins révélatrice, de ce qui resterait de spécifique au théâtre. Ainsi, certaines formes textuelles témoigneraient-elles d'un commerce d'influences entre texte et scène, nécessaire à l'émergence de cette dramaticité propre à un régime de la présentation.

Corpus principal

Pour mener à bien cette démarche, je développerai cette réflexion autour de l'œuvre *Terre océane*, du Québécois Daniel Danis, qui est une commande faite en 2001 par France

⁶ Comme l'exposent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2012, 240 p.

Choinière, directrice des éditions Dazibao qui publient des œuvres littéraires en lien avec la photographie. L'œuvre, sous-titrée « récit » par Dazibao, est ainsi accompagnée des photographies de Susan Coolen dans son édition de 2003. L'Arche republia pour son compte uniquement le texte de Danis en 2006, avec quelques changements très mineurs, dont le sous-titre qui devint « roman-dit ». *Terre océane* fut également montée en 2007 par Gill Champagne (production du Théâtre du Trident, Québec) et en 2010, par Véronique Bellegarde (production du Théâtre de la Ville, Paris).

Le jour de son quarantième anniversaire, Antoine, dans *Terre océane*, reçoit la visite de son fils adoptif, Gabriel, disparu quelques jours après son adoption, dix ans plus tôt. La conjointe d'Antoine de l'époque, qui s'était enfuie avec l'enfant maintenant atteint d'un cancer incurable avec seulement quelques mois à vivre, le renvoie chez Antoine. Ce dernier abandonne alors sa boîte de production de films pour partir avec Gabriel à la campagne, chez Dave, son oncle et père par substitution, chaman des bois et tête de cochon. Avec les moyens du bord, les deux hommes accompagneront le jeune Gabriel dans ses derniers instants de vie.

Si l'œuvre apparaît exemplaire d'une pratique d'écriture influencée par la scène (rappelons ici le caractère multidisciplinaire de la démarche artistique de Daniel Danis), mon choix s'est porté sur elle pour une autre raison. *Terre océane* n'a en effet pas eu à mon sens d'écho critique à la hauteur des questionnements dramatico-esthétiques qu'elle permet de poser. Ce phénomène m'apparaît découler d'une double cause. Tout d'abord, elle n'a été montée que deux fois, sanctionnant sa pertinence en tant que corpus dramatique, certes, mais qui constitue en soi un succès bien maigre lorsqu'on le compare à celui des autres œuvres de Danis, qui ont presque toutes bénéficié de nombreuses productions et d'exégèses à foison.

Ensuite, et là me semble être à la fois le nœud du problème et la preuve de la nécessité d'en poursuivre l'étude, elle n'obéit que très peu aux conventions de l'écriture dramatique et résiste farouchement à l'analyse, vu la grande diversité des moyens qu'elle emploie pour raconter une histoire, la mettre en scène (à même la page) et forcer une posture de réception fondée non pas sur une expertise de lecture, mais bien sur ce que Catherine Bouko appelle une *réception postdramatique*⁷.

Concernant ce dernier point, mon hypothèse est à l'effet que l'esthétique de *Terre océane* trouve son indocilité dans le fait qu'elle ne se loge tout simplement pas aux extrémités du spectre des pratiques théâtrales, où se retrouvent polarisés le drame et le postdramatique, deux paradigmes trop souvent opposés par un binarisme réducteur et exclusif. Cette propension, malheureusement encore sous-jacente à certains secteurs des études théâtrales, n'est pas sans peser sur des approches au sein desquelles *Terre océane* ne peut alors revêtir qu'un statut de curiosité, voire pire, celui d'un « cas limite » (peu importe ce que cela peut vouloir dire dans un contexte marqué par la perte du centre...).

Une anecdote ici me semble on ne peut plus révélatrice de l'incohérence du malaise du chercheur face à *Terre océane* et fait sans doute office de bougie d'allumage de ce projet de recherche. J'ai souvent fait lire ce texte à des membres de mon entourage. En bon littéraire, le statut trouble de cette œuvre, mi-roman mi-théâtre, empreinte de poésie et ayant partie liée à la photographie, me poussait à chaque fois à mettre en garde le futur lecteur, comme pour expliciter les zones troubles du pacte de lecture qu'il était sur le point de sceller. À chaque

⁷ Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2010, 258 p.

fois, et à ma grande surprise, la réception de l'œuvre était foncièrement positive, un mélange d'engouement doublé du sentiment d'avoir découvert une œuvre à la fois originale et accessible. Ces réactions m'apparaissaient d'autant plus suspectes que le consommateur moyen de littérature ne lit que très peu ou pas de textes dramatiques. Que penser alors d'une telle œuvre hybride ? Quelle espèce d'huile peut bien lubrifier les composantes de ce dispositif textuel pour que l'effet sur le lecteur en soit à ce point précis, efficace ?

C'est donc en partie pour répondre à cette question, bien nébuleuse d'un point de vue académique, mais enthousiasmante, qu'est proposé ce travail. Également, et il s'agit sans doute là de l'aspect le plus ambitieux de ce mémoire, *Terre océane* conduit à revoir certaines méthodes d'approche du texte de théâtre. Pourtant, il apparaît encore prématuré de postuler l'appartenance du texte de *Terre océane* au genre théâtral, justement parce qu'il semble rompre avec plusieurs conventions du texte dramatique.

De la nécessité de considérer la médialité du théâtre

La praxis contemporaine, marquée par la pluridisciplinarité et l'hybridation presque généralisée des formes artistiques, rend difficiles les tentatives de classification et en amenuisent la pertinence. Comme l'expose Jean-Pierre Ryngaert,

[I]es transformations dramaturgiques des années quatre-vingt ont été capitales, et tout se passe comme si elles avaient achevé d'autoriser les auteurs à se libérer des modèles classiques de la forme dramatique et surtout d'envisager avec davantage d'invention leurs relations à la scène. [...] C'est parce que les dramaturgies avaient beaucoup évolué que les « fabriques [d'écriture] » dont il est question ici ouvrent un vaste éventail d'autres possibilités. Il serait donc absurde d'opposer les écritures textuelles aux

écritures scéniques en dressant d'inutiles frontières. Il est plus utile de voir comment fructifie l'héritage⁸.

En plus de la mutation des écritures, c'est aussi celle de la scène, notamment avec l'utilisation persistante des technologies de l'image et du son, qui pose un problème à l'analyse : l'intégration graduelle de médias qui étaient à la base étrangers au théâtre en a profondément changé les pratiques, les procédés et les effets, j'oserais même dire la nature.

Les œuvres dramatiques et scéniques qui [...] résultent [de cette nouvelle dynamique] échappent aux critères de classification et aux typologies normatives du passé. Elles se présentent plutôt comme des assemblages mi-ordonnés, mi-désordonnés, mi-texte, mi-image, comme des bricolages d'unités hétérogènes pouvant provoquer une impression générale de désordre, en raison, entre autres, de la formation aléatoire des liaisons et du libre jeu d'associations. Elles posent de ce fait et à l'instar de toute mutation artistique, des problèmes de lisibilité⁹.

Les problèmes des typologies et de l'analyse sont posés. Car, si on accepte volontiers de parler d'un « genre dramatique » et de « scène intermédia », et que, historiquement, les combinaisons de différents médias mènent au développement de nouvelles formes qui deviennent reconnues comme genres artistiques et médiatiques distincts, comme le propose Irina O. Rajewsky¹⁰, force est de constater que la notion de genre, avec celle de la frontière entre médias, devient sujette à caution. Pensons à la danse-théâtre : bien malin celui qui pourrait dire où commence le théâtre et où s'arrête la danse. Conséquemment, où se trouve

⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle...*, *op. cit.*, p. 50.

⁹ Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau [et al.], « L'hybridité au théâtre. Deux études de cas », in Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert [dir.], *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 124.

¹⁰ « *Film, theater, opera or, more recently, Sound Art, are evidence that media combinations, from a historical perspective, quite frequently result in the development of new forms which somewhere in the course of this process are themselves conventionally perceived as distinct art or media genres.* » Irina O. Rajewsky, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », in Lars Elleström [dir.], *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 56.

la frontière entre danse-théâtre et théâtre ? Dans l'optique d'une étude des relations contemporaines entre texte (aux formes éclatées, au genre incertain) et scène (spectacularisée, traversée par de nombreux médias et pratiques artistiques), une certaine remise en question des assises théoriques semble nécessaire. Si une tentative de réunion conceptuelle de l'inventivité textuelle des dramaturges et de la scène est souhaitable, il me semble alors pertinent d'emprunter une démarche respectant une certaine continuité théorique, tant au niveau du vocabulaire que des concepts. Il ne s'agit pas ici de faire *tabula rasa* de nombreuses méthodes qui portent fruit dans la limite de leurs objectifs respectifs, mais d'insister sur la nécessité d'une approche pluridisciplinaire minimalement encadrée par certains concepts fondamentaux. Peut-être serait-il alors possible de placer à un même niveau écritures textuelle et scénique, et voir plus clairement comment « fructifie l'héritage ».

Le champ de l'intermédialité, qui gagne en popularité depuis le début des années 1990 avec entre autres les travaux de Jürgen E. Müller, semble ici une alternative prometteuse. On voit en effet apparaître depuis une dizaine d'années un certain intérêt des études théâtrales pour ce domaine en ce qui a trait à la cohabitation entre médias au sein de la représentation. Auparavant, les chercheurs ne s'intéressaient qu'à ce qu'on pourrait appeler ici une contamination esthétique entre les arts, par comparaison avec une véritable approche intermédiaire et au processus de remédiation, tels que l'avancent Bolter et Grusin dans *Remediation : Understanding New Medias*¹¹. Malgré que l'intégration médiatique date de la fin du XIX^e siècle environ, accentué récemment par la fulgurance de l'évolution technologique,

¹¹ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 295 p.

trop peu d'attention a été portée aux conséquences théoriques de ces « intrus » dans la représentation : le champ de l'intermédialité, aussi pluridisciplinaire et polymorphe soit-il, n'a trouvé que bien peu d'écho chez les théoriciens du théâtre – l'inverse (le manque d'intérêt des chercheurs intermédiaires pour le théâtre) est aussi vrai –, du moins au Québec et en France : le peu de travaux adoptant cette approche avant 2001 est à cet effet révélateur. Jean-Marc Larrue parle ainsi d'une « rencontre tardive » entre théâtre et intermédialité :

On s'étonne que le théâtre, qui a connu de remarquables mutations grâce à l'électricité et qui vit actuellement un important renouveau attribuable à l'effet conjugué de l'éclatement des barrières disciplinaires traditionnelles et de l'invasion des nouvelles technologies (numériques) — les deux ne sont pas sans lien —, n'ait pas plus tôt attiré l'attention des chercheurs intermédiaires. Pratique fertile où se croisent et se mêlent, de temps immémoriaux, les arts et les technologies, où la question du dispositif est cruciale, le théâtre se trouve lié, d'une façon ou d'une autre, à tous les grands bouleversements médiatiques qui ont marqué le monde des communications et du divertissement depuis un siècle, soit qu'il y ait contribué, soit qu'il les ait subis, soit les deux à la fois¹².

Le complexe identitaire du théâtre face au cinéma, à savoir l'accent mis sur cette « authenticité » de la présence scénique, centre de ses préoccupations contemporaines qui le démarqueraient du 7^e art, se retrouve intimement lié à cette question de l'intermédialité et des stratégies de médiation et de remédiation :

[L]es Grecs de l'Antiquité allaient au théâtre sans savoir ni se demander si c'était du théâtre *live* parce qu'il n'existait pas d'autres formes de théâtre. De la même façon, le concept de présence n'a pu émerger que quand des formes médiatisées de représentation sont apparues¹³.

¹² Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 17, citant Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres-New York, Routledge, 2008, p. 56.

Ironiquement, cette apparition de formes médiatisées de représentation n'a pas manqué de contaminer un art qui cherchait à se distinguer par l'efficiencia d'une présence directe entre un public et des acteurs. La scène intermédia joue ainsi avec cet effet dynamique de présence/non-présence, dont les implications esthétiques méritent d'être interrogées.

Plus encore, le texte de théâtre, ou l'idée plus libérale de « texte-matériau », qu'ils soient considérés comme trouvant leur achèvement grâce à la mise en scène ou en tant que simple registre de signes greffé à l'imagerie scénique, trouve au sein d'une approche intermédiaire certains concepts qui facilitent l'analyse de leur rapport aux planches. Mais on ne s'étonnera pas que les tentatives de réunion entre études théâtrales et intermédiales aient jusqu'alors été presque exclusivement consacrées au domaine de la scène. De par sa matérialité même, la représentation théâtrale est propre à synthétiser plusieurs arts et convoquer de nombreux médias, alors que dans le cas des textes, la question de l'intermédialité semble, à première vue, moins pertinente. Sans doute parce qu'un livre est généralement condamné, au niveau du support, à n'être qu'un imprimé utilisant presque exclusivement des graphèmes linguistiques. Déjà, si la littérature fait figure d'enfant pauvre au sein des études intermédiales, on imagine le peu d'ampleur du traitement réservé au texte de théâtre. Pourtant, s'il est bien un genre qui se définit comme éventualité *transmédiale*, c'est bien le texte dramatique (dans l'optique d'un théâtre à deux temps, bien entendu). L'analyse se fait tout de même à un autre niveau. Par exemple, les auteures de « L'hybridité au théâtre », citées plus haut, proposent une étude du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette « en

posant la question du sens à donner à l'utilisation de cette dynamique des genres qui, dans le cas du théâtre, se manifeste et s'analyse plutôt en termes d'*interaction formelle*¹⁴ ».

L'expression en italique, si on y porte bien attention, oppose malheureusement à la scène le registre de l'écrit et dresse implicitement une frontière conceptuelle gênante lorsqu'il s'agit d'interroger les rapports texte/scène. Fait révélateur, l'étude du texte de Charette est suivie de celle du spectacle *Leitmotiv*¹⁵ et de l'interaction des médias qu'il emploie, donnant à lire au sein d'un même article deux parties foncièrement imperméables l'une à l'autre. Bien que la méthode d'Hébert, Lapointe-Cloutier, Noreau et Perelli-Contos apparaisse exemplaire dans les limites du littéraire, toute une nouvelle écriture du texte dramatique, qui fait de plus en plus usage de procédés visuels, linguistiques et génériques, se dérobe tout de même à une telle approche.

Méthode et objectifs

Cette volonté d'aborder *Terre océane* en tant que média et non en tant que texte dramatique n'est cependant que la première étape de ma démarche. Elle pose les bases d'une approche orientée autour de la question de la médialité du texte et de la scène afin de proposer un cadre conceptuel où leur réunion serait possible. On ne s'étonnera donc pas de la teneur fortement théorique de ce mémoire et plus particulièrement de son premier chapitre,

¹⁴ Chantal Hébert [et al.], « L'hybridité au théâtre... », *loc. cit.*, p. 126. C'est moi qui souligne.

¹⁵ « *Leitmotiv*, [...] du Théâtre des Deux Mondes [...], est composé de musique, de chant classique, de théâtre gestuel, de vidéo, d'ombres chinoises, etc. Le recours à ces différents langages crée un spectacle hybride, dont la facture métissée est renforcée par la présence réelle "des comédiens sur scène et leur double" médiatisé par les ombres chinoises, les projections vidéo préenregistrées et les projections simultanées. » *Ibid.*, p. 138.

où je m'attellerai à l'élaboration d'une matrice conceptuelle qui sera ensuite mobilisée pour mettre au jour les conséquences de la médialité, de la cohabitation entre médias et des opérations de remédiation propres à l'objet-livre qu'est *Terre océane*. Si, par manque d'espace, j'ai dû négliger en partie la question de la scène, le deuxième chapitre révisera brièvement les principales composantes d'un dispositif scénique et proposera deux concepts, celui de *partition* et de *sujet narraturgique*, permettant à certains éléments textuels de s'arrimer à l'une de ces composantes. Ces deux notions posées et exemplifiées, le troisième chapitre sera le lieu d'une tentative de réunion du carré dramatique (le personnage, le dialogue, la fable et l'action) et de son contrepied postdramatique (essentiellement : la dissolution de leur fonction configurante), dans une lecture qui tentera de démontrer qu'une *performance* inscrite dans le texte même suggère une dramaticité propre ici à la dynamique texte/scène.

Chapitre I : Un modèle théorique d'analyse du texte de théâtre

1. Méthodologie

Dans le présent chapitre, mon objectif sera d'établir un cadre théorique de type *bottom-up* qui permettrait, d'une part (théâtrale), de rendre compte de la dynamique de cohabitation des médias au sein de la représentation, et d'une autre (littéraire), d'offrir des outils propres à analyser les interactions formelles découlant d'hybridations médiales (y compris génériques) dans les textes de théâtre. Ces deux modes distincts marquent l'apparition d'autres types de structuration et de signification, et il me semble stimulant de viser l'élaboration d'un même système conceptuel qui s'inscrirait dans le prolongement de la reconfiguration du rapport texte/scène. Si chaque choix méthodologique a pour contrepartie le renoncement à certains domaines de recherche, j'insiste sur le fait que les concepts propres à l'intermédialité que j'entends utiliser n'excluent nullement la possibilité d'être complétés par d'autres approches, comme je tenterai de le démontrer au deuxième chapitre.

1.1 Les phénomènes intermédiaires selon Rajewsky

En ce qui concerne ma lecture de *Terre océane*, trois grands phénomènes en lien avec cette problématique des médias attirent mon attention : sa double adaptation à la scène, les allures de « roman-photo » qu'elle revêt dans l'édition de Dazibao et la forme hybride du texte qui remédie d'autres arts et fait appel à différents genres littéraires. Ces trois aspects doivent

cependant être nettement différenciés au sein de l'analyse puisqu'ils correspondent à des phénomènes intermédiaires d'ordres différents. À cet effet, Irina O. Rajewsky, dans un article publié en 2005 dans la revue *Intermédialités*, propose une typologie de ces phénomènes pour l'analyse littéraire, selon la tripartition suivante:

- La *transposition médiatique*¹ concerne toutes les opérations où le contenu d'un objet médiatique spécifique est adapté afin d'être présenté sous une autre forme médiatique, suivant une approche génétique : par exemple, l'adaptation d'un roman au cinéma ou le passage d'un texte dramatique à la scène.
- La *combinaison de médias*² qualifie tout phénomène de cohabitation de médias au niveau matériel au sein d'un même ensemble, comme le théâtre, le cinéma ou l'opéra.
- Les *références intermédiaires*³ se rapportent quant à elles à la présence dans un média hôte, d'une référence faite à un produit médiatique spécifique, d'une référence à un sous-système médial (comme un genre filmique) ou de l'imitation des stratégies particulières d'un média conventionnellement distinct.

Ces trois catégories, bien qu'on puisse les utiliser à la manière d'un tamis pour départir grossièrement les jeux de transformation, de cohabitation et d'intégration des médias, posent le problème de la frontière entre les médias, comme le mentionne Lars Elleström :

¹ « *medial transposition* », Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, automne 2005, p. 51.

² « *media combination* », *ibid.*

³ « *intermedial references* », *ibid.*, p. 52.

[...] ces distinctions sont fonctionnelles dans la mesure où on ne les rigidifie pas. En pratique cependant, il n'est pas toujours évident de savoir si un média est réellement la transformation d'un autre, à quel moment les frontières entre eux ont été transgressées et quels traits doivent être considérés comme appartenant à l'un ou à l'autre⁴.

Aussi, ces distinctions ayant pour but de faciliter l'étude d'objets littéraires, aux dires de leur auteure, on peut légitimement s'interroger sur leur résonance et leur pertinence à ce niveau. Conséquemment, il manque aux propositions de Rajewsky une certaine finesse conceptuelle qui pourrait advenir en les remaniant à la lumière de celles d'Elleström relatives à la multimodalité des médias⁵.

1.2 La multimodalité d'Elleström

Dans son récent essai « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », Elleström pose les bases d'une approche théorique considérant « l'intermédialité comme condition première de toute médialité⁶ ». Il insiste sur certaines caractéristiques communes à tous les médias en affirmant que « tous les systèmes de signes

⁴ « [...] *these distinctions are valuable as long as one does not force them. In practice, however, it is not always clear when a medium is actually a distinct transformation of another medium, exactly when some of the indistinct media borders have been transgressed, or which traits are to be considered as belonging to the one medium or the other.* » Lars Elleström, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », in Lars Elleström [dir], *Media borders, multimodality and intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 34.

⁵ Ma démarche est ici analogue à celle d'Élisabeth Routhier qui, dans son mémoire de maîtrise, remanie les propositions de Rajewsky à la lumière de celles d'Elleström. Elle insiste cependant sur le concept de remédiation (Bolter et Grusin) plutôt que sur celui de référence (Rajewsky) afin d'obtenir une matrice désignée spécifiquement pour le texte littéraire. Si sa démarche pourrait certainement trouver des échos dans la mienne, je vise ici l'élaboration d'un cadre plus général pour l'analyse de stratégies de représentation qui ne soient pas strictement linguistiques ou textuelles. Élisabeth Routhier, *L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, 115 p.

⁶ « *intermediality as the precondition for all mediality* », Lars Elleström, « The Modalities of Media... », *loc. cit.*, p. 4.

ainsi que les productions médiatiques spécifiques et les créations artistiques doivent être compris dans un vaste champ incluant notamment les aspects matériel, sensoriel, spatiotemporel et sémiotique⁷ ». Ces quatre facettes seront appelées *modalités*⁸, toujours présentes, elles-mêmes déclinées selon différents *modes* contingents des spécificités médiales de l'objet analysé⁹.

Ces modes et modalités sont latents, virtuels en quelque sorte, et n'adviennent qu'au moment de la concrétisation du média. Ainsi, il faut rappeler que celui qui entre en contact avec un objet médiatique ne se retrouve qu'en présence d'un phénomène empirique singulier, et n'entre jamais en relation avec l'acception plus large de genre ou d'art. Ces deux notions sont par nécessité abstraites, ce qui amène Elleström à proposer une division de l'idée de média en trois instances complémentaires.

Le *média de base*¹⁰ est reconnaissable par sa structure modale : ses modalités se réalisent souvent selon les mêmes modes. Ainsi, la notion de « texte écrit » renvoie à un système de signes graphiques constitué de symboles conventionnels (lettres de l'alphabet et chiffres arabes, par exemple) s'enchaînant dans l'espace selon des normes lexicales et syntaxiques, sur une surface généralement plane, et dont la portée sémiotique est principalement symbolique. Une telle définition pourrait aussi être avancée pour les images

⁷ « *all kinds of sign systems and also specific media productions and works of art must be seen as parts of a very wide field including not least the material, sensorial, spatiotemporal and semiotic aspects* », *Ibid.*

⁸ « modalités » Lars Elleström, *ibid.*, p. 4.

⁹ S'il n'est pas nécessaire ici de discuter en profondeur de ces notions, j'invite quand même le lecteur à prendre connaissance d'un tableau de synthèse en annexe 1 du présent mémoire.

¹⁰ « *basic media* », *ibid.*, p. 27.

fixes, les images en mouvement, l'organisation de sons non verbaux, le texte verbal, et ainsi de suite.

Un *média qualifié*¹¹ consiste en l'utilisation particulière d'un ou plusieurs médias de base suivant certaines pratiques, ce qui tend à les configurer en genre conventionnel. Par exemple, l'utilisation des médias de base d'images en mouvement, de sons non verbaux organisés et de sons verbaux organisés mènerait à l'idée de cinéma ou d'émission télévisuelle. Dans cet exemple particulier, on comprend qu'un média qualifié ne peut être compris selon ses seules modalités et les médias de base qu'il convoque (d'où l'indécidabilité entre cinéma et télévision), c'est pourquoi une production médiatique particulière doit répondre à deux *aspects de qualification*¹² afin d'être reconnue en tant que média qualifié. Le premier, l'aspect *contextuel*¹³, concerne l'origine, la délimitation et l'utilisation d'un média dans un contexte historique, social et culturel donné, alors que le second, l'aspect *opérationnel*¹⁴, se rapporte aux caractéristiques esthétiques et communicationnelles d'un média. Ces deux valeurs ne sont évidemment pas fixes, puisque notre compréhension des formes d'art, des médias et des genres évolue avec eux.

Les médias de base et qualifiés ne sont pas définis de manière stricte l'un par rapport à l'autre. Ils relèvent tous deux de l'abstraction et ne peuvent advenir sans une troisième acception du média, c'est-à-dire le *média technique*, qu'Elleström définit comme « le dispositif

¹¹ « *qualified media* », *ibid.*, p. 27.

¹² « *qualifying aspects* », *ibid.*, p. 24.

¹³ « *qualifying contextual aspect* », *ibid.*

¹⁴ « *operational qualifying aspect* », *ibid.*, p. 25.

tangible nécessaire à la matérialisation de ces instances¹⁵ ». En d'autres mots, le média technique est le support, « tout objet ou corps qui permet la réalisation, la médiation ou la diffusion des médias de base et qualifiés¹⁶ ».

Faute d'espace pour discuter plus en profondeur ces notions et leurs nuances, j'invite le lecteur à se reporter à l'ouvrage d'Elleström. Ces concepts permettent néanmoins d'affiner les catégories de phénomènes intermédiaires de Rajewsky abordées plus tôt, soit la transposition, la combinaison et la référence intermédiaire.

1.3 Remaniements et propositions

Revenons tout d'abord sur les termes de médiation et de représentation afin d'éviter toute confusion.

La médiation est la relation entre un média technique et un média de base, alors que la représentation, dans ce contexte, renvoie à la relation entre un média de base et un média qualifié et ce qu'ils signifient (ce qui peut être pratiquement n'importe quoi, incluant des médias techniques et qualifiés). Cette question de la représentation appartient donc à la modalité sémiotique, qui n'est que l'une des nombreuses facettes des médias et de la médiation¹⁷.

Lorsqu'il y a médiation, il y a donc apparition d'un produit. Ce dernier terme, je le définirai ici comme une production médiatique singulière qui peut être circonscrite au niveau de sa médialité et de son contenu sémiotique. *Le radeau de la méduse* de Géricault, *Thérèse Raquin*

¹⁵ « *technical media* » et « *the very tangible devices needed to materialize instances of media types* », *ibid.*, p. 12.

¹⁶ « *any objects, or bodies, that 'realize', 'mediate' or 'display' basic and qualified media* », *ibid.*, p. 5.

¹⁷ « *Mediation is a relation between technical media and basic or qualified media whereas representation (in this context) is a relation between basic or qualified media and what they signify (which may be almost anything, including technical media and other qualified media). The issue of representation thus belongs to the semiotic modality, which is only one of the many aspects of media and mediation* », *ibid.*, p. 32.

de Zola ou *La flore laurentienne* du frère Marie-Victorin sont autant de produits, contrairement aux médias qualifiés de peinture, de roman et de traité de botanique. Cela dit, passons au remaniement des propositions de Rajewsky.

Je définirai alors la transposition comme le passage du contenu d'un produit médiatique vers un autre média qualifié qui en est conventionnellement distinct. Cette opération relève d'une conception génétique, doit être comprise sous l'angle de l'adaptation et ne saurait être isolée de tout un domaine de pratiques particulières (il serait difficile, par exemple, de parler de transposition au théâtre sans parler de mise en scène). Les questions soulevées par Elleström plus tôt quant à la difficulté, en pratique, d'identifier clairement les constituantes du pré-média au sein du média cible demeurent entières, puisque ce dernier convoque généralement une matérialité et un système de signes étrangers au premier. Cela a pour effet de développer un *sens* absent du produit d'origine tout en évacuant en partie celui qui s'y trouvait. Si on garde à l'esprit que cette catégorie s'oriente autour des stratégies de transposition macroscopique de structures et de contenu, et de l'avènement et de la destitution de sens, cette définition suffira aux fins de la présente analyse.

Dans les cas de combinaison, on retrouve dans un ensemble médiatique donné plusieurs médias de base distincts. Je propose une subdivision de cette catégorie en deux : *l'assemblage et l'intégration*¹⁸. L'assemblage présente des médias techniques différents pour matérialiser ces médias de base, alors que l'intégration les réalise grâce à une seule interface.

¹⁸ Je m'inspire ici librement des opérations « *combination and integration* » commentées par Elleström, qui ne propose cependant pas de distinction évidente entre ces deux termes. Lars Elleström, *ibid.*, p. 28.

La combinaison regroupe donc à la fois les médias qualifiés fortement multimodaux (le théâtre, le cinéma, le cirque...) et les phénomènes non conventionnels d'hybridation.

La dernière catégorie, celle des références¹⁹, est la plus importante dans le cas qui m'intéresse puisque les relations intermédiales qui s'y rattachent opèrent au niveau de la modalité sémiotique. Il faut ainsi rappeler que l'image d'un livre en peinture, par exemple, ne réalise pas le média technique « livre », puisque ce dernier n'est pas présent matériellement : l'image, tout au plus, le représente en utilisant ses propres caractéristiques médiales (les formes et les couleurs sur une surface plane permettant l'iconicité), ce qui a des incidences tout à fait différentes que dans le cas où un livre tangible serait collé à la toile (ce qui entrerait dans la sous-catégorie de l'assemblage). Ce type de phénomènes concerne donc la représentation et est le lieu privilégié de l'intermédialité proprement littéraire.

Dans les trois déclinaisons de cette catégorie, un produit médiatique (qu'on appellera un substrat) ne transgresse pas ses spécificités modales, mais se constitue par rapport à un autre média (un adstrat²⁰), au niveau de la modalité sémiotique.

- Référence médiale : le substrat représente un média, que celui-ci soit technique, de base ou qualifié;

¹⁹ J'utilise ce terme dans son sens d'une action permettant de se situer *par rapport* à quelque chose, comme le substrat se construit en fonction, par rapport à l'adstrat, et non comme l'action de « faire référence à ».

²⁰ Les termes adstrat et substrat ont été choisis pour leur complémentarité étymologique (littéralement « sur-couche » et « sous-couche »). Ces termes proviennent de la linguistique et servent à caractériser les influences et échanges entre langage, alors que dans le contexte actuel, le média hôte remplit le rôle d'une sous-couche, d'un « support », qui permet à un autre média de s'imprimer sur lui. J'ai préféré le terme adstrat à celui de superstrat puisque ce dernier sert souvent à désigner une langue qui en influence une autre avant de disparaître, alors que le média référé demeure décelable au sein du média hôte.

- référence modale : le substrat exploite des moyens qui lui sont propres pour donner l'impression qu'il réalise des modes auxquels il n'a pas accès et qui peuvent être rattachés à un adstrat particulier;
- référence de qualification : le substrat imite les caractéristiques d'un aspect (contextuel ou opérationnel) de qualification d'un adstrat qualifié²¹.

Une équivalence littéraire peut être jumelée à l'une ou l'autre de ces trois sous-catégories. La référence médiale serait ainsi le lieu de l'intertextualité (dans la mesure où la référence convoque aussi le contenu d'un produit) et de l'interartialité, la référence modale celui de l'ekphrasis, par exemple, et la référence de qualification celui des jeux au niveau de l'esthétique, de la poétique et de l'historicité.

Ces trois grandes catégories et leurs variations – en plus de leurs pendants littéraires qui sont essentiellement contingents de la spécificité du phénomène – ne sont pas mutuellement exclusives. J'ai d'ailleurs peine à imaginer une opération intermédiaire qui se rangerait dans une seule de ces classifications, mais certaines auront plus de pertinence que d'autres en regard des effets engendrés par tel ou tel cas.

Encore une fois, ces propositions mériteraient d'être approfondies et exemplifiées, mais leur définition ici est raisonnable en fonction des objectifs²².

²¹ Cette opération peut aussi être reçue comme l'utilisation particulière de formes et de procédés par un produit pour accéder à une qualification. Par exemple, une sculpture de Joseph Csaky puise dans le « bassin virtuel » des spécificités de l'esthétique cubiste pour alors être affiliée à ce courant, traditionnellement pictural. La ligne qui sépare les formes « authentiques » d'une œuvre de celles qui « contaminent » son genre ne peut donc être clairement tracée, tout comme on ne peut affirmer de manière péremptoire si un produit se conforme à des aspects de qualification ou participe au contraire à leur redéfinition (les sémiologues de ce monde parleraient dans ce cas d'un rapport destructivo-constructif).

²² Un tableau synthèse peut d'ailleurs être consulté en deuxième annexe.

2. Intermédialités de *Terre océane* : application des concepts d'analyse

Je mobiliserai maintenant le cadre théorique proposé précédemment afin d'analyser les composantes de mon corpus principal. Cette section sera en outre l'occasion d'exemplifier certains concepts mis de l'avant et de démontrer leur pertinence pour l'interprétation de l'intermédialité qui traverse *Terre océane*. Je commencerai donc par l'étude des manifestations textuelles de cette intermédialité, d'abord en ce qui a trait aux références médiales et modales pour enchaîner avec les références de qualification (et donc des formes hybrides), qui demandent certains éclaircissements des notions de médias de base et qualifiés. Comme mon intention est de démontrer la valeur d'un tel cadre théorique pour les textes littéraires, j'insisterai particulièrement sur cette section de l'analyse. La présence de la photographie dans l'édition de *Dazibao* sera ensuite interrogée sous l'angle de la combinaison. Les questions de transposition propres à l'adaptation scénique seront quant à elles abordées au chapitre suivant dans lequel je me permettrai de parler ouvertement de théâtre.

2.1 Le rapport aux médias et au monde : le cas d'Antoine

La première scène de l'œuvre s'articule grâce à de multiples références qui manipulent les frontières médiales de *Terre océane*, l'objet-livre, mais aussi des médias qui y sont représentés. Ces occurrences, on le verra, permettent au texte de mobiliser d'autres modes matériels, sensoriels et cognitifs que ceux accordés au média de base qu'il utilise. En outre, et

dans la mesure où la médialité de l'œuvre est concernée, elles mènent à questionner la relation au média ainsi que les limites de la médialité et de son pouvoir de représentation. Le personnage d'Antoine sera d'ailleurs au centre de ces considérations.

À la suite de l'arrivée de Gabriel dans l'appartement, le père adoptif déclare : « Gabriel, fais attention, c'est une œuvre d'art très fragile²³. » La remarque peut sembler anodine, mais elle n'en questionne pas moins le rapport sensoriel à l'œuvre d'art (sans doute le média qualifié de la sculpture, puisque l'œuvre est « très fragile »). En réalité, l'objet sculptural est également perceptible par le toucher car il offre une interface matérielle palpable regorgeant d'informations – mais allez donc essayer de tâter les pièces exposées dans un musée... L'enfant, sans doute mû par la curiosité, n'a pas encore intégré cette « étiquette », et son geste rappelle que l'objet d'art peut (et devrait ?) être touché pour en apprécier toute la matérialité.

Le passage qui suit immédiatement est, toujours d'un point de vue intermédial, fort intéressant :

[Antoine]

Je jette un coup d'œil à l'afficheur, les lettres et les numéros fondent comme de la glace.

Oui, bonjour! Bonjour... Qui pleure de même ? Mireille, est-ce toi ? Antoine, à l'appareil.

Ma main ruisselle d'eau. Wow ! Merde ! De l'eau sort par les touches du portable. Ça goûte les larmes.

Mireille ! Bon... qu'est-ce qu'il t'arrive ? Cesse de pleurer, s'il te plaît. Parle, Mireille, si tu veux que je comprenne la situation.

²³ Daniel Danis, *Terre océane: roman-dit*, Paris, L'Arche, 2006, p. 10. À l'avenir, les références faites à cette œuvre et tirées de l'édition de L'Arche seront indiquées par le sigle *TO*, suivi du folio, et insérées entre parenthèses dans le texte.

Gabriel vient tout juste de débarquer dans mon appartement. L'as-tu envoyé, comme ça, tout seul ! J'entends rien au travers de tes larmes.

Dois-je deviner que tu ne t'occuperas plus du petit ? Mireille ! Réponds ! J'ai l'oreille détrempée. (TO, 11)

Des références médiales techniques et de qualification évidentes sont faites au téléphone dans l'ensemble de ce passage, tout comme un média de base est évoqué, c'est-à-dire les numéros sur l'afficheur. Qui plus est, il se voit octroyer le mode tactile (la froideur de la glace fondante) qui ne lui est d'ordinaire pas attribué. Pour renchérir sur cette référence modale, Antoine apprend par la suite qu'il s'agit de larmes, montrant que le mode gustatif est également de la partie. De toute évidence, des sensations bien inhabituelles sont engendrées par cet appel téléphonique !

L'intérêt se situe ici au niveau du jeu avec la modalité sensorielle. Le support de la conversation permet de transmettre l'idée de la tristesse et de l'affolement de l'interlocutrice par le toucher et le goût, façon de représenter ce qui ne peut d'ordinaire pas être médié visuellement par lui, d'autant plus que le message auditif est brouillé (« J'entends rien au travers de tes larmes »). Il transgresse les frontières médiatiques de son canal : il en va d'une corporalité, en quelque sorte, de la représentation de l'émotion. On pourrait cependant arguer qu'il s'agit là d'une rêverie appuyée par une stylisation poétique, mais elle advient en exploitant la médialité du téléphone dont la manipulation des caractéristiques modales donne une dimension onirique à la scène.

Ce dernier cas est ponctuel, mais le cinéma joue quant à lui un rôle important tout au long de *Terre océane*. Rappelons qu'Antoine est propriétaire d'une boîte de production de films, avec laquelle il entretient un lien de plus en plus ténu au fur et à mesure de la rechute

de Gabriel. Il filme ce dernier, lui apprend à se servir d'une caméra et espère, grâce à ce médium, garder la trace de son passage dans sa vie. Or l'influence de Dave le poussera à remettre peu à peu en question la pertinence d'un tel outil.

Ce processus, qui s'étalera tout au long de la pièce, commence à l'arrivée de l'enfant, alors qu'Antoine braque sa caméra vers lui :

Antoine

Tu permets que je te filme un peu.

Gabriel

Une vraie caméra !

Antoine

Veux-tu voir l'image que ça fait ?

Gabriel

Hein, je suis drôle.

Antoine

Je te montrerai à t'en servir, tu pourrais filmer si tu veux. (TO, 13-14)

Il y a ici une représentation de l'acte de médiation pour qu'Antoine, après avoir filmé, en montre le résultat à Gabriel (probablement sur le viseur de la caméra). L'enfant peut alors visionner le produit, révélant que certaines modalités empiriques des objets filmés sont modifiées par la captation de l'image : la tridimensionnalité est par exemple évacuée de la modalité matérielle vers la modalité spatiotemporelle, où l'effet de profondeur devient virtuel. La sentence émise par Gabriel (« Hein, je suis drôle. ») sera plus tard resservie de manière plus agressive par Dave :

Arrête de filmer. C'est indécent. C'est privé, ce qu'on vit.

Garde-le dans ta tête, le p'tit.

Fais chier avec ta cinémenagerie.

Quoi !? Document ! Mon cul ! [...]

En tout cas, argue comme tu voudras, t'es dans ma maison pis nos yeux feront l'affaire d'une caméra. [...]

Ferme-moi ta bécotte de borgne ! (TO, 30)

La pratique cinématographique est presque toujours liée chez Antoine à cette question de la perte de la perception de profondeur à cause de l'utilisation d'un seul œil. Par exemple, lorsqu'il cherche dans le hangar à retrouver le coffret de vaisselle-souvenir de l'adoption : « Le focus de son iris dilaté se resserre sur les inscriptions du coffret. » (TO, 24) Puis, lorsqu'il est en présence de l'enfant, « [s]on œil droit pile sur une tache nuageuse du miroir défraîchi, [s]on autre œil se loge dans la vis du cadre de bois dur et regarde Gabriel », pour ensuite « pense[r] aux oeils de Dürer, de Goya ; à ceux de Tarkovski et de Dreyer. » (TO, 26) L'appel fait aux peintres et cinéastes n'est certainement pas anodin : après une expérience non médiée par la caméra, une réflexion sur les stratégies de représentation de ces derniers survient. Il conviendrait sans doute de fouiller plus en profondeur cette allusion aux médias qualifiés pictural et filmique, mais je ne mentionnerai ici que le cas d'Albrecht Dürer, peintre allemand de la Renaissance, qui est connu entre autres pour son travail sur la perspective en peinture dans son traité d'*Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*.

Les exemples de références médiales et modales au moyen de la médiation sont encore nombreux dans l'œuvre et ne peuvent tous être explicités ici. Mais que nous apprennent ceux mis au jour jusqu'à maintenant ? Il apparaît que certains pouvoirs de représentation, ou leur perception par le « lecteur », sont mis en doute par les références médiatiques qui manipulent ou exacerbent les spécificités modales des médias convoqués. Cette remise en question est intériorisée par Antoine, sous l'angle d'une réflexion métaphysique de son rapport au monde et de la présence de l'enfant dans sa vie. Pour preuve, cette convocation de médias techniques dans la fiction laisse peu à peu la place à une médiation de sensations par le corps d'Antoine, qui devient lui-même un média technique (représenté par l'œuvre).

En regard des multiples boutades touchant la valeur du produit filmique et de la routine des soins à donner à l'enfant qui pèse sur le moral du père adoptif, le récit des angoisses de ce dernier révèle deux médiations inhabituelles :

Chaque partie de ma peau me semble quadrillée au marqueur noir pour inscrire les jours du mois avec ses hauts et surtout ses bas, comme pour me tatouer une peau novembrienne. [...]

Je déambule comme une statue de plomb, creuse et sans semelle aux pieds [...].

Sous cette emprise, je me pourquoitise :

- suis-je à me démolir ?
- ai-je si souvent l'impression de rater la vie ?
- ai-je cru être exempt de la publicité, des films cultes, des modes et de la culture des réussisseurs ? (TO, 33)

Antoine est représenté comme un média technique afin de matérialiser un calendrier, allégorie de la déprime de novembre renforcée par la maladie du fils. Le corps d'Antoine est ensuite assimilé à une statue de plomb, référence médiatique technique et de qualification, dont l'évocation de la matérialité (le plomb et son poids) sert à appuyer le propos. Si on peut avancer que l'allégorie de la statue n'est pas des plus originales, il faut reconnaître qu'adjointe à la médiation du calendrier, la représentation des sensations d'Antoine opère de manière appuyée au niveau de la médialité et du pouvoir d'évocation qu'elle peut avoir auprès du lecteur. S'inscrivant dans le prolongement des remises en question antérieures du média cinématographique, la question « ai-je si souvent l'impression de rater la vie ? » est maintenant posée alors qu'Antoine lui-même est un média technique, une corporalité permettant de *réaliser* ses propres sensations, plutôt que le manipulateur d'un appareillage mécanique impropre à rendre compte du drame qui se joue en lui et autour de lui. Cette nouvelle posture mènera éventuellement à la redéfinition de son rapport au monde :

Plus tard, quelques mois après les événements, Antoine écrira à Charlotte :

... et je me rends compte que le passage intensif de Gabriel dans ma vie m'a mis en contact avec les présences du réel, ou en tout cas m'a permis d'être plus réceptif. Comme s'il avait interpellé, au profond de mon cœur, une tendresse oubliée.

Jusqu'aux portes des autres mondes, il m'aura obligé à être attentif à l'autre, à des réels qui me renvoient à mes propres nuances.

[...] Un million de minutes sonnent en images dans ma tête, Gabriel, Dave, Florine, la campagne, les murs, nos gestes, tout... et toi aussi. (TO, 82)

2.2 Formes textuelles et références de qualification

Si la relation d'Antoine aux médias structure la pièce d'un point de vue narratif, il est des cas qui en affectent l'articulation et instaurent une dynamique formelle particulière, voire problématique lorsqu'il s'agit de classer l'œuvre selon une taxinomie traditionnelle. La présente partie de l'analyse tentera de démontrer la pertinence du modèle théorique élaboré auparavant face à ces interférences en montrant que celles-ci affectent le dispositif textuel de *Terre océane* en y instillant de nouvelles stratégies de représentation.

Le premier cas sur lequel je souhaiterais me pencher concerne le sous-titre de l'œuvre, « roman-dit », sur la page titre intérieure de l'édition parue chez l'Arche. On retrouve la même notation dans le cas de *e : roman-dit*, pièce de Danis paru en 2005 chez l'Arche également. La première page du texte (TO, 9) de *Terre océane* montre en effet une référence de qualification opérationnelle au roman, par la présentation de ce qui semble être une mise en situation romanesque, mis à part le premier mot, « Sonner », en italiques et placé en retrait à gauche, sur lequel je reviendrai. Certains procédés typiques du roman sont également présents²⁴. La

²⁴ Notons, entre autres, la présence de points de vue cognitif et affectif rapportés (« Antoine [...] cinématographie une avancée sur la porte d'un hangar » et « lui rappelle le phénomène des souvenirs de larmes »), une stylisation poétique, en l'occurrence une comparaison (« comme un astronaute qui cherche en panique à se retourner pour

deuxième page laisse cependant voir ce qui semble être des didascalies propres aux textes dramatiques, annonciatrices d'un tour de parole qui gagnera en importance tout au long du texte. Cette autre référence de qualification crée cependant une tension avec l'aspect contextuel de qualification du roman, qui n'est pas particulièrement destiné à être joué²⁵.

On voit au premier coup d'œil l'importance accordée au traitement graphique, suggérant qu'il faudra dès lors considérer la typographie et la disposition sur la page comme éléments structurants. Cette topographie caractérise l'appartenance du matériau textuel au registre « romanesque » ou « théâtral » dont il convient de noter leur position respective (en retrait intermédiaire et en retrait à droite).

Il faut alors reconsidérer le média de base du « texte écrit » – selon la définition proposée précédemment – ou interroger l'acte de médiation avec le média technique de la page et du livre. Comme l'écrit Annette Béguin-Verbrugge, « l'activité du lecteur s'exerce [...] à deux niveaux : celui du monde représenté et celui de la communication qui l'aide à construire une représentation de ce monde²⁶ ». Car le texte en général se donne d'abord à lire par son image et opère dans une spatialité limitée par un cadre et une bordure, ce que *Terre océane* rappelle par le jeu inhabituel d'inscription qui dissémine le matériau textuel sur la page. Sa fragmentation, grâce à de nombreux retours à la ligne, en influence nécessairement la signification et la lecture et pourrait être comparée, sur certains points, au fameux *Coup de*

recupérer un outil [...] ») et l'élaboration d'une temporalité romanesque (« Dix années passent comme l'eau d'un ruisseau sous la neige invisiblement silencieuse. »)

²⁵ Je reviendrai sur cette question d'une dynamique proprement théâtrale au second chapitre.

²⁶ Annette Béguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2006, p. 38.

dés de Mallarmé. À défaut de pouvoir considérer le cadre de la page comme média de base, il faut tout de même reconnaître la valeur indicielle qu'il accorde à l'écrit, permettant de « rapprocher la typographie de l'architecture²⁷ », comme le suggérait Paul Valéry, lui-même disciple de Mallarmé.

Mais cette utilisation particulière de la spatialité livresque n'englobe pas tous les phénomènes graphiques de l'œuvre. La dernière page du texte affiche en effet un poème calligraphique dont les contours laissent reconnaître la forme d'un poisson (un clin d'œil fait à Gabriel qui regardait la télé à travers des arêtes de truites glissées dans un sac transparent [TO, 51]). De par la longueur nécessairement variable des vers pour donner à l'ensemble pareille iconicité, l'écriture apparaît intimement liée à de telles stratégies de représentation, à la manière de la *Dive Bouteille* de Rabelais ou de la pratique plus vaste du calligramme.

Résumons : le média de base « texte écrit », jouant avec son inscription sur l'interface de médiation, acquiert une valeur indexique par rapport au cadre de la page, ce qui permet entre autres de repérer une qualification romanesque ou théâtrale du matériau textuel. En plus, une référence opérationnelle est faite à la poésie graphique en fin de texte et matérialise une valeur iconique à l'écrit. Cette importance de la spatialité, puisqu'elle règle également l'énonciation et sa lecture en la saccadant, doit alors être reconnue comme structure fondamentale de l'énonciation, particulièrement si on suppose un devenir scénique à l'œuvre dans cette dynamique relationnelle texte/scène.

²⁷ Paul Valéry, *Oeuvres*, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 1247.

D'autres adstrats s'ajoutent à ce débordement des formes génériques (roman, théâtre, poésie). Par exemple, lors du récit des événements ayant suivi l'adoption de l'enfant, Antoine déclare : « Trois jours après que je sois revenu avec Gabriel d'à peine six mois, sur la table du salon, gisait une missive assassine de Mireille » (*TO*, 11). Une référence médiale de qualification est faite au genre épistolaire, mais comme son contenu est rapporté à l'instant même au sein du dialogue d'Antoine, et ce sans marquage hypotaxique, le personnage devient lui-même le média technique représenté qui permet de réaliser la lettre²⁸. Est-ce à dire qu'Antoine a depuis intériorisé ce message porteur de mauvaises nouvelles ? Quoi qu'il en soit, la référence de qualification opérationnelle mérite davantage qu'on s'y attarde. Des conventions épistolaires se retrouvent au sein du texte, le structurant par le fait même : l'adresse liminaire au destinataire, l'utilisation du je par le destinataire et sa signature à la fin du message. Certaines caractéristiques esthétiques de l'adstrat qualifié sont ainsi imitées par le substrat.

Revenons sur les mots en italiques suivis d'un point, placés en retrait à droite, qui ponctuent le récit tout au long du texte. Leur rôle ne peut être aisément associé à une convention traditionnelle : au contraire, ils participent à l'impression d'*agénéricité* de l'œuvre. Notons à titre d'exemples « *Sonner* », « *Ouverture* », « *Toucher* », « *Soupir* », « *Regard* », « *Plonger* », « *Signaler* », « *Déposer* » (*TO*, 9, 10, 11, 12 et 14)... Ces inscriptions dans la fiction

²⁸ Il conviendrait peut-être de traiter ce cas selon une posture proprement linguistique à l'aide du concept d'énonciation, mais ce n'est pas le but du présent exercice qui vise à adopter une approche intermédiaire pour l'analyse du texte. On peut tout de même préciser au passage qu'Antoine est ici locuteur et rapporte sous le mode de la co-énonciation l'énoncé épistolaire dont Mireille est l'énonciatrice. Une réflexion en ces termes n'est certainement pas dénuée d'intérêt, mais je m'y concentrerai au chapitre suivant.

n'ont qu'un rôle narratif mineur, mais semblent être des indications générales d'ambiance annonciatrices des événements qui viendront : à la suite de « Sonner », Gabriel apparaît à la porte de l'appartement d'Antoine, par exemple. En outre, elles renvoient toutes à un mode sensoriel particulier : suivant l'énumération plus haut, on obtient respectivement les modes auditif, tactile ou visuel, tactile, auditif, visuel, et ainsi de suite. La fonction qu'elles remplissent est alors d'ancrer et de structurer le récit selon une sensorialité et une matérialité, virtuelles, certes, mais qui participent à l'expérience sensible du lecteur. On pourrait ainsi parler d'une référence modale sensorielle. L'occurrence « *Se romantevoir* » (TO, 22) où Antoine raconte son enfance à Gabriel est en ce sens exemplaire du jeu qui s'installe entre l'écrit et la sensorialité.

2.3 Texte et photographie : intégration et dialogue

La première édition de *Terre océane*²⁹, chez Dazibao en 2003, ne contient aucun sous-titre, comme dans le cas de l'Arche. Il est seulement mentionné que le « récit » est de Daniel Danis, alors que les photographies sont de Susan Coolen. Le produit de cette intégration pourrait donc, à première vue, être simplement appelé récit-photo, une qualification si vague qu'elle n'annonce en aucune façon les formes esthétiques que prendra ce « récit ». Je ne tenterai pas de revoir cette appellation, sans grande importance d'ailleurs, mais j'entends

²⁹ Daniel Danis, *Terre océane: récit*, Montréal, Dazibao, 2003, 112 p. Désormais, les références faites à cette édition de l'œuvre seront indiquées par le sigle *TOD*, suivi du folio, et insérées entre parenthèses dans le texte.

mettre au jour le dialogue qui s'installe entre les médias de base du texte écrit et des images fixes, dialogue qui opère selon des modes similaires à la dynamique du dispositif textuel.

Définissons d'abord le média de base de la photographie, les images fixes, qui doivent être comprises comme un système de signe visuel utilisant les traits, les formes et les couleurs, sur une surface généralement plane et statique, exploitant principalement l'iconicité.

Les photographies de Susan Coolen dans *Terre océane*, au nombre de vingt-quatre (si on inclut celle sur la quatrième de couverture et qu'on élimine celle en frontispice qui revient plus tard dans l'œuvre), sont toutes en noir et blanc. Ce choix esthétique instaure très certainement une distance, ou du moins réaffirme le décalage, entre l'objet photographié et le produit, rapprochant *de facto* les natures mortes de Coolen de certains objets ou thèmes de la fiction. Par exemple, une balle de baseball (*TOD*, 33) renvoie au passe-temps favori de Gabriel, mentionné aux pages 24 et 76. À noter que l'image n'est pas accolée à l'occurrence de l'objet dans le texte, ce qui tend à faire appel à la mémoire du lecteur et à rappeler que la modalité spatiotemporelle du texte écrit, au niveau modal de la cognition, se réalise selon un temps et un espace cognitifs (le temps de la lecture et l'espace parcouru des pages). En outre, les photographies ne s'offrent pas à voir spontanément par l'iconicité. Le caractère très organique des sujets (des cailloux, des fleurs fanées, des plumes...), faisant écho à la dimension tellurique du récit campé en milieu rural, ne se révèle bien souvent qu'après une lecture attentive des images qui jouent avec le contraste, la netteté, la lumière et les ombres.

Le format choisi par Dazibao (6.75'' x 8'') permet d'ailleurs aux images de s'inscrire sur la surface en rappelant la spatialité de la page, tout comme l'écriture, par exemple en instaurant au centre du folio un cadre à la photo, redoublant ainsi un bord déjà établi par le

papier, alors que certaines images occupent la totalité de la page. Dans ce dernier cas, une variation est proposée (*TOD*, 67, 97) qui représente ce qui semble être des arêtes de poisson sur fond noir réapparaissant plus loin en négatif ultra contrasté, sur fond blanc. Cette conversion pose la question des limites du cadre, le deuxième objet semblant flotter sur la page.

L'aspect ludique de la disposition du texte est aussi repris par les images : le cliché de deux bâtonnets de longueurs similaires, parallèles et disposés à l'horizontale est reproduit plus loin, ayant subi une rotation de 90° (*TOD*, 49, 51). Il faut cependant porter attention aux détails pour réaliser que la deuxième image est identique à la seconde et finalement admettre qu'une simple question d'orientation, donc de perception, est à l'origine du dédoublement. Le média technique du livre est ainsi montré comme guidant intrinsèquement l'acte de lecture.

On notera également que, si quelques images renvoient à des entités nommées dans le texte, certaines appuient la disposition spatiale de celui-ci, réaffirmant son caractère signifiant. L'iconicité du calligramme en clôture est ainsi reproduite par la photographie d'un squelette de poisson selon une disposition similaire (la tête en haut), mais suivant des contrastes différents (noir sur blanc *versus* blanc sur noir).

3. Vers le théâtre

Il ne m'apparaît pas nécessaire de pousser plus loin l'analyse de cette intégration de l'image et du texte dans l'édition de Dazibao. On reconnaîtra tout de même que des procédés équivalents sont employés par ces deux médias de base, révélant un complexe médial

(l'expression est d'Elleström) qui n'opère pas seulement par accumulation, mais bien par association et rapprochement. L'étude de cette interrelation, si elle peut difficilement trouver de profonds échos au sein d'une démarche proprement littéraire, rappelle cependant que plusieurs œuvres contemporaines – certaines considérées comme dramatiques – utilisent des procédés devant lesquels de nombreuses approches révèlent leur impuissance et qui malheureusement passent à côté de cette « théâtralité première de la page³⁰ », sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir. Dans la logique d'une transposition théâtrale, il me semble qu'une telle caducité n'est plus seulement simplificatrice, mais contraignante en regard des interprétations possibles. La pluridisciplinarité qu'incarnent les approches intermédiales semble à cet égard une alternative productive. Je n'ai cependant pas la naïveté de croire que cette dernière soit apte à gommer l'ensemble des outils d'analyse des études théâtrales qui s'intéressent au texte et à la représentation, mêmes si les concepts de nombreuses démarches peuvent être reçus comme compatibles, voire complémentaires.

Il appert tout de même de ces nombreuses interférences médiales, modales et de qualification commentées jusqu'ici que les stratégies de signification de *Terre océane* dépassent le simple recours à la symbolique du signe. Le dispositif textuel ainsi élaboré mobilise toute une gamme de modes et modalités qu'il s'efforce d'exploiter ou de simuler, explorant les possibilités offertes à la fois par son interface matérielle que par les appels faits à des genres distincts. La question de sa classification demeure cependant entière, mais il

³⁰ Marie Bernanoce, « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre [dir.], *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 48.

serait sans doute réducteur de confiner *Terre océane* à une catégorie fixe de média qualifié traditionnel, puisque l'œuvre se construit justement dans l'écart qui sépare ces conventions, du moins en ce qui a trait à l'aspect opérationnel de qualification. L'une des pistes à considérer en égard à cette question demeure alors l'aspect contextuel de qualification, à savoir l'usage fait d'un tel texte dans un contexte socioculturel donné. J'avoue ne pas avoir de données permettant de démontrer quoi que ce soit en ce sens, si ce n'est à partir des deux mises en scène qui en ont été faites, pas plus qu'il ne m'apparaît indispensable, pour l'instant, d'arriver à une conclusion sur ce point. Néanmoins, je tenterai au prochain chapitre de démontrer que son interprétation en tant que proposition théâtrale n'est certainement pas dénuée d'intérêt et soulève de nombreuses interrogations relatives aux relations texte/scène.

Chapitre II : La partition théâtrale et le sujet narraturgique

Après avoir mis au jour le complexe médial de l'objet-livre de *Terre océane* et montré que plusieurs de ses stratégies signifiantes échappent à une lecture strictement dramatique ou littéraire, il faudra tenter de concevoir l'œuvre en des termes théâtraux, comme les deux mises en scène dont elle a fait l'objet en suggèrent l'intérêt. Le passage de l'œuvre d'une forme médiale vers une autre (d'un texte écrit vers une représentation théâtrale) relève de la catégorie des phénomènes intermédiaires de la transposition telle que définie précédemment et doit être compris sous l'angle de l'adaptation et pesé selon certaines pratiques de mise en scène. Or, on le sait, ces dernières sont aussi nombreuses qu'éclatées en ce début de siècle. La notion d'adaptation, dans ce contexte, révèle alors de nombreuses failles. J'articulerai ainsi la problématique du présent chapitre : comment prêter à *Terre océane* certaines qualités dramaturgiques dans l'optique de l'adaptation ? En quoi une lecture de l'œuvre en tant que proposition théâtrale peut-elle bien revêtir une quelconque valeur opératoire si le texte se démarque justement par son indocilité face aux conventions dramatiques ?

Concevoir le texte selon la notion de partition théâtrale, que j'explicitierai plus loin, permettra de contourner certains écueils. Ensuite, j'entends mettre de l'avant le concept de *sujet narraturgique* qui permettra de résoudre l'indécidabilité entre didascalie et narration qui marque la lecture dramaturgique de *Terre océane*, en prenant en compte certaines particularités de *e, roman-dit*, une autre œuvre de Danis.

1. Les problèmes de l'adaptation : quelques notions pour éviter l'impasse

L'éclatement des formes textuelles et la multiplication des approches de mise en scène mènent aujourd'hui à revoir l'acceptation théâtrale du phénomène de transposition médiatique, comme le précise Ryngaert :

Le vocabulaire à disposition convient mal à certaines de ces façons de faire et ne rend pas bien compte du processus envisagé. Ainsi, l'ancien concept d'« adaptation » désigne plutôt une opération transgénérique qui transforme le texte d'origine en nouveau texte qui serait, comme son nom l'indique, *adapté* au genre qui l'accueille, par exemple à la forme dramatique canonique. Or, en l'absence presque totale de référence actuelle aux genres, le recours à la notion d'adaptation au sens strict perd son sens¹.

Si le texte a été au fil de l'histoire du théâtre joué, mis en scène, réécrit, nié et librement manipulé, les débats concernant la fin des écritures dramatiques – et avec elle la mise à mort de la double énonciation et de la notion d'adaptation – ne peuvent cependant pas rendre compte de l'influence mutuelle du texte et de la scène qui complexifie le processus de transposition. Il serait ainsi désinvolte d'affirmer que la structure et l'organisation induites par une œuvre écrite sont systématiquement évacuées lors du passage à la scène, tout comme il serait naïf à l'opposé de croire que des normes régulent encore ce passage selon les modalités d'une transgénéricité bien réglée.

Il m'apparaît ainsi primordial d'insister, tout d'abord, sur la nature médiale de la représentation, en faisant appel encore une fois à la notion de complexe médial, qui a l'avantage d'offrir une base théorique apte à traiter de nombreux niveaux de signes et de la

¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle...*, op. cit., p. 51.

façon dont ces derniers se présentent et sont perçus lors d'un spectacle. Comme mentionné plus tôt, le théâtre, dans sa forme scénique, est un art aujourd'hui profondément caractérisé par l'intégration et la combinaison de médias², un art fondamentalement multimodal, au contraire du texte qui, devant cette pluralité des matérialités et des registres de signes, peut alors sembler bien fragile. Reconsidérer la notion de complexe médial selon l'angle d'un dispositif scénique, plus propre à rendre compte des pratiques théâtrales, permet en ce sens de rapprocher ces deux supports dans l'optique d'un projet scénique.

1.1 Le dispositif scénique : scénographie, dialogisme et réception

De la même façon que j'ai pu utiliser le terme de dispositif textuel auparavant, Arnaud Rykner, dans un article paru en 2008 dans *Tangence*, propose d'approfondir cette idée en regard de la scène. Selon ses propositions, le dispositif d'un spectacle est l'organisation d'un espace à investir, « il suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif³. » Il ne s'agit donc pas, pour Rykner, de concevoir la scène comme une simple matérialité éventuellement porteuse d'une dimension sémiotique (ce dont le complexe médial est forcément investi), mais de la penser comme l'organisation d'un lieu de réunion de diverses

² Un texte fort pertinent de Marie-Christine Lesage traite justement du fonctionnement de cette intermédialité dans le théâtre québécois particulièrement depuis les années 1980. Marie-Christine Lesage, « Le théâtre et les autres arts: matériaux composites », in Dominique Lafon [dir.], *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 335-360.

³ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 94.

instances, dans lequel peut circuler le spectateur, à l'image du lecteur braconnier de Michel de Certeau.

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 ne relève ni de la scénographie ni de la réception, mais du discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs⁴.

Cette troisième composante est fondamentale afin de reconnaître certaines tendances contemporaines du théâtre. Si Rykner explore dans son article les modes de cet « agencement différentiel de valeurs », je me tournerai plutôt vers l'idée du dialogisme hétéromorphe telle qu'avancée par Hervé Guay afin de préciser cet aspect du dispositif scénique.

En s'inspirant des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le roman⁵, Guay avance que la représentation théâtrale contemporaine exploite de plus en plus sa potentialité dialogique qui a entre autres pour effet de briser le monologisme du dialogue traditionnel (par exemple à l'âge classique où le tour de parole et les instances énonciatrices étaient clairement définis, laissant planer le spectre de l'auteur sur la pièce). L'avènement du metteur en scène, l'importance grandissante du spectaculaire dans la représentation et la nouvelle répartition des responsabilités en regard de la production sont autant de facteurs qui, toujours selon Guay, permettent au théâtre de se reconfigurer selon des stratégies dialogiques de plus en plus hétéromorphes.

Suivant la logique bakhtinienne, tout discours à l'intérieur de la représentation, qui ne cherche pas à prolonger, sur un autre mode, celui de l'auteur, s'il participe d'un

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ Je réfère au principe dialogique, théorisé entre autre dans Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman, méthodologie de l'analyse du roman », in *Esthétique du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 441-473.

imaginaire spécifique et qu'il est décodable comme tel par le spectateur, acquiert une portée dialogique⁶.

Il en découle que la portée du texte, sans être systématiquement niée, se voit décentrée par la multiplication des procédés.

Ainsi, l'événement théâtral tend moins à graviter autour des répliques des personnages comme véhicule de divers points de vue sur le monde qu'à présenter le spectacle en tant qu'activité collective et microcosme du monde, ce qui suppose la collaboration de plusieurs co-émetteurs, l'emploi de nombreux langages artistiques, empruntant eux-mêmes à une multiplicité de discours qui appartiennent tant à des univers fictifs qu'à la réalité première⁷.

Devant un tel état de fait, allant de l'implication du spectateur au dialogisme hétéromorphe comme traits exemplaires du théâtre actuel, il devient évident que la transposition telle que définie au chapitre I ne peut revêtir quelque valeur opératoire que ce soit si on la borne au sens d'adaptation.

Mais, en somme, pourquoi une telle conceptualisation de l'espace scénique si, comme je l'affirmais, mon intention première est l'analyse des traits dramaturgiques du texte de *Terre océane* ? Rappelons qu'il est « absurde d'opposer les écritures textuelles aux écritures scéniques en dressant d'inutiles frontières », comme le mentionnait Sarrazac, cité plus tôt. Voir comment « fructifie l'héritage » passe d'abord par la compatibilité des concepts utilisés. Ainsi, l'idée de dispositif (comprenant la scénographie, la réception et le dialogisme) permet d'envisager que le texte dramatique, si on suppose qu'il sert de matériau premier au processus de mise en scène, est décliné – on pourrait dire transposé – dans l'une ou plusieurs de ces trois composantes, conférant ainsi à ses éléments un rôle scénique, éventuellement enrichis par les

⁶ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

apports du metteur en scène. Dans l'optique d'un théâtre qui opère un tant soit peu selon le principe de la double énonciation, il est intéressant alors de voir comment l'œuvre écrite peut conditionner certains procédés qui affecteront la scénographie, la réception et le dialogisme de la représentation. Je propose pour ce faire de préciser l'idée de partition, un terme parfois utilisé par les études théâtrales, mais dont la définition demeure vague.

1.2 La partition théâtrale

À l'image d'une partition musicale qui règle les plages sonores de chaque instrument d'une symphonie, le texte de théâtre, si bien sûr on le considère comme antérieur à la scène ou que le lecteur se plait à l'imaginer suivant un certain pacte de lecture, induit un partage des voix, isole certains ensembles en scènes ou en actes, assigne des fonctions particulières à ses éléments ou encore les articule selon un registre spécifique de signes en vue d'une représentation virtuelle. On pourra donc dire qu'une partition théâtrale est, au sens large, le rôle et la responsabilité attribués à chacune des instances d'un texte (par exemple au niveau de l'énonciation) et le devenir scénique (des éléments textuels) suggéré par l'œuvre. Cette partition émanant du texte, je la qualifierai d'*induite*. On comprendra que la possibilité opératoire d'exhumer une telle partition s'appuie en grande partie, mais pas exclusivement, sur certaines conventions et notions dramatiques qui explicitent les responsabilités (la didascalie, le personnage, le tour de parole, le découpage en séquences...). Mais, si certains éléments d'une partition induite s'appuient sur des fondements textuels objectifs, certains autres découlent de la seule lecture et ne sauraient être considérés comme absolus, particulièrement selon la tendance actuelle des textes à brouiller les repères. La différence

quantitative entre ces deux types d'éléments de la partition révélera si une œuvre s'inscrit dans cette tendance ou au contraire se conforme à une poétique plus conventionnelle.

La partition induite révèle entre autres comment une œuvre élabore et organise sa propre *scène d'énonciation*⁸. Elle est évidente et explicite dans le cas de textes relevant d'une poétique dramaturgique conventionnelle : entre didascalies et répliques, par exemple, les rôles sont clairement définis à l'aide de certains codes; au contraire, la présence du récit dans le dialogue permet à ce dernier de s'appropriier certaines responsabilités autrement attribuées à la scénographie⁹. La partition peut donc être incertaine lorsque les écritures dramaturgiques refusent de laisser voir de manière claire leur cohérence interne et d'être réduites à des modes d'emploi à l'usage du metteur en scène, qui de toute façon risquerait fort de nos jours d'en dénier l'intérêt pour y aller de ses propres initiatives.

Dans le cas de la représentation, l'idée de partition *composée* s'appliquera au partage des responsabilités (sur les plans de la scénographie, de la réception et du dialogisme) d'une production particulière, dans la mesure où on la considère héritée – même à un moindre degré

⁸ J'emprunte le concept à Dominique Maingueneau, en insistant non pas sur la scène englobante et la scène générique (deux des trois déclinaisons de la scène d'énonciation) d'une œuvre, mais sur ce qu'il appelle sa scénographie (notion qui doit être différenciée de la scénographie sur scène): « [U]n texte qui relève de la scène générique romanesque peut s'énoncer, par exemple, à travers la scénographie du journal intime, du récit de voyage, de la conversation au coin du feu, de l'échange épistolaire... A chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une "scénographie". [...] C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois "dans" l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateurs et de co-énonciateurs, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. » Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 247.

⁹ Cet exemple renvoie à la double nature des didascalies (« internes » et « externes » aux dialogues) telle qu'avancée par Anne Ubersfeld dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 257.

– de la partition induite d'un texte. Ainsi, l'amalgame des différents « textes scéniques¹⁰ » (éclairage, scénographie, jeu des acteurs...) relève-t-il d'une partition composée par le metteur en scène (ou qui lui est du moins attribuable).

Les idées de partitions induite et composée m'apparaissent fécondes dans la mesure où elles permettent d'éclairer le processus de transposition en montrant comment la première organise et structure la seconde, comment le texte affecte à des degrés divers le fonctionnement du dispositif scénique, ou encore comment une œuvre peut être conçue scéniquement en l'absence d'une écriture dramaturgique conventionnelle.

2. Partition induite de *Terre océane*

Dans le cas de *Terre océane*, une bonne partie de l'œuvre ne semble induire de partition que par une dynamique complexe de genres et de procédés signifiants, mais certaines conventions théâtrales permettent tout de même d'explicitier le partage des responsabilités. Comme je l'ai souligné au chapitre I, une tension s'installe dès les premières pages entre un matériau textuel rappelant certains codes de l'écriture dramatique et un autre empruntant une forme narrative plus près du roman, à l'image du pacte de lecture suggéré par le sous-titre de l'œuvre. Examinons tout d'abord quels éléments du texte entrent dans cette première catégorie.

¹⁰ J'emprunte le terme à Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. II : *L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 31.

2.1 Repérages

Comme la didascalie est l'élément par excellence d'une poétique dramaturgique qui explicite la partition, je me pencherai pour l'instant sur cet aspect de *Terre océane* et utiliserai la typologie proposée par Thierry Gallèpe dans *Didascalies. Les mots de la mise en scène*¹¹ afin d'en décrire la nature et les fonctions. Je partagerai ainsi sa posture en refusant l'idée que les didascalies appartiennent à un paratexte théâtral, telle qu'avancée par Jean-Marie Thomasseau¹², entre autres pour éviter une démarcation trop nette entre les pendants dramatique et narratif de l'œuvre dont la tension constitue la dynamique même. J'utiliserai donc le vocabulaire de Gallèpe qui propose que « PIÈCE = texte + paratexte ; TEXTE = répliques + didascalies ; PARATEXTE = titres + listes + bornes¹³. »

Suivant cette terminologie, *Terre océane* est dépourvue de liste et de bornes. J'ai déjà parlé des indications générales d'ambiance en italiques et placées en retrait à gauche en montrant qu'elles annoncent la modalité sensorielle qui est imitée ou thématifiée par la représentation textuelle. On ne peut donc les assimiler à des didascalies (méta-interactionnelles, par exemple) en cela qu'elles n'affectent pas l'interaction à venir, ni à des bornes puisque leur utilisation n'est qu'épisodique (c'est le changement de page qui indique la clôture des scènes). Il serait en revanche possible de leur assigner le statut de titres locaux

¹¹ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997, 479 p.

¹² Dans Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien », *Littératures*, n° 53, 1984, p. 79-103. et Jean-Marie Thomasseau, « Le récit paratextuel », in *Le récit et les arts*, *Arts 8*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 117-137.

¹³ Thierry Gallèpe, *Didascalies...*, *op. cit.*, p. 40.

(et donc de les renvoyer du côté du paratexte) dans la mesure où on reconnaît leur utilisation non systématique comme réaffirmation de l'indocilité de *Terre océane* face aux conventions de l'écriture dramaturgique.

En outre, on repère facilement des didascalies qui permettent de régler le tour de parole et d'en identifier les locuteurs. Des tirets au sein de certaines répliques révèlent à l'occasion que les acteurs devront se charger de la profération d'énoncés qui ne sont pas ceux de leur personnage, par exemple :

ANTOINE

Je vais donc partir pour une période indéterminée et, comme j'ai mis quelques projets sur les rails, faudrait pas rater le train !

Frédérique va s'occuper personnellement des créateurs... [...]

– On te comprend. – Tu vas voir, on va tellement bien s'occuper de la boîte. – On va te la faire virer. – Oui, un feu roulant. – On sympathise sincèrement avec toi.
(*TO*, 18)

Dans l'ensemble de la pièce, une seule didascalie avant-réplique affecte l'interaction en spécifiant le matériau sémiotique utilisé (« ANTOINE, *raccrochant* » [*TO*, 11] suppose que l'acteur devra représenter physiquement – on imagine de manière iconique – l'acte de raccrocher).

Ces occurrences sont en somme les seuls exemples d'éléments textuels dont le statut ne pose pas problème en regard des conventions théâtrales. Tout le reste du texte appartient au registre romanesque, dont la disposition sur la page explicite l'appartenance, comme je l'ai mentionné au chapitre précédent. Prenons encore une fois la première page de la pièce en exemple (*TO*, 9), dont il n'est pas clair que le matériau peut être reçu comme didascalie, et ce pour plusieurs raisons. Malgré sa place en exergue des répliques (qui constitue normalement

l'une des caractéristiques premières de la didascalie), elle ne remplit pas une fonction strictement directive (comme le suppose la définition d'Anne Ubersfeld¹⁴), mais plutôt descriptive-narrative, accomplissant ainsi un acte illocutoire représentatif dont l'assertivité tend à la soustraire de la stricte fonction d'« indication de régie ». Les procédés romanesques évoqués précédemment (présence de points de vue cognitif et affectif rapportés, stylisation poétique, élaboration d'une temporalité romanesque) posent également le problème de la transposition, du moins au niveau scénographique (représenter « [d]ix années [qui] passent comme l'eau d'un ruisseau sous une neige invisiblement silencieuse » relèverait en effet de la virtuosité technique, ou bien ne manquerait pas de lasser les spectateurs !) Il demeure cependant possible de mobiliser l'aspect dialogique du dispositif scénique pour éviter une lecture par trop mécaniste de ces passages.

2.2 La figure de l'auteur

Il serait tout de même possible de segmenter le passage cité plus tôt – et toutes ses semblables manifestations dans la pièce – pour attribuer à chacune de ses parties une fonction didascalique en montrant qu'elles affectent d'une manière ou d'une autre l'interaction et la façon dont les énoncés peuvent par la suite être produits par les personnages. Une telle perspective, qui ne manquerait pas de déboucher sur une analyse indigeste et fastidieuse, me

¹⁴ « Dans tous les cas, les didascalies ont le statut d'un acte directif : autrement dit, elles peuvent gloser non pas par un verbe au mode indicatif, mais par un impératif : "une table et deux chaises" signifiant non "il y a une table..." mais "mettez sur la scène (ou imaginez) une table et deux chaises." » , in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique...*, loc. cit., p. 257.

pousse plutôt à considérer le statut énonciatif de ce matériau textuel, en réhabilitant la figure de l'auteur (que j'utilise ici dans son sens d'auteur implicite).

L'ombre d'Antoine le regarde danser et dit : Sa peau éclate de rides nouvelles, s'éteignent ses cellules de jeunesse, s'ouvrent ses pupilles myopantes à des visions nouvelles, ses sourires bridés deviennent plus agréables aux autres, son foie supporte moins le vin et ses colères dévorantes s'évanouissent. [...]

Cette nuit, l'annonce de la maladie de Gabriel tourbillonne autour de sa tête. Il aimerait l'attraper dans une gestuelle floue pour l'anéantir et la retourner dans les vapeurs citadines.

Il pressent déjà qu'il faudra explorer un nouveau réel qu'il ne pourra contrôler. (TO, 17)

L' « ombre d'Antoine » est ainsi citée à comparaître dans le corps didascalique de cet extrait, qui présente en prime un compte-rendu narrativisé des pensées d'Antoine, laissant croire à l'empreinte d'un auteur implicite doté d'omniscience (du moins en apparence) et du pouvoir de configurer la scène. Au sujet de l'origine de cette voix, notons que l'énonciateur ne s'identifie jamais dans l'œuvre, ne met pas à distance la fiction – par l'utilisation de l'ironie ou de l'adresse explicite au public, par exemple – et s'efface derrière elle, évacuant du paysage l'idée qu'un « je épique » vienne renforcer le discours de l'auteur ou remettre en question celui des personnages (les multiples points de vue rapportés sont en ce sens révélateurs). Dans cette optique, accepter que les passages narratifs fassent foi de la présence auctoriale dans le déroulement du drame ne permet pas d'admettre une épiscisation¹⁵ de celui-ci – du moins au sens brechtien – et ne scelle certainement pas son rôle dialogique au niveau de la partition induite de l'œuvre, ni en regard du dispositif scénique potentiel. Si on accepte volontiers que

¹⁵ Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « Épique / Épiscisation », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 74.

la profération de cette voix narrative puisse être assumée sur scène par un narrateur en voix *off*, la réduire à une prérogative de la figure auctoriale n'éclaire en rien les relations qu'elle entretient avec les différents personnages en rapportant leurs points de vue.

Alain Rabatel s'est déjà penché sur cette question en montrant que les points de vue dans le texte de théâtre et les façons dont ils sont rapportés participent à la construction de l'ethos¹⁶ de celui qui prend en charge la parole, les pensées ou les perceptions d'autrui. Dans un article paru en 2003 dans *Pratiques*, il met au point une méthode pour repérer de telles stratégies langagières et pragmatiques, qu'il définit ainsi:

on nommera point de vue tout ce qui, dans la référenciation des objets (du discours) révèle, d'un point de vue cognitif, une source énonciative particulière et dénote, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents – d'où l'importance des dimensions axiologiques et affectives du point de vue¹⁷.

Ces jugements sur les référents (en l'occurrence sur les personnages) de la part de la voix narrative, comme ils ne peuvent tenir du mode épique brechtien, doivent être analysés comme produits d'une source énonciative dont la caractérisation par le seul recours à la figure de l'auteur serait insuffisante.

¹⁶ J'adhérerai à la définition large que donne Jérôme Meizoz de ce terme, soit « une image de soi que le locuteur projette dans son discours ». Jérôme Meizoz, « Ethos, champ et facture des oeuvres : recherches sur la "posture" », *Pratiques*, n° 117-118, 2003, p. 243.

¹⁷ Alain Rabatel, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 8. J'emprunterai de plus la terminologie avancée par Rabatel dans cet ouvrage lors de l'analyse discursive de la voix narrative.

2.3 L'exemple de *e, roman-dit*

Devant une telle tentative d'intégrer l'ethos du narrateur à sa fonction dialogique dans la partition induite de l'œuvre, une autre œuvre de Danis m'apparaît éclairante. Dans *e, roman-dit*, un personnage énigmatique fait office de narratrice dont la parole confère une dimension cérémonielle au drame, qui s'ouvre sur ces lignes :

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE. Dis ce que vois.

Voici que le monde surgit au moment où l'effroyable me provoque à le voir.

Essoufflé, un convoi d'humains lourdement chargés de bagages arrive sur le dessus d'une montagne. Une femme prête à accoucher, soutenue par deux hommes, s'arrête de respirer¹⁸.

En plus de mettre en place les circonstances de l'énonciation (à l'aide d'indications situationnelles) et de faire le récit de certains événements, elle précise parfois la façon de parler des personnages : « ARCHER UN. Des civils contre des militaires fous. / SOLEIL, LA DIDASCALIENNE. ... dit-il, de sa bouche navrée de douleur¹⁹. » Procédé épique s'il en est, on peut à dessein s'interroger sur les implications scéniques d'une telle partition induite : l'acteur doit-il jouer cette douleur, quitte à redoubler le signifié verbal ou doit-il, au contraire, briser l'illusion mimétique et prévenir l'identification ?

Soleil ne peut pas pour autant être considérée comme une énonciatrice attestant de l'autorité auctoriale sur l'œuvre. Si elle arrache à plusieurs instances leurs rôles et fonctions traditionnels, donnant en effet l'impression que l'auteur règne sur l'œuvre grâce à elle ou, du moins, que tout ce théâtre n'est que construction, des didascalies sont bien présentes,

¹⁸ Daniel Danis, *e : roman-dit*, Paris, L'Arche, 2005, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

montrant que cette responsabilité ne lui est pas exclusive. Qui plus est, son statut apparemment extradiégétique, lui refusant toute interaction directe avec les personnages, n'est qu'un leurre : le lecteur/spectateur apprendra qu'elle est en réalité la fille de J'il²⁰, baptisée Soleil le jour de l'armistice et de la mort de sa mère. Elle s'adressera à lui lors de la scène de clôture :

J'IL. Entendez-vous gazouiller mon adorable Soleil ?

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE. Oui, mon perhomme ! Quand je serai grande, tu me montreras à écrire avec mes doigts, comme les avions de parade, dans la clarté fraîche de l'hiver.

J'IL. Quel âge as-tu, ma fille, Soleil ? Il me semble que tu es encore ce bébé que je cache sous mon manteau

La Didascalienne prend le bébé.

En révélant ainsi son véritable rôle dans la fable, celui d'une historienne, née sous les auspices de la paix, mais dépositaire d'un passé sanglant, qui racontait la vie de son père pour « ne pas perdre le sens du Monde²¹ » et rappeler les horreurs de la guerre, elle justifie par le fait même la re-présentation de la violence vécue par les Azzédiens. Dans cette optique, les interprétations relatives au rôle de ce personnage dans la mise en place des événements s'enrichissent, notamment en donnant accès à une temporalité mythique et en renforçant la forme de l'épopée qu'emprunte le drame.

²⁰ Notons par souci de précision que Romane, la femme de J'il et mère de Soleil, a été violée par un soldat du Contre-Monde et qu'une incertitude entoure l'identité du père biologique de l'enfant.

²¹ Daniel Danis, *e...*, *op. cit.*, p. 19.

3. Le sujet narraturgique de *Terre océane*

Toutes ces considérations me mènent enfin à clarifier la notion de sujet narraturgique, afin de surmonter la question de l'indécidabilité entre didascalie et narration, celle de la place de l'auteur dans la composition dialogique du dispositif et celle de la prise en compte de l'ethos qui se dégage de certains éléments du texte. On aura compris que le terme vient de l'alliage entre *narration* et *dramaturgie*, qui a aussi été proposé tout récemment par Gérard Genette dans *Codicille*, en expliquant son faible goût pour le roman : « Le récit bref, nouvelle ou conte, par sa forme même et au moins potentiellement, est un genre plus poétique, entre autres parce que moins embarrassé de ces engrenages de causes et d'effets que je baptiserais, si j'osais, la *narraturgie* romanesque²². » Sans lui adjoindre la connotation péjorative que le poéticien lui prête ni l'idée d' « engrenage de causes et d'effets » à proprement parler, je propose d'adopter ce terme pour rendre compte, dans certaines dramaturgies contemporaines, d'un glissement du *drama* vers une *diègèsis* plus narrative et présentée comme apte à participer à l'édification d'un *muthos* dramatique. Le sujet narraturgique est ainsi proche du narrateur romanesque, à la différence que, comme tous les êtres de papier d'œuvres dramatiques, il est en attente d'incarnation, mais contrairement à eux, est camouflé dans le texte et demande à ce qu'on lui assigne un visage, une *persona*, aux fins de cette incarnation sur scène.

²² Gérard Genette, *Codicille*, Paris, Seuil, 2009, p. 251.

Comme cette proposition s'inscrit dans la problématique de la transposition énoncée plus tôt, elle doit être perçue comme une tentative d'appréhension des textes dramatiques en regard de la scène, sans que les fondements linguistiques et pragmatiques qui la soutiennent ne soient absolus. On peut affirmer en ce sens que le concept de sujet narraturgique participe d'un effort d'élucidation d'une partition qui serait adaptée autant aux spécificités du texte qu'aux contraintes de la scène. Il n'est donc nullement ici question de prétendre à l'apparition d'un concept linguistique dans le cadre d'une théorie de la polyphonie, un domaine déjà sursaturé par des dizaines, voire des centaines de conceptualisations d'instances énonciatrices, dont les acceptions, qui plus est, varient d'un théoricien à l'autre.

En faisant appel à *e, roman-dit*, j'ai tenté de montrer que la mise en place de la fiction par une instance intradiégétique (ou du moins fictive) permettait de multiplier les interprétations possibles et de complexifier la dimension dialogique de la figure de l'auteur. Ma proposition, qui prolonge cette réflexion, est de concevoir certaines manifestations textuelles d'une présence auctoriale en tant que voix narraturgique qu'assumerait une instance diégétique, le sujet narraturgique. Ce dernier peut ainsi être caractérisé par l'ethos particulier qui se dégage de cette voix et transformer l'intentionnalité attribuable à l'auteur implicite (à l'archiénonciateur²³ dans ce cas-ci) en intentionnalité fictionnelle qui permet de relativiser le discours auctorial.

²³ Cette notion a d'abord été proposée par Michael Issacharoff puis reprise par de nombreux théoriciens, dont Dominique Maingueneau et Alain Rabatel. Elle décrit le rôle de l'auteur comme celui d'un énonciateur qui règle l'ensemble des interactions présentes d'une pièce et la façon dont ses actants s'y comportent. Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 175 p. Tel que le définit Maingueneau : « instance (distincte de celle de l'écrivain) subsumant toutes les positions énonciatives et prenant en charge un

L'émergence d'un sujet narraturgique dans le texte est, on l'aura compris, contingente à une lecture subjective de l'œuvre qui en détermine la nécessité. Elle vise indirectement à éviter que la figure de l'auteur (ou tout élément du texte qui pourrait poser problème à la mise en scène) ne soit mécaniquement refoulée vers un banal narrateur dont le rôle ne serait que technique. Il faut bien l'admettre, cette pratique est monnaie courante à l'heure actuelle, comme en témoigne Jean-Pierre Ryngaert :

Désormais, c'est une banalité ou un effet de mode : avec ou sans micro, avec un diseur désigné ou non, des didascalies sont lues, dites ou proférées au cours de la représentation, ou relayées par la bande sonore, sans que la nécessité dramaturgique soit forcément manifeste, parfois au risque de l'ennui²⁴.

Cet appel à une nécessité dramaturgique est ce qui motive l'apparition d'un sujet narraturgique, qui peut tout de même être rapproché d'un personnage-narrateur, à la différence qu'il émerge d'une présence implicite de l'auteur à qui on attribue une *persona*. Il remplit donc le rôle de didascale (une figure théorisée par Monique Martinez Thomas²⁵, à l'image du *didascalos* du théâtre grec qui donnait des instructions pendant la représentation) plutôt que celui d'un parleur sans ascendance sur la fiction.

J'examinerai maintenant comment une telle instance peut être construite en m'appuyant sur mon corpus. Ce faisant, je tenterai de clarifier les notions de voix narraturgique et d'ethos qui s'y rattachent en démontrant leur valeur opératoire.

réseau conflictuel de positions énonciatives. » Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 141.

²⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ Elle définit le didascale comme l'« entité énonciative chargée de donner des instructions pour la mise en scène », révélant que « l'auteur entend bien substituer une mise en scène imaginaire - mais destinée à vivre pour la mémoire collective - à celle - réelle mais éphémère - du futur metteur en scène. » Monique Martinez Thomas, « Typologie fonctionnelle du didascale », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre [dir.], *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 36.

3.1 La voix narraturgique

Le premier phénomène qui justifie le recours à un sujet narraturgique est celui d'une voix narraturgique, c'est-à-dire la manifestation textuelle d'une instance organisatrice de la fiction. Elle est en ce sens analogue à la « voix didascalique » sur laquelle insiste Marie Bernanoce, une voix qui fait advenir « la théâtralité première de la page », mentionnée plus tôt, et qui intègre la

figure de l'auteur et de la scène [conduisant] alors à une reconnaissance pragmatique du texte de théâtre dans son entier et pas seulement dans la situation de communication figurée en lui. [...] Nous poserons ainsi que le texte didascalique, même réduit au minimum, enchâsse le texte dialogué, enchâssement dont le paratexte est un révélateur et dont le texte didascalique proprement dit n'est qu'une composante²⁶.

Il est cependant impératif de distinguer ces deux concepts. Si la voix didascalique structure l'œuvre dramatique comme situation de communication entre un auteur et des lecteurs/spectateurs, la voix narraturgique est celle d'un scripteur fictif participant verbalement à la mise en place d'une scénographie (telle que l'entend Maingueneau²⁷) imbriquée dans cette situation de communication.

Dans *Terre océane*, les didascalies directives et celles identifiant les participants du tour de parole, comme j'ai pu les commenter plus tôt, n'ont nul besoin d'être identifiées en tant que composantes de la voix narraturgique. Elles participent déjà explicitement au partage des responsabilités en réglant certains éléments scénographiques du dispositif scénique. Les

²⁶ Marie Bernanoce, « Pour une typologie de la voix didascalique », *loc. cit.*, p. 49.

²⁷ Comme mentionné plutôt, une homonymie gênante accompagne ce concept de Maingueneau : pour éviter toute confusion, le mot scénographie renvoyant à cette notion sera dorénavant suivi d'un M placé en exposant.

« titres locaux » (« *Sonner* », « *Ouverture* », « *Toucher* », « *Soupir* »...), bien qu'appartenant au paratexte, pourraient quant à eux être reçus comme des énoncés narraturgiques (puisqu'ils orientent la réception) et consentis au scripteur fictif.

Comme la presque-totalité du corps textuel en retrait à droite de *Terre océane* peut être considérée comme appartenant au registre de la voix narraturgique, il n'est pas nécessaire d'en faire l'analyse de manière exhaustive. Certains passages méritent cependant d'être discutés, dont celui-ci :

Antoine, dit Dave, Charlotte sera là à trois heures, mais là, je pars au garage changer la batterie, j'aurai pas le temps de passer la balayeuse. Je me suis jamais trop bien ramassé, sauf quand une femme devait entrer chez nous.

Je fais un dernier appel au bureau, répond Antoine, et je me mets sur le ménage. (TO, 62)

La position sur la page de ce passage (en retrait à droite) suggère qu'il appartient au corps didascalique et pourrait donc être assimilé par la voix narraturgique, mais l'utilisation systématique du compte-rendu direct de parole permettrait à Antoine et Dave d'en assumer la profération. Il s'agit sans doute là d'un choix interprétatif que le lecteur ou le metteur en scène doit faire, les deux possibilités de posture énonciative ayant des implications différentes.

Dans les deux extraits suivants, le corps didascalique génère une prolepse par le biais du futur simple. Les répliques d'Antoine et Dave laissent entendre qu'ils achètent un cercueil, mais rien dans le dialogue n'indique que Gabriel soit déjà mort : sans les indications de la voix narraturgique, on pourrait autrement croire à une continuité temporelle de la fable, et donc à des préarrangements funéraires :

Après la mort de Gabriel. À l'achat du cercueil, le vendeur cérémonieux, un ancien marguillier, plongera ses mains en étau dans celles d'Antoine et dira
manièreusement :

Vous allez voir, Antoine et Dave, une telle épreuve ne peut que vous grandir.

DAVE

Si je continue à grandir, je vais défoncer mes vêtements, mes dents vont rallonger, mes poils se transformer en serpents; pis si tu viens cogner à ma porte, ça se pourrait que je bouffe ta langue de Poitras.

POITRAS

Je disais ça par sympathie, tu me connais. (TO, 73)

Ils poufferont de rire, de rire, de rire. Antoine réussira à dire :

Je te rappelle, Charlotte.

Rires. Silence peu à peu. Appuyé sur le comptoir, l'oncle Dave s'essuiera les yeux avec les manches de sa chemise.

Antoine, plié en deux, se relèvera, se dirigera vers le réfrigérateur et ouvrira la porte.

Le deuil sera commencé. (TO, 75)

Si certaines fonctions didascaliques peuvent être repérées dans ces deux extraits (par exemple, « plongera ses mains en étau dans celles d'Antoine » a une incidence méta-interactionnelle et « Ils poufferont de rire » est une didascalie méta-énoncive²⁸), certaines expressions (« maniéusement », « de rire, de rire, de rire ») participent à une stylistique de la voix, qui ne peut être réduite à des indications de régie. En attribuant ces passages à un sujet narraturgique, son ethos est renforcé grâce aux procédés langagiers, et ainsi la rupture de la linéarité de la fable lui devient imputable, exhibant son rôle de scripteur.

Dans cette même veine, revoyons l'ouverture de la pièce, où le sujet narraturgique participe activement à la mise en marche de la fable.

À la porte de l'appartement, porte d'Antoine, une porte lourde pivote sur ses pentures : un fils. [...]

²⁸ Ce terme provient de la typologie des didascalies telle que proposée par Thierry Gallèpe et discutée plus tôt. Il fait référence à l'incidence d'une didascalie dont le contenu affecte la production des énoncés ou modifie l'acte illocutoire accompli par eux. Thierry Gallèpe, *Didsacalies...*, *op. cit.*, p. 184.

Antoine, bloqué de mots d'accueil, cinémagine une avancée sur la porte d'un hangar qui s'ouvre sur un fouillis d'accessoires de ferme, d'anciens meubles maganés à travers des bottes de foin; au fin fond de ce pêle-mêle se cache une boîte en bois renfermant un set de vaisselle acheté à l'étranger. Une vue intérieure lui rappelle le phénomène des souvenirs de larmes.

Une vaisselle abandonnée.

Sur sa peau passe encore le frisson de la signature des derniers papiers d'adoption internationale dans l'aéroport. [...]

Dix années passent comme l'eau d'un ruisseau sous une neige invisiblement silencieuse. [...]

Bien avant que l'on sonne à sa porte, sur sa planète de nuit toute fripée, arrosée d'accolades affectueuses, il avait célébré les dernières heures de sa trentaine avec Geneviève. (TO, 9-10)

En tout, quatre temps distincts (l'arrivée de Gabriel, une visite dans un hangar, l'adoption de l'enfant et la nuit passée avec Geneviève) sont exposés par la voix narraturgique, chacun des épisodes se rapportant aux souvenirs d'Antoine. Une scénographie^M éminemment mémorielle s'élabore au niveau de la *diègèsis*, exhibant une certaine plasticité de la temporalité, qui en constitue justement l'esthétique. Il est raisonnable d'attribuer ces énoncés à une instance étrangère à Antoine (puisque les perceptions de ce dernier sont rapportées au sein d'énoncés qui ne sont pas les siens) qui dès lors affiche ses compétences dans l'aménagement de la fable, mise en marche à la suite d'événements situés dans le passé.

Les modes de configuration des temporalités ne sont pas étrangères à l'intermédialité discutée abondamment au chapitre précédent. L'assemblage des souvenirs rappelle en effet le procédé cinématographique du *flashback* dans la rapidité d'enchaînement. La façon dont la première ellipse est introduite (« Antoine [...] cinémagine ») relève d'un compte-rendu narrativisé de pensée, mais comme elle est enchâssée dans l'énoncé narraturgique, la facture filmique de l'évocation est attribuable au sujet narraturgique qui, en plus d'agir en tant que

monteur, donc, semble élaborer une scène d'énonciation en manipulant les conventions génériques.

3.2 L'ethos

Suivant la définition de Meizoz avancée plus tôt, où l'ethos est entendu comme représentation de soi et des autres dans le discours et ne relève pas spécifiquement d'une autorité pré-discursive (comme a pu le théoriser Ruth Amossy²⁹), j'orienterai l'analyse du sujet narraturgique de *Terre océane* à partir de trois axes, soit ses spécificités langagières, son attitude face aux autres personnages (par exemple les jugements posés sur eux et la façon dont il rapporte leurs points de vue) et son incidence sur la construction de la fiction.

Le corps didascalique, comme on a pu le voir, n'articule certainement pas un langage technique destiné à la régie. Si le sujet narraturgique peut ici en partie être défini par son emploi d'un langage soutenu, sa stylisation littéraire est frappante et n'est pas sans rappeler le caractère incantatoire de la parole de Soleil, la didascalienne dans *e, roman-dit*. Il se distingue alors nettement du personnage de l'oncle Dave, plus près d'un parler populaire, ou de Gabriel qui fait usage à profusion de la phrase courte et des formes exclamatives et interrogatives.

Les inventions lexicales dans la voix narraturgique (« cinéagine », « myopantes », « déthermostatée », « déracineuse » [TO, 1, 17, 56 et 57]) rappellent celles d'Antoine (« aux

²⁹ Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999, p. 123.

oeils », « réussisseurs », « floconneusement », « janviérienne » [TO, 26, 33, 50 et 70]), rapprochant ainsi ces deux instances en ce qui a trait à la posture langagière. De la même façon, ils partagent une certaine inclination pour l'animisme dans leur discours, suggérant un rapport homologue au réel (Dave, malgré son rôle de « chaman » dans l'accompagnement de l'enfant, se distingue linguistiquement de ces deux autres instances). Ce penchant d'Antoine pour le tellurisme s'accroît progressivement à l'approche de la mort de Gabriel (TO, 70 en constitue sûrement le paroxysme) et cette similarité croissante des interventions de l'un et de l'autre mène, quelques scènes seulement avant le décès de l'enfant, à un enchevêtrement de leurs paroles respectives. Qu'on assigne la profération des énoncés d'Antoine à ce dernier ou qu'on les conçoive comme délocutés³⁰ et enchâssés dans la voix narratologique, l'effet qui s'en dégage reste le même :

Le père de l'enfant dort avec sa fatigue nocive. [...] Dans le miroir, des coussins mauves élisent domicile sous ses yeux rougis.

Je ne vois plus l'heure de dire : Ah ! Qu'est-ce que je me sens en forme ! [...]

Hier, dans la nuit, il a souhaité silencieusement la mort de l'enfant plus vite que la nature ne l'aurait décidé. Dois-je, pour partager le chemin de Gabriel, m'offrir sans ressentir l'épuisement ?

Sa réflexion bouge sous ses paupières fermées : Je ne pleure plus, je n'ai plus aucune libido, je ne désire rien en particulier; ce n'est pas que je m'oublie, mais... Il découvre que la fatigue a peut-être le pouvoir d'offrir un deuxième souffle qui procure un détachement bénéfique.

Le paradoxe de l'amour exige une sincère présence du cœur et un détachement mental. (TO, 77)

³⁰ Ce terme, parfois employé en linguistique et en pragmatique, concerne la perte pour un énonciateur (celui qui assume un énoncé) du statut de locuteur (celui qui profère un énoncé). Par exemple, lors du compte-rendu direct ou indirect des paroles d'un énonciateur quelconque, ce dernier est « délocuté » alors que l'instance rapportant ces paroles en devient le locuteur.

Les paroles d'Antoine se mêlent à la voix narraturgique sans aucun marquage hypotaxique. L'alternance de la narration et des réflexions de l'homme exténué suggère un jeu spéculaire entre les deux instances, mais le sujet narraturgique y affiche tout de même une position de sur-énonciateur³¹ : par l'assertivité des deux dernières phrases de l'extrait, il laisse entendre qu'Antoine a encore à apprendre du sacrifice.

La dernière scène constitue cependant un excellent exemple de co-énonciation entre Antoine, Dave, Gabriel et le sujet narraturgique : dans l'épreuve, les voix des quatre instances s'enchevêtrent au corps didascalique, à l'image des deux hommes étendus aux côtés du garçon aux derniers moments de sa vie. Le partage des voix est incertain : des tirets supposent un locuteur particulier, alors que certains énoncés enchâssés dans la didascalie pourraient être attribués aux deux hommes ou même à l'enfant. Ce flou énonciatif constitue la spécificité de cette scène : l'apogée du drame achève de confondre la voix des personnages dans un syncrétisme cérémoniel, le sujet narraturgique s'affichant comme *topos* où les personnages parviennent à communier dans leur douleur.

La voix narraturgique ne cesse de prendre en charge les points de vue des personnages, souvent en faisant appel à des évocations animistes. Un caractère organique et très intime se dégage d'une telle prise en charge, par exemple lors de la rechute de Gabriel :

L'enfant tremble et geint. Sous les conseils de Charlotte, au bout de la ligne, Antoine augmente la dose médicamenteuse. [...]
Les poumons du garçon s'entremêlent à la souffrance. Ces voilures d'alvéoles mouillées et glacées lui frémissent l'intérieur. [...] Il ne parle plus, ne nous entend

³¹ Selon Rabatel, un énonciateur émettant un « [point de vue] interactionnellement dominant » agit en tant que sur-énonciateur par rapport aux autres membres de l'interaction. La même logique sert à définir les cas de sous-énonciation (point de vue dominé) et de co-énonciation (équivalence des points de vue au niveau interactionnel). Alain Rabatel, « Le problème du point de vue... », *loc. cit.*, p. 13.

plus jusqu'aux lueurs du jour. Antoine a veillé sur son fils, soulagé de le voir ouvrir un œil. Il a soif. La mort, à petits coups de brûlures froides, aménage ses festivités. (*TO*, 71)

Le compte-rendu narrativisé du point de vue d'Antoine, qui reçoit les conseils de Charlotte au téléphone, intègre la présence de cette dernière, bien qu'absente de l'interaction immédiate. « Ces voilures d'alvéoles mouillées et glacées lui frémissent l'intérieur » articule, sous la forme d'un compte-rendu narrativisé des sensations de Gabriel, une certaine corporalité de la douleur tout en soustrayant le *muthos* de la scène à tout mimétisme qui s'avérerait assez pénible, et superflu.

Ces procédés où la voix narraturgique élabore de manière autonome une temporalité et un espace relativisent l'appel au *pathos* sans pourtant décrire la scène avec l'objectivité de celui qui ne ferait qu'exposer les faits. Sans verser dans le voyeurisme ni la froide exposition, la souffrance de l'enfant est ainsi présentée dans un cadre intime duquel les perceptions d'Antoine ne sont jamais totalement évacuées par la voix narraturgique, qui insiste plus sur les incidences de la maladie de Gabriel sur le père que sur le pathétisme lié à la mort d'un enfant.

Les stratégies d'aménagement de la fable sont également révélatrices de l'ethos de ce sujet. J'ai déjà souligné la facture filmique de la scène d'exposition, tout comme j'ai insisté au chapitre précédent sur les rapports aux médias qu'entretient Antoine. D'autres occurrences, attribuables cette fois à des énoncés narraturgiques, manipulent la scénographie^M en configurant la parole selon certaines références de qualification. La lettre d'Antoine à Charlotte (*TO*, 82) est ainsi intégrée au corps didascalique, qui, en plus d'agir comme support de la missive, introduit le procédé en soulignant que « [p]lus tard, quelques mois après les événements, Antoine écrira à Charlotte ». La manipulation des frontières médiatiques (en plus

de la cassure temporelle) est explicitée par le sujet dont la qualité d'*inscripteur* devient manifeste.

En outre, le poème qui suit une scène touchante entre Antoine, Dave et Gabriel (*TO*, 32) alimente l'idée que le sujet narraturgique complexifie la scène d'énonciation de *Terre océane*. Ce passage révèle sa pertinence par l'utilisation des barres obliques pour segmenter le corps du texte : elles agissent ainsi comme marqueurs de pauses à la lecture, à l'instar du traditionnel retour à la ligne employé par le genre poétique, portant à l'attention la dimension orale de ce poème. L'usage de l'antépiphore (utilisation d'un même vers en début et en fin de strophe) crée un effet de clôture à chacun des segments, un procédé qui permet en outre de rappeler à l'oral le caractère graphique du genre poétique (et qui constitue une autre référence de qualification). Il en va d'une certaine conscience linguistique du sujet narraturgique, dont l'ethos peut ainsi être rapproché du « parolique », terme de Danis pour désigner cette posture d'énonciation entre l'oralité et la littérarité.

3.3 Implications

La posture de lecture qui mène à l'émergence d'un sujet narraturgique dans le texte est, comme j'ai tenté de le montrer, fondée sur une analyse pragmatique du discours. Elle permet ainsi de détourner une partie des composantes textuelles de la voix didascalique afin d'assigner à un énonciateur fictif l'ethos qui se dégage de ces passages, plutôt que d'inférer une écrasante présence auctoriale qui anéantirait en quelque sorte les possibilités dialogiques de l'œuvre.

Ainsi, les observations soulevées jusqu'à maintenant concernant la didascalie de *Terre océane* me permettent de proposer certains avatars du sujet narraturgique. On a vu que la contiguïté des registres de langue et des points de vue entre cette instance et Antoine est manifeste, tout comme le caractère plastique de la *diègèsis* telle que pouvaient l'organiser les énoncés narraturgiques. Dans cette optique, il ne serait pas farfelu de concevoir le drame qu'est *Terre océane* comme une transfiguration de la mémoire d'Antoine ayant déjà vécu les événements. Rappelons qu'il est propriétaire d'une boîte de production et entretient un rapport particulier aux médias : la reconduction du drame par un sujet narraturgique (selon cette hypothèse, un post-Antoine, dédoublé et évacué vers la voix narraturgique) ne participerait-elle pas, dans sa médialité distinctive et éclatée, d'une quête de réappropriation de l'expérience avec Gabriel et Dave par le biais de l'anamnèse ? À la manière de l'épopée de *e, roman-dit*, soutenue par le rôle fondamental de Soleil, *Terre océane* pourrait, suivant cette interprétation, revêtir une véritable dimension mythique où la mort de Gabriel ne serait plus une donnée événementielle, mais la source même de cette nécessité nouvelle d'en préserver le souvenir.

Terre océane serait cette inscription des traces du passé par Antoine, passionné de cinéma, qui aurait troqué la machine pour une paire d'yeux. Et, au-delà de l'enregistrement, il y a le visionnement, sous le mode d'un script posthume et mémoriel : réminiscence de ce Gabriel qui aimait une fille il y a longtemps, qui adorait jouer au baseball, qui riait aux abords de la mort; réminiscence de Dave à la tête de cochon mais au cœur d'or, à la logique déraillée mais sensible, à qui l'enfant aura à son tour appris à mourir; et réminiscence de cet Antoine, désormais étranger aux yeux du raconteur, qui n'aurait rien vu passer, qui n'aurait plus rien à

chérir qu'un coffret de vaisselle et une vieille maison de campagne, si ce n'avait été de l'oncle et du fils.

Il s'agit évidemment là d'une lecture bien personnelle de l'œuvre, conditionnée par la mise au jour d'un sujet narratologique. Il n'en demeure pas moins que, dans cette opération de transposition qu'est l'adaptation à la scène, la conceptualisation d'énoncés didascaliques en tant que paroles permet de complexifier les enjeux dialogiques de l'œuvre (en dénotant le rapport conflictuel de positions entre les personnages et le sujet narratologique). Le dialogisme ne saurait ainsi être réduit, ne serait-ce que par idéalisme artistique, à un message témoignant d'une seule intentionnalité auctoriale (qui, si elle peut avoir certains fondements pragmatiques et linguistiques, ne cesse d'être mise à mal par les pratiques d'écritures textuelles et scéniques contemporaines). Entre autres, une telle approche permet de faire apparaître au sein du dispositif scénique une parole dont la portée évocatrice permet la construction d'un *muthos* libéré des contraintes du mimétisme, une pratique à laquelle se livre Danis dans l'ensemble de son œuvre. À ce titre, *La Scaphandrière* et *L'Enfant lunaire*, ses deux textes récemment publiés chez l'Arche, parce qu'ils font un fort usage de la narration, pourraient se prêter au même exercice de lecture.

Chapitre III : Esthétique théâtrale et dramaticité performative

Si l'exhumation et la composition d'une partition, renforcées par une lecture qui fait émerger un sujet narratologique, inscrivent *Terre océane* dans une *praxis* théâtrale – ou du moins rendent son texte compatible avec les contraintes spécifiques de la transposition et du dispositif scénique –, elles ne permettent pas encore de cerner les enjeux esthétiques soulevés par une telle œuvre – j'oserais même dire, par une telle lecture – ni de la situer sur l'échiquier mouvant du théâtre actuel où la transgression des conventions est fort répandue.

Deux aspects de l'exercice auquel j'envisage de me prêter apparaissent alors problématiques. D'une part, la constante évolution du paysage théâtral contemporain et l'impossibilité de réduire les pratiques qui le façonnent à une série de cas de figure en caractérisent justement la topographie actuelle. D'autre part, de nombreuses notions dramaturgiques (elles-mêmes indirectement fondées sur des modèles communicationnels aujourd'hui remis en question), si elles sont tout à fait adéquates pour la lecture des dramaturgies canoniques, se révèlent rapidement inappropriées face à l'analyse des œuvres contemporaines, notamment lorsque l'analyse se contente de désigner par la négative les écritures qui s'évertuent justement à mettre à mal les conventions historiques.

Face à la cacophonie des pratiques et des méthodes censées rendre compte de l'objet théâtral, un choix judicieux des outils d'analyse devient primordial. Comme le souligne Catherine Naugrette, toute tentative de réflexion esthétique doit

prendre en compte à la fois l'évolution historique du discours théorique sur le théâtre et de son objet [...] et la diversité des paroles esthétiques contemporaines. D'un point de vue diachronique, il existe en effet plusieurs définitions possibles, chacune valable par rapport à une époque ou à un système donnés. D'un point de vue synchronique, [...] il existe des « esthétiques en chantier », à partir desquelles il est sans doute possible de repérer, en dehors de toute tentative totalisante, quelques critères communs, quelques dominantes opératoires. À chaque fois, les rapprochements établis avec d'autres notions, proches sinon équivalentes, sont éclairants et permettent d'affiner l'approche¹.

Je propose donc en premier lieu de faire un bref survol des conceptions récentes en esthétique théâtrale, en insistant sur l'évolution des formes dramatiques au sein de ces approches, afin de préciser ma propre démarche par rapport à celles-ci et de convoquer certains outils d'analyse qui nourriront ma réflexion sur l'écriture particulière de *Terre océane* et sur sa place dans la topographie théâtrale contemporaine.

1. Pour en finir avec la crise du drame

S'il est un paradigme qui hante encore les études théâtrales, c'est bien cette question d'une « crise du drame » théorisée par Peter Szondi, mais amorcée dès la fin du XIX^e siècle avec l'apparition de la mise en scène et des dramaturgies naturaliste et symboliste – certains diraient, du théâtre d'art. Si la trace calcifiée que la proposition de Szondi a pu laisser sur les conceptions esthétiques des soixante dernières années s'effrite de plus en plus, laissant enfin croire à une sortie de crise, il est indispensable d'y revenir, ne serait-ce que pour mettre en

¹ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2010, p. 40.

lumière les nouvelles formes sous lesquelles elle semble revenir hanter les réflexions esthétiques contemporaines sur le théâtre.

1.1 Déterrer les morts : retour en arrière

Son plus vieil avatar est sans doute celui de l'antagonisme entre le « drame absolu » et le devenir – radicalement – épique des écritures du XX^e siècle, tel que l'avancait Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne* parue en 1954. Comme le constate Sarrazac, pour Szondi « la crise s'explique par une sorte de lutte historique où le Nouveau, à savoir l'épique, doit triompher de l'Ancien, c'est-à-dire le dramatique². » Au moment où l'influence brechtienne en Europe était à son paroxysme, Szondi, qui cherchait à « expliquer les diverses formes de l'art dramatique moderne par la résolution de ses contradictions³ », considérait le théâtre épique comme réponse ultime aux formes canoniques – peut-être au risque d'en instaurer de nouvelles... – et seule chance de salut d'une dramaturgie remise en question par les pratiques de l'époque qui transgressaient allègrement le caractère microcosmique et autonome du drame, censé être le lieu d'échanges interhumains engendrant, puis résolvant un conflit.

Ces écritures modernes ont poussé certains à annoncer la mort pure et simple du drame : Theodor W. Adorno, par exemple, parle d'une forme condamnée, sous l'influence de Beckett, à faire sa propre « autopsie⁴ », à l'image de la crise de l'art contemporain où le « règne

² Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 10.

³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006, p. 6.

⁴ Theodor Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, trad. Sybille Müller, [1958], Paris, Flammarion, 1984, p. 201-238.

du n'importe quoi⁵ », avatar postmoderne des avant-gardes historiques, achèverait la mort de l'art et, du coup, compromettrait les possibilités de jugements esthétiques.

Or, devant des écritures qui plutôt que de se nécroser, se renouvelèrent, les annonces de la catastrophe révélèrent leur caractère alarmiste, ou du moins la tendance de leurs tenants à sous-estimer l'inventivité des créateurs. Face à une telle reviviscence du drame, Sarrazac propose en 1981 dans *L'avenir du drame* le concept d'auteur-rhapsode, « qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier⁶ ». Inspiré de la romanisation théorisée par Bakhtine⁷, le principe de la rhapsodie cherche à rendre compte de la mixité des registres dramatique, épique et lyrique au sein des écritures dramatiques et de leur hybridation particulière, notamment par les appels faits au tragique, à l'argumentatif, au comique et au pathétique, par exemple. Cette pratique du rapiécage (au résultat souvent hétérogène) engendre alors un « débordement rhapsodique » qui en constitue en quelque sorte la grande action, non plus selon la définition aristotélicienne du *drama*, mais d'après une conception élargie de représentation d'actions.

Bien qu'elle ait l'avantage de jeter aux oubliettes un absolutisme des formes inapte à rendre compte de leurs mutations depuis les années 1960, la proposition d'une romanisation du drame se heurte à un mouvement postdramatique : la notion de rhapsodie continue en

⁵ J'emprunte l'expression d'Yves Michaud, qui décrit en ces termes l'une des déclinaisons polémiques de la crise de l'art contemporain, les trois autres étant l'appel mélancolique au passé, la démocratisation de la culture et l'intervention de l'institution étatique (autour desquelles la discussion serait sans doute stimulante, mais étrangère à mes intentions de réflexion sur les formes esthétiques du texte de théâtre). Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 293 p.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, 1999, p. 27.

⁷ Bakhtine avance que le roman, de par sa nature polyphonique et libre de tout canon, a eu une influence libératrice sur les autres genres littéraires en les poussant à transgresser leurs propres normes et ainsi à se renouveler. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

effet de considérer le drame comme noyau dur du théâtre, alors que les praticiens – postmodernes, si l'on veut – s'acharnent à miner son emprise sur la scène en faisant un théâtre événementiel, marqué par la déconstruction, l'hétérogénéité et l'accumulation. À la forme dramatique d'en accuser encore une fois les coups : face à cette *praxis* qui considère le texte comme un matériau parmi tant d'autres, le drame, à peine posé le diagnostic de sa monstruosité, essuie un autre revers, celui de la révocation de sa primauté sur la représentation.

Si ce phénomène s'est amorcé depuis l'apparition de la mise en scène, Hans-Thies Lehmann avance, dans *Le théâtre postdramatique*, qu'il s'est radicalisé avec le changement de régime des années 1970 en Europe, dont les fruits porteraient les caractéristiques du paradigme postdramatique :

[s]i le déroulement d'une histoire avec sa logique interne ne représente plus l'élément central, si la composition n'est plus ressentie en tant que qualité organisatrice, mais comme « manufacture » artificiellement greffée, comme pseudo-logique d'action qui [...] n'utilise que des clichés, alors concrètement, le théâtre se retrouve devant la question des possibilités au-delà du drame [...] ⁸.

Son assise même, le texte, n'est plus qu'une substance diluée par le débordement sémiotique de la représentation, d'autant plus que le signe théâtral postdramatique ne relève pas d'un signifié univoque, mais doit être plutôt reçu en tant que manifestation, *présence* événementielle sur scène que la *présentation* appelle à considérer. Il en va ainsi d'une

⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 34.

destitution de l'expertise du lecteur/spectateur, qui ne peut plus se prêter à une simple démarche de décodage des signes⁹.

Cet « au-delà du drame » s'incarne alors certainement par la performance :

La transformation opérée dans l'utilisation des signes théâtraux a pour conséquence que deviennent plus fluctuantes les délimitations qui séparent le genre théâtral des formes de pratique qui – comme le performance art – tendent à une expérience du réel. En empruntant la notion de « concept art » (tel qu'il florissait surtout dans les années 70), on peut comprendre le théâtre postdramatique en ce sens qu'il propose non pas une représentation, mais l'approche d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) : *Concept Theatre*¹⁰.

Conjoncture exemplaire du dualisme qui sépare les tenants du drame de leurs collègues postdramatiques, *La réinvention du drame*, titre d'un numéro de la revue *Études théâtrales* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, s'est penché sur cette soi-disant destitution du texte au profit des écritures proprement scéniques, en arguant que le drame était plus en phase de reconfiguration (« *sous l'influence de la scène* ») qu'en voie d'être phagocyté par la part grandissante du performatif dans les pratiques scéniques¹¹.

1.2 L'exorcisme : éléments de méthode pour une réflexion esthétique

J'aurai l'occasion de revenir sur certains traits caractéristiques du théâtre postdramatique, mais l'exposition sommaire du contexte théorique est ici suffisante. Ainsi,

⁹ Je reviendrai sur cette question de la réception postdramatique, mais je tiens à souligner au passage les travaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Catherine Bouko, qui se sont penchées sur cette question. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, 210 p. et Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2010, 258 p.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 216.

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 7-18.

une dichotomie affecte encore aujourd’hui les théories du drame – qui s’efforcent de maintenir à flot le radeau délabré d’une notion devenue excessivement poreuse à force d’être élargie – et l’approche d’Hans-Thies Lehmann, à qui on pourrait reprocher d’avoir présenté comme cataclysmique la déroute du textocentrisme, au point de disparaître totalement et d’annihiler tout ce que la (re)présentation pouvait encore devoir au dramatique. Devant un tel état de fait, les voix qui s’élèvent aujourd’hui pour pacifier cette lutte et redynamiser le débat se font de plus en plus nombreuses. À leur suite, il m’apparaît beaucoup plus productif de fouiller l’entre-deux de ces postures en voyant si *Terre océane* incorpore dans sa dramaturgie cette redéfinition des rapports texte/scène. Je m’inscris en ce sens dans le prolongement des réflexions de Jean-Pierre Ryngaert, qui parle de nouvelles « fabriques d’écriture¹² », et de Joseph Danan, qui appelle dans son plus récent ouvrage à considérer la performativité des textes contemporains :

Si l’art de la mise en scène est entré dans un rapport de perméabilité avec la pratique de la performance, il en est de même pour celui de l’auteur dramatique, et l’“état d’esprit performatif” doit aussi l’animer, sous peine de mort. Tout l’enjeu réside dans la difficile conciliation de cet état d’esprit avec ce qui demeure d’exigence dramaturgique, dès lors que l’on se donne pour tâche de composer une œuvre dramatique¹³.

J’adopterai dès lors la posture théorique d’une infiltration variable du drame par la performance, inscrite dans le texte et articulant les modes sous lesquels il se donne à lire. Je n’ai toutefois pas l’intention de revenir en détail sur le complexe médial de *Terre océane* : je crois avoir suffisamment explicité ce point au premier chapitre pour laisser au lecteur le soin

¹² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle...*, op. cit., p. 51.

¹³ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance...*, op. cit., p. 68.

de tirer ses propres conclusions. Je chercherai cependant à clarifier les modes du « débordement rhapsodique » de l'écriture dans *Terre océane* qui, ce sera mon hypothèse, demeure travaillée par certaines composantes postdramatiques. Sans refuser à *Terre océane* le statut d'œuvre dramatique, la performativité du texte en configure les éléments en même temps qu'elle conditionne les modes de sa réception, faisant de mon corpus un spécimen exemplaire de la relation texte/scène et de ses nouvelles dynamiques.

Pour sonder une telle infiltration du drame par le postdramatique, je porterai à l'attention les questions du personnage, du dialogue, de la fable et de l'action qui, toujours selon Jean-Pierre Sarrazac¹⁴, constituent les quatre grandes dimensions de la crise du drame. Plutôt que de plaquer ces notions sur *Terre océane*, en arguant que cette œuvre participe d'un théâtre *qui n'est plus ce qu'il était*, j'entends examiner ces quatre composantes de l'œuvre afin d'y expliciter les filiations postdramatiques et performantielles annoncées par mon hypothèse.

3. Le personnage

Élément par excellence censé porter l'architecture dramatique, vecteur de la parole et agent de l'action, le personnage et son statut n'ont cessé de se métamorphoser au fil des modernités, de la Renaissance à la crise naturalo-symboliste du drame. Si la conception aristotélicienne du théâtre attribuait au personnage agissant l'entière responsabilité de l'identification aux fins de la catharsis, sa prépondérance dans le tissu de la représentation est

¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Poétique du drame moderne et contemporain. Poétique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

aujourd'hui beaucoup moins manifeste. D'épicentre des enjeux dramatiques de l'œuvre, le personnage prend aujourd'hui les allures d'une figure malléable et synthétique, affranchi de sa fonction traditionnelle qui était d'entretenir l'illusion. Mais plutôt que de dresser ici le panorama de ses avatars dans le contexte contemporain, je propose d'analyser ses manifestations dans *Terre océane*, pour ensuite me prêter à l'exercice de la mise en perspective.

3.1 Méthode

Pour ce faire, je m'inspirerai de l'approche de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans *Le personnage théâtral contemporain. Décomposition, recomposition* où une série de catégories dramaturgiques est proposée pour son analyse, à savoir l'identité, l'action, l'espace, la temporalité, la parole, la constellation des personnages, la typologie, la référentialité, la mythification (ou la « défamiliarisation ») et le degré de cohérence. À ces dix angles d'approche, s'ajoute un onzième, « rêver le personnage », qui « concerne davantage l'entre-deux situé entre le texte et la scène, car la rationalisation de tous les éléments rassemblés, pour indispensable qu'elle soit, n'est qu'une base de travail pour la création artistique¹⁵ ».

Faute d'espace, il n'est pas possible d'explicitier ici les nombreuses nuances propres à chacune de ces catégories. On comprendra cependant que, plus qu'en tant que base méthodologique stricte, ces éléments relatifs au personnage serviront plutôt de repères, dont

¹⁵ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 18.

la pertinence est relative à l'œuvre analysée. Cette approche, souple et polyvalente, me semble ainsi tout à fait adaptée à l'étude de *Terre océane*. Je n'aborderai pas ces catégories¹⁶ dans un ordre particulier, mais je regrouperai dans mon commentaire celles qui m'apparaissent pertinentes à l'analyse de mon corpus.

3.2 Repérages

La catégorie de la référentialité* est donc ici sans intérêt : Antoine, Dave et Gabriel ne font pas référence à un en dehors de la fiction, comme a pu par exemple le faire le protagoniste du *Roberto Zucco* de Koltès, où il est fait écho au tueur en série d'origine italienne qui sévit en France dans les années 1980. Les personnages de *Terre océane* sont par contre fortement caractérisés par la catégorie de l'identité*, dont l'onomastique renvoie à une existence singulière : Antoine, célibataire au début de la quarantaine, propriétaire d'une boîte de production de films ; Gabriel, enfant de dix ans adopté à l'étranger, qui aime le baseball et est atteint d'un cancer (il correspond ainsi à un type*, celui de l'enfant tragique); et Dave, homme dans la soixantaine, oncle maternel d'Antoine, habitant la campagne québécoise. Si les identités de l'oncle et du jeune garçon ne sont pas aussi élaborées que celle du père (tout comme celles de Charlotte et de Poitras, sur lesquels je me permets de passer), il n'y a pas lieu d'approfondir ce point, certaines catégories ayant une plus grande pertinence en regard de mon objectif.

¹⁶ Afin de mettre l'accent sur certains concepts et en faciliter le repérage à la lecture, je ferai suivre d'un astérisque les termes qui leur font référence dans la prochaine section.

Puisqu'ils sont les agents de l'action^{*17}, les personnages se caractérisent par la façon dont ils investissent celle-ci et comment ils développent un projet* personnel. Dans la pièce de Danis, ils gravitent tous autour de la mort annoncée de Gabriel, en soi une non-action aux résonances tragiques, mais à laquelle viennent se greffer plusieurs micro-actions propres à chacun des personnages. L'enfant, dont les jours sont comptés, ne peut qu'anticiper l'inévitable et tenter de trouver en Antoine la figure réconfortante d'un père. Charlotte, l'infirmière, choisit d'annuler un voyage pour accompagner le garçon jusqu'à la fin, mais c'est en partie pour se rapprocher d'Antoine (TO, 58-59), alors que Dave, dont la mort est également annoncée (TO, 64), voit en Gabriel l'occasion de partager et de transmettre une dernière fois ses valeurs (on pourrait dire : son savoir-faire chamanique), indirectement pour qu'Antoine renoue avec l'enseignement prodigué par l'oncle durant son enfance.

L'inéluctable sert alors d'alibi à plusieurs quêtes ontogénétiques (le paradoxe devient flagrant vu les circonstances) propres à chaque personnage, celle d'Antoine étant certainement la plus appuyée : il interrompt régulièrement le déroulement de l'action pour y aller de réflexions sur sa situation, à la fois juge et victime des événements, suspendant la « grande (non-)action » au profit du développement de sa quête métaphysique. Cette tendance qui est la sienne tend à le défamiliariser* en tant que parleur auprès du lecteur/spectateur, sans pour autant que la cohérence* de son identité n'en soit ébranlée. Les

¹⁷ Même si j'entends revenir au cours de ce chapitre sur la notion d'action indépendamment de la question du personnage, entendons pour l'instant ce terme, non pas en tant que *drama*, mais dans le sens qu'en propose Joseph Danan dans la présentation du dossier « Mutation de l'action » paru dans *L'Annuaire théâtral* : « pour qu'il y ait drame, lorsque l'action fait défaut, il faut que "quelque chose d'autre" vienne se substituer à elle, la relayer, que l'on nommera peut-être mouvement, énergie... » Joseph Danan, « Mutations de l'action. Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 10.

interruptions de la part des autres personnages quant à elles participent moins d'une distanciation épique plutôt qu'elles ne contribuent à la constitution de leur profil, en introduisant par exemple des souvenirs divers (TO, 25) ou des opinions (TO, 30).

Les trois hommes sont en outre réunis en tant que famille atomisée et reconstituée à la faveur des événements, sorte de tribu d'oubliés présentée comme apte à ritualiser l'agonie de l'enfant sous un jour moins désespérant que spirituel. Cette constellation* de personnages, qui laisse voir chacun de ses trois membres¹⁸ en fonction de ses dissemblances avec les autres, est à l'image du texte lui-même, un rapiéçage d'éléments en apparence incompatibles dont la cohabitation révèle la nature singulière de chacune des constituantes : les tensions qui en résultent (pensons aux divergences d'opinion d'Antoine et de Dave sur les soins à prodiguer à Gabriel ou, dans le cas du matériau textuel, à la concurrence du narratif et du dramatique) en constituent l'une des dynamiques fondamentales.

La spatialité* permet aussi de caractériser les personnages : le huis clos campagnard où ils se réunissent (et où Dave semble avoir toujours habité, hormis lors de ses vagabondages de jeunesse en tant que musicien [TO, 60]) jure avec l'origine étrangère de Gabriel (adopté dans un pays jamais spécifié) et le train de vie montréalais d'Antoine, de retour d'exode sur les lieux de son enfance. Mais si la familiarité de Dave avec le lieu conforte son rôle de chaman, c'est au niveau de la temporalité* que se distinguent Antoine et Gabriel. Le passé de l'homme de quarante ans est sans doute le plus élaboré (pensons à la scène d'exposition commentée

¹⁸ Quatre si on compte la chienne Florine, voire cinq avec Charlotte, deuxième intruse féminine dans ce trio masculin.

au chapitre précédent), tout comme son avenir semble prometteur (« [d]ans le milieu de sa vie, se disait-il, tout se pouvait » [TO, 10]), alors que le devenir de Gabriel est déjà réglé : ironiquement, l'histoire d'Antoine, sous les airs d'une crise de la quarantaine aux résonances métaphysiques, commence au moment où celle de l'enfant se termine. Il en va, pour ces deux personnages, du besoin de racheter en l'espace de quelques mois les dix années perdues depuis le départ intempestif de Mireille. Cette impossibilité d'un futur pour Gabriel est appuyée par deux prolepses (TO, 63-65 et 73-75), dont l'une, prophétisée par l'enfant, laisse voir une certaine sérénité du garçon et annonce la mort prochaine de Dave : cette communion du fils et de l'oncle (et la co-énonciation caractéristique de cette scène) laisse croire à un réel transfiguré par devant la mort, les deux personnages désormais solidaires à l'approche du grand passage vers la « terre océane » (comme en fait foi la part grandissante du chamanisme dans le rapport au monde de l'enfant).

Bien que la parole* soit un trait de caractérisation majeur du personnage (voir la section sur l'ethos au chapitre précédent), j'aborderai plus en détail cet aspect dans mon analyse du dialogue un peu plus loin. Soulignons pour l'instant le rapport particulier d'Antoine à la parole : « [a]vec ma bouche-bouclier, je fonçais en fléchant de la langue tout ce qui s'agitait autour de moi. Je ne voulais que vociférer, raconter des histoires réelles ou mensongères, montrer ma langue [...] : ne régnait que ma bouche contre le trône de mon cœur noirci » [TO, 22] – un rapport qu'illustrent les nombreux soliloques du père adoptif tout au long de la pièce. C'est en outre à partir de sa posture langagière (marquée par l'invention lexicale) que la défamiliarisation de sa qualité de parleur opère, en plus des abondants commentaires *in situ* qui ont pour effet de suspendre le déroulement de l'action.

3.3 Le sujet narraturgique comme personnage ?

Laissons-nous succomber à la tentation de l'interprétation et pesons les caractéristiques de cette instance diégétique qu'est le sujet narraturgique comme s'il s'agissait d'un personnage. Puisque cette proposition a la même prétention fonctionnelle que les catégories dramaturgiques proposées par Ryngaert et Sermon, c'est-à-dire d'être « une base de travail pour la création artistique », je tenterai de « rêver le personnage » que pourrait être l'énonciateur narraturgique, comme j'ai pu le faire en fin de deuxième chapitre, mais en voyant cette fois en quoi il complète ou redouble certains traits spécifiques des autres actants.

D'entrée de jeu, on peut souligner qu'il apparaît être le contrepied des « vrais » personnages : alors que ces derniers saturent d'informations la catégorie de l'identité, celle du sujet narraturgique est totalement indifférenciée, et là où Antoine, Dave et Gabriel se présentent au lecteur sous des jours très familiers, la figure de l'autre est mythifiée par l'incertitude de son statut et de son origine. Il peut difficilement être rattaché à un type d'individu, sinon à une typologie proprement littéraire et métathéâtrale (narrateur, conteur, sujet épique, *didascalos*...) qui exacerberait le caractère épique de son rôle et appuierait la nature synthétique de la fiction.

Alors qu'il ne fait pas partie de la constellation des personnages, il se présente davantage comme une nébuleuse qui exhiberait des jeux d'influence. Il agit ainsi à titre de médiateur entre les différents actants, mais aussi entre eux et le lecteur, se rapprochant ainsi du « sujet rhapsodique » de Sarrazac. La scène de l'échange de numéro de téléphone entre Antoine et Charlotte est en ce sens exemplaire :

Biscuits au beurre. Dans sa chambre, Gabriel s'est glissé par terre, l'oreille collée au soupirail de chaleur, pour entendre la conversation du couple. La veille, Antoine avait dormi à l'appartement de Charlotte.

Elle aurait pu dire :

Antoine, ouvre la lumière, veux-tu, je cherche mon cœur, je l'ai perdu, aide-moi à le retrouver.

Charlotte dira, après avoir parlé de son travail, de sa voiture et Antoine de la sienne et de sa maison de production :

Je t'ai donné mon numéro de téléphone personnel, hein ? (TO, 58)

Les paroles rapportées de Charlotte, enchâssées dans l'énoncé narratologique à l'aide du conditionnel, peuvent être reçues de deux manières : Antoine a sans doute ressenti lors de leurs ébats ce trouble de l'infirmière, né d'une attirance pour lui, ce qui justifierait cette intervention du sujet narratologique, en même temps qu'on pourrait croire qu'il s'agit d'un compte-rendu narrativisé des perceptions et des pensées de Gabriel, qui assiste secrètement à l'échange et y projette ses impressions sur l'évolution de leur relation. Ce passage offre également une clef de lecture pour l'échange qui suivra, permettant d'en appréhender le sous-texte.

Il ne s'insère pas non plus dans une spatiotemporalité propre, mais en manipule les dimensions et les développe à loisir. Un tel discours est porteur d'un projet qui, à défaut de participer à la constitution de dispositions psychologiques, axiologiques ou sociales¹⁹ comme dans le cas des autres personnages, rapproche cet énonciateur extra-diégétique d'un sujet épique.

¹⁹ Si j'ai pu avancer certaines interprétations de ces dispositions au chapitre précédent, je préfère ne pas approfondir ici cet aspect du sujet narratologique de *Terre océane*, afin de ne pas me détourner de mon objectif, bien que le lecteur aura compris qu'en l'abordant en tant que personnage (« rêver le personnage ») cela puisse être riche d'implications.

3.4 Conclusion partielle

Il faut d'abord se rendre à l'évidence que les personnages de *Terre océane* ne sont pas aussi déconstruits que pourrait le laisser anticiper la tendance générale des dramaturgies contemporaines à faire appel à des figures relativement dépourvues d'une humanité palpable. Mais, si leur degré de cohérence est amplement suffisant pour les qualifier de supports mimétiques, certaines observations en révèlent les fissures : les boutades de l'oncle à l'endroit du neveu, mais en l'absence de ce dernier, Gabriel devenu oracle et les envolées monologiques d'Antoine, par exemple, s'ils n'anéantissent pas totalement l'identification, fracturent tout de même leur présence naturalisante, encore perceptible, mais pour ainsi dire corrodée, par rapport à laquelle le sujet narraturgique incarne de manière exemplaire un méta-sujet. Outre la trace d'une influence postdramatique, il y a dans ces interstices la manifestation d'une certaine dramaticité performative, qui deviendra plus évidente lorsque les avatars du dialogue dans *Terre océane* auront été examinés.

4. Le dialogue

Si la constitution identitaire des personnages leur procure un certain ancrage dans le réel et ne relève pas spécifiquement d'une *postdramaticité*, cette dernière se cristallise néanmoins au sein de leur parole, que j'ai volontairement soustraite à l'analyse dans la section précédente. C'est en effet dans le dialogue que les traces d'une performativité peuvent être plus aisément décelées, là où elle creuse les lézardes de l'illusion et exhibe le rôle de l'acteur

derrière cette surconscience des personnages, analogue à cet « état d'esprit performatif » dont parle Danan.

Il ne sera donc pas question ici de vérifier si *Terre océane* s'écarte ou se rapproche de certaines tendances contemporaines du dialogue, s'il est atteint ou non des *maladies du dialogue de théâtre*²⁰ telles que les diagnostiquait Joseph Danan. La spécificité de la parole des personnages danisiens, si elle peut certes s'inscrire dans une « mise en cause de la relation interindividuelle entre les personnages et, à travers cette relation, du développement du conflit dramatique jusqu'à la catastrophe et au dénouement²¹ », doit être investiguée à partir des œuvres précédentes de l'auteur qui donnent matière à mieux cerner le dialogue dans *Terre océane*.

4.1 La voix surcodée : la triade énonciative et le « parolique »

Plusieurs chercheurs se sont déjà intéressés au statut de la parole dans les œuvres de Danis en insistant sur l'importance que prend le récit dans le dialogue²², le *drama* ainsi surcodé par la parole des personnages qui se présentent comme « les objets et la source de la mise en intrigue²³ ». De ce récit souvent pluriel résulte une trame intersubjective, rapiécée, où « [l]'expérience du temps est non plus chronologique ou historique, mais mémorielle et éclatée

²⁰ Joseph Danan, « Les maladies du dialogue de théâtre », *Études théâtrales*, n° 33, 2005, p. 46-53.

²¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 66.

²² Marie-Aude Hemmerlé, « Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis », *Loxias*, 2006 [En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1113>], consulté le 20 janvier 2013.

²³ Gilbert David, « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 210.

par les réminiscences du passé²⁴ », comme l'écrit Marie-Christine Lesage en parlant des pièces *Celle-là* et *Cendres de cailloux*. Dans ces deux œuvres, le drame est en effet raconté *a posteriori* par ces êtres qui font s'entrechoquer leurs paroles et reconstruisent par fragments les circonstances de la catastrophe déjà advenue. La rareté des échanges et la prosodie des dialogues font ainsi le procès du langage comme moyen de communication et sabotent par le fait même la mimésis conversationnelle.

Il en découle que les textes de Daniel Danis résistent à la représentation mimétique et ne se laissent pas jouer facilement, un phénomène que Gilbert David aborde en mettant en cause le statut de la parole comme lieu de

la mise en tension de trois instances d'énonciation chez le personnage – désignées par celles du conteur, de l'acteur et du témoin – [qui] forme un dispositif métadramatique singulier qui contrarie une éventuelle incarnation mimétique et appelle au contraire ce qu'il faut bien appeler une *performance*²⁵.

Cette proposition a l'avantage de rendre compte de la question de l'adresse (à qui, ou pour qui, le personnage parle-t-il ?) en positionnant le personnage par rapport à lui-même, où plutôt selon les déclinaisons possibles de son statut d'énonciateur. Considérer l'apport de l'acteur est ici crucial, en cela que, s'il va sans dire que tout personnage nécessite un interprète pour transcender le monde de papier auquel il appartient,

tout se passe comme si l'acte même de jouer impliquait un pacte plus compromettant pour les joueurs, puisqu'ils sont implicitement enjoins de se ressaisir de la voix qui irrigue la parole des personnages, celle de "l'*oralité* dans le moment même où elle *déborde* l'écriture dramatique"²⁶.

²⁴ Marie-Christine Lesage, « Archipels de la mémoire. L'oeuvre de Daniel Danis », *Jeu: revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 79.

²⁵ Gilbert David, « Comment se joue la résistance à la représentation... », *loc. cit.*, p. 205.

²⁶ *Ibid.*, p. 208, citant Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame, op. cit.*, p. 201.

La responsabilité qui incombe à l'acteur lui demande alors de surcoder la profération du texte pour que, greffé au logos qui lui est inhérent dans ce cas-ci, transparaisse le statut changeant du personnage – devenu un parleur – et que soit restitué sur scène le mouvement, l'impulsion originelle de sa voix.

Si cette triade appuie très bien l'idée d'une rhapsodisation des registres dramatique, épique et lyrique, il m'apparaît nécessaire pour cerner l'ampleur du phénomène d'y adjoindre la question de la langue (du « parolique », comme se plaît à l'appeler Danis). Émancipée des vieilles prescriptions linguistiques théâtrales qui, depuis Michel Tremblay, avaient en quelque sorte polarisé à l'extrême les postures envisageables, l'oscillation entre l'oralité populaire et la littérarité typique du dialogue danisien²⁷ en affecte considérablement le fonctionnement en y introduisant un mouvement de ressac auquel le mimétisme peut difficilement survivre. Comme Gilbert David le souligne, il résulte de cette disposition linguistique des personnages que « c'est la vocalité qui a préséance sur l'agir et, néanmoins, la gestualité vocale prend sa source dans une surconscience corporelle que l'auteur transfère vers ses parleurs, comme si l'essentiel était de ressaisir ce qui, dans la langue, échappe à la langue²⁸ ».

L'ensemble de ces considérations révèle toute la complexité de la substance du parleur danisien, devenu un agent performatif porteur d'une voix changeante : à la fois conteur, témoin et acteur, le parleur se retrouve dépositaire d'une parole qui conditionnerait plus le personnage que l'inverse, en investissant le substrat sensoriel de la langue, seul apte à

²⁷ Voir Gilbert David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, 2007, p. 63-81.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

restituer la pulsion première de cette la voix comme conscience du monde et dans le monde. Sans que la forte expressivité des actants ne soit pour autant mise entre parenthèses, la voix soutient (comme elle est soutenue par) le caractère intersubjectif de la polyphonie et les différents modes grâce auxquels elle se décline (on pourrait presque en ce sens parler de « niveaux de vocalité » de la parole).

4.2 Le cas de *Terre océane*

Si les réflexions de Gilbert David prennent appui sur *Celle-là*, *Cendres de cailloux*, *Le chant du Dire-Dire* et *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, *Terre océane* n'est pas en reste en ce qui concerne le caractère performantiel de l'acte de parole. Les personnages, particulièrement Antoine, oscillent en effet entre différents statuts énonciatifs que l'on a distingués. Pour premier exemple, prenons un passage déjà cité au chapitre I, mais qu'il vaut tout de même mieux de reproduire ici pour en rappeler toute la substance :

Chaque partie de ma peau me semble quadrillée au marqueur noir pour inscrire les jours du mois avec ses hauts et surtout ses bas, comme pour me tatouer une peau novembrienne.

Il pleut des ennuis sur une peau d'ennui.

Je déambule comme une statue de plomb, creuse et sans semelle aux pieds [...].

Quand surgit ce maudit mois, les pensées inondent tout le calendrier de noyades tentaculaires répétées.

Sous cette empreinte, je me pourquoitise :

- suis-je à me démolir ?
- ai-je si souvent l'impression de rater la vie ?
- ai-je cru être exempt de la publicité, des films cultes, des modes et de la culture des réussisseurs ?
- la vie me revient-elle avec la mort ?

Un réveil en nage me sort du lit. Je regarde et tâte mon oreiller, surtout mon crâne. Je réalise que tous mes cheveux sont agrippés à ma tête. Mes yeux m'avaient substitué

à la photographie de Gabriel, chauve et livide, lors de ses derniers traitements de chimiothérapie.

Je pense, en scrutant la noirceur du plafond, que mes visions rêviques se moquent de ma personne. Avec raison, me dis-je, les sourcils surélevés. (TO, 33)

Dans cet énoncé monologique d'Antoine, le parleur se désincarne pour laisser entendre, sous divers modes, une parole diffractée – le jeu avec la médialité, tel que discuté auparavant, n'y est d'ailleurs pas étranger. Le dialogue laisse tour à tour s'exprimer le personnage sondant ses propres émotions et leur métaphorisation physiologique (« Je déambule comme une statue de plomb »), pour ensuite s'en distancier (« *les pensées inondent* », plutôt que « *mes pensées inondent* ») et objectiver l'angoisse existentielle : l'énumération des questionnements reste sans réponse et ne les distribue selon aucune hiérarchie, comme s'il était plus important de les regrouper sous la même bannière (« je me pourquoitise ») malgré leur apparente diversité. La surconscience corporelle d'Antoine se manifeste ici de manière presque littérale (« mes yeux m'avaient substitué à la photographie de Gabriel ») dans un jeu d'autoauscultation nécessaire à la prise de conscience de son propre corps, dont la perte des cheveux est incertaine. La parole lui donne ainsi accès à une vision en plongée sur lui-même, à l'image de l'âme sortant du corps de la Mère dans *Celle-là*, pour éventuellement réintégrer le « support corporel » du personnage, non sans passer au préalable par une méta-énonciation renforçant le caractère distancié de la scène (« Avec raison, me dis-je, les sourcils surélevés. »)

Ici, l'importance pour l'acteur de surcoder son jeu afin de « relayer la *voix* qui se fait entendre dans les interstices de la partition » est manifeste, « sans quoi le personnage ne serait

plus qu'une coquille vide et le joueur un pénible histrion²⁹ », comme le note David. La scène de l'appel téléphonique avec Mireille au tout début de la pièce, étudiée au chapitre I, est également caractérisée par ce changement du statut d'Antoine en tant que parleur qui, entre deux répliques destinées à son ex-conjointe au bout du fil, y va de commentaires sur l'interaction.

Le cas de co-énonciation de Dave et Gabriel, alors qu'ils anticipent l'avenir, attire aussi l'attention :

DAVE

Tu voyais l'avenir aussi ?

GABRIEL

Oui. Quand mon corps va cesser de vivre ici, les jours après mon enterrement, Antoine sera dans ce lit avec Charlotte

DAVE

Comme deux effrénés, pour que la vie perdure.

GABRIEL

Elle l'a toujours aimé.

DAVE

Antoine avait jamais cliqué.

GABRIEL

Ça change. Le moment où il va basculer, c'est après une chaude accolade du cinquième jour. [...]

Ils vont reprendre leur souffle.

DAVE

Pis, lovée comme un œuf sur lui...

GABRIEL

Plutôt comme une tortue ! (TO, 63-64)

Si le mode de la stichomythie offre généralement à lire une confrontation de points de vue entre deux personnages qui l'énoncent, le syncrétisme des voix de Dave et Gabriel doit ici être

²⁹ Gilbert David, « Comment se joue la résistance à la représentation ?... », *loc. cit.*, p. 207.

reçu comme un chant/contrechant qui substitue la complicité au marquage de l'individualité de chacun : il s'agit d'une prophétie dont la formulation est en effet tributaire de paroles mises en commun, comme si l'oracle se réclamait d'une double conscience pour transcender le présent. Le pacte est par la suite brisé alors que Gabriel oppose à la proposition de Dave une précision, mettant fin à l'épisode divinatoire et laissant l'échange reprendre sa forme traditionnelle. L'instance actorielle doit alors être prise en compte dans la lecture de l'extrait, puisque les joueurs sont désormais chargés de composer à l'unisson la partition des voix des deux personnages, réciproquement soudés à la parole de l'autre.

Les exemples ne manquent pas dans le texte, mais il convient d'arrêter ici mon enquête afin de mettre en valeur le rôle du sujet narraturgique dans le dialogue. Si l'idée d'une surconscience corporelle s'applique difficilement à une instance justement caractérisée par sa non-corporalité, il n'est pas interdit de lui prêter, à défaut de mieux, une surconscience fictionnelle, et donc métathéâtrale. Sa propension à redoubler et à s'appropriier la parole des autres personnages, en plus de rendre compte de leurs points de vue et perceptions (bref, l'attitude qui constitue son ethos), laisse croire qu'il serait également nécessaire de concevoir son statut énonciatif selon des déclinaisons complémentaires (je pense aux segments rapportés de paroles qui ne sauraient être reçus de la même façon que la description narrativisée d'une scène, par exemple). Ce n'est donc pas sans raison que j'ai appelé *voix* narraturgique l'ensemble des énoncés qui seraient attribuables à cette instance, qui irrigue en quelque sorte la fiction. Supposant qu'un acteur soit chargé de prêter corps à cette voix, des considérations analogues à celles concernant le dialogue des personnages s'imposeraient. Il y aurait ici matière à creuser ce sillon, pour définir par exemple quels seraient les différents

statuts de la voix narraturgique et en quoi celle-ci pourrait être foncièrement performative. Je suis contraint cependant d'abandonner ici l'exploration de cette piste à d'autres temps.

4.3 Conclusion partielle

On voit que, malgré l'absence quasi totale de didascalie méta-énoncive, la nécessité pour l'acteur de surcoder son jeu est inscrite dans le dialogue même, désamorçant l'incarnation mimétique du personnage qui, si elle peut s'imposer pour certains passages, se fait aussitôt subvertir du fait de la posture changeante du parleur avec ses propres énoncés. Cette « surconscience corporelle qui dynamise, déréalise, opacifie l'acte de parole³⁰ » lui inocule un performatif à même de réaliser cette *chora*³¹-graphie dont parle Hans-Thies Lehmann : « dé-construction du discours orienté vers le sens ; invention d'un espace qui tente de se dérober à la loi du telos et de l'unité³² ». Le dialogue de *Terre océane*, peut-être davantage que dans d'autres pièces de Danis³³, concrétise cette perturbation réciproque entre le texte et la scène, trait postdramatique s'il en est, relativisant la primauté du logos de la

³⁰ Gilbert David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis... », *loc. cit.*, p. 80.

³¹ Lehmann convoque les travaux de Julia Kristeva sur Platon pour s'inspirer de la notion de « chora » : « Selon cette pensée, il existait à l'origine un "espace" disponible et réceptif (à connotation maternelle), échappant à l'entendement logique et au sein duquel se différenciait le logos avec ses oppositions entre signifiant et signifié, l'écoute et la vue, l'espace et le temps. » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 235.

³² *Ibid.*, p. 236.

³³ *Terre océane*, à l'instar du *Chant du Dire-Dire* et du *Langue-à-langue des chiens de roches*, opère une construction de la fiction différente de *Cendres de cailloux* et *Celle-là*, où l'histoire donnée à lire ou à entendre au lecteur/spectateur apparaît comme la superposition de différents territoires farouchement défendus par leur locuteur respectif. L'œuvre ici à l'étude et ses homologues, au contraire, n'hésitent pas à faire appel à l'échange, le dialogue opérant un mouvement de va-et-vient plus évident entre le mode conversationnel et son sabotage.

parole et conditionnant le jeu de l'acteur par lequel doit transparaître cette voix kaléidoscopique, mais quand même singulière des personnages.

5. La fable

La question de la fable, bien qu'elle soit intimement liée à celle de l'action au point de se confondre avec elle, doit maintenant être abordée. Selon Jean-Pierre Sarrazac,

[u]n nouveau partage des voix s'est institué dans le théâtre moderne et contemporain : chevauchant la voix des personnages, une voix méta- ou paralogique, celle du sujet épique ou rhapsodique, s'infiltré dans toutes les failles de l'action, tous les interstices de la fable³⁴.

Je propose en ce sens de réserver l'analyse de ce partage des voix (dont le sujet narratologique ne saurait être exclu) pour la section suivante. Pour l'heure, il s'agit de voir quelle fable *Terre océane* donne à lire. Si Aristote comparait le *muthos* à un *bel animal*, il n'est pas nécessaire d'insister sur la désuétude d'une telle notion dans le contexte actuel : l'annonce de la mort inévitable de Gabriel en tout début de pièce rompt avec l'enchaînement causal traditionnel de l'intrigue (les étapes du nœud, des péripéties et du dénouement sont ici avortées) et le développement fragmentaire de la fiction en plus des multiples ruptures temporelles dans *Terre océane* révoquent *ipso facto* l'idée des justes proportions d'un tel animal. Si cependant on entend la fable au sens plus large de relation entre la fiction et la réalité, Paul Ricoeur offre ici une piste intéressante pour l'analyse, ce dont je m'inspirerai en convoquant les trois niveaux

³⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Fable (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 83.

de la *mimèsis*³⁵ qu'il développe dans le premier tome de son ouvrage *Temps et récit*. Bien que Ricoeur ne se soit pas spécifiquement penché sur le texte de théâtre dans sa vaste réflexion, la fable dramatique, du moment bien sûr qu'il y ait fable, peut être abordée en fonction des trois déclinaisons de la relation fictionnelle avec le réel, sans qu'une discussion sur les oppositions entre récit et représentation ne soit ici nécessaire (et qui serait de toute façon contre-productive à ce stade-ci de l'analyse).

Entendue comme une « préfiguration du champ pratique³⁶ », la *mimèsis* I renvoie par exemple à une compréhension fonctionnelle du monde antérieure à l'œuvre. *Terre océane* posant comme présupposé la contrainte de la mort inévitable d'un enfant, elle fait en même temps référence à un *gestus* social qui, s'il n'est pas employé pour soutenir une thèse défendue par l'œuvre, en travaille nécessairement l'imaginaire : l'accompagnement de Gabriel jusqu'à ses derniers instants de vie projette les échos du malaise, de l'incompréhension et du sentiment d'impuissance qui accompagnent une telle réalité dans notre société, échos à leur tour réverbérés sur la trame du drame. En contrepartie, l'appel au chamanisme apparaît comme un anticorps au tragique en faisant appel à une compréhension tout autre du monde, posée comme apte à contrecarrer un certain fatalisme et capable d'insuffler ce qu'il faut de résilience pour vivre le deuil. Le *topos* de la campagne québécoise appelle aussi à ancrer la fiction dans une réalité et un imaginaire « sauvages », par opposition à la ville d'où Antoine

³⁵ On excusera la contradiction que ma démarche pourrait sembler afficher en comprenant que Ricoeur entend *mimèsis* non pas dans son sens d'imitation du monde, mais bien « dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives. », Paul Ricoeur, *Temps et récit : L'intrigue et le récit historique*, t. I, Paris, Seuil, 1983, p. 69.

³⁶ Marie Carcassonne, « Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricoeur: présentation et commentaires », *Hermès*, n° 22, 1998, p. 54.

décide de s'extirper le temps des événements, renforçant l'isotopie du chamanisme. L'éclatement du noyau familial et la famille reconstituée figurent également parmi ce qu'on pourrait appeler les thèmes de l'œuvre qui puisent leur force évocatrice dans une préfiguration du monde.

Quant à la *mimèsis* II, qui est « une configuration textuelle qui permet une médiation entre les *mimèsis* I et III » (cette dernière étant la « refiguration par la réception de l'œuvre³⁷ »), il apparaît que les observations des sections précédentes doivent maintenant être considérées. Ainsi, les façons dont sont construits les personnages, leur parole d'où émerge une voix kaléidoscopique et la configuration des événements (marquée par la fragmentation, les ellipses et les interventions du sujet narratologique) sont autant de facteurs qui permettent de relier – sous un mode, on l'aura compris, qui tient davantage de la rhapsodie que de la simple imitation – le réel à la fiction. Il faudrait peut-être y adjoindre le complexe médial de *Terre océane* (dans le cas de la lecture) et un dispositif scénique virtuel (dans le cas d'une représentation)³⁸, considérant qu'ils engendrent un certain jeu de langage au niveau de la *mimèsis* II et influencent l'économie du sens – même si cette dimension reste secondaire par rapport à l'analyse de la fable proprement dite.

En ce qui concerne la *mimèsis* III, on comprend que la configuration des éléments textuels ne concourt pas à une réception sans heurt d'un « champ pratique » : malgré que le tissu de la fable apparaisse cousu de fil blanc, le lecteur n'est pas sans ressources et il est à

³⁷ *Ibid.*

³⁸ À condition, bien sûr, qu'on accepte d'élargir la notion de « configuration textuelle », selon Ricoeur, à la partition didascalique du texte de théâtre.

même, dans le cas d'une œuvre postdramatique censée déconstruire le sens, de compenser la perte des repères et les entorses faites aux règles d'unité, car le lecteur-spectateur « ne peut pas ne pas dramatiser³⁹ », selon Marie-Madeleine Mervant-Roux. Dans *Figurations du spectateur*, la chercheuse parle de la réception d'une œuvre théâtrale comme d'une *saisie allégorique*, suivant deux modes : l'interprétation dramatique, en soi la lecture, le décodage d'une œuvre (dramatique), et la *dramatisation*, c'est-à-dire l'attribution de signifiés aux signes en présence, selon les isotopies thématiques et multisensorielles⁴⁰ qui, comme l'écrit cette fois Hans-Thies Lehmann « "font sens" même s'ils ne sont pas fixés conceptuellement⁴¹ ». Si ce mode de réception s'applique plus particulièrement à la représentation, il est analogue à la perception d'une fable (sans nécessité que ce soit *la fable*), qui peut alors être dégagée d'une grande variété d'œuvres, même celles qui peuvent apparaître fortement autoréférentielles. Ce n'est certes pas le cas de *Terre océane*, qui fait davantage appel au mode de l'interprétation dramatique, mais le brouillage du « champ pratique » par la *mimèsis* II – entendons-nous, par les procédés configurants – conditionne tout de même la réception de la fable.

Cela dit, il convient de rapatrier l'ensemble de ces observations dans un même champ interprétatif : la fable de *Terre océane* se traduirait ainsi par l'accompagnement de Gabriel par Antoine et Dave qui assument la responsabilité d'une famille reconstituée, et dont la tâche

³⁹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figuration du spectateur...*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ Catherine Bouko précise: « Au cours du processus de dramatisation, le spectateur produit du sens mais celui-ci diffère de la réception dramatique. Le spectateur de la performance ne *lit* pas à proprement parler le spectacle et ses signes. Ces derniers sont opaques et rendent la *lecture* de la création impossible. 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 signifiés. » Catherine Bouko, *Théâtre et réception...*, *op. cit.*, p. 166.

⁴¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 128.

allégorique serait de briser le fatalisme inhérent à la mort annoncée d'un enfant. Afin de vivre le deuil – en quelque sorte avant l'heure, vu le caractère inéluctable de l'issue –, l'adhésion à une cosmogonie chamanique permettra aux personnages principaux de reconsidérer leur relation au monde, alors que le déroulement de cette démarche constitue la « mise en intrigue » telle que théorisée par Ricoeur dans *Temps et récit*.

Là où l'avantage de considérer la *mimèsis* III dans les observations préliminaires se révèle, c'est lorsqu'il s'agit d'impliquer la configuration particulière de la *mimèsis* II dans le tout de la fable. Si vraiment le lecteur-spectateur dramatise à l'aide d'isotopies thématiques et multisensorielles, alors le chamanisme, conception tout autre du monde, permet d'établir un point d'arrimage thématique à la saisie allégorique de la construction rhapsodique de la fiction : à l'image d'Antoine qui a été « mis en contact avec les présences du réel, ou en tout cas [est devenu] plus réceptif » (*TO*, 82), la *mimèsis* II participe du même mouvement onirique et tellurique qui marque la quête ontogénétique des personnages, mouvement que le lecteur-spectateur est à même de saisir et de s'appropriier au profit d'une dramatisation de la fable, complémentaire à son interprétation dramatique, suivant les termes de Mervant-Roux. Comme l'écrit Gilbert David en référence au *Chant du Dire-Dire*, « [t]out se passe comme si, dans cette fable, l'enjeu était tout entier dans la capacité même du langage non seulement d'infléchir le cours des choses, mais de produire un réel, un réel autre, ce qui est la tâche supérieure d'un shaman ou du poète⁴² ».

⁴² Gilbert David, «Le langue-à-langue de Daniel Danis...», *loc. cit.*, p. 78.

6. L'action

La notion d'action ne concerne plus aujourd'hui le seul enchaînement des événements de la fiction, constitutifs de l'intrigue et soumis aux lois des unités. Puisqu'ils ne se consacrent plus uniquement à la tâche ancestrale de raconter en la représentant une histoire réglée par la causalité, les nouveaux avatars du drame appellent aujourd'hui à un emploi plus étendu de l'action,

en extension hors du champ du dramatique, dans ses acceptions proprement scéniques, du côté de l'acteur, mais aussi, plus largement, du côté de l'acte théâtral, ce que nous avons appelé [...] la « performance », et de la mise en avant, décisive (puisque constitutive de tout théâtre), de cette autre extension : l'action sur le spectateur⁴³.

Dans le cas de *Terre océane*, il y a matière à interroger ces dimensions sans pour autant négliger le « champ du dramatique », car il ne suffit pas ici de plaquer le diktat postdramatique voulant que la grande action soit introuvable et que le « présent de la performance⁴⁴ » soit seul souverain sur le plateau : si le principal élément inducteur (la rechute cancéreuse de Gabriel) est posé dès les premières pages et interdit la possibilité d'en contrecarrer l'issue, si l'intrigue n'en est pas une puisque ses aboutissants sont d'emblée exposés et saisis comme inévitables, la pièce adhère tout de même aux grandes lignes du schéma traditionnel voulant qu'une action soit enclenchée en début de pièce et trouve son apaisement en fin de course.

⁴³ Joseph Danan, « Mutation de l'action. Présentation », *loc. cit.*, p. 10.

⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 227.

Puisque c'est bien au niveau de l'écriture que je souhaite fonder cette réflexion sur l'action (à laquelle devront être adjointes les observations discutées plus tôt sur le personnage, le dialogue et la fable), un commentaire de Danis me semble à propos pour introduire la discussion :

Entre l'expérience aux tables de l'écriture et ce qui est de l'autre côté [celui du spectateur], il y a cette transmission de la parole qui se régénère, se retravaille, se met en « évaporation » [...]. Après l'évaporation, c'est comme si la salive des acteurs arrivait au-dessus de la tête des spectateurs et que le flux de la parole vaporeuse entrait dans la tête du spectateur, ce dernier faisant finalement le dialogue et la synthèse de tout⁴⁵.

Bien que représentative de l'expérience spectaculaire lors de la représentation d'une œuvre de Danis, cette intervention n'est pas très éclairante sur les modalités de cette « évaporation », mais laisse au moins sous-entendre que l'acteur – et pas seulement le personnage – est appelé à *performer* selon les considérations relatives au dialogue précédemment commentées. L'idée du rapport scène/salle apparaît aussi comme l'un des paramètres essentiels de l'expérience spectatorielle.

L'aménagement de la fiction et le caractère intimiste des scènes ne sont certainement pas étrangers au phénomène décrit par Danis. Puisqu'elle est présentée par fragments, l'histoire d'Antoine, Dave et Gabriel doit être reconstituée par le lecteur-spectateur qui complète les manques laissés par les nombreuses ellipses (souvent à l'intérieur d'une même scène) et qui réordonne les événements selon divers repères temporels. Pourtant, une bonne partie des séquences ne participe pas à l'avancement de la « grande action » : les confidences

⁴⁵ Daniel Danis, « "Qu'est-ce que ça mange, un dialogue ?..." Dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou », *Études théâtrales*, vol. 2, n° 33, 2005, p. 183.

de Gabriel (*TO*, 25), le poème (*TO*, 32) et les « faits divers » (*TO*, 35, 50, 51, 55, 62), pour ne nommer que ceux-là, sont autant de segments « parasites » qui contribuent davantage à inférer un effet de présence qu'au développement de l'intrigue.

Cet effet de présence est d'autant plus signifiant qu'il est soutenu par une performativité « parolique » qui s'immisce partout dans le dialogue, catalyseur premier de cette « évaporation » dont parle Danis. La voix des personnages, non sans ironie puisqu'elle semble parfois insituable, nécessite en ce sens un espace – celui de la scène – dans lequel elle doit être profondément ancrée pour s'offrir comme impulsion, et un temps – celui de la représentation, dans tout ce qu'elle a d'intime entre la scène et la salle –, pour se déployer, « se régénère[r], se retravaille[r] ». La part non négligeable que se partagent le récit et les descriptions dans le dialogue, alors qu'elle pourrait laisser croire à tort que plus rien n'a à se passer sur les planches, ailleurs que dans le *dire* des personnages, convoque au contraire le spectateur à la saisie d'une fiction rythmée par la vocalité dans cet espace-temps de la représentation. On pourrait en ce sens parler d'un double chronotope⁴⁶ : celui, mixte, du conte, du témoignage et de la performance (suivant la triade énonciative proposée par Gilbert David), auquel s'adjoint celui des conversations mimétiques inscrites dans un lieu (la ville, la campagne, le salon funéraire...) et un temps (l'automne, le début de l'hiver, le jour de l'An...) diégétiques. Un mouvement de va-et-vient s'installe entre ces deux chronotopes de nature différente, entre les confidences monologiques et les scènes de cuisine, et constitue en soi

⁴⁶ Je fais ici référence au principe de Bakhtine qu'il définit comme « la corrélation essentielle des rapports spatiotemporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », la « fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

l'action scénique (le jeu de l'acteur, la transmission sonore de la parole, la rythmique de la voix...) et, plus globalement, celle de l'acte théâtral (les changements de postures énonciatives, les procédés autoréflexifs, la rhapsodie...).

À l'échelle de la lecture, on peut considérer le complexe médial de l'objet-livre de *Terre océane* comme participant à un débordement rhapsodique de la médialité, alors qu'au niveau de la représentation, le sujet narraturgique se présenterait comme le rhapsode responsable d'une bonne part de la médiatisation de la fiction. L'exposition de facture quasi cinématographique, la scène intime entre les trois hommes sous la forme d'un poème ou la missive d'Antoine adressée à Charlotte sont autant d'exemples du caractère très synthétique de la *diègèsis* construite par la voix narraturgique. Ces multiples procédés intermédiatiques magnifient et déforment, à la manière d'une lentille de caméra, certains éléments présents sur scène, provoquant un changement de perspective du spectateur et une redéfinition constante des structures de réception. Un tel débordement correspond bel et bien à la présence d'une action qui ne soit pas que dramatique, mais modulée par le dispositif textuel lui-même, comme le propose Mervant-Roux dans un article au titre évocateur, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action » :

D'une façon générale, ce qu'on constate est un déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) à *une autre dimension du matériau textuel*. C'est là, dans ce déplacement, qu'il convient de situer et d'examiner les redéfinitions contemporaines de l'action⁴⁷.

⁴⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 16. Les italiques sont de l'auteur.

Le *drama* de *Terre océane*, entendu ici dans son acception de « canevas dramatique », serait en ce sens indissociable de la facture « rêvique » et « imagique⁴⁸» émanant du dispositif textuel, éventuellement scénique, suivant les observations commentées tout au long de ce chapitre. De la performance à la fragmentation, du dialogisme entre sujet narraturogique et personnages à la médiation particulière de la fiction, de l'histoire tragique de Gabriel aux réflexions métaphysiques – et métadramatiques – d'Antoine, l'analyse révèle une multiplicité d'éléments organisateurs dont la synergie pourrait être appelée, enfin, une grande action, en un sens nouveau et productif.

Il y a là matière à considérer ce qu'on pourrait nommer la dramaticité d'un texte aux attributs performatifs. Ou serait-ce l'inverse ? Performativité d'un texte aux attributs dramatisants ? L'indécidabilité, sans doute, est constitutive de l'esthétique de *Terre océane* et de ce qu'il faut bien assimiler ici à un théâtre de la *présentation*.

⁴⁸ Daniel Danis, « "Qu'est-ce que ça mange, un dialogue ?..." Dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou », *Études théâtrales*, 2005, p. 182.

Conclusion

S'il a été reproché à Hans-Thies Lehmann d'avoir annoncé la fin pure et simple des écritures dramatiques, force est d'admettre que devant cet état de crise suprême – car là où la crise du drame en signalait les transformations, le postdramatique en annonçait l'annihilation –, devant cet état de crise donc, les chercheurs furent poussés à revoir leurs méthodes d'approche du théâtre et à reconsidérer avec plus de nuances et de précisions les relations entre la scène et la salle. Corollairement, et ne serait-ce que pour relativiser la thèse postdramatique, le devenir du drame engendra un réexamen de ses nouvelles déclinaisons.

C'est dans cette perspective que j'ai entrepris la présente recherche, pour répondre à la difficulté qui, à mon sens, afflige les études théâtrales en ce début de siècle : plusieurs postures d'analyse, souvent polarisées par le débat actuel, n'arrivent que rarement à décrire les œuvres nouvelles dans leurs ramifications véritablement novatrices. D'un côté, les annonces de la catastrophe postdramatique se heurtent à toute une gamme de pratiques d'écriture beaucoup moins subversives qu'on ne veut bien le croire, de l'autre, les tenants du drame ne cessent de remanier les mêmes notions millénaires pour les greffer à des dramaturgies qui les rejettent aussitôt comme des corps étrangers. Le résultat est souvent le même : on passe sous silence les mutations des fondements mêmes de la pratique théâtrale et, c'est bien là le problème en ce qui concerne les chercheurs, on se permet encore aujourd'hui de lui affubler les épithètes d'« éclatée » et de « plurielle », comme pour justifier le manque de précision des analyses et des outils conceptuels.

Dans cette conjoncture, *Terre océane* était un objet dont l'analyse devenait particulièrement pertinente, puisqu'elle forçait une certaine inventivité conceptuelle afin d'éviter l'écueil, postmoderne s'il en est, d'un verdict de monstruosité. J'ai donc tenté de mettre de l'avant une approche qui, plutôt que de puiser dans les théories des genres ou du drame comme c'est généralement le cas, arrimait l'analyse à une problématique de la médialité. La multimodalité d'Elleström, parce qu'elle considère la médialité comme une combinaison instable d'attributs partagés par d'autres médias, m'est apparue une piste pertinente pour des raisons évidentes. Un tel éclairage révélait alors de nombreuses stratégies de signification et de représentation dans *Terre océane*, et, c'est là mon pari, permettrait d'en faire de même avec d'autres œuvres récentes, sans borner l'analyse à ne définir que par la négative leurs pratiques innovantes, contrairement à certaines approches plus traditionnelles.

Certes, la notion de média qualifié, telle que définie par Elleström, et sa mobilisation dans mon acception des références médiales de qualification, nécessitent qu'on les approfondisse et que soit interrogé leur pouvoir de caractérisation d'un produit médiatique. Mais cette question m'apparaît trop labyrinthique pour être ici développée et devra être réservée à des recherches ultérieures. Il n'en demeure pas moins que cette posture intermédiaire, en plus d'avoir permis de détailler avec une finesse certaine les dynamiques formelles de *Terre océane*, menait naturellement, et suivant une continuité théorique, à la question de la scène et d'une éventuelle *transmédialité* de l'œuvre.

C'est dans cette veine que furent proposées les idées de partition (l'attribution de responsabilités scéniques aux divers éléments textuels) et de sujet narraturgique. Si la

première souffre d'une définition moins étayée, justement par souci de conserver la notion ouverte, la seconde demeure un concept clé de ce travail. En arrimant à l'un ou l'autre des constituants du dispositif scénique (scénographie, dialogisme et réception) la fonction dramaturgique remplie par certains éléments textuels, le sujet narraturgique permet l'émergence d'une *persona* dotée d'un éthos et véritablement en attente d'incarnation, plutôt que de s'en remettre à la figure abstraite d'un auteur hantant les parties du texte sans locuteur explicite. Cette proposition répond en outre à l'hypertrophie contemporaine de la didascalie et à la dissolution de sa fonction d'indication de régie, des phénomènes auxquels très peu de travaux ne s'étaient jusqu'alors attelés sérieusement. En outre, et c'est sans doute sur cet espoir que je fondais cette recherche, l'idée qu'un sujet narraturgique puisse prendre en charge de nombreux éléments textuels indociles à l'adaptation scénique mène à penser que les nouvelles formes d'écriture, plutôt que d'être reçues comme posant problème aux pratiques de mise en scène, doivent être abordées à l'aide d'outils nouveaux, émancipés de la relative linéarité des lectures conventionnelles.

Qu'en est-il de la valeur opératoire de ces propositions sur d'autres dramaturgies ? Que nous permettraient-elles de dire sur le théâtre actuel ? Plusieurs textes d'Évelyne de la Chenelière (par exemple *L'imposture* ou *Les pieds des anges*) pourraient être soumis au même exercice de lecture, tout comme des œuvres d'Olivier Choinière (je pense ici à *Félicité* et *Nom de domaine*), pour ne nommer que ces deux auteurs. On y remarquerait sans doute que des formes médiatisées de représentation sont thématiques dans chacune de ces œuvres et que leur dynamique structure le texte dans une espèce de jeu de vases communicants. Peut-être, et c'est certainement là une hypothèse qu'il serait stimulant de fouiller, l'esthétique de ces

œuvres se caractérise-t-elle par les libres associations des divers médiations de réalités analogues. Un sujet narraturgique, responsable de porter sur scène cette trame intermédiatique, y trouverait-t-il alors son compte ? La question est lancée...

En outre, la pertinence de poursuivre la lecture de l'œuvre de Danis selon les outils proposés lors de ce travail s'impose presque par son évidence. Les antécédents de plasticien et la démarche fortement multidisciplinaire de l'auteur laissent à penser que son écriture, depuis longtemps, ait été intimement alimentée par un questionnement sur la dimension médiatique de l'art. Mais, au-delà des curiosités technologiques qu'il a pu déployer dans plusieurs de ses spectacles et ateliers, c'est la préoccupation première de ce mémoire qui bénéficierait d'une telle étude : la relation texte/scène, et l'incidence de sa reconfiguration sur les « fabriques d'écritures » contemporaines. En effet, on peut facilement témoigner, depuis *e, roman-dit*, d'une présence grandissante de la thématisation et de l'imitation de médias dans les œuvres de Danis, en plus d'une hypertrophie de la didascalie qui, sans doute, atteint son apogée dans *La scaphandrière*. Pure hypothèse à ce stade-ci de la réflexion, mais peut-être une certaine « grammaire narraturgique » pourrait-elle être dégagée de *e, roman-dit*, *Terre océane*, *Bled*, *La scaphandrière* et *L'enfant lunaire*, éclairant davantage certains modes de cette influence réciproque entre le texte et la scène.

En somme, l'ouverture des études théâtrales au champ de l'intermédiatité m'apparaît comme un passage obligé, dans la mesure où des considérations autres que strictement dramaturgiques (elles-mêmes basées sur des notions auxquelles de nombreuses nouvelles

écritures semblent imperméables) devront habiter les chercheurs désireux d'interroger les pratiques interdisciplinaires qui animent aujourd'hui l'art théâtral et qui, j'ose le penser, en travaillent la nature profonde. Qui plus est, la notion de performance comme forme nouvelle de dramaticité, alors qu'elle augmente en popularité, me semble difficilement isolable de la notion de médialité vu l'importance qu'y prend la sensorialité. Bien que je ne partage pas l'avis de certains commentateurs suggérant que les distinctions entre texte et pièce de théâtre disparaissent un jour, les approches poétiques me semblent condamnées à révéler de plus en plus les limites de leur cadre d'analyse sur les œuvres émancipées du drame moderne. Ainsi, il n'est pas farfelu de supposer qu'un jour, le texte de théâtre, dans sa forme littéraire, ne soit plus la seule prémisses du théâtre, libre de puiser là où les créateurs auront cru bon flairer la promesse de sa réinvention, à ce carrefour merveilleusement chaotique de pratiques, de genres et, surtout, de possibilités.

Bibliographie

I. Corpus

1. Corpus principal

DANIS, Daniel, *Terre océane: récit*, Montréal, Dazibao, 2003, 112 p.

DANIS, Daniel, *Terre océane: roman-dit*, Paris, L'Arche, 2006, 96 p.

2. Corpus secondaire

CHOINIÈRE, Olivier, *Félicité*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2007, 86 p.

CHOINIÈRE, Olivier, *Nom de domaine*, Montréal, Leméac, 2012, 70 p.

DANIS, Daniel, *Cendres de cailloux*, nouvelle édition [1992], Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, 122 p.

DANIS, Daniel, *Celle-là*, Montréal, Leméac, 1993, 91 p.

DANIS, Daniel, *Le chant du dire-dire*, Paris, L'Arche, 2000, 80 p.

DANIS, Daniel, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001, 92 p.

DANIS, Daniel, *e : roman-dit*, Paris, L'Arche, 2005, 118 p.

DANIS, Daniel, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008, 72 p.

DANIS, Daniel, *La scaphandrière suivi de L'enfant lunaire*, Paris, L'Arche, 2011, 96 p.

DE LA CHENELIÈRE, Évelyne, *L'imposture*, Montréal, Leméac, 2009, 101 p.

DE LA CHENELIÈRE, Évelyne, *Les pieds des anges*, Montréal, Leméac, 2009, 77 p.

3. Sur le théâtre de Daniel Danis :

DANIS, Daniel, « “Qu’est-ce que ça mange, un dialogue ?...” Dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou », *Études théâtrales*, vol. 2, n° 33, 2005, p. 181-189.

DAVID, Gilbert, « Comment se joue la résistance à la représentation ? L’exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 205-214.

DAVID, Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, 2007, p. 63-81.

HEMMERLÉ, Marie-Aude, « Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis », *Loxias*, 2006 [En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1113>], consulté le 20 janvier 2013.

LESAGE, Marie-Christine, « Archipels de la mémoire. L’oeuvre de Daniel Danis », *Jeu: revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 79-89.

II. Ouvrages et études théoriques

1. Analyse dramaturgique et théorie du drame

ADORNO, Theodor, « Pour comprendre “Fin de partie” », in *Notes sur la littérature*, trad. Sybille Müller, [1958], Paris, Flammarion, 1984, p. 201-238.

BARBOLOSI, Laurence et PLANA, Muriel, « Épique / Épicisation », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 74-78.

DANAN, Joseph, « Mutations de l’action. Présentation », *L’Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 9-12.

DANAN, Joseph, « Les maladies du dialogue de théâtre », *Études théâtrales*, n° 33, 2005, p. 46-53.

HÉBERT, Chantal, LAPOINTE-CLOUTIER, Marie-Michèle, NOREAU, Denyse [et al.], « L’hybridité au théâtre. Deux études de cas », in Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert [dir.], *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 123-153.

- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, 169 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2012, 240 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, 1999, 212 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre [dir.], *Poétique du drame moderne et contemporain. Poétique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, 256 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Dialogue (crise du) », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 66-72.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Fable (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 78-85.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 7-18.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Müller, [1956], Belval, Circé, 2006, 163 p.

2. Esthétique

- BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2010, 258 p.
- CARCASSONNE, Marie, « Les notions de médiation et de *mimesis* chez Paul Ricoeur: présentation et commentaires », *Hermès*, n° 22, 1998, p. 53-56.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 27-43.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013, 96 p.

- GUAY, Hervé, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 63-76.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, 210 p.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 13–26.
- MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 293 p.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2010, 256 p.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit : L'intrigue et le récit historique*, t. I, Paris, Seuil, 1983, 324 p.
- RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 91-103.

3. Intermédialité

- AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres-New York, Routledge, 2008, 210 p.
- BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, images du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2006, 313 p.
- BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 295 p.
- ELLESTRÖM, Lars [dir.], *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, 270 p.
- ELLESTRÖM, Lars, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », in Lars Elleström [dir.], *Media borders, multimodality and intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 13-29.

LESAGE, Marie-Christine, « Le théâtre et les autres arts: matériaux composites », in Dominique Lafon [dir.], *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 335-360.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, automne 2005, p. 43-64.

RAJEWSKY, Irina O., « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », in Lars Elleström [dir.], *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

ROUTHIER, Élisabeth, *L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, 115 p.

4. Linguistique pragmatique, analyse du discours et poétique

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999, 215 p.

BERNANOCE, Marie, « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre [dir.], *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

GALLÈPE, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997, 479 p.

ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 175 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, 262 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Typologie fonctionnelle du didascale », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre [dir.], *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 35-46.

MEIZOZ, Jérôme, « Ethos, champ et facture des oeuvres : recherches sur la "posture" », *Pratiques*, n° 117-118, 2003, p. 241-250.

RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 7-33.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le récit paratextuel », in *Le récit et les arts*, *Arts 8*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 117-137.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien », *Littératures*, n° 53, 1984, p. 79-103.

5. Narratologie

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

GENETTE, Gérard, *Codicille*, Paris, Seuil, 2009, 312 p.

III. Ouvrages de références:

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre : L'école du spectateur*, t. II, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, 318 p.

IV. Divers

VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960.

Annexe 1 : Les modalités et les modes des médias (tels que proposés par Lars Elleström)

<i>Modality</i>	<i>What the modality is</i>	<i>The most important modes of the modality</i>
Material modality	The latent corporeal interface of the medium; where the senses meet the material impact	<input type="checkbox"/> human bodies <input type="checkbox"/> other demarcated materiality <input type="checkbox"/> not demarcated materiality
Sensorial modality	The physical and mental acts of perceiving the interface of the medium through the sense faculties	<input type="checkbox"/> seeing <input type="checkbox"/> hearing <input type="checkbox"/> feeling <input type="checkbox"/> tasting <input type="checkbox"/> smelling
Spatiotemporal modality	The structuring of the sensorial perception of the material interface into experiences and conceptions of space and time	<input type="checkbox"/> space manifested in the material interface <input type="checkbox"/> cognitive space (always present) <input type="checkbox"/> virtual space <input type="checkbox"/> time manifested in the material interface <input type="checkbox"/> perceptual time (always present) <input type="checkbox"/> virtual time
Semiotic modality	The creation of meaning in the spatiotemporally conceived medium by way of different sorts of thinking and sign interpretation	<input type="checkbox"/> convention (symbolic signs) <input type="checkbox"/> resemblance (iconic signs) <input type="checkbox"/> contiguity (indexical signs)

Ce tableau est tiré de :

Lars Elleström [dir.], *Media borders, multimodality and intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 36.

Annexe 2 : Classification des phénomènes intermédiaux (telle que proposée au chapitre I)

Classification des phénomènes intermédiaux

Type	Opération	Sous-type	Exemples d'équivalence littéraire
• Transposition	Passage du contenu d'un produit qualifié vers un média qualifié distinct		<ul style="list-style-type: none"> • adaptation • mise en scène
• Combinaison	Présence de plusieurs médias de base dans un même ensemble médiatique	<ul style="list-style-type: none"> • assemblage (plusieurs médias techniques) • intégration (un seul média technique) 	
• Référence	Un <i>substrat</i> se constitue par rapport à un <i>adstrat</i> au niveau de la représentation	<ul style="list-style-type: none"> • médiale <ul style="list-style-type: none"> • technique • de base • qualifiée • modale • de qualification <ul style="list-style-type: none"> • contextuelle • opérationnelle 	<ul style="list-style-type: none"> • thématisation • mise en abîme • intertextualité • interartialité • ekphrasis • pastiche • historicité • esthétique, poétique