

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
MARC-ANDRÉ HOUDE

PERFORMANCE ET THÉÂTRE DANS TROIS PRODUCTIONS DE MOMENTUM (2005-
2012)

MARS 2016

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

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

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

RÉSUMÉ

Le mémoire a pour objectif d'étudier les influences de la *performance* artistique dans trois spectacles de la compagnie de théâtre montréalaise Momentum. Le travail de la troupe, son mode de fonctionnement et ses différentes phases de création en particulier, sont présentés en introduction. Les traits récurrents de la *performance*, plus précisément les caractéristiques formelles et idéologique qui distinguent le genre d'autres formes d'art d'expression, sont ensuite discutés au cours du premier chapitre. Cette discussion a pour but de constituer un socle théorique servant à examiner les œuvres dans les chapitres subséquents. L'analyse de la production *Playtime* met en lumière le rôle prépondérant du corps des interprètes dans ce spectacle. Ce corps, ils l'utilisent entre autres pour jouer de certains tabous au sein d'un espace aménagé de manière à créer une tension constante entre spectacle et non-spectacle. *Buffet chinois*, production qui fait l'objet du troisième chapitre, est au centre d'une lecture qui montre comment la musicalité intervient pour structurer la représentation, non sans que cela ait aussi des conséquences sur la narration et la réception du spectacle. Pour finir, la création *DiskØtèk* est scrutée dans le quatrième chapitre, où sont mises en relief la mise en danger du corps mais aussi l'indistinction entre l'art et la vie recherchées dans les pratiques performatives. Par cette étude du théâtre et de la *performance* chez Momentum, ce mémoire s'attache, en quelque sorte, à illustrer comment la *performance* continue de travailler les pratiques scéniques de toute une frange du théâtre contemporain, tout particulièrement au Québec.

Mots clés : Momentum – théâtre contemporain – théâtre québécois – *performance* – interartistique – esthétique théâtrale – théâtre du corps – réception – histoire du théâtre – histoire de l'art

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LA PERFORMANCE : PERSPECTIVES THÉORIQUES	10
1. Traces esthétiques de la <i>performance</i>	12
1.1. La provocation.....	14
1.2. La réunion de l'art et la vie	17
1.3. Rapport de l'œuvre au temps et à l'espace.....	19
1.4. Performance artistique, théâtralité et dramaturgie	22
2. <i>Performance</i> et réception : les effets produits par un spectacle performatif.....	24
2.1. Travail sur la perception des spectateurs.....	25
CHAPITRE 2	
PLAYTIME : ÉROS, SPECTACLE ET NON-SPECTACLE.....	28
1. Spectacle et non-spectacle.....	29
2. Le corps dans ses limites et ses tabous.....	34
3. La mise en espace « en tableau »	38
4. <i>Playtime</i> : un jeu qui est bel et bien performatif	42
CHAPITRE 3	
BUFFET CHINOIS : ENTRE NARRATION ET PERFORMATIVITÉ.....	43
1. La « vue d'ensemble » : développer un discours <i>autour</i> de l'œuvre	45
1.1. Reconstitution d'un corpus évanescant ou « lire » la réception.....	46
2. <i>Buffet chinois</i> : entre musicalité et textualité	49
3. Personnages, narration et performativité : contradictions et explications.....	51
4. Le traitement de l'espace : lieu familier et désorientation du public	54
5. <i>Buffet chinois</i> : là où on trouve « un peu de tout ».....	57
CHAPITRE 4	
DISKØTÈK : LA PARTITION CORPORELLE FARCESQUE	59
1. L'art dans le réel et le réel dans l'art.....	61
1.1. La simultanéité de la vie et du regard posé sur la vie	63

1.2. Le canular : se servir de l'institution pour rire... de l'institution.....	66
2. Musique, médiatisation, partition corporelle : la présence comme vecteur de la <i>performance</i>	71
3. La prise de risque et la mise en danger du corps.....	74
4. <i>DiskØtøk</i> , la <i>mutation</i> performative	76
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	84

REMERCIEMENTS

D'entrée de jeu, je tiens à remercier ceux qui sont à la base de mes réflexions et qui m'ont permis de travailler pendant plus de trois ans sur le même sujet sans m'en lasser. Merci aux artistes de Momentum d'avoir créé l'univers fascinant que j'ai eu l'immense privilège de décortiquer et d'étudier. Un merci tout spécial également à Jean-Frédéric Messier d'avoir généreusement accepté de me prêter des documents d'archives et des captations vidéographiques de certains spectacles.

Merci ensuite à Hervé Guay, mon directeur de recherche, envers qui j'ai une reconnaissance et un respect énormes. Sa confiance, mais aussi sa grande patience et son immense disponibilité, ont fait de nos rencontres des moments privilégiés dont je me souviendrai toujours. En plus d'être un mentor d'une grande lucidité, il possède des qualités humaines incroyables. Je lui suis redevable d'avoir cru en moi et de m'avoir poussé à me dépasser.

Je dois également remercier les personnes qui partagent mon quotidien : ils ont, sans le savoir, été des sources de motivation déterminantes durant ma rédaction. Merci à mes parents, Pierre et Shirley-Anne, de m'avoir non seulement donné la vie, mais de m'en avoir également appris les plus précieux fondements. La rigueur, la persévérance, l'ouverture et la curiosité figurent au nombre des valeurs que vous m'avez inculquées et qui m'ont été essentielles pour mener à terme ce projet ; à Simon, qui me fait croire en ma propre lumière ainsi qu'en mes capacités et qui m'apprend chaque jour à mieux aimer. Sans tes rappels à l'ordre ponctuels, ce mémoire serait probablement encore inachevé ; à mes amis, je vous suis reconnaissant d'avoir toujours été présents pour m'encourager ou me faire rire quand le besoin se faisait sentir.

Merci, finalement, à tous les professeurs et chargés de cours qui ont croisé mon chemin et qui ont fait de mon parcours universitaire une aventure passionnante et enrichissante. Non seulement m'avez vous fait grandir intellectuellement, mais je suis également devenu une personne meilleure à votre contact. Chacun de vous, par votre passion inspirante, avez nourri ce mémoire à votre façon.

INTRODUCTION

Arrive l'instant où on commence à être sa propre œuvre,
où il y a identification totale avec l'idée de l'œuvre, et,
en même temps, de moins en moins de préméditation.

Marina Abramovic¹

« On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve² », affirmait le philosophe Héraclite, souhaitant exprimer métaphoriquement que la vie nous pousse à être constamment en mouvement et que, par le fait même, aucun souvenir, aucune opinion et aucune idée ne sont éternels. Et si cette pensée a traversé les âges pour influencer certains théoriciens et certains artistes contemporains, nous nous plaisons à considérer que la compagnie de théâtre montréalaise Momentum puisse appartenir à cette école de pensée. D'un point de vue quantitatif, d'une part, puisque depuis ses débuts sur la scène professionnelle en 1990, le collectif a présenté près de 42 productions, et d'un point de vue qualitatif, d'autre part, par le caractère expérimental et la singularité qui émanent de chacune de ses œuvres.

¹ Olivier Lussac, « Performance/Happening (citations) », <http://www.artperformance.org/article-23397647.html>, [En ligne], page consultée le 20 avril 2015.

² Encyclopédie *Agora*, dossier Héraclite, <http://agora.qc.ca/dossiers/Heraclite> [En ligne], page consultée le 20 avril 2015.

³ Tout au long du mémoire, le terme performance sera utilisé pour désigner la pratique du même nom telle qu'elle

Fondée en 1989, cette compagnie réunit neuf artistes qui désirent repousser les limites de l'art théâtral, à savoir Céline Bonnier, Nathalie Claude, Stéphane Crête, Stéphane Demers, Dominique Leduc, Jean-Frédéric Messier, Sylvie Moreau, François Papineau et Marcel Pomerlo. Sa démarche s'inspire entre autres du concept de la Zone Autonome Temporaire, développé par l'écrivain politique américain Hakim Bey, qui s'irrite de l'omniprésence de l'hyperconsommation et du dogmatisme politique de la société actuelle, où tout est mis en spectacle. Le collectif explore et redéfinit les différents codes théâtraux en revendiquant une pluralité de visions artistiques alimentées par les fantasmes créatifs de chacun des artistes qui le composent. Pour ces derniers, Momentum constitue un espace de création et d'affranchissement non seulement des pratiques artistiques contemporaines, mais également de toute forme de complaisance intellectuelle, politique et philosophique. Le collectif préfère s'inscrire dans une vision où l'expérimentation est la règle et où rien n'est inéluctablement fixé, rappelant la démarche adoptée par le Nouveau Théâtre Expérimental avant lui.

L'origine de ce groupe réside dans le désir de Jean-Frédéric Messier, musicien venu à la création littéraire et à la mise en scène en empruntant la voie du théâtre amateur, de fonctionner en collectif de création et de créer un théâtre qui rompt avec la tradition et les formes conventionnelles. Aussi tous les membres lancent-ils des projets de création littéraire, de mise en scène ou de *performance*, parfois en collaboration avec un autre membre, projets auxquels chacun est libre de participer. Et de façon plus générale, Momentum, en regard de l'institution théâtrale et artistique québécoise contemporaine, nous apparaît comme la compagnie toute désignée pour analyser un paradoxe qui nous interpelle : celui de l'interpénétration du théâtre et

de la *performance*³. Afin de bien le comprendre, il importe de le situer de façon historique et idéologique.

Le XX^e siècle en ce qui touche la pratique théâtrale a été l'époque de grandes explorations visant à réformer et à penser autrement le rapport entre les créateurs et leurs propres œuvres de même qu'avec leur public. Après avoir questionné les approches dans la première partie de ce siècle (on pense notamment à Artaud, Meyerhold, Tzara, Ball, etc.), les praticiens, à la seconde partie de celui-ci, ont fait exploser le cadre spatio-temporel. Que ce soit par les expérimentations du mouvement *Off-Broadway* du *Living Theatre*, par le théâtre de rue improvisé et radical du *Bread and Puppet*, ou encore par le « théâtre forum » défini par Augusto Boal dans son *Théâtre de l'opprimé*⁴, il semble y avoir eu, pour les artistes de ce siècle, une urgence de faire de la création théâtrale une activité émancipatrice sachant se détacher des règles qui l'ont fait naître. Cette volonté de rupture avec la tradition et avec la dimension muséale de l'art a mené entre autres à l'émergence d'une nouvelle forme artistique : la *performance* artistique⁶. Les avant-gardes, d'abord, puis bon nombre d'artistes militants ayant pris part aux grandes manifestations des droits civiques et aux grandes réformes sociales et politiques qui ont bouleversé les États-Unis et la France à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, ont cherché à redéfinir les arts de la scène et à renverser le modèle dominant du théâtre à texte par le biais de la *performance*.

³ Tout au long du mémoire, le terme performance sera utilisé pour désigner la pratique du même nom telle qu'elle est comprise par Anne Ubersfeld : « Terme d'origine anglo-saxonne, désignant au départ de multiples formes d'art ayant pour principes de bases l'improvisation, l'aléatoire, le spectacle, avec présence du spectateur et possibilité de « mise en danger » de l'artiste. » (voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 64). L'utilisation de l'italique nous permet d'éviter toute confusion avec d'autres acceptions.

⁴ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1980, 209 p.

⁶ On aurait pu choisir de parler de performativité, mais tel qu'on en trouve les fondements chez Turner et Schechner, notre choix s'est porté sur le terme de *performance*, puisque pour nous, il correspond à l'idée que ce qui permet de faire une distinction entre le *performance art* et le théâtre, c'est en prendre les formes les plus canoniques.

Oscillant entre théâtre, littérature et arts visuels, ce nouveau genre, qui n'est « ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, [...] tout en empruntant plus ou moins à ces formes diverses⁷ », s'est caractérisé, au fil des années, par ses efforts pour abolir les notions de narrativité, de personnage, de représentation, tout en s'opposant à l'esthétisation du spectacle. Se présentant comme un « art du faire⁸ », la *performance* met l'accent sur le processus et non sur le produit fini, à savoir l'œuvre achevée⁹.

Héritiers de ces réflexions et de ce désir de créer un théâtre nouveau, certains créateurs d'aujourd'hui semblent tentés de poursuivre les explorations passées en faisant notamment éclater les frontières génériques et en démontrant une prédilection pour les formes hybrides. Or, c'est cette parenté entre l'hybridation des arts dans le théâtre contemporain et la *performance* qui nous intéresse. En effet, en influençant les pratiques scéniques contemporaines, la *performance* se manifeste comme jamais auparavant dans la représentation théâtrale, représentation qu'elle rejetait pourtant par définition. Et si le théâtre s'est fait de plus en plus performatif au tournant du XXI^e siècle avec l'omniprésence des formes hybrides et du mélange des arts à l'intérieur des œuvres, il faut voir qu'un mouvement inverse s'est produit dans la *performance* qui, elle, s'est théâtralisée.

En effet, le critique d'art Christophe Kihm fait remarquer que la *performance* contemporaine a commencé à reproduire et à répéter, donc à représenter, des phénomènes historiques importants, tandis que des œuvres marquantes du passé pensées comme uniques sont

⁷ Thierry de Duve, « La performance : *hic et nunc* », dans Chantal Pontbriand (dir.), *Actes du colloque Performance et multidisciplinarité*, Montréal, Parachute, 1981, p. 18.

⁸ Birgit Pelzer, « La performance ou l'intégrale des équivoques », dans Chantal Pontbriand (dir.), *Actes du colloque Performance et multidisciplinarité*, Montréal, Parachute, 1981, p. 28.

⁹ Conscients du fait que la *performance* est une pratique où le processus est aussi (sinon plus) important que le moment de la présentation, nous avons choisi, par contre, d'insister davantage sur les spectacles eux-mêmes et sur la relation qu'ils créent avec leur public.

reprises. Cette nouvelle pratique, appelée le *re-enactment*, semble brouiller les frontières entre les genres : « Les pratiques de performance se sont, pour partie, déterminées historiquement par un rejet du théâtre en tant que lieu de représentation structuré par une séparation salle/scène. [...] Que penser, dès lors, des pratiques de *re-enactment* [...] qui se multiplient aujourd'hui dans ce que l'on appelle l'art performance¹⁰. » Dès lors, l'étude du rapport dialectique entre théâtre et *performance* semble plus que jamais pertinent pour la compréhension de certaines productions théâtrales contemporaines, dont celles de Momentum.

Si le caractère déroutant et la variété des œuvres du groupe de création peut faire perdre pied à quiconque s'intéresse à les mettre en lien les unes avec les autres, le collectif suggère de classer ses spectacles en trois types : *mutations*, *performances* et *paroles*. Bien qu'impressionniste, cette typologie, accompagnée d'une distance critique et d'appuis théoriques, renvoie à de multiples tendances et courants du théâtre et de l'art contemporain. Les *mutations* rappellent le théâtre postdramatique : ces productions « s'éloignent du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants, [...] réfléchissent aux données fondamentales du théâtre, et réduisent le texte à un matériau parmi les autres éléments de la scène¹¹. » Le caractère de ces réalisations est souvent fragmentaire, se présentant sous forme de tableaux entre lesquels le spectateur est invité à faire lui-même des liens. Les *performances* s'inspirent notamment des explorations du *performance art* et de ses principales caractéristiques. Celles-ci visent à immerger le spectateur dans un contexte qui se tourne « vers la mémoire collective, l'étude des rituels et des cérémonies¹² ». Les *paroles* réunissent des spectacles fondés sur un texte, des mots, véhiculant, en somme, une parole. Pour Momentum, la prise de parole, au théâtre, « se situe

¹⁰ Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son *re-enactement* », *Art Press*, n° 7, 2008, p. 21.

¹¹ Hélène Jacques, « Nommer le théâtre nouveau. Le théâtre postdramatique », *Jeu*, n° 108, 2003, p. 169.

¹² RoseLee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson 1979, p. 153.

quelque part entre le chant religieux et le téléroman [...] Entre la résonance mystique de la voix et la trivialité du quotidien¹³ ».

Momentum, propose donc, depuis sa création, des productions qui déroutent, innovent et se présentent, d'un spectacle à l'autre, comme inattendues. Aussi les artistes composant le groupe reconnaissent-ils que leurs différents spectacles sont, tant sur le plan de la forme que du contenu, le résultat de phases, de choix artistiques, esthétiques et philosophiques exprimant leurs préoccupations et leurs expérimentations à un moment donné de leur évolution. Ainsi, la création et la présentation des *XII Messes pour le début de la fin des temps*, une série de spectacles diffusée à raison d'une production par mois tout au long de l'an 2000, constituent un point tournant dans la théâtrographie du collectif.

En effet, comme son site Internet l'indique, « c'est à partir de ce moment-là que s'est manifesté plus clairement le caractère performatif de Momentum, inspiré par ce qu'on appelle le *performance art*¹⁴ ». Abondant dans le même sens, la critique Solange Lévesque souligne la place tout à fait importante qu'occupent les *Messes* dans l'histoire de la troupe. Pour elle, ces spectacles « constituaient de véritables *happenings* dont la majorité exigeaient ou engageaient une quelconque participation du public¹⁵», ouvrant la voie à une série de productions davantage travaillées par la *performance*.

Notre projet de recherche repose sur l'hypothèse que les créations postérieures aux *Messes*, qu'elles appartiennent ou non à la catégorie des spectacles inspirés de la *performance*, se trouvent influencées par des formes artistiques diverses et cherchent à renouveler le dialogisme

¹³ Momentum : site officiel. <http://www.theatremomentum.ca/?page=compagnie> [En ligne], 2013, page consultée le 6 février 2013.

¹⁴ Momentum : site officiel. <http://www.theatremomentum.ca/?page=compagnie>, art. cité.

¹⁵ Solange Lévesque, « Une cène en douze services : XII Messes pour le début de la fin des temps », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 12-19.

scénique. En d'autres mots, au-delà de la typologie proposée par Momentum, il semble que le théâtre performatif comme *Playtime*, certes, mais aussi certaines mutations telles *DiskØtèk* et certaines prises de paroles dans le genre de *Buffet chinois*, sont voisines des pratiques interartistiques et du *re-enactment* auquel donnent lieu certaines *performances*. C'est pourquoi les trois œuvres, nonobstant le fait qu'elles comportent des caractéristiques qui leur sont propres et des spécificités évidentes, seront étudiées afin de mettre au jour la tension qui se crée en leur sein entre théâtre et *performance*.

Et si les différentes productions de Momentum ont su attirer l'attention critique des médias grand public (La Presse, Voir, Le Devoir, etc.) et spécialisés (Jeu, L'Annuaire théâtral, etc.), qui reconnaissent la dimension plurielle, déroutante et novatrice de la démarche créative de Momentum, la critique universitaire est restée peu diserte à ce sujet. En effet, si on excepte une thèse de doctorat québécoise¹⁶ portant sur le spectacle *Helter Skelter* et une étudiante française ayant inclus *Playtime* dans son corpus,¹⁷ les productions de la troupe ont peu été étudiées.

Ces quelques recherches, qui se penchent surtout sur la notion de personnage de même que sur les techniques de jeu propres au théâtre contemporain, cherchent à mieux saisir comment les « mutations littéraires peuvent avoir des conséquences lorsqu'il s'agit de passer à la mise en scène de textes¹⁸. » Pour cette raison, le présent projet de recherche vise à étoffer la réflexion timidement amorcée sur ce collectif québécois et surtout à mieux comprendre les influences formelles qui teintent la pratique de celui-ci.

¹⁶ Élisabeth Couture, « Relations entre processus de création théâtrale et spectacle théâtral : *Helter Skelter* de Momentum », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1997, 800 p.

¹⁷ Estelle Moulard, « Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques », mémoire de maîtrise en lettres et arts, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2012, 76 p.

¹⁸ Estelle Moulard, « Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques », mémoire de maîtrise en lettres et arts, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2012, f. 4.

Le premier chapitre sera donc l'occasion pour nous de réfléchir sur les perspectives théoriques de la *performance* afin d'en dégager des tendances et de s'interroger sur les choix méthodologiques susceptibles de guider l'analyse. Plus précisément, ce chapitre proposera un état actuel de la recherche concernant les *performance studies*, puis isolera quelques traits récurrents et quelques caractéristiques centrales de cette forme d'expression. Expliqués, puis validés par différentes sources, ces traits constitueront le socle sur lequel se bâtira l'analyse des trois œuvres de Momentum. Que ce soit d'un point de vue formel, esthétique ou idéologique, nous tenterons de théoriser la *performance* le plus précisément possible et ce, même s'il s'agit d'un genre très difficile à cerner selon les écrits de maints auteurs portant sur le sujet. Par ailleurs, une attention toute particulière sera accordée à l'étude de la réception, toujours dans le but de mieux analyser les œuvres de Momentum dans les chapitres subséquents.

Le deuxième chapitre, portant sur le spectacle Playtime, nous permettra de développer sur les rapports qui existent entre la notion de représentation théâtralisée et celle de non-spectacle, de même que sur la mise en avant du corps et de ses limites, tant physiques que psychologiques et sexuelles et ce, en s'appuyant sur la captation du spectacle¹⁹. Le troisième chapitre abordera la mise en scène de Jean-Frédéric Messier du texte de Nathalie Boisvert, *Buffet chinois*, ce qui nous donnera l'occasion de réfléchir sur la difficulté de mener une recherche sur un corpus aussi évanescent que les formes performatives. À l'aide du texte de Nathalie Boisvert, mais aussi de réception critique de son spectacle, nous analyserons comment la narration et la rythmique donnée à la parole rappellent une partition musicale, et plus largement, la *performance*. Finalement, le quatrième chapitre, consacré à *DiskØtøk*, apportera des précisions sur les liens qui

¹⁹ Cette captation nous a été fournie en format DVD par Jean-Frédéric Messier, membre de Momentum. Je lui en suis très reconnaissant de l'avoir mis à ma disposition.

unissent l'art et la vie afin d'en brouiller les frontières, tout en réfléchissant sur la notion de canular et de remise en question de l'institution artistique. Par ailleurs, la captation du spectacle²⁰ nous servira de point de départ pour parler de langage corporel et de prouesses techniques effectuées par le corps.

²⁰ Cette captation nous a été fournie en format mini-DV par Jean-Frédéric Messier, membre de Momentum. Qu'il en soit ici remercié.

CHAPITRE 1

LA PERFORMANCE : PERSPECTIVES THÉORIQUES

En tant que jeune artiste new-yorkaise des années 1970, j'étais presque sûre que nous étions en train de tout faire pour la première fois, que nous étions en train d'inventer une nouvelle forme d'art. Elle avait même un nom dissonant : *Art-Performance*.

Laurie Anderson²¹

Le professeur et théoricien Patrice Pavis qualifie d'interartistique « l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter.²² » Ainsi, une grande partie du théâtre contemporain ne se fonde plus sur un texte, mais plutôt sur une « écriture scénique ». Dans une telle œuvre, le texte dramatique et ses différentes composantes (répliques, didascalies, etc.) ne sont plus le point de départ du spectacle, mais en deviennent plutôt un élément constitutif, occupant une importance égale, et parfois même inférieure, aux autres éléments tels la lumière, le son et le jeu des acteurs. Le théâtre

²¹ Laurie Anderson dans Dominique Château et Claire Leman, *Représentation et modernité : travaux de doctorants en esthétique de l'École doctorale d'arts plastiques, esthétique et sciences de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 110.

²² Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, vol. 3, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 13.

contemporain, ainsi marqué par l'interartistique et par ce désir de ne plus céder à la primauté du texte n'a d'autre choix, devant ce désir d'invention et de singularité, que de faire appel à d'autres disciplines, notamment la musique et les arts visuels. Il pourrait d'ailleurs être tentant, aux premiers abords, de qualifier la démarche des artistes du théâtre contemporain d'interdisciplinaire.

Par contre, avant de s'interroger sur les pratiques interartistiques et interdisciplinaires, il importe de comprendre et de définir théoriquement ces termes. De fait, comme l'explique Patrice Pavis, « un glissement terminologique et conceptuel semble s'être opéré de l'interdisciplinarité vers l'interartistique [...] L'objet de l'échange « inter » n'est alors plus la théorie ni la méthodologie d'une science, mais les pratiques artistiques, médiatiques ou culturelles venues d'horizons divers.²³ » En termes plus précis, il semble que selon lui, il y ait une distinction théorique à faire entre interdisciplinarité et interartistique. En effet, si l'interdisciplinarité désigne davantage des travaux théoriques suivant une problématique et une démarche scientifique où les connaissances de plusieurs domaines du savoir sont mises à contribution pour expliquer un phénomène donné, l'interartistique renvoie davantage aux œuvres elles-mêmes. En d'autres mots, on dit d'une production qu'elle est interartistique quand plusieurs formes artistiques y sont conviées. Ainsi, la démarche entreprise par le présent travail de recherche étudie des œuvres interartistiques, parce qu'elles manifestent une hybridation de plusieurs arts, dans une perspective interdisciplinaire, parce que, pour le faire, ce travail utilise plusieurs théories, notamment la littérature et les *performance studies*.

²³ Patrice Pavis, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 22.

Suivant le découpage théorique proposé par Patrice Pavis, il est possible de considérer les productions de Momentum comme des œuvres interartistiques dans la mesure où elles sont le résultat de l'hybridation de plusieurs formes artistiques. En effet, bien que la théâtrographie de la troupe s'inscrive d'abord et avant tout dans la « catégorie » du théâtre contemporain, on peut déceler la présence d'autres arts, qui viennent s'insérer dans le travail théâtral de la troupe. En effet, les différents spectacles qui composent sa théâtrographie semblent emprunter entre autres aux arts visuels et médiatiques, notamment sur le plan sonore et technologique, où il est possible de percevoir une influence de l'installation, dans la mesure où le public est plongé dans « une espèce de vivarium théâtral²⁴ », de même qu'une présence des formes spectaculaires empruntées aux artistes de l'avant-garde, comme le *happening*²⁵. Or, comment étudier ces œuvres interartistiques sans mentionner leur forte parenté avec la *performance* ? Comment, aussi, parler du lien qui unit ces œuvres à la *performance* sans théoriser de façon très précise cette forme d'expression ?

1. Traces esthétiques de la performance

En 1980, la commissaire et historienne de l'art Chantal Pontbriand a organisé à Montréal le colloque *Performance et multidisciplinarité. Postmodernisme*. Cette série de conférences est d'ailleurs considérée, au Québec, du moins, comme le premier événement complètement consacré aux études de la *performance* artistique d'un point de vue théorique. En fait, les communications qui y ont été présentées s'attachaient à trouver une définition intellectuellement satisfaisante de la *performance* de même qu'à repérer les traits théoriques distinctifs de cette

²⁴ Philip Wickham, « Momentum : un Œuf à neuf », *Jeu*, n° 115, 2005, p. 129.

²⁵ Solange Lévesque, « Une cène en douze services : XII Messes pour le début de la fin des temps », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 13.

forme d'expression artistique. D'ailleurs, dans le discours qu'elle avait prononcé en ouverture du colloque, Pontbriand indique bien le défi que représente une bonne compréhension théorique de la *performance* :

Ce mot a cours aujourd'hui, à cause d'un glissement de terrain qui s'est produit entre les arts de la scène et les arts visuels. L'utilisation du terme anglais permet de mieux saisir le déplacement en question. Opération non seulement linguistique, ce glissement signifie une profonde mutation des concepts fondamentaux définissant la peinture, la sculpture et les autres arts²⁶.

Ce « glissement de terrain » qu'évoque l'organisatrice du colloque est d'ailleurs à l'origine de cette difficulté de constituer un socle théorique suffisant pour proposer une définition de la *performance* : puisque la plupart des recherches portant sur cette forme d'expression la prennent comme objet à étudier et non comme outil d'analyse et d'interprétation, il n'est pas aisé de la théoriser. D'ailleurs, c'est le constat auquel arrive l'ensemble des conférenciers ayant pris part au colloque *Performance et multidisciplinarité. Postmodernisme*. Le philosophe Thierry de Duve, dans sa communication « La performance : *hic et nunc* », affirme même que « devant un phénomène aussi diversifié et un concept aussi flou que ceux de performance, il est présomptueux de vouloir dire quoi que ce soit de général. Tout au plus peut-on s'en tenir au repérage de quelques traits récurrents²⁷. » C'est donc spécifiquement autour de traits récurrents que s'ébauchera l'analyse de *Playtime*, *Buffet chinois* et *DiskØtøk*. Le présent chapitre s'attachera d'ailleurs à présenter ces traits d'un point de vue théorique en tentant de voir comment la *performance* se caractérise en mettant en place des indices génériques et esthétiques.

²⁶ Chantal Pontbriand, dir. *Actes du colloque performance et multidisciplinarité*, Montréal, Parachute, 1981, p. 6.

²⁷ Thierry de Duve, « La performance : *hic et nunc* » art. cité, p.18.

Le premier groupe de traits récurrents pris en compte dans la recherche regroupe les caractéristiques sociales, politiques et philosophiques de la *performance* artistique. Les ouvrages *La performance du futurisme à nos jours* (1979) et *Performances : l'art en action* (1999), écrits par l'auteure et théoricienne de l'art RoseLee Goldberg, servent de point de départ à la réflexion sur ces caractéristiques. Ces livres, considérés comme fondateurs et indispensables à l'étude et à la recherche touchant la *performance*, cernent les contours de cette forme d'expression en adoptant un angle esthétique et politique.

Alors que le premier ouvrage se concentre sur l'aspect social de la *performance*, l'auteure rappelant que les artistes de *performance* se tournent « vers la mémoire collective (l'étude des rituels et des cérémonies) comme source de leur travail²⁸ », le second s'attache plutôt à mettre en évidence le caractère militant de cette esthétique, la présentant « comme une technique propre à remettre en question et à transgresser des frontières entre les disciplines et les genres, le privé et le public, la vie quotidienne et l'art, au mépris de toute règle²⁹. » C'est donc en étudiant comment la pensée de Goldberg entre en résonance avec celle d'autres théoriciens que nous serons en mesure de rendre patent les traces esthétiques particulières qui distinguent la *performance* des autres formes artistiques.

1.1. La provocation

Dans leur essai *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, les critiques Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi signalent l'aspect provocateur et réactionnaire de l'art de la

²⁸ RoseLee Goldberg, *La performance : du futurisme...*, ouv. cité, p. 153.

²⁹ RoseLee Goldberg, *Performances : l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 30.

performance, qu'elles qualifient de « spectacle du refus³⁰ » en ce qu'il transgresse et déconstruit à la fois les règles relevant de la forme et du contenu. Cette forme d'expression, expliquent-elles, refuse systématiquement l'esthétisation de même que la mise en forme (et en scène) auxquelles obéissent, de façon générale, les arts vivants. Ainsi, même si elles prennent vie devant un public, rappelant la représentation et le spectacle tels que nous les connaissons, les pratiques de *performance* se dressent contre les notions de répétition, de préparation et de mise en scène, qui, elles, sont propres au théâtre.

Au-delà de cette notion de « spectacle du refus », les artistes qui se destinent à la *performance* veulent faire ressortir dans leur pratique la part monstrueuse et horrible du monde. Selon RoseLee Goldberg, « [l]es artistes de performance nous [montrent] ce que nous ne verrons pas deux fois, et que parfois nous aurions souhaité ne jamais voir³¹. » En fait, il faut voir que cette tendance à vouloir susciter l'horreur et ce penchant pour la provocation constituent une caractéristique centrale de la *performance*. Ceci dit, toutes les autres formes d'expression artistique, notamment l'art dramatique, la création littéraire et les arts plastiques, possèdent elles aussi des forces provocatrices. En réalité, il devient pertinent de rapprocher les tendances à la provocation de la *performance* au moment où cette provocation n'est plus seulement formelle ou relevant d'un moment ou d'une scène particulièrement choquante, mais qu'elle se rattache directement à des préoccupations bien réelles, « pour mieux attirer notre attention sur le monde qu'on ne se donne pas assez la peine de regarder³² ».

³⁰ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 52.

³¹ RoseLee Goldberg, *Performances : l'art...*, ouv. cité, p. 7.

³² Philip Wickham, « Momentum : un Œuf... », art. cité, p. 141.

La provocation à laquelle s'adonnent les artistes de *performance* vise, entre autres choses, à explorer les tabous, les angoisses et les valeurs de l'époque, du temps précis où elle se déploie. Plus précisément, ceux-ci font « appel à la performance en tant qu'évocation critique de la vie quotidienne, mélange aujourd'hui extraordinaire de langages visuels et de systèmes de valeur, [...] nous contraignant à affronter notre propre moment particulier dans le temps, et à essayer de le nommer.³³ » Il ne s'agit pas précisément de provoquer dans le but de chercher à choquer le public, mais bien de le faire dans un but de questionnement, d'éveil, d'ébauche de regard critique sur le quotidien et le système de valeur dans lequel s'inscrit le réel. D'ailleurs,

l'art de la performance ne se fonde jamais exclusivement sur un thème, problème, ou mode d'expression unique, mais se définit davantage dans chaque cas particulier par sa réaction provocatrice. Il ne vise que rarement à séduire son public mais cherchera plus vraisemblablement à démêler et analyser de manière critique les techniques de la séduction.³⁴

Selon le comédien Gilbert Turp, les *performances* qui réussissent le mieux à montrer des tabous et des angoisses propres à une société sont celles qui ne cherchent pas à choquer ou à brusquer l'auditoire, mais bien à le rassembler. Pour lui, cette analyse critique des techniques de la séduction qu'évoque RoseLee Goldberg trouve son efficacité dans le fait qu'elle sert à unir :

Le *pipi, caca, bitch* indispose, certes, mais ne change rien ; il peut même nous enfoncer davantage dans notre abrutissement s'ils se contentent de reconduire l'idéologie dominante [...]. Ce type de provocation finit par devenir désespérément prévisible. [...] Mais, [...] ce qui m'intéresse est d'envisager la provocation dans

³³ RoseLee Goldberg, *Performances : l'art...*, ouv. cité, p. 39.

³⁴ RoseLee Goldberg, *Performances : l'art...*, ouv. cité, p. 13.

l'institution comme un désir artistique de *provoquer* la rencontre. La provocation devient subversive quand elle ajoute au scandaleux une portée qui rallie³⁵.

1.2. La réunion de l'art et de la vie

Une autre des caractéristiques incontournables de l'art de la *performance* est le souci qu'ont les artistes qui se destinent à cette forme artistique d'utiliser leurs œuvres pour faire la réunion de l'art et de la vie. De façon plus précise, ceux-ci tentent de rendre la plus mince possible la frontière qui sépare l'œuvre d'art de la réalité, le spectacle de la vie quotidienne, les comédiens du spectateur. En fait, la *performance* artistique cherche à faire se confondre le réel avec l'objet d'art et ce, en utilisant deux processus bien particuliers, soit l'installation d'une certaine confusion entre réalité et représentation de même que la construction d'un jeu d'acteur qui se rapproche du *non-acting* et de l'improvisation.

D'abord, la réunion entre l'art et la vie passe, dans la *performance*, par une sorte de confusion, de flou, entre la réalité et la représentation. Plus précisément, il semble que dans cette forme artistique, tout ce qui relève de l'œuvre s'insère dans la réalité, faisant en sorte qu'il est difficile, au niveau de l'analyse, de distinguer les parts de celle-ci qui lui appartiennent en propre et les parts qu'elle a empruntées au réel. Les spectateurs se trouvent alors plongés dans une confusion, où ils sont constamment en train de devoir se questionner et d'évaluer si ce qui se passe relève de la représentation ou d'une intrusion du réel.

Ensuite, le brouillage des frontières entre fiction et réalité s'observe dans la relation qu'entretient le genre de la *performance* avec le jeu dramatique. Le *performeur* Wladyslaw Kazmierczak, dans un article portant sur le statut de ce genre dans les années quatre-vingt-dix,

³⁵ Gilbert Turp, « À la rencontre de la provocation », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 75.

fait d'ailleurs la distinction entre le travail des gens de théâtre et celui des artistes de la *performance* :

Qu'est-ce qu'un performeur ? C'est un artiste, mais différent, qui entrevoit sa place dans la culture de manière différente. Ses réactions, son rapport au monde sont subjectifs, et tels sont ses actes. Il récuse le rôle d'acteur qu'on lui désigne tant au niveau social que culturel. Sa profession n'importe pas. [...] Il serait difficile de définir l'artiste de performance. Il est philosophe, enseignant, critique, contestataire, initiateur, organisateur, nomade, voyageur, acolyte et porteur de valeurs spirituelles³⁶.

On peut d'ailleurs trouver des résonances à la pensée de Kazmierczak , notamment dans ce que Philip Auslander appelle la « représentation sans matrice. » En effet, selon Auslander, le théâtre américain d'avant-garde a fait en sorte de modifier la façon dont les artistes conçoivent le jeu théâtral. Ainsi, certains de ces artistes en sont venus à considérer que « l'acteur n'incarne pas un personnage, mais se contente d'effectuer certaines actions³⁷. » En d'autres mots, selon cette conception du jeu de l'acteur, ce dernier ne se présente pas au public en se mettant dans la peau d'un personnage, mais plutôt en mettant de l'avant, à travers ses actions, sa propre individualité. Ainsi, « dans la représentation sans matrice les éléments de références sont appliqués à l'acteur et ne sont pas joués par lui³⁸. »

Ce type de représentation s'accompagne d'un type de jeu que Gregory Battcock et Robert Nickas appellent le *non-acting*. Cette façon de concevoir le jeu dramatique donne de l'importance non pas au personnage qui est à jouer, mais bien à l'acteur lui-même de même qu'à

³⁶ Wladyslaw Kazmierczak, « À propos de la performance des années quatre-vingt-dix », *Inter, art actuel*, n° 74, 1999, p. 36.

³⁷ Philip Auslander, « La performance en direct dans une culture médiatisée », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 129.

³⁸ Philip Auslander, « La performance en... », art. cité, p. 130.

ses caractéristiques propres. En fait, Battcock et Nickas sont d'avis que c'est le contexte dans lequel l'artiste est plongé qui fait qu'on croit ou non à ce qu'il est en train de faire. Ainsi, ces auteurs avancent l'idée qu'un acteur n'a nul besoin de construire un personnage puisque si le contexte est approprié et bien choisi, sa propre personnalité suffira pour transmettre ce qu'il désire transmettre à son public.

Pour eux, « quand les matrices sont puissantes et bien construites, nous considérerons que la personne devant nous est un acteur en train de faire son travail, et ce, peu importe la banalité des actions qu'il pose³⁹. » Inversement, si le spectacle est « sans matrice », il s'installera une sorte de confusion, le spectateur n'y verra plus automatiquement des acteurs, et se demandera si les artistes qui sont devant lui jouent un rôle ou sont eux-mêmes, sans artifice.

1.3. Rapport de l'œuvre au temps et à l'espace

La *performance*, tout comme les autres arts vivants, est une forme artistique éphémère. En effet, contrairement aux arts visuels ou au cinéma, le théâtre ne conserve que très peu de traces de ses manifestations une fois la représentation terminée. Les artistes de *performance* tentent, en puisant dans le passé, mais aussi dans le futur, de comprendre le moment présent et d'en faire émerger une impression singulière, « dont l'immédiateté d'une expérience partagée en commun par l'artiste et le public constitue le noyau.⁴⁰ » En d'autres mots, le propre de l'art de la *performance* est d'établir une relation directe et immédiate avec le public, ne rejetant pas le passé et le futur, mais s'en servant plutôt dans le but de mettre en lumière et de rendre plus patent le

³⁹ Nous traduisons : « When the matrices are strong, persistent, and reinforce each other, we see an actor, no matter how ordinary the behavior. » Gregory Battcock et Robert Nickas (dir.), *The Art of Performance : a critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1984, p. 100.

⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

moment présent, qui constitue, pour ces œuvres qui jouent sur la notion d'instantané et de simultanéité, le seul moment viable.

D'ailleurs, ce rapport de l'œuvre au temps se comprend bien par deux des notions importantes de la philosophie de Mikhaïl Bakhtine, le *maintenant* et *l'après maintenant*. Ces deux concepts renvoient au fait que selon cet auteur, le temps et la durée d'une œuvre d'art de représentation se divise en deux moments, soient celui où le spectacle se déploie réellement sous les yeux des spectateurs (le *maintenant*) et celui où ce spectacle est terminé, mais pas totalement oublié, puisque des traces de celui-ci continuent de survivre dans le temps (*l'après-maintenant*). Ainsi, « la durée et le temps sont au cœur [du théâtre et de la *performance*], mais il est un temps de l'expérience et un temps du souvenir, de la reviviscence dans l'imaginaire, et les deux ne sont pas fondamentalement contradictoires⁴¹. »

Ceci dit, bien que la *performance* et le théâtre aient en commun ce rapport éphémère au temps en raison de leur caractère vivant et immédiat, il faut voir que la *performance* entretient avec le temps et la durée de l'œuvre une relation plus complexe. En effet, de façon générale, la fin d'une réalisation théâtrale est clairement signifiée par un code spectaculaire quelconque (le rideau qui se baisse, l'éclairage qui perd de son intensité, le salut des comédiens, etc.). Dans le cas de l'art de la *performance* – et c'est entre autres en grande partie dû au fait qu'il s'agit d'une forme artistique qui s'imbrique dans le réel et qui veut créer la confusion –, la fin est rarement nettement marquée et donc, le phénomène s'éteint de façon un peu diffuse dans le réel, trouvant un terme différent pour chacun des spectateurs.

⁴¹ RoseLee Goldberg, *Performances : l'art...*, art. cité, p. 33.

D'ailleurs, ce caractère éphémère est souvent accentué par le fait que bon nombre de *performances* se déploient dans des lieux qui n'entretiennent aucun lien avec les salles de théâtre ni même avec les lieux de diffusions de l'art, tels les musées, les galeries ou les salles d'exposition. De cette façon, « l'absence [...] de décor imitant un « lieu réaliste » accentu[e] le caractère de « tableau scénique⁴² ». En d'autres mots, la *performance*, dans son traitement de l'espace, s'approche davantage de pratiques reliées aux arts plastiques, notamment l'installation. Dès lors, le spectateur, qui assiste au « tableau scénique » proposé par la *performance*, est immergé dans un espace qui lui appartient autant à lui qu'au *performeur*. Ce faisant, il est davantage dans la contemplation et l'expérience esthétique (comme c'est le cas par exemple quand on regarde un dessin, une peinture ou une sculpture), que dans l'écoute et l'intellection (comme c'est davantage le cas pour des spectacles de théâtre plus traditionnels, de nature plus narrative).

Pour expliquer ce phénomène particulier, Roland Barthes met en relief l'importance non seulement des corps, comme nous l'avons vu précédemment, mais du traitement que la *performance* réserve à l'espace : « Les corps sont là, à quelques mètres de vous, rien de matériel n'interdit qu'on monte sur la scène, *on pourrait presque les toucher*. La performance, lorsqu'elle a lieu dans un endroit non théâtral, va encore plus loin que le théâtre : pas de rampe, pas de scène, ce qui sépare le spectacle du spectateur est invisible, fictif⁴³. » Plus précisément, le « tableau scénique » que crée l'espace performatif s'appuie sur l'absence de délimitation spatiale entre les interprètes et les spectateurs et se construit davantage autour d'un espace à caractère immersif. En effet, dans ces productions, l'espace scénique et celui réservé au public se

⁴² RoseLee Goldberg, *Performances : l'art...*, art. cité, p. 16.

⁴³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 86.

confondent de façon à ce que tous partagent un seul et même espace. En d'autres mots, le public est inclus dans le dispositif scénique et « plutôt que d'être témoin d'un univers, le spectateur rentre dedans⁴⁴ ».

1.4 *Performance* artistique, théâtralité et dramaturgie

Ensuite, comme la *performance* est une forme de spectacle vivant, et donc qu'elle suppose une représentation, il est possible de s'interroger sur le rapport qu'elle entretient avec le signe théâtral. Régis Durand, qui s'intéresse à ces cas limites où la *performance* se trouve à la lisière de la théâtralité, dit que ce qui caractérise les signes théâtraux dans la *performance*, c'est

le fait qu'ils ont perdu homogénéité et continuité. Sortis du grand continuum narratif qui régit le spectacle occidental, les signes sont devenus des éléments flottants, à valence multiple. [...] Cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'une réaction contre le narratif, ou de son exclusion, [...] mais il ne s'agit plus cette fois du récit comme nature du spectacle, mais de la narration comme un des opérateurs possibles, comme un des dispositifs susceptibles d'opérer des transformations⁴⁵.

De façon plus précise, Durand met en lumière le fait que les signes théâtraux de la *performance* artistique sont hétérogènes. Cela fait en sorte, dans bien des cas, que les artistes qui se destinent à cette forme d'art ne mettent plus la narration au centre du spectacle, mais la considèrent comme un aspect, un outil parmi d'autres, pour la construction de l'œuvre.

Ce faisant, la fable, de même que les ressorts narratifs et dramatiques qu'elle met en place, se comprend à la suite d'un décodage des différents arts qui la construisent. Comme l'écrit

⁴⁴ Eza Paventi, « Les nouveaux prophètes. Entretien avec Jean-Frédéric Messier et Stéphane Crête », *Jeu* n° 90, 1999, p. 69.

⁴⁵ Chantal Pontbriand, dir. *Actes du colloque...*, art. cité, p. 50.

Jean-Marc Larrue dans son texte « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxes de la musique au théâtre », « [l]e texte narratif traditionnel est ramené à l'essentiel, condensé à l'extrême et souvent, il est partiellement ou totalement pris en charge par un autre véhicule que la parole : le geste, la musique, l'effet visuel ou une combinaison de ceux-ci. Le dialogue traditionnel s'inscrit alors dans une partition [...] dont il n'est qu'une composante.⁴⁶ »

Certaines pratiques théâtrales contemporaines, comme il l'a été brièvement soulevé précédemment, commandent plus que jamais de bien comprendre la distinction entre écriture dramatique et « écriture scénique ». Elles se fondent de moins en moins sur le texte et s'enracinent davantage dans l'espace :

Ce qui se constitue en texte, c'est ce qui a été essayé au cours d'un processus de création du texte *et* des actions scéniques. La fiction s'invente à partir du plateau, sous nos yeux, comme sans préméditation. L'effet d'illusion, s'il existe, est comme second par rapport au jeu, aux actions, à l'occupation de l'espace (mouvements, transformations des acteurs en personnages et des personnages en autres personnages)⁴⁷.

Ce qu'il faut comprendre de la place du texte dans la *performance*, c'est que bien qu'elle paraisse marginale, voire même inexistante, il n'en est pas ainsi, puisque ce qui tient lieu de texte ne correspond pas à ce qu'on retrouve au théâtre. En fait, il importe d'avoir à l'esprit que la *performance*, dans ses différentes acceptions, tire son origine des arts plastiques, en premier lieu, et des arts de la scène, dans un second temps. Ainsi, le texte qui « émane » de telles pratiques ne

⁴⁶ Jean-Marc Larrue, « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxes de la musique au théâtre », dans *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, [dir.] Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 268-269.

⁴⁷ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud, « Apprendre », 2013, p. 56.

peut, logiquement, être en parfaite adéquation avec les modèles que nous offrent les études littéraires, la dramaturgie et les études sur le texte tels que nous les connaissons. Dans cette perspective, ce qui constitue le texte d'une *performance*, c'est la *partition corporelle*, le « tableau scénique ». L'événement spectaculaire, et tout ce qu'il comporte (la parole, certes, mais aussi le corps, les images et les symboles véhiculés par la matérialisation scénique de cette parole) devient ce texte et le construit, de surcroît, de façon toujours renouvelée au fil des représentations.

2. Performance et réception : les effets produits par un spectacle performatif

« Comment envisager d'élaborer un discours [...] sur des pratiques dont la connaissance s'organise à partir de traces⁴⁸ ? », se demandent Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan dans l'ouvrage *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, collectif paru en 2011. Légitime, la question posée par les deux auteurs expose une autre des raisons pour lesquelles la performance est un genre si difficile à théoriser. En effet, ce genre est comme « une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur⁴⁹. » Ce faisant, comme la relation qui s'établit avec le public est au cœur de cette forme artistique, au point, peut-être, d'en être la clé de voûte théorique, il est facile de comprendre la difficulté méthodologique qui en découle : si l'on tente de déchiffrer cette confrontation après-coup, on risque forcément de passer légèrement à côté de la situation présente décrite par Boulouch et Zabunyan. Or, l'analyse doit tout de même s'y résoudre s'il désire la prendre comme objet de recherche, et ce, en dépit du fait que toute analyse restera

⁴⁸ Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan [dir.], *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 14.

⁴⁹ Chantal Pontbriand, « Introduction : notion(s) de performance », dans A. A. Bronson, P. Gale [dir.], *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p. 22.

toujours lacunaire. Dès lors, devant le but de retrouver les différentes pièces du puzzle que constituent les happenings performatifs, la réception critique se présente comme un outil intéressant pour qui veut se pencher sur l'expérience vécue par les spectateurs telle qu'on peut se l'imaginer.

2.1. Travail sur la perception des spectateurs

D'abord, la réception de la *performance* artistique se caractérise par le fait qu'elle prend forme à la suite d'un travail minutieux des artistes qui cherchent à agir sur la perception des spectateurs. En fait, « l'imaginaire est aussi fort que le visuel. C'est-à-dire que la partie qu'on regarde est très influencée, colorée, par ce que l'on sait déjà⁵⁰. » En d'autres mots, comme la *performance* est une forme artistique dont le sens est, de façon générale, moins évident que le théâtre ou la musique populaire, la perception et l'imaginaire du spectateur sont fortement mis à contribution, dans la mesure où ce dernier se base sur ceux-ci pour comprendre et teinter de sa propre subjectivité la représentation qui se déploie devant lui. Ce qu'il faut avoir à l'esprit, c'est que la *performance* convie son public à des manifestations qui encouragent son imagination et ses stimuli perceptuels, et ce, tant sur le plan physique que psychologique, ce qui engage le spectateur encore plus complètement dans l'expérience du spectacle.

Ensuite, la réception de l'art de la *performance*, si on la compare toujours à celle du théâtre ou celle de spectacles musicaux, accorde une place beaucoup plus grande au spectateur. En effet, la relation entre l'œuvre et le spectateur est si étroite que ce dernier joue même un rôle dans la construction du spectacle. Plus précisément, les *performeurs* proposent un discours

⁵⁰ Marie-Christine Lesage, « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, 1999, p. 39.

ouvert, et « c'est bien ce discours ouvert, qui laisse place à des perceptions et à des interprétations diverses [...] À aucun moment le discours ne se fige sur un sens défini. La performance reste ouverte sur une multiplicité de sens. L'artiste y maintient une diversité d'interprétations possibles, laissant à chaque spectateur le loisir d'y tracer son chemin propre et d'y accomplir un certain parcours, dans un état de disponibilité et d'ouverture qu'aucun horizon d'attente ne peut fermer⁵¹. » Ainsi, en interprétant librement et en organisant par lui-même les informations qui émanent du spectacle, le spectateur contribue à compléter ce dernier.

Cette ouverture sur le spectateur peut d'ailleurs, en partie, du moins, s'expliquer par le fait que la *performance*, encore plus que n'importe quelle autre forme d'art, accorde une importance primordiale au corps et à sa relation avec l'espace. Selon Tracy Warr,

[d]ans les cultures occidentales, l'individu n'est pas au centre de la culture et le « moi » est considéré comme faisant partie d'un continuum temporel, communautaire, environnemental et cosmique. Dans les rites extatiques ou les coutumes telles que les sacrifices humains, l'initiation rituelle, la circoncision, la peinture corporelle, la scarification, le tatouage et le piercing, le corps est un moyen d'accéder à un registre spirituel différent. [...] Par leurs performances, les artistes ont voulu démontrer que le corps possède un langage. Comparées au langage verbal ou au symbolisme visuel, les parties du discours du langage du corps paraissent assez imprécises. Le comportement du corps peut dire, volontairement ou non, beaucoup de choses⁵².

Dans la *performance*, les corps occupent tous le même espace. Bien souvent, il n'y a pas de distinction entre la scène et la salle. Artistes et spectateurs se côtoient alors dans un espace qui leur appartient à part égale, comme s'ils étaient tous à la recherche des derniers morceaux

⁵¹ Josette Féral, « Qu'est la performance devenue ? », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 158.

⁵² Tracey Warr dans Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2005, p. 12.

permettant de finaliser la construction de l'œuvre, qui ne les donne jamais en entier. Le langage corporel, nous dit Warr, est plus imprécis et mystérieux que le langage verbal et le langage visuel et c'est pour cette raison que le spectateur, comme le mentionne Féral, se trouve devant une multiplicité d'interprétations. Ainsi, c'est cette coprésence des corps qui est au cœur de la relation qui se noue entre les *performeurs* et leur public.

CHAPITRE 2

PLAYTIME : ÉROS, SPECTACLE ET NON-SPECTACLE

Performer, c'est mettre son corps en exil.

Sylvette Babin⁵³

L'érotisme, la passion, le partage : autant d'expériences sensibles qui mettent l'homme en action, qui le rendent conscient de son propre corps et de celui des autres, qui l'induisent à trouver, au sein de lui-même, une *pulsion de vie*. « J'ai envie de parler de cette énergie-là qui nous mène à des états souvent extrêmes, soit de création, ou du moins de rencontre, d'élan vers l'autre », affirme Céline Bonnier en parlant de l'*érôs*, thème principal de sa création *Playtime*, présentée du 1^{er} au 19 mai 2012 à l'Espace Libre, à Montréal.

Car pour elle, cette *pulsion de vie* est au fondement même de l'implication des artistes dans un processus. Or, comme le souligne Olivier Boivin, rédacteur au magazine web *Bible urbaine*, « il est assez difficile de mettre des mots sur la charge d'énergie vitale qui se dégag[e]

⁵³ Sylvette Babin, « Performer, c'est mettre son corps en exil », <http://www.esse.ca/ft/article/40/Babin-2>, [En ligne], page consultée le 20 mai 2015.

de la pièce⁵⁴. » Sa remarque souligne avec justesse le fait que la création de Céline Bonnier, à l'instar de tout événement teinté d'érotisme, qu'il soit artistique ou vécu dans la vie réelle, se passe littéralement, sur le plan de l'écriture scénique, de dialogues suivis.

« Privilégiant une écriture par tableaux centrée sur le corps davantage que sur le texte, sur la performance plutôt que sur le personnage⁵⁵ », *Playtime* est un spectacle ouvertement influencé par la *performance*. Non seulement la compagnie Momentum le classe-t-il dans la catégorie *performances* de sa typologie intuitive de spectacle, mais la production présente également, tant sur le plan du fond que de la forme, de très nombreux traits permettant de le rapprocher de ce genre artistique d'avant-garde, notamment des aller-retours constants entre spectacle et non-spectacle, une importance accordée au corps comme véhicule du langage et une mise en espace qui rappelle une œuvre picturale.

1. Spectacle et non-spectacle

Les documents promotionnels et les articles critiques sur le spectacle sont unanimes : *Playtime* donne une place de choix à l'*éros*, les pulsions et la sensualité. Jean Siag, dans son commentaire paru dans *La Presse*, formule ainsi son interprétation de la thématique du spectacle :

Le point de départ de Céline Bonnier était d'explorer « la pulsion de l'*éros* ». Tels des électrons libres, les cinq interprètes – Paul-Patrick Charbonneau, Stéphane Crête, Gaétan Nadeau, Clara Furey et Nancy Tobin –, nous font ainsi voyager dans cette

⁵⁴ Olivier Boivin, « Un laboratoire de la pulsion érotique », *Bible urbaine* [En ligne], <http://www.labibleurbaine.com/playtime-de-celine-bonnier-un-laboratoire-de-la-pulsion-erotique/>, page consultée le 8 juillet 2014.

⁵⁵ Alexandre Cadieux, « À chacun son minotaure », *Le Devoir* [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/348665/a-chacun-son-minotaure>, page consultée le 6 février 2013.

zone intime. La leur. En nous transmettant tantôt des signaux de détresse et de solitude, tantôt des fréquences basses de plaisir bestial⁵⁶.

De son témoignage, nous retenons l'aspect personnel qu'il soulève. En effet, le critique pointe un fait important : c'est *leur propre zone intime* que les interprètes transmettent et acceptent de montrer au public. Évidemment, le tout est mis en scène. *Playtime*, comme tout autre spectacle, s'est construit au fil de réunions de production, de répétitions, d'ajouts et d'omissions. Mais son discours demeure ancré dans la réalité des artistes qui y prennent part : le spectacle met en scène des pulsions et des sentiments réels, et non fictifs.

Or, la *performance* est une forme artistique qui désire réduire au minimum la distance qui sépare l'art de la vie. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus évidentes que *Playtime* lui emprunte. En effet, rien dans le spectacle n'indique que les cinq protagonistes en scène sont des personnages. Au contraire, ils semblent se présenter pour eux-mêmes et comme eux-mêmes au public.

Pour résumer le phénomène, il est à propos de reprendre une nuance théorique apportée par RoseLee Goldberg, qui dit qu'à « la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète [dans la performance] est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien⁵⁷. » Dès l'exposition, ce phénomène est perceptible. Dans un noir total, et au son d'une basse assourdissante, empreinte de distorsion, des portes s'ouvrent à l'arrière de la scène, dévoilant l'extérieur du théâtre en temps réel.

⁵⁶ Jean Siag, « *Playtime* : à vous de jouer ! », *La Presse* [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201205/07/01-4522634-playtime-a-vous-de-jouer.php>, page consultée le 11 juillet 2014.

⁵⁷ Estelle Moulard, « Le jeu d'acteur... », art. cité, p. 43.

Portant son regard sur cette rue de Montréal, le spectateur, au hasard⁵⁸ des représentations, peut y voir des passants, des voitures, des détritrus, etc. Il peut y percevoir des sons qui captent son attention au point d'enterrer le bruit de la basse. Dans cette rue, une interprète marche lentement et fait une entrée remarquée dans l'espace scénique, en rupture, du moins, avec ce qui est attendu. Surgissant du réel, l'artiste atténue les frontières entre la vie quotidienne, ce qui se passe à l'extérieur des murs du théâtre et que l'on montre d'entrée de jeu au spectateur, et la mise en scène, qui se déroule dans le cadre scénique et seul espace auquel le spectateur s'attendait à avoir accès.

Au moment où l'interprète prend place dans l'espace scénique, elle fait face au public et lui dévoile une affiche contenant le titre du spectacle : *Playtime*. Au même moment, deux autres artistes ferment derrière elle les portes qui donnent sur la rue. Elles ne s'ouvriront pas du reste de la représentation. Il s'agira donc de la seule brèche s'ouvrant sur le monde réel. Pourtant, de nombreux autres indices nous permettent, tout au long du spectacle, de voir la perméabilité qu'il semble y avoir entre l'art et la vie. Les personnes sur scène n'ont pas de nom, laissant le spectateur supposer que leur identité est celle présentée dans le programme ou sur les affiches promotionnelles. D'ailleurs, les artistes, positionnés de façon un peu anarchique, certains dos au public et d'autres faisant face, se présentent les uns aux autres, se serrant la main et répétant en chœur : « we've never been introduced to each other⁵⁹ », rappelant évidemment le quotidien, dans lequel nous avons régulièrement à nous présenter. À la suite de ces présentations, les interprètes se dirigent vers les coulisses en répétant « allo, c'est moi! », phrase qui, une fois de

⁵⁸ Le hasard joue toujours un rôle important dans la *performance*. Les membres de Momentum ont une fine connaissance de l'histoire de l'art et du théâtre et cela teinte leur pratique et les détails dont elle fourmille.

⁵⁹ « Nous n'avons jamais été présentés l'un à l'autre. » Nous traduisons.

plus, nous permet de croire qu'ils ne jouent pas de rôle, mais bien qu'ils se présentent au public pour eux-mêmes.

Dans un même ordre d'idée, le fait, par exemple, que Céline Bonnier fasse appel à Nancy Tobin, qui est artiste sonore plutôt que comédienne ou danseuse, donne l'impression que chacun des interprètes a eu comme mandat de tracer lui-même le chemin qui le relie à ses pulsions. Il s'agirait donc d'un *agrégat de subjectivités*, plutôt que de l'univers fantasmatique d'une seule personne, à savoir celui de Céline Bonnier, responsable de la mise en scène.

Tout à fait dans l'esprit de la *performance*, cette manière de travailler laisse carte blanche aux interprètes quant aux actions qu'ils vont poser sur scène. Tantôt objets du désir et tantôt sujets, ils semblent évoluer dans un esprit d'égalité, où les idées de tous se fusionnent, mais où aucune de ces idées ne prend le dessus pour donner une direction au spectacle, qui reste dans l'irrationnel et le déconstruit.

D'ailleurs, cette forme fragmentée choisie pour un spectacle, qui va dans tous les sens et qui n'oriente à aucun moment son public vers une suite logique de cause à effet, est une forme plus habituelle dans la *performance* qu'au théâtre, où il y a plutôt une progression dramatique. À ce propos, Josette Féral écrit : « Dans la démarche du performeur, les préoccupations touchant à la nature même du médium choisi, même si elles demeurent présentes, ne sont pas premières. L'artiste se préoccupe à nouveau du message, de signification. Il tient un discours sur le monde et les choses. Il traduit à sa façon le réel qu'il construit ou déconstruit selon ses besoins⁶⁰. » Dans *Playtime*, le discours proposé se rapproche de ce qu'évoque Féral. En présentant un enchaînement de *tableaux à assembler*, sans progression narrative, le spectacle épouse une forme

⁶⁰ Josette Féral, « Qu'est la performance... », art. cité, p. 163.

déconstruite, irrationnelle, qui sied bien, une fois de plus, à son thème principal : *Éros*. À l'image des pulsions et des fantasmes présentés, la structure du spectacle n'est ni raisonnable ni logique.

Et s'il est évident pour les spectateurs que les actions que posent les interprètes ont été pensées à l'avance et coordonnées, comme le sont toujours les actions au théâtre, il ne faut pas négliger la part de spontanéité et d'expérimentation que l'on retrouve dans *Playtime*. Olivier Boivin l'a bien spécifié, ce sont les actions physiques, et non les paroles, qui donnent vie à la représentation. Or, comme le geste devient essentiel, primordial, un certain risque s'installe. Si les interprètes changeaient un peu la routine au fil des représentations ? Si la complexité de certaines actions les rendait périlleuses à reproduire de représentation en représentation ? Comme dans la *vraie vie*, les actions sont déterminées et orientées, certes, mais elles ne sont pas totalement prévisibles, ni nécessairement identiques d'une fois à l'autre.

Par ailleurs, ces mêmes gestes, en plus d'être d'une grande importance dans le spectacle, revêtent un caractère intime : rappelons que c'est le thème du désir, du fantasme et de la sensualité qui se trouve au centre du spectacle. Les gestes des interprètes ont donc une forte charge personnelle. Cette subjectivité, qui nous donne accès de façon plus ou moins claire aux fantasmes qui sont propres à chacun des interprètes, crée une distance qui éloigne les artistes de la notion de personnage psychologique, les rapprochant par le fait même du quotidien. Entre la personne réelle et le personnage, les interprètes donnent à voir au public une sorte d'interface entre les deux.

Cette *persona fantasmatique* permet aux artistes de montrer des aspects de leur personnalité et de leurs émotions qu'ils ne se permettraient pas d'exprimer dans le monde réel, plus axé sur les conventions et les normes. Par exemple, les interprètes vont pousser des cris et

mimer des gestes à caractère sexuel. Ce que présente ces *personas* se trouve en dehors, transgresse les normes et les terrains définis par le social. Elles font tomber les catégories auxquelles le public est habitué, abolissant toutes les notions que l'on associe généralement à l'identité sexuelle : hétérosexualité/homosexualité (les artistes ne semblent pas, dans la démonstration de leurs différents fantasmes, faire de distinction quant au sexe de leur partenaire), monogamie/polygamie (dans la mesure où les interprètes interagissent tous les uns avec les autres, se touchent et partagent ensemble des moments intimes, et ce, en changeant de partenaire au fil des différents tableaux), travestisme, transsexualisme, questions aussi reliées à l'identité de genre, etc. Les *performeurs* de *Playtime* rompent par exemple avec les usages courants en faisant marcher des hommes avec des talons hauts, accessoire généralement associé à la féminité.

2. Le corps dans ses limites et ses tabous

Si les cinq interprètes ne présentent pas les traits de personnages à la psychologie distincte et développée et si leur affiliation identitaire semble incertaine et ambiguë, qu'est-ce qui peut bien faire du spectacle une représentation ? Question légitime, d'une part, mais aussi révélatrice, d'autre part, d'une autre caractéristique de la *performance* qui ne doit surtout pas être négligée : l'importance du corps. Tracy Warr souligne que, dans la *performance*, le corps possède son propre langage. C'est par lui que s'exprime le caractère individuel, unique et spirituel du *performeur* et de ses émotions. « Même si ce corps est explosé, renversé, éclaté, caché, dépouillé, révélé comme extériorité ou sondé comme intériorité, il demeure néanmoins le pivot sur lequel repose tout le spectacle, en dépit du lourd appareillage technologique qui le

paralyse parfois⁶¹ », écrit, dans un même ordre d'idées, Josette Féral au sujet de la place occupée par le corps dans la *performance*.

Et dans *Playtime*, ce sont effectivement les corps qui parlent. Certes, il y a certaines paroles qui sont dites durant le spectacle. On n'a qu'à penser à cette histoire un peu décousue racontée par l'un des interprètes concernant les routes du Québec ou à ces cris qui, souvent, sont lancés par les artistes. Par contre, c'est la présence corporelle des interprètes qui dynamise vraiment le spectacle. Stéphane Crête et Clara Furey font gicler des agrumes en les épluchant avec une vigueur et une intensité qui évoquent les ébats amoureux les plus intenses ; Paul-Patrick Charbonneau teste d'abord les limites de son corps et de sa respiration en s'asphyxiant dans la pellicule de plastique qui sert de cadre de scène, puis il enfile des talons, ne portant que des sous-vêtements ; les artistes sautent sur place en criant les uns après les autres. Bref, le corps des interprètes n'est pas le véhicule par lequel le spectacle se rend jusqu'au public. Il est plutôt le spectacle lui-même : en l'absence de dialogue suivi et de fiction clairement construite, le corps, de par ses actions et ses explorations, devient essentiel.

Pour mieux comprendre cette dernière affirmation, peut-être est-il pertinent de citer le chercheur Cyril Iasci, qui exprime ainsi sa compréhension de l'importance primordiale de la présence du corps de l'interprète dans la *performance* :

Heidegger parlerait peut-être d'*eccéité* : ce qui se trouve là. La désignation intervient dans le processus d'humanisation du réel et, de ce fait, montrer cette présence constitue un surgissement d'au milieu d'une foule d'objets qui constitue le monde, la présence particulière et originale de quelqu'un et notre présence à soi, notre reconnaissance dans le même temps. Ainsi, la performance en présentant le corps et

⁶¹ Josette Féral, « Qu'est la performance... », art. cité. p. 158.

affirmant une présence nous révèle au mystère de l'incarnation. Nous rappelant notre condition de chair consciente⁶².

En plus d'être intéressant sur le plan de la forme du spectacle, le propos de Cyril Iasci se révèle fort pertinent pour mieux y analyser la représentation de *Momentum*. Certes, l'importance du corps des interprètes constitue une caractéristique de *Playtime*, nous permettant de rapprocher la production des fondements formels de la *performance*. Mais qu'est-ce qui pourrait justifier ce choix ? Se pourrait-il que le thème de l'*érôs*, privilégié par la créatrice Céline Bonnier, y soit pour quelque chose ? Car quoi de mieux qu'une mise en scène privilégiant la présence corporelle pour « nous rappeler notre condition de chair consciente » ? D'ailleurs, n'est-ce pas dans l'érotisme et la sexualité que la conscience que nous avons de notre corps est à son paroxysme ?

Ainsi, c'est de façon double que l'importance des corps, dans *Playtime*, rappelle l'esthétique et les fondements de la *performance*. D'abord de façon formelle, puisque tout comme dans cette forme d'art, il y a une attention particulière et une importance qui est accordée au langage développé par le geste et la présence corporelle, notamment en testant ses limites et en lui faisant prendre des risques, puis de façon plus fondamentale, sur le plan du fond, où une mise en scène axée sur le corps des artistes est tout à fait pertinente en regard du thème du désir qui traverse l'œuvre.

À propos de ce dernier point, il semble important d'élaborer de façon plus substantielle sur la façon dont le corps est mis de l'avant de *Playtime*. En effet, se contenter de simplement pointer le fait que la présence corporelle est un élément central du spectacle nous semble

⁶² Cyril Iasci, *Le corps qui reste. Travestir, danser et résister !*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 15-16.

incomplet. Ainsi faut-il cerner le plus précisément possible comment le corps est mis en avant dans le spectacle, et surtout, dans quelle mesure cette primauté du corps rappelle la *performance*.

D'entrée de jeu, il paraît essentiel, nous en avons précédemment fait mention, de reconnaître l'aspect éclaté, voire *transgressif*, de ces corps. En dehors de tous les tabous et des normes établies par la société, les interprètes se servent de leur corps pour prendre des risques et tester leurs limites, tant physiques que psychologiques. Sans pudeur, ils se livrent à toutes sortes d'expérimentations. Les corps se contorsionnent, s'adonnent à une gymnastique parfois périlleuse, dansent, sautent. Comme l'écrivent Nathalie Boulouch et Evan Zabunyan dans leur essai *La Performance*, les corps existent dans leur « rapport au risque, à l'action⁶³. »

Dans *Playtime*, le corps est le principal matériau de création. Même quand il y a du texte ou des interactions, c'est du corps qu'émane l'écriture scénique. De plus, les artistes utilisent leurs corps pour donner une *vie extérieure* à leurs fantasmes, leurs pulsions, leur énergie vitale : des choses qui, habituellement, sont réprimées à l'intérieur de soi. Par le fait même, en offrant un spectacle de l'excès, où tout est donné à voir, les interprètes remettent en question les codes sociaux acceptables en se donnant le droit de poser des gestes et de rendre visible des états d'esprit et de conscience qu'on sépare généralement de l'espace public :

Crier ce que je suis, enlever le masque de l'idéologie dominante pour y reconnaître la sordide ténacité de standards restrictifs. Car la société est aussi codée que ses institutions et la production de l'art. Sécuriser le produit de l'art, le rendre plastiquement sans bavure, sans montrer sa chair (coups de crayon, traces de plume,

⁶³ Nathalie Boulouch et Evan Zabunyan, *La performance...*, ouvr. cité, p. 17.

frottages multiples), c'est en même temps nier la façon dont l'histoire se tisse dans ses manifestations quotidiennes⁶⁴.

3. La mise en espace « en tableau »

Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Vsevolod Meyerhold compare le lieu théâtral à une boîte : « la scène à l'italienne est une boîte dont l'un des murs a été percé d'une fenêtre face au spectateur. Le bas de la boîte, c'est le plancher de la scène, ses côtés, ce sont les côtés de la scène [...] et le toit de la boîte, c'est le haut de la scène, invisible au spectateur⁶⁵ ». *Playtime*, à sa façon, recrée cette boîte en délimitant l'espace scénique au moyen de trois murs faits en pellicule de plastique. Au milieu de cette maison de *Saran Wrap* se trouve un tourniquet, comme celui utilisé par les enfants dans les parcs et qui, en regard de la pièce, semble envoyer le message suivant : ce module et ces trois murs de plastique constitueront le terrain de jeu des interprètes.

Ludique dès le premier coup d'œil, la scénographie de *Playtime* donne au spectateur l'impression d'assister à une œuvre picturale animée. En créant un double cadre de scène avec les limites physiques habituelles de la salle de théâtre, le décor de boîte en pellicule de plastique donne l'illusion que les interprètes sont littéralement *enveloppés*.

En *enveloppant* les interprètes entre des murs de pellicule de plastique, le dispositif scénique de *Playtime* met en place une métaphore qui n'est pas sans rappeler l'enveloppe corporelle de tout être humain. Suivant cet ordre d'idées, *la boîte* de *Saran Wrap* devient l'enveloppe, le corps, et les interprètes, eux, deviennent les pulsions, les affects et les désirs qui s'activent à l'intérieur de l'enveloppe. En d'autres mots, la mise en scène joue sur la présence des corps *à l'intérieur d'un corps métaphorique*, rappelant au passage que notre enveloppe

⁶⁴ Claude Beausoleil, « Le jeu des performances », *Jeu*, n° 19, 1981, p. 38.

⁶⁵ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 128.

corporelle, notre côté charnel, est la dernière chose qui nous lie à nos fantasmes. D'ailleurs, la métaphore se précise en cours de représentation, quand l'un des interprètes se fait littéralement rouler dans la pellicule de plastique.

Il semble donc que *Playtime*, par sa façon d'*envelopper* les interprètes et de leur conférer un rôle dans la scénographie et le dispositif scénique, se présente comme une production très marquée par le caractère visuel, voire contemplatif de l'art. Étant avant tout axé sur l'exhibition, la production met sur pied une sorte de système où, constamment, on oscille entre les interprètes qui donnent à voir leurs propres fantasmes, leur propre corps et leurs propres pulsions, et entre ce jeu métaphorique de l'enveloppe corporelle que nous venons de décrire. Ainsi, le rapport avec la *performance* serait plus complexe qu'il en a l'air à première vue. En fait, la *performance* s'arrête au moment où le jeu commence.

Pour mieux saisir cette dernière affirmation, peut-être est-il bon d'ouvrir une parenthèse sur la parenté que l'on trouve entre *Playtime* et les origines picturales de la *performance*. Le premier chapitre le soulevait brièvement : cette forme artistique s'est attachée à créer des *tableaux vivants*, où un équilibre est observé entre le caractère contemplatif, presque méditatif, des arts visuels, et le caractère plus charnel et incarné des arts de la scène. Ainsi, en s'animant dans une scénographie qui semble relever d'un tableau, d'une *enveloppe* ou, du moins, d'une installation scénique que l'on pourrait contempler comme telle et à elle seule, les interprètes de *Playtime* donnent tout son sens à l'expression *tableau vivant*. D'ailleurs,

[La *performance*] s'apparente à la volonté et au besoin [...] de déconstruire le tableau et de déclarer la suprématie du peintre-acteur sur son objet-peinture, ce que l'on

retrouve notamment dans l'Expressionnisme [*sic*] abstrait et l'*Action Painting* américains et dans les débuts de l'Actionnisme viennois⁶⁶.

Cette mise en tableau de l'espace scénique place le public dans une position de voyeur. Dans la mesure où les trois murs de pellicule plastique créent un deuxième cadre de scène qui s'insère à l'intérieur du premier, soit celui de la salle théâtre, le traitement de l'espace de *Playtime* recrée, en quelque sorte, l'ambiance du *peep show*⁶⁷, où le spectateur plonge son regard dans une ouverture plus petite pour découvrir une personne en train de se dévêtir. Par le fait même, le lien créé avec le public se situe du côté d'une relation regardant-regardé, où les interprètes, nous en avons largement fait mention, se vouent à la monstration, métaphorique ou non, de leurs fantasmes, exhibent leurs désirs en outrepassant les tabous sociaux, se dévoilent pour le public qui est ainsi contraint, bien malgré lui, d'être témoin du strip-tease psychique auquel leur comportement donne lieu.

D'ailleurs, les actions des interprètes corroborent ce que nous avançons au sujet de la relation créée avec le spectateur. Par exemple, le fait qu'ils ignorent, la plupart du temps, le public (tout en se présentant sur scène comme eux-mêmes et non comme des personnages, rappelons-le) donne l'impression qu'ils ne se rendent pas compte qu'ils sont regardés. Ainsi, contrairement au théâtre, où le spectateur est généralement mis de côté parce que les artistes sur scène sont en train de jouer une histoire dans laquelle le spectateur n'a pas de rôle et dont il ne fait pas partie, le spectateur de *Playtime* n'est ni complètement intégré dans le spectacle, puisqu'il y a une séparation scène-salle, ni complètement laissé de côté, dans la mesure où son

⁶⁶ Céline Roux, *Danses performatives. Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

⁶⁷ Le *peep show* est une expression américaine désignant un spectacle à caractère érotique ou pornographique (*strip-tease* ou scène sexuelle) pouvant être vu par une seule personne à travers une petite ouverture, une brèche.

rôle implicite est d'être le témoin, voire le voyeur, du spectacle (ou plutôt des *actions*, pour reprendre un terme relié à la *performance*) qui se déroule devant lui.

Dans un même ordre d'idées, la porte donnant sur les rues de Montréal qui s'ouvre en début de spectacle pour laisser entrer une artiste, puis se referme pour le reste de la représentation, alimente ce lien de témoin qui regarde au travers une porte entrebaillée confié au spectateur. En effet, en reprenant l'un des grands clichés de la culture populaire, à savoir le voyeur qui espionne par l'ouverture d'une porte, le début de spectacle fait pénétrer le spectateur dans le monde fantasmagique de *Playtime*. Le reste de la représentation est fidèle à la métaphore : le public a vite accès à ce qui se passe *derrière la porte*, une fois qu'elle est refermée, soumettant du coup les interprètes aux regards indiscrets des spectateurs qui, de leur côté non plus, peuvent difficilement se mettre à l'abri de ceux et celles qui s'exhibent devant eux.

D'ailleurs, le rôle de voyeur conféré au spectateur par la mise en espace du spectacle contribue à lui donner un certain sentiment d'inconfort, ce qui est tout à fait dans l'esprit de la *performance*. En effet, il s'agit d'un genre qui s'enracine dans une certaine provocation et dans une certaine remise en question des codes sociaux. Bien entendu, la théorie nous a permis de préciser que la part provocatrice de la *performance*, même si elle cause de l'inconfort au spectateur, se veut une sorte de ralliement, de communion, destinée à unir le public (en guise de rappel, Gilbert Turp parlait d'un « désir artistique de *provoquer* la rencontre. »)

Ainsi, il est évident que certains des tableaux présentés dans *Playtime* mettent, à un moment ou à un autre, certains spectateurs mal à l'aise. Selon leur degré de tolérance, leurs valeurs, leur éducation et leur sensibilité, ils seront tantôt surpris, tantôt choqués, tantôt agacés par cette démonstration de fantasmes et de pulsions proposée par la représentation. Cette position

de voyeur, de regardant, qui leur est imposée, peut déranger certains d'entre eux. Ceci dit, et c'est bien ici l'une des forces du spectacle, tous les gens du public sont dans la même situation. Alors que le rôle du voyeur ou du témoin qui épie est généralement un rôle que l'on joue seul, en secret, *Playtime* transforme le tout en un rituel collectif et réunificateur, car tous les spectateurs sont simultanément voyeurs des mêmes événements.

4. *Playtime* : un jeu qui est bel et bien performatif

En résumé, il devient clair, à la suite de l'analyse, que *Playtime*, comparativement aux deux autres spectacles de notre corpus, s'avère probablement la création la plus marquée par la *performance* (et, pour le coup, catégorisée avec justesse par le collectif en tant que *performance* dans sa typologie impressionniste). Ce caractère performatif est perceptible tant par le brouillage entre réalité et spectacle qui est instauré, notamment au moyen de l'intrusion dans le réel, que grâce aux intentions personnelles propres aux interprètes qui sont mises au jour, interprètes qui se présentent au public sans jouer de personnages. Notons encore que le corps de ces mêmes interprètes est amené à occuper une place très importante dans le spectacle, notamment en l'obligeant à repousser ses limites, et ce, dans un espace qui le met en tableau, augmentant par là sa visibilité, ce qu'accentue encore la position de voyeur attribuée au spectateur et l'exigence d'exhibition qui est attendue des interprètes. C'est ce qui permet d'affirmer que *Playtime* emprunte davantage de traits importants à la *performance* et que cela survient d'abord et avant tout par le type de jeu, ou, du moins, du type de présence, et de rapport au public auquel on a recours dans ce spectacle.

CHAPITRE 3

BUFFET CHINOIS : ENTRE NARRATION ET PERFORMATIVITÉ

Au théâtre de l'Humanité, la mise en scène s'avère des plus fragmentées.

Marie-Josée Arel⁶⁸

C'est en 2010 qu'est publié le texte théâtral *Buffet chinois* aux éditions Lansman. Trois ans auparavant, plus précisément en novembre 2007, cet ouvrage permettait à son auteure, Nathalie Boisvert, de remporter le prix Gratien-Gélinas pour la relève en écriture dramatique, reconnaissance qui la fera entrer de plain-pied dans l'institution théâtrale. Cette pièce raconte l'histoire d'une famille qui, après s'être procuré un forfait vacances, se rend sur une plage américaine pour y attendre la fin du monde. Écrite dans une démarche qui rappelle la poésie et l'automatisme, le texte dramatique se sert des mots comme d'un matériau de création et, au dire du journaliste Jean Siag, « nous propose plusieurs niveaux de lecture pour parler d'intolérance,

⁶⁸ Marie-Josée Arel, *Dieu s'en moque*, Montréal, Québec Amérique, 2013, p. 119.

de haine, d'individualisme et de surconsommation, toutes des valeurs nord-américaines que nous embrassons bien souvent malgré nous⁶⁹. »

L'année de la publication de *Buffet chinois*, la compagnie Momentum propose une mise en scène du texte de Nathalie Boisvert à l'Espace Go, à Montréal. Présenté du 4 au 22 mai 2010, le spectacle, dirigé par le metteur en scène Jean-Frédéric Messier et joué par Nathalie Claude, Benoît Dagenais, Stéphane Demers, Dominique Leduc et Émilie St-Germain, donne vie aux personnages imaginés par Nathalie Boisvert et leur permet de matérialiser leur parole.

Or, comme dans toute pratique scénique, la vie qu'insufflent les artistes de Momentum aux personnages de *Buffet chinois* est destinée à être éphémère. Contrairement à leur homologue littéraire, les entités de chair et d'os s'animant dans la mise en scène de Jean-Frédéric Messier s'éteignent à la fin de chaque représentation. Qui plus est, il n'existe aucune captation vidéographique du spectacle. Est-il possible, donc, d'en parler et de le commenter sans nécessairement l'avoir vu ? Comment arriver à un « rattrapage [de] l'évanescence matérielle⁷⁰ » de l'œuvre théâtrale dans le cadre d'une recherche ?

C'est en passant par une brève présentation du concept de « vue d'ensemble », développé par Pierre Bayard, puis par un examen plus substantiel de la méthode utilisée par Sylvain Schryburt dans son essai *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* que nous tenterons d'abord d'offrir un éclairage à ces

⁶⁹ Jean Siag, « Buffet chinois, *All you can eat* : Momentum nous met K.O. », *La Presse* [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201005/10/01-4278880-buffet-chinois-all-you-can-eat-momentum-nous-met-k-o.php>, page consultée le 22 novembre 2013.

⁷⁰ Extrait d'un appel de communication rédigé en 2009 pour le Colloque jeune chercheuses et chercheurs de la SQET organisé par Sylvain Lavoie.

questions, pour ensuite voir en quoi *Buffet chinois* se laisse imprégner par certaines caractéristiques de la *performance*.

1. La « vue d'ensemble » : développer un discours *autour* de l'œuvre

Dans son essai *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, l'auteur Pierre Bayard affirme que pour parler avec justesse d'une œuvre littéraire et en offrir un commentaire pertinent, il est parfois souhaitable de ne pas l'avoir lue en entier, voire de ne pas avoir ouvert le livre du tout. Pour expliquer son point de vue, il développe le concept de la « vue d'ensemble », qu'il présente comme une connaissance intuitive des discours artistiques et de leur contexte permettant de comprendre les textes sans nécessairement les avoir finement parcourus :

Les personnes cultivées le savent [...], la culture est d'abord une affaire d'*orientation*. Être cultivé, ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble, donc savoir qu'ils forment un ensemble et être en mesure de situer chaque élément par rapport aux autres. L'intérieur importe moins ici que l'extérieur [...]. De ce fait, ne pas avoir lu tel ou tel livre n'a guère d'importance pour la personne cultivée, car si elle n'est pas informée avec précision de son *contenu*, elle est souvent capable d'en connaître la *situation*, c'est-à-dire la manière dont il se dispose par rapport aux autres livres⁷¹.

En d'autres mots, Bayard est d'avis que pour commenter adéquatement une œuvre, il importe plus de la connaître d'un point de vue extérieur qu'intérieur. Ainsi se développe un discours *autour* de l'œuvre, qui prend en compte son contexte de publication et sa relation à

⁷¹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Minuit, Paris, 2007, p. 12.

d'autres ouvrages, plutôt qu'un discours *de* l'œuvre, où seul le contenu du livre est valable pour sa compréhension.

Ce discours *autour* de l'œuvre permis par la « vue d'ensemble » qu'évoque l'auteur est aussi étroitement lié à la réception critique des œuvres elles-mêmes. En effet, selon Bayard, si l'on peut parler d'un livre que l'on n'a pas lu aussi facilement et avec autant de précision, c'est parce que la nature de celui-ci est en perpétuel mouvement, se modulant au fil des discours qui le concernent, qui finissent par être aussi importants que le livre lui-même pour sa compréhension. Une étude pertinente d'une réalisation artistique, suivant cet ordre d'idées, ne peut se passer du discours *autour* de l'œuvre et, par le fait même, de la réception :

Si le livre est moins le livre que l'ensemble d'une situation de parole où il circule et se modifie, c'est donc à cette situation qu'il faut être sensible pour parler avec précision d'un livre sans l'avoir lu. Car ce dernier n'est pas en cause, mais ce qu'il est devenu dans l'espace critique où il intervient et ne cesse de se transformer, et c'est sur ce nouvel objet mobile, lequel est un tissu mouvant de relations entre les textes et les êtres, qu'il faut être en mesure de formuler au bon moment des propositions justes⁷².

1.1. Reconstitution d'un corpus évanescent ou « lire » la réception

Si l'on se fie à la pensée que développe Pierre Bayard dans son essai et que l'on s'attache à trouver à celle-ci une résonance autre que strictement littéraire, il pourrait être tentant de voir comment la « vue d'ensemble » faciliterait l'analyse des spectacles et des manifestations d'arts vivants, car quiconque s'intéresse à des questions de recherche touchant les études théâtrales perd vite pied devant l'ampleur du nombre de problèmes et de défis méthodologiques que posent

⁷² Pierre Bayard, *Comment parler des...* ouvr. cité, p. 49.

ce champ du savoir. En fait, c'est que le théâtre, contrairement aux études littéraires ou à l'histoire de l'art, propose des œuvres doubles, qui trouvent d'une part une résonance littéraire, et d'autre part une résonance scénique. De cette façon, il importe, pour le chercheur qui désire mener une recherche dans le vaste domaine des études théâtrales, de départager de façon claire et précise ce qui relève du texte et ce qui relève de la représentation pour ainsi déterminer laquelle de ces dimensions de l'œuvre interrogée se verra étudiée.

Sylvain Schryburt, dans sa thèse de doctorat, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, puis dans son essai, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, évoque l'un des problèmes méthodologiques les plus communs auquel doivent faire face ceux qui s'intéressent au théâtre en tant que pratique scénique. En fait, l'auteur met en évidence le fait que du moment que la représentation devient l'objet d'une étude, il se crée un problème de recherche relativement à l'accès au corpus. À ce propos, il explique que « [l]es pratiques scéniques sont éphémères par définition et, en l'absence de captations filmiques ou vidéographiques, l'accès aux productions du passé n'est possible que par les traces – bien souvent textuelles [...] – qui subsistent⁷³. »

Schryburt, en avançant cette idée, signale d'ailleurs un fait important qu'il est essentiel de ne pas négliger : même pour les recherches qui s'attachent à étudier la représentation, « l'écriture scénique », il semble difficile de se passer complètement d'un corpus à caractère textuel. En effet, même si l'on fait le choix méthodologique de mettre de côté la résonance littéraire d'une œuvre pour se concentrer uniquement sur sa matérialisation scénique, il est pour ainsi dire inévitable, pour pallier au caractère fuyant et évanescent de la représentation, de devoir

⁷³ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 14.

s'appuyer sur des traces textuelles, bref, sur des discours *autour* de l'œuvre. Et c'est là que l'importance de la réception entre en jeu. Cette dernière, ainsi utilisée, permet une reconstitution du spectacle qui met en relief les éléments significatifs qui le construisent de même que la façon dont ces éléments modulent l'expérience du spectateur.

Cependant, Schryburt est clair : l'étude des traces textuelles d'un spectacle demande une grande lucidité de même qu'une rigueur certaine. Une telle démarche scientifique « suppose de faire des choix aussi éclairés que possible parmi une matière historique abondante et requiert du même coup des recherches autrement plus larges que ce qui a effectivement trouvé son chemin en ces pages⁷⁴. » En d'autres termes, l'auteur soutient que c'est dans la profusion, voire l'exhaustivité des textes critiques que s'effectue la meilleure compréhension possible de la relation qui s'établit entre la représentation théâtrale et le spectateur.

Suivant une méthodologie semblable à celle qu'utilise Schryburt dans son essai, l'étude de la réception de *Buffet chinois* présentée dans ce chapitre se fonde sur plusieurs sources médiatiques de nature différente. Naturellement, une grande majorité des documents utilisés pour cette étude sont des critiques et des articles journalistiques, majoritairement issus de *La Presse* et du *Voir*, traitant du spectacle. Par contre, d'autres appuis textuels concernant l'œuvre de Momentum viennent également s'ajouter, toujours dans un souci de dresser un portrait complet et exhaustif de la réception de cette dernière. Ainsi, deux billets provenant de blogues personnels de même qu'une chronique publiée sur le site internet du *Polyscope*, un hebdomadaire étudiant rattaché à l'Université de Montréal, trouvent également leur place dans la masse textuelle servant à faire la reconstitution du spectacle créé par la compagnie théâtrale montréalaise.

⁷⁴ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette...* ouv. cité, p. 14.

Naturellement, comme *Buffet chinois* est la plus « traditionnelle » des trois pièces à l'étude, notamment parce qu'elle met en scène un texte préalablement écrit qui, lui, fait vivre des personnages bien caractérisés, elle est celle où les influences de la *performance* apparaissent de façon moins frappantes. Pour cette raison, ce sont plutôt les caractéristiques théoriques de la *performance* relevant de la forme qui teintent le spectacle qui seront analysées dans les pages suivantes. Ainsi, la mise en scène de Jean-Frédéric Messier sera interrogée sous l'angle des rapports entre *performance* et musicalité de même qu'en fonction du traitement de la *performance*, de la narration et de l'espace qui y est privilégié.

2. *Buffet chinois*, entre musicalité et textualité

Nathalie Boisvert, l'auteure du texte de *Buffet chinois*, affirmait, dans un portrait paru dans le journal *La Presse* peu avant la première du spectacle, que son choix s'était spontanément porté sur Jean-Frédéric Messier quand est venu le temps de choisir un metteur en scène pour la représentation scénique de son histoire. « La musicalité des mots est très importante dans ce texte [...] et comme Jean-Frédéric est aussi musicien, je me suis dit que c'était la meilleure personne pour faire la mise en scène⁷⁵ », lit-on dans l'article. À en croire les critiques, le spectacle auquel nous convie Momentum rappelle effectivement une partition musicale *up-tempo* où se mêlent monologues et logorrhées de mots savants. Ainsi construit, le rythme de la représentation tient le

⁷⁵ Jean Siag. « Buffet chinois, *All you can eat* : chinoiseries à la carte », *La Presse* [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201005/01/01-4276195-buffet-chinois-all-you-can-eat-chinoiseries-a-la-carte.php>, page consultée le 25 novembre 2013.

spectateur en haleine, le déstabilisant, même, par moments : « [l]es répliques sont d'une cruauté inouïe, et finissent par nous étourdir, avant de nous mettre K.O⁷⁶ », écrit l'un des critiques.

Nommant « décollage » cette façon de donner vie au texte en considérant sa musicalité et son rythme comme prioritaires, le professeur Olivier Lussac soutient qu'il s'agit d'une caractéristique importante de la *performance*. Selon lui, « l'artiste abandonne l'homogénéité de l'œuvre, interrompt la continuité spatiale ou temporelle et affirme la juxtaposition, la simultanéité, l'hétérogénéité. Le décollage est alors un accélérateur d'énergies à l'intérieur de nombreuses formes de performance, et spécifiquement dans [...] la musicalité⁷⁷. » Dans le cas de *Buffet chinois*, il semble y avoir une organisation du texte qui relève du « décollage » et donc, de la *performance*.

Le rythme particulier donné par Jean-Frédéric Messier au texte de Nathalie Boisvert semble ne pas faire l'unanimité, notamment en raison du fait qu'il éloigne les répliques que disent les personnages des notions de fiction et de narration qu'on retrouve habituellement dans un théâtre de la parole, qui se fonde sur des textes. La représentation, selon plusieurs commentateurs, « s'enlise parfois dans les longueurs et dans l'hermétisme, malgré un texte pourtant remarquable d'un point de vue littéraire et poétique⁷⁸ ».

Ce qu'une partie de la critique note, en d'autres mots, c'est le fait que le texte d'origine se trouve allourdi par la mise en scène, « qui semble s'engoncer dans son narcissisme conceptuel plutôt que d'être porteuse d'un texte qu'on avait vraisemblablement souhaité être mis à l'avant,

⁷⁶ Jean Siag, « Buffet chinois, *All you can eat* : Momentum... », art. cité.

⁷⁷ Olivier Lussac, *Dé-collage dans le happening et dans Fluxus dans Fragment, montage démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, Harmattan, 2004. p. 7

⁷⁸ Marie-Pier Bouchard, « Buffet chinois, *all you can eat* », *MonThéâtre.qc.ca* (blogue) [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/04-espacego/2010/buffet.html#critic>, page consultée le 3 décembre 2013.

comme si les fortissimo du côté bouffon écrasaient les sous-jacents *delicato* dramatiques et sensibles du substantiel et on ne peut plus pertinent texte éclaté de Madame Boisvert⁷⁹. »

En vérité, la pièce de Nathalie Boisvert est dense, constituée d'abondantes digressions et rédigée dans un vocabulaire recherché. Il faut mentionner que les personnages qu'elle a créés sont obsédés par le dictionnaire et par ses définitions les plus complexes. La création de *Momentum*, loin de vouloir atténuer la difficulté du texte de *Buffet chinois*, surprend les attentes du spectateur en intensifiant la charge conceptuelle déjà en germe dans le texte.

Ainsi, les monologues complexes et les épisodes de métarécits sont ponctués de bruits assourdissants et de musique rock, ce qui a pour effet de rendre certaines parties du spectacle d'autant plus opaques pour le public, qu'il doit fournir un effort de concentration supplémentaire pour pouvoir suivre le fil de la proposition de *Momentum*. Ce parti pris de rendre l'œuvre hétérogène, de l'opacifier l'entraîne du côté de la non-linéarité et de la discontinuité par quoi le metteur en scène la dote de caractéristiques performatives ordinairement absentes d'un traitement plus classique du texte.

3. Personnages, narration et performativité : contradictions et explications

En ce qui touche les personnages, par contre, il ne semble pas y avoir eu de discordance majeure dans la compréhension des spectateurs. Tous les appuis textuels consultés relèvent le talent des comédiens, soulignant la justesse de leur jeu de même que la virtuosité avec lesquelles ils rendent la dynamique particulière qui caractérise l'étonnante famille de *Buffet chinois*. En effet, les parents, Ma et Pa, de même que le fils, Tatane, ont été unanimement vus par les auteurs

⁷⁹ Yves Rousseau, « Buffet chinois de Nathalie Boisvert - Momentum », *Le Quatrième* (blogue) [En ligne], <http://www.lequatrieme.com/2010/05/buffet-chinois-de-nathalie-boisvert.html>, page consultée le 2 décembre 2013.

des textes analysés comme des stéréotypes de l'Américain moyen, qui consomme à outrance, qui se laisse aveugler par les dogmes et qui est dénué de toute pensée critique.

De même façon, la fille, Chouette a été considérée par ceux-ci comme la *punk* de service, la rebelle qui, envers et contre tous, ose remettre en question le sens de sa vie et des événements qui la composent. En somme, hormis le fait que certains critiques ont considéré le choix des comédiens surprenant en regard du profil des personnages, soutenant que « l'on est tout de même en droit de s'interroger sur la pertinence d'avoir choisi des comédiens dans la quarantaine pour interpréter des jeunes de moins de vingt ans⁸⁰ », il ne semble pas y avoir eu d'inadéquation notable entre les attentes des spectateurs et les éléments mis en place par la mise en scène pour leur permettre de comprendre l'histoire et les personnages.

Par ailleurs, on comprend mieux encore comment la *performance* influence les personnages (et le spectacle plus généralement) quand on sait que ceux-ci prennent racine dans un texte qui réfléchit sur la culture nord-américaine. En effet, l'auteure Nathalie Boisvert explique que c'est suite à un choc culturel vécu lors d'un déménagement aux États-Unis que lui est venue l'idée d'écrire cette pièce. « C'était pendant les années Bush, et personne ne parlait de rien, ni de politique, ni de ce qui se passait en Irak, rien, comme si ça n'existait pas. J'ai été choquée de voir les gens se réfugier dans la consommation comme dans une bulle, et n'avoir aucun intérêt pour le monde extérieur. C'est ce déni qui a inspiré ma pièce⁸¹ », dit-elle dans une entrevue.

Or, s'il est tentant de concevoir la *performance* comme un genre qui s'affranchit totalement de la narration, il est important d'apporter une nuance. Dès ses débuts, la *performance*

⁸⁰ Marie-Pier Bouchard, « Buffet chinois, *all...* », art. cité.

⁸¹ Aurélie Olivier, « Nathalie Boisvert : marche ou creve », *Voir* [En ligne], [http:// voir.ca/scene/2010/04/29/nathalie-boisvert-marche-ou-creve/](http://voir.ca/scene/2010/04/29/nathalie-boisvert-marche-ou-creve/), page consultée le 25 novembre 2013.

a, certes, cherché à mettre de côté l'aspect figuratif et mimétique de la fiction, mais elle n'a pas pour autant tourné le dos à toute forme de narration et d'histoire :

À partir des années 1960 et 1970, une époque où la *performance art* a émergé et s'est présentée comme une forme utilisant des formes non-conventionnelles de narration (et de non-narration), il y a également eu un phénomène de soulèvement populaire. Les minorités et les activistes découvraient la puissance politique de la *performance*, surtout en mettant en scène des protestations en lien avec la défense des droits civiques, la dénonciation de l'action et/ou l'inaction du gouvernement et, plus généralement, l'éducation de la population à développer une pensée critique.⁸²

En fait, ce qui diffère entre la *performance* et le théâtre (ou les autres arts de la scène qui représentent la réalité au moyen de la fiction), c'est que la *performance*, quand elle se fait narrative, sert de protestation et de remise en question du système de valeurs de la société. Ces productions, « que l'on pourrait qualifier de théâtrales, [...] [sont] porteuse[s] d'un récit ouvert⁸³ », qui fait office de prise de position politique et sociale.

Dans cette optique, il peut être intéressant de rapprocher la narration présentée dans *Buffet chinois* de l'art de la *performance* en mettant de l'avant le caractère particulier de sa narration. Cette dernière est construite pour mettre en scène une vision du monde et une protestation contre un système de valeurs (le rêve américain) plutôt que pour présenter une histoire qui privilégie un nœud exigeant à un dénouement ou un problème qui appelle une

⁸² Nous traduisons : « During the 1960s and the 1970s, at a time when performance art was emerging in unconventional spaces and storytelling was undergoing a folk revival, minority groups and activists were discovering the efficacy of performance as political action by "staging" protests and interventions to advocate for civil rights, to protest government action or inaction, and to gain visibility and educate the general public. » Kristin Langelier, *Storytelling in Daily Life : Performing Narrative*, Philadelphie, Temple University Press, 2011, p. 220.

⁸³ Josette Féral, « Qu'est la performance... », art. cité, *Jeu*, n° 94, 2000, p. 157-164.

résolution ou encore des personnages qui appellent une évolution, par là, elle se rapproche de façon significative de la dimension politique et contestataire de la *performance*.

4. Le traitement de l'espace : lieu familial et désorientation du public

Dans un autre ordre d'idées, la compagnie de théâtre Momentum est reconnue pour sa tendance à présenter des spectacles hors des murs du théâtre. On n'a qu'à penser, en guise d'exemples, à *La fête des morts*, qui avait été créée dans un cimetière, ou aux *XII Messes pour le début de la fin de temps*, une œuvre composée de douze courts spectacles joués dans différents lieux publics de Montréal et de sa région à raison d'un par mois. Sachant cela, il aurait été tout à fait raisonnable de croire qu'un projet audacieux comme la mise en scène de *Buffet chinois* aurait suivi la tendance de présenter le spectacle en milieu urbain. Certains critiques soulèvent même l'idée que le spectacle aurait pu être présenté dans le quartier chinois, histoire de faire un clin d'œil au titre. Or, le choix de Jean-Frédéric Messier, contre toute attente, s'est arrêté sur l'Espace Go, une salle de théâtre tout ce qu'il y a de plus conventionnel. « On a fait le tour de ce jardin⁸⁴ », se contente-t-il de répondre dans un entretien dans le quotidien *La Presse* à ceux qui se surprennent de son choix.

À ce propos, il semble utile de rappeler que la *performance*, dans son désir d'unir l'art et la vie, prend souvent forme dans des lieux quotidiens, rejetant la plupart du temps les lieux de diffusion légitimés. Le parti de Jean-Frédéric Messier de présenter *Buffet chinois* à l'Espace Go pourrait donc, au premier abord, être considéré comme une prise de position artistique qui va à l'encontre de l'essence de l'art de la *performance*. Cependant, une telle réflexion se présente, à notre avis, comme un raccourci intellectuel qui exclut le fait qu'il puisse y avoir un décalage

⁸⁴ Jean Siag, « Buffet chinois, *All you...* », art. cité.

entre la façon dont on définit la *performance* au niveau théorique et comment elle se manifeste dans la réalité.

De fait, la *performance* s'inscrit dans l'institution artistique et ce, même si elle se dresse contre ses instances de légitimation. Ce faisant, elle fait émerger un rapport complexe dans lequel elle tente de mettre en péril et de rejeter un champ dont elle fait partie, malgré elle. De cette façon, il semble erroné de croire que toutes les manifestations artistiques qui prennent place hors des lieux de diffusion traditionnels sont *performance* et qu'inversement, toutes celles qui se trouvent dans des musées ou des salles de théâtres n'en sont pas. Pour cette raison, il semble important de comprendre en quoi la *performance* influence la mise en espace du spectacle qui, contrairement à une mise en scène qui se déploie hors des murs du théâtre, se tient dans un lieu de diffusion traditionnel, où il est plus facile de reproduire une scénographie réaliste.

Il l'a été mentionné précédemment, les personnages de *Buffet chinois* disent se trouver sur une plage, dans un lieu de villégiature, où ils attendent qu'une vague géante les frappe et marque la fin du monde. « Mais faut-il les croire ?⁸⁵ », se demandent certains critiques. « La scénographie [...] donne plutôt l'impression que le clan s'est réfugié dans la cale d'un navire, ou alors terré dans un bunker situé sous la terre. Ils disent attendre la fin du monde, [...] quelque chose comme le divertissement suprême, alors qu'on a l'impression qu'ils vivent déjà dans un monde post-apocalyptique⁸⁶. »

⁸⁵ Christian Saint-Pierre, « Buffet chinois, *All you can eat* : destination finale », Voir [En ligne], <http://voir.ca/scene/2010/05/13/buffet-chinois-all-you-can-eat-destination-finale/>, page consultée le 2 décembre 2013.

⁸⁶ Christian Saint-Pierre. « Buffet chinois, *All you can eat* : destination... », art. cité.

Dans une « ambiance glaciale malgré le climat tropical des lieux évoqués⁸⁷ », le spectateur, à en croire les différents appuis textuels nous servant à faire la reconstitution de *Buffet chinois*, peine à comprendre l'univers et l'espace métaphorique dans lequel on tente de l'entraîner. Devant cette « plage très sardoniquement suggérée, [p]onctué d'évocations de bécosse chimiques bleues et de VUS⁸⁸ », il en vient à se demander si le lieu de vacances dont parlent les personnages est réellement celui dans lequel ils se trouvent.

Ce sentiment d'indétermination et d'incompréhension relevé dans plusieurs textes critiques peut s'expliquer par le fait qu'il « ne suffit [...] pas que des pratiques existent pour qu'elles fassent soudainement partie de l'espace des possibles et que les conventions qu'elles mobilisent soient jugées recevables par la presse ou le public⁸⁹. » En d'autres mots, il ne suffit pas que la scénographie particulière de la création de *Momentum* existe pour que les spectateurs la saisissent et ne s'en trouvent pas dérangés. Schryburt, dans sa propre analyse, nous dit qu'une pratique doit être réinvestie et doit s'inscrire dans la durée pour être acceptée et généralement comprise. Or, la grande majorité des personnes qui composent le public de *Buffet chinois* ne se sont rendues qu'une seule fois à l'Espace Go pour assister au spectacle. Elles semblent, donc, avoir eu de la difficulté à intégrer la mise en scène métaphorique de Jean-Frédéric Messier, n'ayant pas l'occasion de la faire entrer dans leurs usages.

D'ailleurs, au sujet de l'art minimaliste et des premiers *happenings*, l'auteur Alain Alberganti écrit que ce qui les caractérise, c'est le fait que les espaces auxquels ils convient leur public sont « tels quels », dans la mesure où ils ne renvoient à rien d'autre qu'à ce qu'ils sont

⁸⁷ Marie-Pier Bouchard, « Buffet chinois, all... », art. cité.

⁸⁸ Yves Rousseau, « Buffet chinois de Nathalie... », art. cité.

⁸⁹ Sylvain Schryburt, « Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980) », thèse de doctorat en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 2009, p. 17.

vraiment, dans la réalité, intégrant les spectateurs dans l'aire de jeu et les laissant libres d'y voir et d'y comprendre ce qu'ils veulent :

L'œuvre tient à distance toute référence. [...] Ces œuvres, en inventant de nouvelles spatialités, sont annonciatrices des espaces de la performance et de l'installation [...] en se libérant de la domination du texte et de la représentation pour rendre sensible un espace en perpétrant un assaut perceptif sur le spectateur placé au centre de l'action dramatique⁹⁰.

Mis en relation avec *Buffet chinois*, le propos d'Alberganti permet d'expliquer le sentiment d'incertitude général relevé lors de l'analyse des textes critiques, d'une part, puis de voir en quoi ce dernier est lié à la *performance*, d'autre part. En effet, comme la spatialité proposée par Jean-Frédéric Messier propose des éléments de décor autres que ceux qui sont évidents et présents dans le texte, il semble y avoir une mise à distance des références possibles pour le public qui entraîne une perte de repères, une certaine désorientation.

5. *Buffet chinois*, là où on trouve « un peu de tout »

En résumé, bien que *Buffet chinois*, en regard des œuvres constituant le corpus de la recherche, se présente comme le spectacle où les influences de la *performance* sont les plus ténues, notamment en raison de son lien très fort avec un texte écrit à l'avance et avec des personnages bien caractérisés, il semble évident que sur le plan de la forme, sa réalisation se laisse fortement teinter par cet art. Ceci se voit par le rapport que cette mise en scène entretient avec la musicalité, dans son organisation du texte comme s'il s'agissait d'une sorte de partition musicale hétérogène qui interrompt parfois la narration, voire l'empêche de se constituer. Cette

⁹⁰ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 72-73.

influence se fait aussi sentir par Messier lorsqu'il reconstitue de façon détournée des schèmes sociaux dans le but de les dénoncer, et par son traitement de l'espace, visant à tenir à distance les références et les signes conventionnels. Grâce à tous ces éléments, la mise en scène de Jean-Frédéric Messier emprunte une forme et véhicule une idéologie qui, sans l'ombre d'un doute, subissent l'ascendant de l'art de la *performance*.

CHAPITRE 4

***DISKØTÈK* : LA PARTITION CORPORELLE FARCESQUE**

Il faut apprendre à être touché par la beauté, un geste, un souffle,
pas seulement par ce qui est dit et dans quelle langue,
percevoir indépendamment que ce que l'on sait.

Pina Bausch⁹¹

À la fois anthropologiques et ludiques, les origines de *DiskØtøk*, œuvre présentée par Momentum du 12 ou 30 avril 2005 à l'Aria, une ancienne boîte de nuit de la rue Saint-Denis, à Montréal, sortent de l'ordinaire. La metteuse en scène, Sylvie Moreau, explique dans une entrevue avec le journal *Voir* que l'idée d'un tel spectacle lui est venue alors qu'elle travaillait sur d'autres projets artistiques :

On a commencé ça quand on a fait *L'Incompréhensible Vérité du maître*. [...] C'est une des 12 messes qu'on avait faites avec Momentum. François Papineau, Réal Bossé et moi avons créé une espèce de parcours dans la forêt qui était aussi une sorte d'étude des êtres instinctifs, qu'on avait voulue sans mots, sans texte. On s'est dit que ce serait bien de poursuivre cette recherche mais avec des comportements

⁹¹ Compagnie Via Verde : site officiel, <https://cieviaverde.wordpress.com/projet-artistique/> [En ligne], page consultée le 5 juin 2015.

urbains et contemporains. En comparaison, l'autre création était plus de l'ordre du primitif. [...] À peu près à la même époque, j'ai fait une grosse tournée à travers le Québec avec la pièce *Les Voisins*. On a joué dans près de 40 villes, et après les spectacles, souvent, n'ayant pas grand-chose à faire, on se retrouvait dans les discothèques ou les bars de l'endroit. Ce sont des lieux assez formidables pour l'observation des comportements, des générations, des hommes, des femmes, des solitudes, des couples⁹²...

Après avoir cogité sur ces observations faites dans les différentes villes qu'elle a visitées, l'artiste s'est associée à deux de ses collègues de Momentum, François Papineau et Réal Bossé, pour concevoir « l'expérience » *DiskØtøk*. Dans la classification intuitive que la troupe de théâtre opère de ses différentes productions, la création de Sylvie Moreau se retrouve dans la catégorie des *mutations*, qui regroupe des spectacles qui transgressent les frontières de la discipline théâtrale afin de contourner l'idée de fiction narrative. De facture *postdramatique*, les *mutations* de Momentum opèrent une fragmentation du récit. La trame narrative devient davantage visuelle ou musicale que dramaturgique, et propose une immersion, physique ou psychologique, du spectateur, qui se voit plongé au cœur de l'expérience spectaculaire.

Or, dans notre volonté de démontrer le caractère perméable des trois types de spectacles proposés par la compagnie de théâtre, il nous semble que *DiskØtøk*, malgré son affiliation avec les *mutations*, présente plusieurs caractéristiques que l'on peut associer avec la *performance*, notamment le jeu entre réalité et fiction, l'importance du geste et du mouvement dans l'accomplissement d'un spectacle ritualisé et l'hybridation des formes d'art.

⁹² Stéphane Despaties, « Rythme de passage », *Voir* [En ligne], <http://voir.ca/scene/2005/04/07/sylvie-moreau-et-jean-frederic-messier-rythme-de-passage/>, page consultée le 8 janvier 2015.

1. L'art dans le réel et le réel dans l'art

Reconnu pour ses créations déroutantes et pour l'originalité des emplacements choisis pour ses spectacles, la compagnie de théâtre Momentum crée dans un mouvement d'expérimentation et de recherche. C'est, entre autres, par ce travail sur le lieu que *DiskØtøk* dépayse le spectateur et le sort de sa zone de confort. En effet, contrairement à un spectacle plus conventionnel, où il est invité à s'asseoir ou, du moins, à occuper un espace qu'on lui a spécialement réservé, le spectateur de *DiskØtøk* évolue sur la piste de danse avec les interprètes et demeure debout tout au long de la représentation (ce à quoi il n'est évidemment pas habitué).

Libre de se déplacer et d'observer les éléments qui lui semblent les plus intéressants, le spectateur, en contrepartie, n'a pas le choix, il doit rester sur ses deux pieds, sans possibilité de s'asseoir, pendant toute la durée de la représentation. Entre liberté et restriction, c'est donc une singulière latitude qui lui est accordée, le faisant entrer en « rapport direct avec l'artiste, avec ses moindres gestes, les sons qu'il émet, etc. Il n'a pas la distance du simple regardant face à une sculpture ou une peinture, mais est invité à réagir⁹³. » Ce faisant, à cause de la proximité avec les autres et à cause de sa présence dans l'espace scénique, le spectateur est forcé de prendre conscience de son propre corps, et ce, même s'il ne l'utilise que minimalement.

Le spectacle démarre avec une conférence du docteur Letisius Tarminni (interprété par Réal Bossé), qui est présenté comme un éminent chercheur suédois en archéologie et en anthropologie. Son discours, traduit en français par la chanteuse et *performeuse* Démosine Viaroube, interprétée par Sylvie Moreau, fait comprendre aux gens présents qu'ils sont en l'an

⁹³ Suzanne Richard, « La performance démythifiée (un brin) », *Liaison*, n° 127, 2005, p. 23.

3005 et qu'ils sont sur le point d'assister à une reconstitution hautement technologique et sophistiquée des comportements adoptés par les humains des années 2000 dans les discothèques.

Cette expérimentation, qui, hormis cette conférence, se déroule sans texte et sans dialogue, accorde la primauté au geste, à la danse et à l'alcool, qui est présenté comme un élixir de jeunesse et de guérison, qui permet le rapprochement des âmes. Au milieu de cette *faune* présentée par le docteur Tarmini, le spectateur est invité à lui-même s'animer. Au son des chants (souvent préenregistrés) de Démosine Viaroube, qui s'adresse parfois directement à la foule, mais qui intervient la plupart du temps en faisant du *lipsync* au son de la musique, il est libre d'entrer dans la danse et de se déplacer, mais il lui est aussi permis de rester immobile et de se faire simple témoin de ce qui se passe autour de lui sur la piste de danse.

Contrairement à une pièce de théâtre plus conventionnelle, où les spectateurs sont invités à s'asseoir, où la salle s'obscurcit et où on annonce que la représentation va commencer, *DiskØtøk* envoie une série de signes permettant au spectateur de se préparer à se distancier de son quotidien. « Il y a l'entrée, les salutations, les retrouvailles, la piste de danse qui se remplit », écrit David Lefebvre au sujet des étapes qui l'ont menées jusqu'au début du spectacle. « J'avoue que cela doit faire près de dix ans que je ne suis pas allé dans une vraie discothèque, mais j'ai rapidement retrouvé l'ambiance avant d'entrer dans la salle, dans le petit salon, avec ces gens cigarette au bec et verre dans la main, qui fraternisent⁹⁴. »

Cette lente entrée dans la représentation, à l'image des véritables soirées en boîte de nuit, permet, certes, d'amorcer le spectacle en marquant des ruptures avec le quotidien, mais ce qui est singulier dans le cas qui nous occupe, c'est qu'à aucun moment, le commencement est marqué

⁹⁴ David Lefebvre, « *DiskØtøk* », *MonThéâtre.qc.ca* (blogue) [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/15-autres/2005/diskotek.html>, page consultée le 2 février 2015.

de façon claire. Ainsi, certains spectateurs pourront considérer que leur entrée dans l'Aria constitue les premières secondes du spectacle, alors que d'autres penseront plutôt qu'il s'agit du moment où ils sont passés par le vestiaire. D'autres, encore, seront d'avis que *DiskØtøk* débute réellement au moment où ils se rendent sur la piste de danse et découvrent les corps, les *pixelloïdes*, tandis que d'autres, enfin, penseront que la représentation ne commence qu'au moment où les premières mesures de la musique se font entendre. À l'instar de bien des *performances*, nul ne sait ici quand le spectacle commence vraiment, nul rideau ne se lève et les lumières ne s'éteignent pas pour l'indiquer. Par conséquent, le spectateur doit prendre conscience par lui-même, voire décider du « déclic » par lequel s'amorce la représentation.

1.1 La simultanéité de la vie et du regard posé sur la vie

Paradoxalement, la liberté accordée au spectateur semble avoir un effet inhibiteur sur ses mouvements et sur ses comportements. Certes, on l'invite à agir comme dans son quotidien : il est libre de danser, comme il le ferait dans ses sorties habituelles dans les discothèques. Par contre, le cadre qui lui est proposé est différent. Peu habitué de pouvoir être mobile tout au long d'une représentation théâtrale et de sentir son corps frôler celui des autres personnes venues assister au spectacle, il entre dans une zone inédite dont les limites peuvent lui poser problème en ce qu'il est invité à jouer un rôle aux côtés d'acteurs qui en tiennent déjà un. Ainsi, le spectateur se trouve à la fois dans la vie, puisqu'on l'inclut dans l'installation scénique et qu'on lui donne la permission de prendre part à ce qui se passe, et dans le regard sur la vie, puisque dans les faits, celui-ci ne cesse pas pour autant de jouer le rôle de l'observateur, appelé d'abord et avant tout à regarder les interprètes danser.

Au moyen d'une *étrangéisation* de la vie quotidienne telle que nous la connaissons, le spectacle permet au public de jeter un regard nouveau, transformé, sur son quotidien et ses actions, qui, de par leur caractère répétitif et routinier, sont généralement trop banales pour mériter son attention, de même que sur un monde qui, de par sa vitesse, n'est pas assez souvent questionné : ce qui semble aller de soi dans le monde quotidien est remis en question et est présenté dans le spectacle comme des comportements dignes d'être étudiés et analysés par la science. Les comportements de séduction, les gestes qui traduisent de la jalousie et les attitudes se rapportant à la fête sont tant d'éléments que la plupart des gens peuvent reconnaître dans leur routine de tous les jours, et ce, sans nécessairement s'y arrêter ou y réfléchir, puisqu'ils font comme des évidences du quotidien. Or, le spectacle dresse un portrait de ces comportements et de ces gestes, les présentant même comme des découvertes anthropologiques, valorisant par le fait même l'observation et l'analyse dont ils peuvent faire l'objet de la part du spectateur qui se prête au jeu.

Cette simultanéité entre la vie et le regard sur la vie constitue le premier lien qu'il est possible de faire entre *DiskØtøk* et la *performance*. Les artistes de la performance cherchent à rendre la plus ténue possible la frontière entre l'art et la vie, afin de donner de l'importance à des aspects du quotidiens qui sont souvent ignorés ou oubliés. Or, les artistes de Momentum semblent être intéressés à faire la même chose dans *DiskØtøk* en plaçant le spectateur dans une position ambiguë, qui oscille sans arrêt entre la vie réelle vécue et la vie réelle regardée. D'ailleurs, c'est dans cette tension incessante entre les différents degrés de réalités présents (pièce d'anticipation, présence d'une fausse organisation scientifique, supposés hologrammes,

appartenance à la clientèle d'une discothèque, etc.) que Momentum veut opérer un brouillage entre la vie et l'art.

Or, comme le spectateur a l'habitude d'être exclusivement dans la vie (dans son quotidien, par exemple), ou exclusivement dans l'art (entre autres quand il se rend dans un musée ou quand il prend place au théâtre), il n'est pas évident pour celui-ci de jouir de la liberté de manœuvre qu'on lui laisse dans *DiskØtèk*. Entre-il dans la danse qu'il a l'impression de faire partie du spectacle, tout à fait comme dans une discothèque, d'ailleurs ? Refuse-t-il de le faire qu'il se sent coincé dans des conventions spectaculaires qu'on veut, de tout évidence, lui faire abandonner ?

Le spectateur se retrouve donc face à un spectacle qui n'en est pas vraiment un et qui, compte tenu du fait qu'il pourrait retrouver le même genre de gestes et de chorégraphies dans n'importe quelle autre discothèque de la ville, soulève un certain nombre de questions, qu'il est également légitime de se poser au contact d'œuvres issues de la *performance* : « Faut-il considérer la vie comme une expérience artistique, et sa propre existence, comme une œuvre, une suite de *happenings* ou de performances ? Faut-il être un artiste pour enfin se considérer comme *vivants*⁹⁵ ? » Ainsi, *DiskØtèk*, à l'instar d'œuvres performatives, accorde une liberté au spectateur qui se décline tant au niveau physique que psychologique. Libre de participer, de se déplacer, d'interagir sur le plan corporel avec les autres, il a, comme l'évoque Josette Féral, citée au premier chapitre, « le loisir d'y tracer son chemin propre⁹⁶. » Ce faisant, le spectateur devient *l'artiste de sa représentation*, prend sa place en tant que *performeur* aux côtés des interprètes sans qu'une hiérarchie soit créée entre ce qu'il fait et ce que font les interprètes du spectacle.

⁹⁵ Didier Moulinier, *La poésie élémentaire, défense et illustration*, Paris, Les contemporains favoris, 2013, p. 154.

⁹⁶ Josette Féral, « Qu'est la performance... », art. cité. p. 158.

1.2 Le canular : se servir de l'institution pour rire... de l'institution

Il semble difficile de mettre des limites à *DiskØtøk* : son côté énigmatique, parfois même hermétique, rend difficile une catégorisation ou une description objective et immuable. Souvent dans un rapport de tension, le spectacle met par exemple en opposition un certain réalisme (le choix de le présenter dans un lieu non-théâtral, la musique, qui est exactement celle que l'on retrouverait dans une discothèque habituelle, les éclairages, qui sont en tous points identiques à ceux des boîtes de nuit, servant davantage à créer une ambiance de fête et à faire tomber les inhibitions qu'à réellement éclairer et rendre plus visible les danseurs, le *dancefloor*, qui n'a pas été modifié et qui demeure, lui aussi, fidèle à celui des lieux de fête que le spectateur a l'habitude de fréquenter, etc.), tout en offrant au spectateur une certaine mise à distance par rapport à ce qu'il voit (la présence du docteur et de la chanteuse, le temps métaphorique situé en l'an 3005 et l'intrusion du spectateur dans l'espace de jeu).

Le docteur Tarminni, en annonçant en début de représentation qu'il s'agira d'une démonstration des comportements humains des années 2000, renvoie le spectateur à quelque chose qu'il connaît déjà, puisqu'il s'attend à retrouver des comportements et des gestes qu'il a l'habitude de voir dans son quotidien. Or, le personnage précise que les résultats de sa recherche seront communiqués par le biais de *pixelloïdes*, des hologrammes extrêmement sophistiqués qui sont projetés en trois dimensions et qui imitent parfaitement l'être humain. Il y a donc, une fois de plus, une *étrangéisation* de la vie quotidienne, ce qui a pour effet de placer le spectateur entre la vie elle-même et un regard extérieur sur cette vie. Plus précisément, l'artifice de la prétendue scientificité et de la prétendue technologie mise en place par le spectacle contraste avec le fait qu'on est en réalité dans un théâtre du corps, très organique. Ainsi, on assiste à une conflagration

du rationnel et de l'irrationnel, où le corps, qui est l'un des éléments principal du spectacle, est aussi réduit à un statut d'image immatérielle, puisqu'on le présente comme un hologramme.

Ceci dit, cette tension entre réalisme et mise à distance lève également le voile sur une autre similitude qu'il est possible de remarquer entre *DiskØtøk* et la *performance*, soit la provocation, le canular et la critique de l'institution mise en place. Une multitude de détails présents dans le spectacle se présentent comme des indices de cette critique, qui semble avoir guidé plusieurs choix artistiques. Bien sûr, on ne pourrait passer sous silence l'évident clin d'œil à *l'ailleurs*, ne serait-ce qu'en raison du titre ou du choix des personnages, qui sont des étrangers européens.

« Dans le cadre de la Biennale d'anthropologie émotive et humaine, Momentum présente, en collaboration avec le Malmö Institut de Suède, le résultat des recherches et plus récentes découvertes du docteur Letisius Tarminni sous le titre *DiskØtøk*. » Voilà la première phrase du communiqué de presse présentant le spectacle. Rappelant davantage une invitation à un colloque de sciences humaines ou à une exposition dans un musée qu'à une publicité pour une pièce de théâtre, elle donne le ton à ce que sera la représentation. « Souvent, les spectacles qui ont l'air étranger ont l'air plus attirant. C'était un peu en réaction au FTA⁹⁷ », avoue la metteuse en scène Sylvie Moreau. Écrit ainsi, le titre du spectacle fait écho à ses fausses origines suédoises. Pour tout dire, on se sert de sonorités et de graphies provenant de l'ailleurs pour nommer le spectacle, créant par le fait même un clin d'œil rigolo, mais également incisif, voire dénonciateur, sur une réalité du champ théâtral constatée par Sylvie Moreau : un intérêt plus

⁹⁷ Dominique Lachance, « Sylvie Moreau Disco ! Disco ! », *Le journal de Montréal* [En ligne], <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2005/04/11/pf-1732991.html>, page consultée le 15 février 2015.

marqué de la part d'institutions artistiques telles le FTA pour les productions étrangères que pour les productions locales.

C'est que dans *DiskØtøk*, on mélange l'art et la vie, certes, mais la démarche semble aller plus loin. On cherche à se moquer des institutions, tant l'institution scientifique qu'artistique. Le discours du docteur Tarminni à propos des fouilles archéologiques qu'il a effectuées pour pouvoir reconstituer cette présentation, la présence des comédiens, que l'on exhibe comme des hologrammes hautement sophistiqués, le fait que l'on se projette dans le futur : ce sont autant d'éléments qui se moquent du milieu scientifique. Un peu à la façon du *ready-made* de Marcel Duchamp, qui faisait passer un objet banal pour une œuvre d'art, on montre au spectateur ce qu'il lui est possible de voir tous les jours dans son quotidien en lui faisant croire qu'il s'agit d'avancées technologiques et scientifiques incroyables.

Dans un même ordre d'idées, les artistes de *DiskØtøk* jouent avec les codes de l'institution artistique, et plus précisément ceux de l'institution théâtrale dans le but, une fois de plus, de poser un regard critique sur certains aspects qu'ils désirent mettre en lumière et dont ils souhaitent se moquer. C'est ainsi qu'on fait entrer les comédiens/danseurs en les qualifiant de *pixelloïdes*, alors que le spectateur sait très bien qu'il s'agit d'humains en chair et en os. Façon de rire du théâtre technologique, où l'on présente souvent des corps médiatisés, qui sont projetés sur des écrans ou animés grâce à des éclairages, ce canular sert à faire la critique des institutions, mais toujours en utilisant les moyens de ces institutions. Proche de ce que pouvaient faire Dada et les surréalistes au début du XXe siècle, *DiskØtøk* se sert des notions de surprise et de dérision pour attirer l'attention du public sur différentes caractéristiques propres au monde de l'art. En unissant le rêve et la réalité, le faux et le vrai, le présent et le futur, l'humain et l'hologramme, le

spectacle se moque d'un fonctionnement et d'un système dans lequel Momentum s'inscrit pourtant, par la force des choses.

D'ailleurs, le fait de se moquer de la science et du monde hautement technologique dans lequel nous vivons entre en résonance avec une caractéristique que la performance a empruntée aux avant-gardes. En effet, un peu à la manière de Sylvie Moreau, qui se sert du canular dans *DiskØtøk* pour mettre à mal des modes de l'institution théâtrale qu'elle désire dénoncer, à savoir le théâtre technologique et l'intérêt parfois trop grand porté aux productions étrangères par rapport aux productions locales, les artistes avant-gardistes, dont les premiers *performeurs*, réfléchissent de façon critique sur le monde dans lequel ils vivent et sur la façon dont il évolue.

La chose peut être rapprochée du double mouvement d'attraction-répulsion qui saisit bien des tenants des avant-gardes : « [l]e monde mécanisé avait deux faces pour Dada. D'une part, on se méfie du monde techniquement très équipé, ce par quoi la guerre était devenue un événement déshumanisé ; mais d'autre part, les techniques servent aussi de plate-forme pour des expérimentations qui remodelent une image du monde dépassé⁹⁸. »

Non sans rappeler l'un des grands paradoxes de la *performance*, à savoir le fait que cette forme d'art refuse la notion de spectacle tout en utilisant les codes de cette même notion pour manifester son refus, *DiskØtøk*, par son côté corrosif et dérisoire, écorche les institutions et les systèmes en place. À ce propos, il apparaît judicieux de citer l'historien de l'art Pierre Rannou qui rappelle que la *performance*, par son caractère contestataire et provocateur, s'alimente entre autres du canular. Selon lui,

⁹⁸ Henri Béhar et Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 541.

l'histoire de l'art regorge d'anecdotes où des artistes se sont amusés à mettre en cause le système, à ridiculiser des collectionneurs ou à mystifier le public en fabriquant des faux ou en réalisant des canulars. Cependant, il semble que le canular soit devenu au fil du temps une des formes permettant le mieux aux artistes de questionner le monde de l'art et ses critères de valeur⁹⁹.

DiskØtøk, en tournant le milieu scientifique en dérision et en remettant l'institution artistique en question au moyen de la dérision, s'inscrit dans cette pratique du canular, qui, elle se rattache aux mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle et, par le fait même, à l'art de la *performance*. D'ailleurs, ce goût qu'a la compagnie Momentum pour le canular et pour le brouillage entre le vrai et le faux n'est pas seulement perceptible dans *DiskØtøk*. En effet, la compagnie a créé en 2001, quatre ans avant *DiskØtøk*, une série de « spectacles » sous le titre de *Les laboratoires Crête*. Sous la direction de Stéphane Crête, cette production proposait une série d'expériences dans le but de montrer « comment le jeu d'acteurs-cobayes sera modifié sous l'influence de la douleur, de l'hypnose, des drogues et de la stimulation sexuelle¹⁰⁰. »

Entre réalité et fiction, *Les laboratoires Crête* présentaient le metteur en scène comme un docteur en neurosciences et comme un chercheur qui désirait étudier les états de conscience des acteurs, et ce, malgré le fait que Stéphane Crête soit bien connu comme étant, en réalité, un artiste n'ayant aucun lien avec la psychologie ou la science. Il est toutefois impossible pour le spectateur de savoir dans quelle mesure les expériences menées sur les cobayes – tous des comédiens – sont réelles. Elles offrent de ce point de vue une parenté éloignée avec celle de

⁹⁹ Pierre Ranou, « Du canular considéré comme un des beaux-arts », *Esse* [En ligne], <http://esse.ca/fr/du-canular-consideré-comme-un-des-beaux-arts>, page consultée le 15 février 2015.

¹⁰⁰ Vali Fugulin, « Les laboratoires Crête », *Isuma TV* [En ligne], <http://www.isuma.tv/documentaries-i-have-made/laboratoire-crete>, page consultée le 17 février 2015.

DiskØtøk, qui joue aussi sur les notions de fusion entre l'art et la vie et quant à l'identité des interprètes.

En effet, on note, dans les deux productions, une confusion intentionnelle entre la réalité et la fiction, notamment en ce qui touche les personnages/interprètes, qui oscillent entre personne réelle et personnage d'une fiction plus ou moins invraisemblable. A quoi s'ajoute le canular scientifique, qui invite le public à adopter une réflexion critique concernant des institutions aussi sérieuses et légitimantes que le monde scientifique et celui des festivals.

2. Musique, médiatisation, partition corporelle : la présence comme vecteur de la *performance*

« Le texte ici, c'est le mouvement et la musique¹⁰¹ », déclare Sylvie Moreau au journaliste Stéphane Despaties, quelques jours avant la première de *DiskØtøk*. C'est autour du mouvement des corps que se construit le spectacle, reléguant la parole et la narrativité au second plan, créant, par le fait même, une sorte de présence corporelle qui s'anime au rythme de la musique. Proche du spectacle de danse, *DiskØtøk* s'articule autour de tableaux musicaux, qui mettent tour à tour en vedette les différents *pixelloïdes* du docteur Tarminni. Non tournée vers le texte, l'attention du spectateur est guidée par les éclairages et par la musique vers chacun des interprètes, qui s'animent au son de la discothèque, présentant différents types de chorégraphies.

Or, on l'a été mentionné dans les chapitres précédents, la *performance* entretient un lien particulier avec les notions de rythme et de geste. Car rappelons-le, cette forme artistique, sans exclure totalement le texte, lui retire sa primauté, le considérant plutôt comme un matériau parmi d'autres. Ainsi, un peu comme une partition musicale, où plusieurs *pistes* d'instruments se

¹⁰¹ Stéphane Despaties, « Rythme de... », art. cité.

superposent pour créer une chanson complète et achevée, le spectacle se construit comme une partition corporelle, où différentes *pistes* de gestes et de mouvements se superposent pour créer une ambiance double et improbable unissant démonstration scientifique et soirée folle en discothèque.

Pascal Cassagnau définit ainsi la partition corporelle et musicale que l'on retrouve dans la *performance* :

La notion de partition renvoie, comme conséquences logiques, à des opérations de notation, de transcription, d'exécution, d'interprétation, de lecture. De nature allographique, comme l'a explicité Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (1968), toute partition implique une temporalité, un déroulement spécifique pour un système de symbolisation qui fait de l'image et du son autant de conducteurs. La composition musicale, le domaine de la performance mettent en œuvre des partitions de gestes, de moments, de formes, de langages¹⁰².

Cette définition se rapproche beaucoup de ce que l'on peut observer dans *DiskØtøk*. En effet, dans l'œuvre de Momentum, l'image (par le biais des différents tableaux dansés présentés par les *pixelloïdes*) et le son (par le biais de la voix de Sylvie Moreau dans le rôle de la chanteuse et grâce à la musique originale, entièrement composée par Jean-Frédéric Messier, également membre de Momentum) sont les conducteurs de l'action et du déroulement. Non seulement est-ce que la partition donne le rythme, mais elle permet également au spectateur, faute de texte et de dialogues suivis, de suivre la démonstration du docteur Tarminni.

¹⁰² Pascal Cassagnau, « Comment faire un happening, entretien entre Pascal Cassagnau et Gauthier Herrman », *Éditions Form(e)s, site officiel* [En ligne], <http://www.editions-formes.fr/index.php/commentfaireunhappening/>, page consultée le 18 février 2015.

Ainsi, la narration, dans *DiskØtøk* est induite par la partition corporelle et musicale créée par le mouvement des interprètes dans l'espace qu'ils partagent avec le public. L'écriture, à défaut d'être textuelle ou littéraire, est scénique. C'est le plateau, le matériau, qui commande l'écriture : « Sylvie Moreau est arrivée avec une structure de base, mais c'est l'expérimentation avec les comédiens qui a véritablement posé les jalons¹⁰³. » C'est donc dans le *faire* que le spectacle s'est créé. Comme dans la *performance*, c'est l'action qui guide la structure de la création, et non la structure qui guide l'action.

Jean-Frédéric Messier, qui, nous l'avons déjà mentionné, a composé la musique originale du spectacle en plus d'aider Sylvie Moreau dans sa mise en scène, s'explique ainsi sur le choix de privilégier la mise en avant d'une partition corporelle dans la construction du spectacle :

Ça permet [...] de voir la discothèque comme un rite, comme un endroit où la tribu s'exprime. [...] On cherche à comprendre globalement ce qui s'exprime là, au-delà de « qu'est-ce qu'on fait le samedi soir ? » ; à quoi ça correspond profondément, cette affaire-là, pour l'être humain¹⁰⁴.

Ainsi, un peu comme dans *Playtime*, la sensibilité et la subjectivité de chacun des interprètes sont mises à contribution dans l'élaboration de *DiskØtøk*. Sur le plan des thèmes et des émotions, ce choix permet au spectateur d'être mis devant un large spectre d'interprètes différents et uniques. Chacun d'eux met de l'avant sa conception propre, sa manière propre d'aborder sa perception du monde de la nuit, mais aussi sa relation propre avec la musique, l'espace, le mouvement. Ainsi, Stéphane Crête fait éclore le côté plus pulsionnel, voire bestial, que l'on retrouve dans certaines fêtes endiablées, alors que France Parent et Isabelle Brouillette

¹⁰³ Stéphane Desaties, « Rythme de... », art. cité.

¹⁰⁴ Stéphane Desaties, « Rythme de... », art. cité.

utilisent surtout leur subjectivité pour mettre de l'avant la dimension *girly* et le thème de la séduction. Du coup, « tout y passe, des batailles entre gars aux *bitcheries* entre filles, jusqu'aux danses fortement suggestives et aux rires qui fusent. Les personnages sont stéréotypés, presque clichés¹⁰⁵. »

D'ailleurs, cette subjectivité et cette importance accordée à l'hétérogénéité présente dans le spectacle fait écho avec la *performance*, qui envoie plutôt à ses spectateurs des signaux et des stimulations discontinus et ouverts à l'interprétation personnelle. En effet, la subjectivité et l'expression personnelle de sentiments ou d'opinions non-esthétisées et non-censurées font partie intégrante du processus de création d'une œuvre performative. Dans cette optique, *DiskØtøk*, par son caractère discontinu sur le plan de la forme (en raison du découpage par tableaux des différents numéros dansés), de même que par le fait que ses interprètes sont tous libres de participer à sa création, présente plusieurs similitudes avec la *performance* en ce qui touche la structure spectaculaire et l'organisation hétérogène de son contenu.

3. La prise de risques et la mise en danger des corps

Le fait que *DiskØtøk* se présente comme une partition corporelle et musicale qui donne davantage d'importance au geste et au mouvement plutôt qu'au texte permet de voir ses liens avec la *performance*. Or, une autre caractéristique importante du spectacle n'est pas à négliger dans la présente analyse : la prise de risques des interprètes, qui mettent leur corps en danger dans le cadre de la représentation. En effet, nous l'avons mentionné plus haut, les interprètes sont parmi le public, et si les mouvements qu'ils effectuent sont un tant soit peu planifiés ou chorégraphiés, ceux des personnes venues assister au spectacle ne le sont pas. Il y a donc, au-

¹⁰⁵ David Lefebvre, « *DiskØtøk...* », art. cité.

delà de la routine dansée établie en répétition, une part d'improvisation et d'observation afin de ne pas heurter ou blesser des spectateurs.

Dans un même ordre d'idées, les interprètes exécutent quelques tableaux qui sont particulièrement risqués ou, du moins, qui favorisent l'usage de pratiques corporelles complexes, dangereuses à exécuter. Par exemple, un numéro de tango particulièrement rapide et difficile montre que les interprètes qui y prennent part, comme ils n'ont pas forcément une grande connaissance de la danse professionnelle et des techniques qui y sont rattachées, doivent prendre des risques pour exécuter ce tango correctement ou de manière crédible. Un autre tableau met en scène une démonstration de rock acrobatique, qui, comme son nom l'indique, permet au spectateur d'être témoin d'acrobaties, rappelant les spectacles à grand déploiement ou l'art du cirque, ainsi que le danger d'accidents et de ratages qui leur sont associés.

Ces chorégraphies, dans la réception critique du spectacle, sont qualifiées de « physiquement intenses et parfois surprenantes¹⁰⁶ », ce qui témoigne de leur caractère risqué et potentiellement périlleux pour les interprètes, spécialement pour Brigitte Poupart, qui semble être la danseuse du groupe qui exécute les mouvements les plus complexes, guère à la portée d'une interprète non spécialisée et peu rompue à la comédie musicale ou à d'autres formes où on pratique ce type de danses et d'acrobaties. Elle voit d'ailleurs sa performance technique qualifiée de « remarquable » par une partie de la critique. Son goût du risque sera exploité par la suite par le chorégraphe contemporain bien connu Dave Saint-Pierre, dont le travail est souvent très près de la *performance*.

¹⁰⁶ David Lefebvre, « *DiskØtèk...* », *art. cité*.

4. *DiskØtøk*, la *mutation performative*

De façon globale, il ne semble pas faire de doute, une fois de plus, que la classification opérée par Momentum pour ordonner ses différentes productions est perméable et impressionniste. *DiskØtøk*, que la compagnie place dans les catégories des *mutations*, laisse entrevoir des caractéristiques et des traits qui permettent, sans l'ombre d'un doute, de l'associer à la *performance*. Que ce soit par le mouvement de balancier entre la vie et le regard porté sur la vie elle-même introduit par le spectacle, par son caractère de contestation et de remise en questions des institutions, par son organisation sous la forme de partition corporelle ou par la présence de prise de risques et de mise en danger des interprètes, il est clair que la production de Sylvie Moreau rappelle par divers traits la *performance*, et ce, tant sur le plan du fond que de la forme.

CONCLUSION

En un peu plus de 25 ans d'existence, Momentum, en regard de l'institution théâtrale québécoise, d'une part, et de son refus du dogmatisme et des catégories, de l'autre, a évolué d'une manière cohérente, quoique parfois déroutante, et toujours en priorisant l'expérimentation et le renouveau dans la relation créée avec le public. Certes, le collectif a mis sur pied une typologie intuitive pour faciliter le retracement de son imposante production, classant, selon ses caractéristiques propres, chacune de ses œuvres dans l'une ou l'autre des catégories suivantes : les *mutations*, les *performances* ou les *paroles*.

Or, l'analyse que nous avons effectuée révèle que cette typologie, bien qu'elle puisse trouver des échos du côté de différents courants du théâtre contemporain, par exemple le théâtre postdramatique et le théâtre de la parole, n'en demeure pas moins impressionniste et poreuse. Momentum, en raison de la grande diversité de ses spectacles, fait partie de ces compagnies qui mettent en lumière un grand paradoxe qui touche l'esthétique théâtrale actuelle : l'avènement de l'interartistique insuffle aux productions théâtrales contemporaines des caractéristiques performatives et inversement, l'art de la *performance* a aujourd'hui tendance à se théâtraliser, particulièrement par le biais du *re-enactment*.

S'agissant de ce mouvement de balancier et des constats qui ont été faits à la suite de l'analyse des trois créations de ce mémoire, il semble ne plus faire aucun doute qu'au-delà des

catégories proposées par le collectif, il y a une influence de l'art de la *performance* dans chacune des productions étudiées et ce, nonobstant la classification des spectacles opérées par ce dernier.

Manifestations de la performance

Naturellement, étant donné que les différentes productions de Momentum sont très différentes les unes des autres, il semble clair, à la lumière de l'analyse de chacune d'entre elles, que la *performance*, bien qu'elle soit une influence importante, ne se manifeste pas de la même manière dans toutes. Dans *Playtime*, on retrouve surtout son désir de réunir l'art et la vie, le spectacle et la vie quotidienne, de même que son goût pour la transgression des tabous ; dans *Buffet chinois*, la mise en scène révèle davantage sa présence dans sa façon d'aborder un texte préétabli, notamment en modifiant son organisation qu'elle traite comme une partition musicale et dont elle brouille la narration ; enfin, dans *DiskØtøk*, cette forme est conviée par le truchement de son caractère contestataire, par le rejet des institutions qui s'y manifeste, par l'accent mis sur des corps en mouvement et par l'irruption de l'irrationnel.

De façon un peu paradoxale, l'analyse, en parallèle à ces grandes différences qui semblent, à première vue, opposer les spectacles, permet toutefois de déceler certaines constantes, certains traits, qui marquent le travail de Momentum et qui traversent les œuvres étudiées. L'aspect de la *performance* qui semble être le plus exploité par le collectif est la présence des interprètes dans les œuvres. Par ceci, nous entendons autant la présence physique, traduite par le type de jeu, qui se veut corporel, empreint de risque et de contraintes, que la présence plutôt métathéâtrale, où les artistes infusent leur propre identité à l'œuvre et y interviennent en y ajoutant leur propre parole, leur propre voix, des matériaux issus de leur propre subjectivité. Grâce au rejet de la notion de personnage (c'est le cas pour *Playtime*), ou par

la minimisation de son importance en brouillant la relation que celui-ci entretient avec son interprète (on pense ici plutôt à *Buffet chinois* et à *DiskØtøk*), Momentum met sans cesse l'identité des artistes qui donnent vie au spectacle en avant et, ainsi, attire l'attention sur l'aspect *work in progress* de son travail, sur le processus, ou encore sur l'exécution d'un faire au présent plutôt que sur la dimension achevée et esthétisée de la représentation.

Confronté aux individus derrière les personnages, le public est invité à entrer dans le mouvement d'aller-retour entre réalité et fiction créé par le collectif. Cette caractéristique performative insuffle aux productions un caractère discontinu. Partout, la narrativité se retrouve interrompue, fragmentée, brisée, empêchée : autant dans *Playtime* et *DiskØtøk*, où le geste entre en concurrence avec le dialogue et la fable, que dans *Buffet chinois*, où la parole, provenant d'un texte préalablement écrit, est ensevelie sous l'environnement sonore et où la signification est menacée d'évanouissement par le débit percussif et extrêmement rapide des interprètes.

Par ailleurs, cette présence des interprètes dans l'œuvre est à l'origine d'une autre caractéristique de la *performance* qui semble être récurrente dans les trois œuvres étudiées : la virtuosité et la mise en danger des artistes. En effet, Momentum cultive le danger à l'intérieur de ses spectacles. Le collectif, voulant être dans le présent et dans l'immédiat, privilégie les situations où les interprètes eux-mêmes se placent hors de leur zone de confort. Ils multiplient le risque d'éventuels débordements ou dérapages verbaux ou non-verbaux qui perturberaient le déroulement du spectacle devant le public, rendant difficile toute récupération et exposant ainsi la vulnérabilité et la fragilité des interprètes au regard de spectateurs plus ou moins conscients des périls auxquels ils font face.

Par exemple, les comédiens qui jouent dans *Playtime* exécutent des gestes à connotations sexuelles. Parfois seuls et parfois les uns avec les autres, ils se placent dans une position d'abandon et de transgression devant le public, dont la réaction peut être diverse, selon la tolérance aux tabous, des individus qui le composent. Dans *Buffet chinois* aussi, on observe une mise en danger des interprètes dans la mesure où le texte qu'ils ont à réciter, qui est dense et complexe, est émis de façon très rapide le transformant en exercice de mémoire et de diction particulièrement musclé. Ainsi, les capacités des comédiens sont mises à l'épreuve, tant dans leur aptitude à retenir les longues répliques de la pièce de Nathalie Boisvert que dans leur compétence à rendre cette parole touffue avec rapidité et clarté. Dans *DiskØtèk*, le risque tient surtout à l'organisation de l'espace. Comme les interprètes, qui exécutent des chorégraphies parfois périlleuses, partagent le même espace que les spectateurs, il y a une proximité qui, inmanquablement, crée un certain danger. Les artistes, en plus de respecter leur chorégraphie, ne doivent pas heurter les spectateurs. De plus, le fait que certains gestes s'avèrent particulièrement acrobatiques ajoute un degré supplémentaire de difficulté et de danger.

D'une façon générale, que les artistes de Momentum se placent en situation de danger en exécutant différentes sortes de prouesses rapproche leur démarche artistique de celle qui caractérise la *performance*. En effet, quand quelque chose ou quelqu'un au théâtre est excessivement virtuose, la fable passe au second plan, peine à continuer à s'élaborer. Dès lors, tout comme dans la *performance*, c'est l'interprète et le spectacle en train de se faire qui prennent le dessus sur la narration et sur la dimension achevée de la production.

Considérations théoriques et méthodologiques

D'un point de vue méthodologique, l'analyse a permis de faire la lumière sur certains défis des études théâtrales, surtout lorsqu'elles se situent au carrefour des *performance studies*. D'abord, la mise en place du cadre d'analyse a confirmé ce que plusieurs ouvrages avaient avancé dans le passé : la *performance* est une esthétique difficile à étudier parce qu'elle est difficile à cerner, et, de ce fait, difficile à théoriser. À défaut de reposer sur des caractéristiques et des points de repères clairs, l'analyse a dû se faire autour de traits récurrents qui ont, dans un premier temps, été repérés dans la littérature scientifique et savante puis, dans un deuxième temps, reconnus et identifiés durant l'observation comme des phénomènes marquants des différents spectacles.

D'ailleurs, cette analyse des spectacles ne s'est pas, non plus, effectuée sans heurts. Selon les œuvres, différentes traces ont été utilisées pour refaire le chemin propre à chacune d'entre elles. Les captations des spectacles, premièrement, ont permis de faire revivre, avec des limites toutefois, la relation créée avec le spectateur. Disponibles pour *Playtime* et *DiskØtøk*, ces captations vidéos des spectacles ont constitué un support non-négligeable pour comprendre et analyser les productions. Évidemment, l'étude des captations a également soulevé un certain nombre de défis et de questions. Il faut se rappeler que ces bandes, qui étaient de qualité variable, mettent parfois en lumière l'incapacité d'une captation à rendre compte d'événements non-frontaux, comme c'est le cas pour l'un des spectacles à l'étude. Dès lors, bien qu'elles soient d'une aide précieuse, l'analyse qui en émane ne peut qu'être lacunaire ou tout au moins partielle.

Le texte original de *Buffet chinois*, écrit par Nathalie Boisvert, a été un autre matériau d'analyse fort intéressant qui nous a permis de mieux comprendre la structure et l'esprit de cette

création, dont la captation vidéo n'était pas disponible. Il fallait en revanche se reposer sur d'autres sources pour avoir accès à ce qu'avait pu être la représentation, ce qui supposait de ne pas toujours être renseigné sur des aspects auxquels nous aurions aimé prêter attention. Même si la réception critique des trois spectacles a été d'une aide précieuse pour confirmer certaines impressions, celle de *Buffet chinois* n'a pas toujours pu suppléer à ce qu'assister à la représentation aurait fourni à l'analyste désireux de mieux saisir l'essence de cette création, dont le lien avec la *performance* était moins aisé à établir.

En clair, nous avons dû nous rendre à l'évidence que peu importe le matériau d'analyse utilisé, qu'il soit vidéographique ou textuel, il demeure toujours une part d'insaisissable dans les spectacles et cela est encore plus vrai de ceux qui cherchent à s'inscrire avec davantage de force dans le présent, comme c'est le cas de ceux que nous avons étudiés. Comme le dit si bien Sylvain Schryburt à propos du travail de l'historien du théâtre et de tout ouvrage portant sur la représentation, « [n]écessairement lacunaire, [celui]-ci [peut] être repris, augmenté, voire contesté, mais [il] aura au moins le mérite d'exister.¹⁰⁷ » S'intéresser après coup à des productions performatives qui misent sur la relation directe et sur la notion de présent apporte ainsi son lot de problèmes méthodologiques. Cela étant, en l'absence d'une expérience réellement vécue des spectacles de Momentum, l'étude des traces vidéographiques ainsi que des appuis textuels nous est apparue comme la façon la plus pertinente de rendre compte de la pratique du collectif. Or, l'une des preuves les plus marquantes de l'influence de la *performance* dans les œuvres de Momentum est sans doute corroborée par la difficulté méthodologique qu'a eu à la saisir un analyste qui n'a pas eu un accès direct à ces créations.

¹⁰⁷ Sylvain Schryburt, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, thèse de doctorat en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 2009, p. 4.

Ces spectacles, accordant une grande importance au faire, sont des expériences « d'une seule fois », comme le disait RoseLee Goldberg pour décrire les premières *performances*. En d'autres mots, le fait qu'elles aient été plus ou moins difficiles à analyser constituerait une preuve supplémentaire de l'influence de la *performance* sur la pratique du collectif. Quoi qu'il en soit, les analyses présentées dans le présent travail contribueront sans doute à mieux saisir comment la *performance* s'insère dans le travail de Momentum et alimente plus largement aujourd'hui celui de nombreux artistes de la scène au Québec. Car force est d'admettre qu'au cours des dernières années, des groupes d'artistes et de multiples spectacles paraissent avoir subi des influences similaires à celles de Momentum, on n'a qu'à penser à Jacob Wren, à Marie Brassard, à Christian Lapointe ou à des spectacles comme *Le iShow*¹⁰⁸ et *Le NoShow*¹⁰⁹.

En somme, au-delà des défis méthodologiques et théoriques qui ont ponctué ce mémoire, nous osons espérer qu'il aura su baliser et repérer certains des aspects par lesquels la *performance* a participé et participe toujours au foisonnement esthétique du théâtre québécois contemporain. Comme l'écrit Joseph Danan, qui parle d'un flottement entre théâtre et *performance*, il vaut peut-être mieux composer avec « ce flottement (et le flou qui en résulte) en tension avec ses arêtes, ses écorchements, ses points de résistance¹¹⁰ », car c'est sans doute dans cette intersection entre le théâtre et la *performance* que se crée un site, une pratique unique, qui permet aujourd'hui de renouveler un art par l'autre. Et cette pratique unique, observée chez Momentum dans ce mémoire, mais aussi chez d'autres artistes, comme nous l'avons brièvement

¹⁰⁸ *Le iShow*, texte de Sarah Berthiaume, Édith Patenaude et Gilles Poulin-Denis, mise en scène de Maxime Carbonneau, Philippe Cyr et Laurence Dauphinais, Usine C, Montréal, 21 au 23 février 2013.

¹⁰⁹ *Le NoShow*, mise en scène d'Alexandre Fecteau, Cinquième salle, Place des arts, Montréal, 22 mai au 5 juin 2014.

¹¹⁰ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance...* art. cité, p. 13.

mentionné plus haut, est, à notre avis, l'un des signes que de nos jours, il n'est en quelque sorte plus possible de penser le théâtre sans la *performance*, ni la *performance* sans le théâtre.

Dans un monde où les notions d'instantanéité et d'immédiateté qui caractérisent les arts de la scène se sont taillées une place dans notre quotidien (on pense ici, par exemple, à des applications aussi communes que *Snapchat*¹¹¹ ou *Periscope*¹¹²), et où le pouvoir de provocation qui définissait autrefois la *performance* a perdu de sa puissance, puisque même la culture populaire regorge de provocations, voire de « matière » subversive, il nous semble que ce flottement, cette intersection, ce territoire exploré par Momentum lui confère une place à part dans le théâtre québécois contemporain, l'aide à se renouveler, à se détacher du quotidien, et donc, ultimement, à exprimer un peu des fantasmes et des obsessions de notre époque.

¹¹¹ *Snapchat* est une application mobile que les gens peuvent utiliser pour envoyer des photos à leurs contacts en choisissant le nombre de secondes durant lesquelles les photos seront accessibles. Au terme de cette période de temps, les photos disparaissent et il n'est plus possible pour personne d'y avoir accès.

¹¹² *Periscope* est une application mobile permettant à des personnalités publiques, mais aussi à n'importe quel utilisateur, de diffuser des captations vidéographiques en direct. Les autres utilisateurs sont invités à se joindre et à assister à la représentation.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Théâtrographie

Buffet chinois, texte de Nathalie Boisvert, mise en scène de Jean-Frédéric Messier, Espace Go, Montréal, 4 au 22 mai 2010.

DiskØtëk, création et mise en scène de Sylvie Moreau et Jean-Frédéric Messier, boîte de nuit l'Aria, Montréal, 12 au 30 avril 2005.

Playtime, création et mise en scène de Céline Bonnier, Espace Libre, Montréal, 1er au 19 mai 2012.

Dramaturgie

BOISVERT, Nathalie. *Buffet chinois*, Manage (Belgique), Lansman éditeur, 2010, 71 p.

Études sur Momentum

CADIEUX, Alexandre. « À chacun son minotaure », *Le Devoir* [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/348665/a-chacun-son-minotaure>, page consultée le 6 février 2013.

BOIVIN, Olivier. « Un laboratoire de la pulsion érotique », *Bible urbaine* [En ligne], <http://www.labibleurbaine.com/playtime-de-celine-bonnier-un-laboratoire-de-la-pulsion-erotique/>, page consultée le 8 juillet 2014.

BOUCHARD, Marie-Pier. « Buffet chinois, *all you can eat* », *MonThéâtre.qc.ca* [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/04-espacego/2010/buffet.html#critic>, page consultée le 3 décembre 2013.

COUTURE, Élisabeth. « Relations entre processus de création théâtrale et spectacle théâtral : Helter Skelter de Momentum », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1997, 800 p.

DESBIENS, Anne-Marie. « Chez les vivants : Momentum », *Jeu*, n° 99, 2001, p. 79-81.

DESPATIES, Stéphane. « Sylvie Moreau et Jean-Frédéric Messier, Rythme de passage », *Voir* [En ligne], <http://voir.ca/scene/2005/04/07/sylvie-moreau-et-jean-frederic-messier-rythmede-passage/>, page consultée le 5 février 2013.

FUGULIN, Vali, « Les laboratoires Crête », *Isuma TV* [En ligne], <http://www.isuma.tv/documentaries-i-have-made/laboratoire-crete>, page consultée le 17 février 2015.

GAUTHIER, Pascale. « Tricoter des labyrinthes », *Journal 24h*, 27-29 avril 2012, p. 32.

LACHANCE, Dominique. « Sylvie Moreau Disco ! Disco ! », *Journal de Montréal* [En ligne], <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2005/04/11/pf-1732991.html>, page consultée le 15 février 2015.

LEFEBVRE, David. « DiskØtèk », *MonThéâtre.qc.ca* [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/15-autres/2005/diskotek.html>, page consultée le 2 février 2015.

LÉVESQUE, Solange. « Une cène en douze services : XII Messes pour le début de la fin des temps », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 12-19.

Momentum : site officiel. <http://www.theatremomentum.ca/?page=compagnie> [En ligne], 2012, page consultée le 20 novembre 2012.

MOULARD, Estelle. « Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques », mémoire de maîtrise en lettres et arts, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2012, 76 f.

OLIVIER, Aurélie. « Nathalie Boisvert : marche ou crève », *Voir* [En ligne], <http://voir.ca/scene/2010/04/29/nathalie-boisvert-marche-ou-creve/>, page consultée le 25 novembre 2013.

PAVENTI, Eza. « Les nouveaux prophètes. Entretien avec Jean-Frédéric Messier et Stéphane Crête », *Jeu*, n° 90, 1999, p. 66-71.

PROULX, Mélissa. « De la tête au sexe », *Voir* [En ligne], <http://voir.ca/scene/2012/04/26/celine-bonnier-de-la-tete-au-sexe/>, page consultée le 5 mars 2013.

ROUSSEAU, Yves. « Buffet chinois de Nathalie Boisvert - Momentum », *Le Quatrième* [En ligne], <http://www.lequatrieme.com/2010/05/buffet-chinois-de-nathalie-boisvert.html>, page consultée le 2 décembre 2013.

SAINT-PIERRE, Christian. « Buffet chinois, *All you can eat* : destination finale », *Voir* [En ligne], <http://voir.ca/scene/2010/05/13/buffet-chinois-all-you-can-eat-destination-finale/>, page consultée le 2 décembre 2013.

SIAG, Jean. « Buffet chinois, All you can eat : Momentum nous met K.O. », *La Presse* [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201005/10/01-4278880-buffet-chinois-all-you-can-eat-momentum-nous-met-k-o.php>, page consultée le 6 février 2013.

SIAG, Jean. « Playtime : à vous de jouer ! », *La Presse* [En ligne] <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201205/07/01-4522634-playtime-a-vous-de-jouer.php>, page consultée le 11 juillet 2014.

WICKHAM, Philip. « Momentum : un Œuf à neuf », *Jeu*, n° 115, 2005, p. 136-142.
Études sur les théories de la réception

BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Minuit, 2007, 168 p.

SCHRYBURT, Sylvain. « Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980) », thèse de doctorat en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 2009, 429 f.

SCHRYBURT, Sylvain. *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 383 p.

Études sur l'interdisciplinarité, les pratiques interartistiques et le théâtre immersif

ALBERGANTI, Alain. *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, 410 p.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1966, 246 p.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, 205 p.

BÉHAR, Henri et Catherine DUFOUR, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 770 p.

BLANCHETTE, Manon. « Aurora Borealis : l'installation, évanescence d'une théâtralité », *Vie des arts*, vol. 30, n° 120, 1985, p. 29-31.

BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1980, 209 p.

BOUKO, Catherine. *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Berne, Peter Lang, 2010, 258 p.

BOUKO, Catherine et Steve BERNAS. *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, 164 p.

Encyclopédie Agora, *dossier Héralicte*, <http://agora.qc.ca/dossiers/Heraclite> [En ligne], page consultée le 20 avril 2015.

GUAY, Hervé. « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 63-76.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS. *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p.

JACQUES, Hélène. « Nommer le théâtre nouveau. Le théâtre postdramatique », *Jeu*, n° 108, 2003, p. 169-171.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

LESAGE, Marie-Christine. « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, 1999, p. 30-45.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, 365 p.

MOULINIER, Didier. *La poésie élémentaire, défense et illustration*, Paris, Les contemporains favoris, 2013, 326 p.

PAVIS, Patrice. « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 13-27.

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, vol. 3, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 475 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 205 p.

ROUX, Céline. *Danses performatives. Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, Paris, L'Harmattan, 2007, 274 p.

VIART, Dominique. « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue de Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines ; 1 », 1998, p. 3-27.

Études sur la performance artistique

A. CARLSON, Marvin. *Performance : A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2004, 276 p.

AUSLANDER, Philippe. « La performance en direct dans une culture médiatisée », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 125-140.

BATTCKOCK, Gregory et Robert NICKAS. *The Art of Performance : A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1984, 343 p.

BOULOUCHE Nathalie et Elvan ZABUNYAN [dir.], *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, 248 p.

BEAUSOLEIL, Claude. « Le jeu des performances », *Jeu*, n° 19, 1981, p. 33-39.

CASSAGNAU, Pascal. « Comment faire un happening, entretien entre Pascal Cassagnau et Gauthier Herrman », Éditions Form(e)s, site officiel [En ligne], <http://www.editions-formes.fr/index.php/commentfaireunhappening/>, page consultée le 18 février 2015.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2013, 96 p.

FÉRAL, Josette. « Qu'est la performance devenue ? », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 157-164.

GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 232 p.

GOLDBERG, RoseLee. *Performances : l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, 240 p.

IASCI, Cyril. *Le corps qui reste. Travestir, danser et résister !*, Paris, L'Harmattan, 2014, 352 p.

KAZMIERCZAK, Wladyslaw. « À propos de la performance des années quatre-vingt-dix », *Inter, art actuel*, n° 74, 1999, p. 34-36.

KIHM, Christophe. « La performance à l'ère de son re-enactement », *Art Press*, n° 7, 2008, p. 21-29.

LANGELIER, Kristin. *Storytelling In Daily Life : Performing Narrative*, Philadelphie, Temple University Press, 2011, 288 p.

LEMOINE, Stéphanie et Samira OUARDI. *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 52.

LUSSAC, Olivier. « Dé-coll/age dans le happening et dans Fluxus » dans *Fragment, montage démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, Harmattan, 2004, 304 p.

MARTEL, Richard. « Le risque artistique performatif », *Inter, art actuel*, n° 99, 2008, p. 50-55.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, 293 p.

PONTBRIAND, Chantal (dir.), *Actes du colloque performance et multidisciplinarité. Postmodernisme*, Montréal, Parachute, 1981, 237 p.

PONTBRIAND, Chantal. « Introduction : notion(s) de performance », dans A. A. Bronson, P. Gale [dir.], *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p. 319 p.

RANOÛ, Pierre. « Du canular considéré comme un des beaux-arts », *Esse* [En ligne], <http://esse.ca/fr/du-canular-considere-comme-un-des-beaux-arts>, page consultée le 15 février 2015.

RICHARD, Suzanne. « La performance démystifiée (un brin) », *Liaison*, n° 127, 2005, p. 23-24.

SCHECHNER, Richard. *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2008, 533 p.

TURP, Gilbert. « À la rencontre de la provocation », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 74-83.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 87 p.

WARR Tracey dans Amelia JONES, *Le corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2005, 203 p.

Citations en exergue

AREL, Marie-Josée. *Dieu s'en moque*, Montréal, Québec Amérique, 2013, 150 p.

BABIN, Sylvette. « Performer, c'est mettre son corps en exil », <http://www.esse.ca/fr/article/40/Babin-2>, [En ligne], page consultée le 20 mai 2015.

CHÂTEAU Dominique et Claire LEMAN. *Représentation et modernité : travaux de doctorants en esthétique de l'École doctorale d'arts plastiques, esthétique et sciences de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 241 p.

Compagnie Via Verde : site officiel, <https://cieviaverde.wordpress.com/projet-artistique/> [En ligne], page consultée le 5 juin 2015.

LUSSAC, Olivier. « Performance/Happening (citations) », <http://www.artperformance.org/article-23397647.html>, [En ligne], page consultée le 20 avril 2015.