Une mémoire perfor[m]ée : pratique de l'énonciation de l'acteur dans les pièces de Daniel Danis et Christian Lapointe

Performing the perforated line: Memory and the enunciating actor's practice in the plays of Daniel Danis and Christian Lapointe

Émilie Coulombe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1244>
DOI : 10.4000/rsl.1244
ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Émilie Coulombe, « Une mémoire perfor[m]ée : pratique de l'énonciation de l'acteur dans les pièces de Daniel Danis et Christian Lapointe », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1244> ; DOI : 10.4000/rsl.1244

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Une mémoire perfor[m]ée : pratique de l'énonciation de l'acteur dans les pièces de Daniel Danis et Christian Lapointe

Performing the perforated line: Memory and the enunciating actor's practice in the plays of Daniel Danis and Christian Lapointe

Émilie Coulombe

- ¹ Dans son ouvrage *L'Art de la mémoire*, Frances Amelia Yates rappelle que les arts de la mémoire ont longtemps reposé sur l'ordonnement d'une trajectoire mentale liée à des lieux. L'orateur antique, par exemple, associait aux pièces et détails d'un palais imaginaire des informations à retenir¹. Au moment de livrer son discours, il parcourait mentalement ledit palais afin de retrouver les mots et les images qui y étaient conservés, la méthode « garanti[ssant] qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment² ». À en croire Yates, l'*ars memoriae* supposerait donc un déplacement rationnel et ordonné dans l'espace mental permettant de connaître à l'avance et avec précision le trajet mémoriel à emprunter. Plusieurs pièces contemporaines affaiblissent toutefois la nécessité et la pertinence de mémoriser le texte dans l'ordre et appellent, dans ce contexte, un nouvel examen de l'art de la mémoire de l'acteur. À partir de l'étude de *Mille anonymes* de Daniel Danis et de *Sepsis* de Christian Lapointe, deux créateurs québécois reconnus à la fois pour leur pratique d'auteur, de comédien et de metteur en scène, nous tenterons de montrer que les modalités d'inscription de la parole dans ces pièces ébranlent tant le processus de mémorisation du texte que sa restitution scénique par l'acteur. Nous interrogerons ainsi la redéfinition des modalités de la mémoire verbale qu'imposent certaines écritures dramaturgiques.

Des partitions labyrinthiques

- 2 *Mille anonymes*, qui raconte l'apparition et la (re)disparition d'une société de « [mille] empierrés³ », et *Sepsis*, qui expose l'histoire de six morts dont la résurgence momentanée donne à entendre des bribes de leur vie passée, sont des pièces qui, en plus de thématiser le questionnement mémoriel, mettent au défi la mémoire des lecteurs, des acteurs et des spectateurs à travers un certain nombre de stratégies discursives. Impossible, par exemple, d'y identifier précisément les revenants qui prennent la parole, le cadre spatio-temporel dans lequel ils évoluent, voire le contexte plus général d'énonciation.
- 3 Organisée en trois parties distinctes, la pièce *Sepsis*, créée en janvier 2012 à la salle Multi du complexe Méduse à Québec et publiée en 2014, repose sur le motif de la répétition. Lapointe juxtapose un premier mouvement lors duquel les six revenants, A-E-I-O-U et Y, prennent la parole individuellement ; un deuxième où des bribes des six histoires s'entrecroisent et se superposent ; et un troisième qui donne à entendre une seule et même partition chorale fabriquée à partir de certains éclats des six récits originels.

A – Il a souvent brûlé la maison de ses parents En poussière En cendre	E – Au début A – Il a souvent brûlé la maison de ses parents I – Au premier moment de sa vie U – J'AI CRU LONGTEMPS QUE LE TEMPS POUVAIT TOUT CHANGER E – Dans mon rêve	Tous – Au début J'AI CRU LONGTEMPS QUE LE TEMPS POUVAIT TOUT CHANGER mais le temps me broie en poussière et c'est nous qui changeons le temps en cendre (<i>Sepsis</i> , p. 101)
Temps		
On le voyait peu dans une année	Y – J'ai toujours cherché à trouver ce que je ne suis pas O – Je dois m'abstenir de ça Y – Pour être ce que je ne suis pas I – J'ai cru pouvoir être autrement O – Il faudra me sevrer Y – C'est le propre des gens comme moi	
Temps		
La dernière fois Il avait beaucoup maigri	I – Mais le temps me broie A – En poussière U – Et c'est nous qui changeons le temps A – En cendre (<i>Sepsis</i> , p. 84)	
Temps		
À chaque fois Il perdait beaucoup de poids Puis un jour Disparu (<i>Sepsis</i> , p. 63)		

- 4 Ainsi, dès qu'on croit pouvoir reconnaître et identifier un lieu d'énonciation chez Lapointe, l'espace se dérobe et les données se modifient. Tout est « battement » dans cette pièce qui s'apparente aux espaces malléables du labyrinthe. À priori, cette récurrence des mêmes termes tout au long du texte peut donner l'impression de faciliter la tâche des acteurs, ces derniers n'ayant à apprendre par cœur qu'un nombre restreint de mots. Or, bien au contraire, la réutilisation des mêmes mots reporte constamment la fixation du sens, puisque chaque répétition engage leur décontextualisation. Les multiples répétitions textuelles entraînent ainsi un brouillage et une multiplication des interprétations possibles. Elles forcent la mémoire de l'acteur à suivre une dynamique au sein des phrases plutôt que d'en fixer d'emblée la signification, à troquer l'objet « mot » pour un flux de mots, le comédien ne pouvant mémoriser ceux-ci dans un seul rythme

précis, puisqu'il doit minimalement les énoncer dans trois contextes différents. Flexible, mobile, la mémoire du comédien doit ainsi approcher les mots de la partition comme des équations ouvertes qui signifient moins dans l'ordre du texte que dans l'épaisseur des répétitions.

- 5 Le même type de problème se pose dans *Mille anonymes* de Daniel Danis. Au cours d'une table ronde sur la question mémorielle, tenue en 2011 à Montréal, l'auteur et metteur en scène prenait acte du défi que la mobilité énonciative représente pour l'acteur :

Il y a une chose qui est incroyable en général chez l'acteur : sa mémoire est indestructible. Au moment où il est entré en contact avec un texte dans une rythmie précise, lui faire changer cette rythmie-là est impossible. On avait fait des tests en France avec des acteurs sur des textes de Koltès. Le premier jour, il dit le texte, on l'enregistre. On fait des exercices pendant 12 jours : le corps à l'envers, la tête, il chantait des oreilles... du cul... On lui dit, à un moment donné, dis-moi le texte maintenant en bougeant. Après on s'est dit, Alain Françon et moi, on a un sacré problème : on n'a pas de mobilité⁴.

- 6 Publiée en 2010 et présentée à Montréal en 2011 dans le cadre du Festival TransAmériques, cette version de la pièce mise en scène par Danis comporte trente-trois planches disparates qui nous confrontent toutes à une organisation particulière de la parole. On passe tour à tour de tableaux narratifs où aucun personnage ne prend la parole à des monologues intérieurs, voire à des planches, comme la dix-huitième, où les répliques ne sont pas distribuées entre des personnages identifiés :

- Sans rire, z'yeux à z'yeux, dis-moi si tu l'as embrassé.
 - [Tu as] ri, tu as [ri].
 - Non, non recommence, tu vas voir.
 - Sans rire, z'yeux à
 - Oui.
 - menteuse⁵.

- 7 L'architecture même de *Mille anonymes* engage donc continuellement les lecteurs – et éventuellement les spectateurs – à se repositionner par rapport au contexte d'énonciation. À cette mouvance organisationnelle s'ajoute la mise en scène d'une langue qui repose sur deux stratégies discursives principales, soit l'usage de points multiples et de crochets :

En mangeant nos
 on
 des secousses
 pas eu
 Grande secousse
 Après la [secousse]
 [nous sommes] demeurés
 [dans le noir]
 capturés
 sous les épaisseurs du roc⁶.

- 8 Dans une note insérée avant le début de sa pièce, Danis précise que l'insertion de trois points suppose le retrait d'un seul syntagme, que l'accumulation de plus de trois points indique l'absence de plusieurs mots et que les termes et syllabes inscrits entre crochets peuvent être prononcés ou non. Cette force d'interruption qui est à l'œuvre dans la pièce interroge les modes d'interprétation de l'acteur : comment s'approprier des partitions dans lesquelles le texte à dire n'est plus strictement imposé ? Il apparaît clair que les interprètes de *Mille anonymes* n'ont plus entre les mains un parcours énonciatif fixé à l'avance. Tout comme les acteurs de *Sepsis*, ils sont confrontés à un texte « réseautique »

qui contient plusieurs possibilités énonciatives et qui repousse donc l'apprentissage ordonné du mot à mot du texte en appelant une mémoire verbale plus flexible.

- 9 Un entretien mené le 18 septembre 2015 avec le comédien Sylvio Arriola, qui a participé tant au processus de création de *Mille anonymes* qu'à celui de *Sepsis*, nous a permis de confirmer que les interprètes de la pièce de Danis avaient été invités à mémoriser différentes variantes de la partition à énoncer. Arriola nous a confié qu'il changeait l'emplacement des pauses et des respirations dans ses répliques à chaque représentation en plus de prendre une nouvelle décision quant à la prononciation ou non du contenu des crochets. Évidemment, tous les acteurs ne partageaient pas la même aisance ni le même plaisir à l'idée de se laisser conduire par leur spontanéité. À titre d'exemple, Jean-Pierre Cloutier, autre acteur de la distribution de *Mille anonymes*, nous a avoué avoir identifié les crochets dont il allait prononcer le contenu sur scène avant le début des représentations. Ce besoin de Cloutier de fixer à l'avance le texte confirme à contrario que la mobilité énonciative inscrite textuellement par Danis est réelle et déstabilisante pour les acteurs et leurs habitudes d'apprentissage.
- 10 En faisant du rapport au texte une épreuve sélective, Danis et Lapointe fragilisent l'autorité de leur parole d'auteur et façonnent, par le fait même, l'épreuve mémorielle comme une tâche plus libre. La mémoire verbale ne disparaît pas pour autant de la pratique de l'acteur. C'est plutôt son exercice qui se modifie et nous autorise à entrevoir l'idée d'une mémoire flexible et ouverte, les textes n'appelant plus l'acteur à conserver une image précise et ordonnée de sa partition. Dans cet ordre d'idées, on répète volontiers, suivant le plus souvent la pensée de Jacques Rancière, que les lecteurs et les spectateurs de la dramaturgie contemporaine doivent fabriquer leur propre vision du texte puisque les potentialités de montage et d'interprétation s'y avèrent multiples : « Il [l'idiome nouveau] demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'«histoire» et en faire leur propre histoire⁷ ». Néanmoins, il semble que cette question de la fonction cocréatrice du lecteur et du spectateur se pose différemment lorsqu'il est question de l'acteur. Si le lecteur et le spectateur peuvent s'amuser à compléter les « trous » du texte grâce à leur imagination afin de mieux en déterminer une signification, l'acteur, tout en cheminant à travers les régimes brouillés d'énonciation, ne doit-il pas plutôt tenter de maintenir et de transmettre cette instabilité de la modélisation de la parole ? Comment travailler alors la partition pour conserver le spectre des possibles et repousser la fermeture du sens, comment donner à voir et à entendre cette mémoire flexible ?

De quelques stratégies actoriales

- 11 Selon Sylvio Arriola, il va de soi que les textes de Lapointe et de Danis appellent une nouvelle forme d'attention à la partition : « L'acteur doit développer de nouvelles stratégies d'apprentissage quand le texte n'appartient plus à la tradition psychologique, quand le texte ne contient plus de repère fixe⁸. » Nous avons alors questionné le comédien sur les principales stratégies mémorielles auxquelles il a recours pour aborder ce type de textes.
- 12 Avant d'apprendre *Sepsis* et *Mille anonymes* par cœur, Arriola a fait l'exercice d'y identifier plusieurs modes d'adresse possiblement réutilisables sur scène :
 Par exemple, prenons la phrase « Là où les habitants du village restent muets comme des carpes ». On pourrait y voir le développement d'une histoire, mais aussi

une description de l'activité spectatorielle. Cette phrase peut être travaillée au niveau fictionnel, mais aussi en ciblant la matérialité physique du rapport scène-salle. Les spectateurs deviendraient alors les habitants du village qui sont muets. Il faut déplier le texte, le développer de différentes manières, afin de nous projeter loin du sens⁹.

- 13 Si cette stratégie du comédien peut donner l'impression de ne mettre en lumière que la polysémie du texte, elle nous semble aussi illustrer une modification du rapport de l'acteur à sa partition. Certes, l'identification des différents modes d'adresse possibles ne modifiera pas nécessairement l'organisation des mots mémorisés. Néanmoins, en évitant de cultiver à l'avance une orientation précise de la parole, en s'extrayant partiellement du niveau fictionnel pour mieux découvrir comment le texte parle aussi de l'action de jouer, Arriola façonne sa mobilité énonciative et se prémunit contre un rythme énonciatif indestructible.

- 14 Une autre stratégie déployée par le comédien pour aborder les mots à apprendre comme des équations ouvertes repose sur la lecture de la partition à voix haute de la manière la plus neutre possible :

Tu fais juste lire [la partition] de la manière la plus objective possible afin qu'émerge la matérialité du texte [...], le souffle de l'auteur. Très souvent, le son fait le sens. Il faut se retirer du sens le plus possible, simplement dire les mots, simplement faire de la musique physique afin de disparaître partiellement dans l'*entre* du texte. [il faut] [p]enser le texte comme un projectile physique qu'on lance dans la salle sans résoudre l'énigme pour mieux s'approcher de l'inconscient du texte¹⁰.

- 15 Cette idée d'énoncer un texte sans intentionnalité n'est pas neuve. Les visions de plusieurs illustres metteurs en scène résonnent dans les propos d'Arriola. Louis Jovet, par exemple, demandait à ses acteurs de « faire l'exercice physique du texte¹¹ » en répétitions afin que le sens émerge de la structure même des phrases. La différence, s'il en est une, est que Jovet ne présentait pas cet exercice du parler neutre comme une stratégie mémorielle alors que, dans la pratique d'Arriola, la lecture objective du texte participe directement du processus d'apprentissage de la partition. Arriola nous a d'ailleurs confié avoir besoin d'apprendre ses textes en courant : « J'apprends mon texte en courant. [...] [Ça m'amène] à dire le texte sans réfléchir, sans intention, [...] à l'ancrer dans mon corps, à n'en réfléchir que le souffle [...]. Ça m'aide. J'aime apprendre mon texte dans des conditions extrêmes¹². » En somme, pour se prémunir d'une mémoire immobilisant le mot à mot du texte dans un rythme unique, Arriola travaille, d'une part, à décontextualiser les modes d'adresse inscrits dans la partition à apprendre et, d'autre part, à en révéler la matérialité sonore¹³. En variant son rythme de course, le comédien s'assure aussi de ne pas mémoriser un seul débit de parole pour que la restitution scénique soit plus souple. Rappelant le mode cognitif du musement, le processus d'apprentissage de ce type de partitions labyrinthiques reposerait donc sur le détachement du cours fixe et stable des mots, sur une attention active et dynamique portée sur l'*entre* de la partition.

- 16 Originellement défini en 1908 par Charles Sanders Peirce dans son texte « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu¹⁴ », le musement correspond à une opération de méditation sans perte de conscience composant avec ce qui se cache sous la signification de mots, d'images ou encore d'objets. Dans son article « Lecture et musement », Alain Freixe a recours aux notions de regards typal et tonal pour éclairer le concept de Peirce. Si Freixe définit le regard typal comme un « regard intelligent dans lequel les types

gouvernent notre lecture, regard qui fane les mots du poème, les effondre sur eux-mêmes¹⁵ », le regard tonal, en revanche, est associé à une action en retenue qui « laisse la trace livrer son ton¹⁶ ». Précisons que, pour Freixe, le ton correspond à ce qui se révèle à travers la matérialité d'une trace, *entre* deux mots signifiants. Le musement constituerait donc une opération fondée sur le détachement de l'enchaînement fixe des mots, autrement dit, pour un lecteur(-acteur) par exemple, sur l'acceptation de l'absence de continuité dans un texte et sur une attention portée au-delà de l'explicite de la lettre. Muser reviendrait ainsi à repousser l'arrêt du sens pour mieux se concentrer sur la prosodie, sur les inflexions de la voix ou encore sur les ruptures rythmiques.

De quelques répercussions scéniques

- 17 On en vient alors à se demander pourquoi Danis et Lapointe privilégient une forme de musement, un rapport flexible et souple de l'acteur aux mots de la partition. L'étude des représentations de *Mille anonymes* et de *Sepsis*, toutes deux mises en scène par leur auteur, permet d'envisager quelques pistes de réponse. Le dire actorial de *Mille anonymes*¹⁷ se trouve en constante modification, accusant les différences de dynamique déjà identifiables dans le texte écrit. Fluctuant sans cesse, les accents (québécois, français), les tonalités (lyrique, ironique, dramatique), le débit (parfois rapide, d'autres fois lent) et le volume (chuchotement, cri) donnent à entendre une énonciation clignotante qui rehausse la dimension sonore. Dans le même ordre d'idées, l'interprétation en apparence froide et détachée des acteurs de *Sepsis*¹⁸ frappe d'abord par son étrangeté¹⁹, les acteurs semblant jouer la matérialité phonique et rythmique des mots et non leur inscription dans un discours. Les nombreux silences qui entrecoupent les énoncés accentuent aussi l'impression d'anormalité qui se dégage du dire actorial. À l'instar de *Mille anonymes*, les mots paraissent surgir du vide avant d'y sombrer à nouveau.
- 18 On pourrait entendre dans ces ruptures énonciatives répétées, qui exhaussent la place accordée aux silences, aux hésitations, aux bégaiements et surtout aux recommencements, la mise en scène du difficile exercice mémoriel de l'acteur. Une langue perforée pour une mémoire performée ? Peut-être. Mais ce qui apparaît plus probant encore est le lien qui se dessine entre la récurrence de ces « trous » énonciatifs scéniques et la volonté des auteurs-metteurs en scène de solliciter la mémoire des spectateurs.

La mémoire spectatorielle

- 19 Il convient d'abord de noter que les matériaux d'écriture scénique utilisés par les auteurs-metteurs en scène font simultanément appel à différentes sphères cognitives des spectateurs. Des éléments verbaux sollicitent leur mémoire linguistique, des éléments sonores mobilisent leur mémoire auditive²⁰ alors que des éléments visuels stimulent leur pensée-écran²¹. Les spectateurs doivent ainsi mobiliser des perceptions plurisensorielles pour appréhender *Mille anonymes* et *Sepsis*, ce qui témoigne bien du désir qu'ont Danis et Lapointe d'amener les spectateurs à enregistrer de plus nombreuses traces mnésiques. Plusieurs études ont en effet prouvé que plus les sphères cognitives impliquées dans une activité sont nombreuses et variées, plus la mémoire est pleinement stimulée²².

- 20 Or, nous l'avons vu, la langue demeure une instance importante dans ces deux spectacles. Il ne faudrait donc pas croire que le verbe est relégué au second plan dans la pratique de Danis et de Lapointe. Bien au contraire, une des particularités de leurs mises en scène réside dans la relation établie entre les spectateurs et les mots prononcés sur scène. En effet, si la langue donnée à entendre dans les productions nous paraît étrange, on a aussi, paradoxalement, l'impression de la connaître, si bien qu'on se surprend à pouvoir combler les « trous » de la partition. Par exemple, les spectateurs de *Mille anonymes* peuvent, certes, faire le choix de se laisser bercer par les bégaiements, les hésitations et l'énonciation syncopée des acteurs sans essayer de compléter les béances syntaxiques de la langue qui leur parvient par éclats. Toutefois, force est d'admettre que chaque mot prononcé sur scène par un acteur active une mémoire de la langue chez le public. Parions en ce sens que la majorité des spectateurs de *Mille anonymes* ont été en mesure de combler les ellipses syntaxiques données à entendre, en recourant plus ou moins consciemment à leur mémoire verbale. C'est du moins l'expérience spectatorielle qui a été la nôtre : notre connaissance de la langue française et notre mémoire verbale nous ont permis de compléter plusieurs phrases entamées par les anonymes de la pièce de Danis. La logique s'avère similaire dans *Sepsis*. Au moment où les phrases des revenants se trouvent entrecroisées, voire superposées, dans le deuxième mouvement de la pièce, on se surprend à se souvenir des mots entendus dans la première partie et à utiliser cette mémoire pour mieux associer les bribes aux récits individuels des entités.
- 21 On se retrouve ainsi, en tant que spectateur, dans une position ambiguë caractérisée à la fois par le sentiment d'être étranger, extérieur à la langue, et l'impression de la connaître, de la saisir, voire de pouvoir la souffler à l'acteur. Dans son ouvrage colossal intitulé *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur affirme que les traces mnésiques d'un individu peuvent s'actualiser si « une médiation incessante entre un moment de distanciation et un moment d'appropriation²³ » a lieu. Suivant la pensée de Ricoeur, les spectateurs-auditeurs de *Sepsis* et de *Mille anonymes* se retrouveraient donc dans une posture idéale pour que leurs propres réflexes mémoriels soient sollicités. C'est ainsi que, chez Lapointe et Danis, l'énonciation scénique trouée, elliptique, à la fois étrange et accueillante, inouïe et commune, nous semble permettre le glissement d'une mémoire vers une autre : celle de l'acteur vers celle des spectateurs. En écoutant attentivement ceux qui jouent, en essayant de combler par eux-mêmes les « trous » du texte, les spectateurs de la performance réactivent mentalement, pourrait-on dire, l'ancienne fonction du souffleur qui aidait l'acteur à retrouver la mémoire.
- 22 En conclusion, cet examen de l'inscription de la parole dans *Sepsis* et *Mille anonymes* nous a permis de jeter les bases d'une réévaluation de la place de la mémoire verbale dans la pratique théâtrale contemporaine. Les acteurs seraient aujourd'hui invités par une certaine dramaturgie à entrer en contact avec leur partition moins par l'enchaînement syntaxique et les connexions sémantiques qui s'y trouvent qu'à partir de supports visuels et auditifs. À une attention concentrée sur le déroulement d'une intrigue précise et sur la construction d'un personnage psychologique se substitue une plus grande ouverture à l'entre d'une partition, aux structures rythmiques du texte, à ses ruptures et à ses silences. Cette réflexion sur la mémoire perfor[m]ée nous apparaît fondamentale, car elle permet d'insister sur la reconstruction créative qui fonde l'acte mémoriel de l'acteur. Autrement dit, reconnaître la présence et l'importance d'une mémoire flexible permet d'échapper à l'idée convenue d'une mémoire verbale impérialiste et ordonnée, en misant moins sur

l'emmagasinement parfait d'informations dans un dépôt d'archives que sur leur filtration, leur transformation et leur transmission par l'activité mnésique des acteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Arriola, Sylvio, « L'action créatrice de l'acteur dans la pièce *C.H.S.* Étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2011.
- Brecht, Bertolt, « Nouvelle technique d'art dramatique 1 », *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1972 [1963].
- Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Danis, Daniel, *Mille anonymes*, in *La Trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010, p. 53-106.
- , avec Brassard, Marie et Faucher, Martin, « “La Mémoire intime au théâtre”. Table ronde avec Daniel Danis et Marie Brassard », FTA, Montréal, Agora Hydro-Québec, 31 mai 2011, <http://www.theatre-video.net/video/La-memoire-intime-au-theatre-table-ronde-avec-Daniel-Danis-et-Marie-Brassard>
- Freixe, Alain, « Lecture et musément », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 73-76.
- Lapointe, Christian, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *Anky ou la fuite/opéra du désordre*, suivi de *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 79-118.
- , *C.H.S. suivi de Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014.
- Mascarau, Ève, *Louis Jovet : introduction et choix de textes*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Noice, Helga et Tony, « Practice and talent in acting », in S. Barry Kaufman (dir.), *The Complexity of Greatness : Beyond Talent or Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 309-327.
- Peirce, Charles Sanders, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 79, n° 43, 1981 [1908], p. 327-349.
- Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Yates, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

NOTES

1. Une légende antique veut que Simonide de Céos ait inventé l'*ars memoriae*. Simonide aurait quitté un banquet auquel il assistait tout juste avant que le toit de l'édifice s'effondre et tue l'ensemble des convives. En se remémorant la position des invités dans l'espace, Simonide de Céos aurait réussi à identifier l'ensemble des individus présents au banquet.
2. F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, p. 15.
3. D. Danis, *Mille anonymes*, p. 57.

4. D. Danis, M. Brassard et M. Faucher, « “La Mémoire intime au théâtre”. Table ronde avec Daniel Danis et Marie Brassard ».
5. D. Danis, *Mille anonymes*, p. 83.
6. *Ibid.*, p. 78.
7. J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 29.
8. Émilie Coulombe, entretien avec Sylvio Arriola, Montréal, café La Brume dans mes lunettes, 18 sept. 2015.
9. *Id.*
10. *Id.*
11. E. Mascarau, *Louis Jovet : introduction et choix de textes*, p. 70.
12. É. Coulombe, entretien avec S. Arriola, *op. cit.*
13. Dans son mémoire de maîtrise, Arriola conçoit ces stratégies – variation de l'adresse verbale et concentration sur la matérialité de la langue – comme des moyens de moduler plus généralement la présence scénique de l'acteur afin qu'il puisse éviter « un jeu purement mécanique et cérébral » (S. Arriola, « L'action créatrice de l'acteur dans la pièce *C.H.S.* Étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial », p. 43). Bien que les études cognitives aient prouvé que l'opposition rhétorique entre facultés corporelles et cérébrales n'est pas viable, bon nombre d'acteurs continuent de recourir à cette opposition binaire pour mieux insister sur la mobilité – qu'ils opposent à l'idée de reproduction mécanique – nécessaire, selon eux, à un jeu de qualité.
14. C. S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », p. 327-349.
15. A. Freixe, « Lecture et musément », p. 74.
16. *Id.*
17. D. Danis, *Mille anonymes*, Espace Go, Festival TransAmériques, Montréal, mise en scène de D. Danis, 2011.
18. C. Lapointe, *Sepsis*, Théâtre La Chapelle, Montréal, mise en scène de C. Lapointe, 2012.
19. La désincarnation de l'énonciation et l'immobilité des acteurs dans la mise en scène de *Sepsis* installent une impression de distance qui rappelle certains procédés du théâtre brechtien. Toutefois, si Brecht valorisait la multiplication d'attitudes insolites et « de faits incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension » (B. Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique 1 », p. 350), Lapointe cherche plutôt, en recourant à ces effets d'étrangeté, à orchestrer non pas une meilleure compréhension, mais une communication plus profonde et mystérieuse avec le public (voir C. Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », p. 79-118).
20. Chez Danis, une dilatation générale de l'énonciation verbale est notamment prise en charge par la trame sonore – constituée de bourdonnements ambiants, de réverbérations de cloches, de voix préenregistrées, de respirations, de mugissements, etc. – qui recouvre souvent les mots prononcés.
21. Dans son ouvrage, Anne-Marie Christin explique que la pensée-écran « procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système » (A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p. 6). La pensée-écran aurait notamment permis « de concevoir [d]es figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnants pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de significations, mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue » (*id.*). Chez Lapointe, par exemple, une installation vidéo présentée dans la deuxième partie du spectacle déforme, voire spectralise l'énonciation des interprètes. Là où tout était statique, la lumière et le son contribuent à faire voyager les mots énoncés dans l'espace et, conséquemment, à en brouiller la provenance spécifique. L'installation vidéo assure ainsi une vivification posthume et crée un univers hypnotique qui enveloppe, tant visuellement qu'auditivement, les spectateurs.

22. Voir, entre autres, H. et T. Noice, « Practice and talent in acting », p. 320.

23. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 645.

RÉSUMÉS

Consacré aux auteurs-praticiens québécois Daniel Danis et Christian Lapointe, cet article questionne la tendance du théâtre contemporain à privilégier une relation flexible de l'acteur à sa partition verbale. Il se concentre sur les stratégies discursives – crochets, phrases tronquées, etc. – présentes dans les pièces *Mille anonymes* et *Sepsis*, qui ébranlent tant le processus de mémorisation du texte que son énonciation sur le plateau, en les illustrant par des exemples concrets de pratiques d'acteurs. L'auteure s'attache ainsi à montrer comment certaines écritures dramaturgiques contribuent à redéfinir les modalités et la place de la mémoire verbale dans le jeu de l'acteur.

Devoted to the Quebec practicing playwrights Daniel Danis and Christian Lapointe, this essay interrogates the trend in contemporary theatre which pushes forward the actor's flexible relationship with his verbal score. It focuses on the discursive strategies - brackets, shortened sentences, etc. - abounding in the plays (*Mille anonymes* and *Sepsis*) which shake the text's memorizing process as well as its enunciation on the stage, illustrating them through concrete examples of acting practices. The authoress thus attempts to show how some dramatists' writings contribute to redefining the modalities and the place of verbal memory in the actor's play.

INDEX

Mots-clés : théâtre québécois, mémoire verbale, énonciation, Daniel Danis, Christian Lapointe

Keywords : Quebec theatre, verbal memory, enunciation, Daniel Danis, Christian Lapointe

AUTEUR

ÉMILIE COULOMBE

Maîtrise ès arts, Université de Montréal, enseignante de littérature au Cégep Montmorency.

Parmi ses publications :

« Une mémoire oublieuse : théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.

Collaboration à la rédaction du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ), t. 9 (1991-1995) : notice sur Michel Garneau [publication à venir].