

## Table des matières

Résumé de la recherche .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	v
Remerciements .....	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1 – Problématique de la recherche et de la création .....	5
1.1 Cadre conceptuel.....	5
1.1.1 Définition et contextualisation du slam de poésie.....	5
1.1.1.1 À la recherche d’une «poésie vivante» .....	8
1.1.2 Définition et contextualisation de la biomécanique meyerholdienne.....	10
1.1.2.1 La biomécanique et le jeu de l’acteur .....	14
1.1.3 Définition et contextualisation du constructivisme théâtral russe .....	16
1.1.3.1 Le grotesque dans l’oeuvre de Meyerhold.....	18
1.2.4 Sur la théâtralisation du slam de poésie .....	21
1.2 Questions de recherche .....	22
1.3 Objectifs de la recherche.....	23
1.4 Méthode de recherche et approche de la création .....	24
1.5 Conclusion .....	26
Chapitre 2 – Recherches préliminaires à la création.....	27
2.1 Liens préexistants entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie .....	27
2.1.1 Potentiel dramatique de la biomécanique et du slam .....	27
2.1.1.1 Potentiel dramatique de la biomécanique meyerholdienne .....	28
2.1.1.2 Potentiel dramatique du slam de poésie .....	28
2.1.2 Prédominance de l’aspect formel .....	32
2.1.2.1 Le formalisme dans la biomécanique.....	33
2.1.2.2 Le formalisme dans le slam de poésie.....	34
2.2 L’univers dramaturgique de <i>Panpan!</i> .....	35
2.2.1 Leitmotiv 1: Apathie occidentale.....	36
2.2.2 Strophe 1: Violence médiatisée.....	36

2.2.3 Leitmotiv 2: Désir et séduction.....	37
2.2.4 Strophe 2: Guerre et party .....	37
2.2.5 Leitmotiv 3: Accouchement.....	37
2.2.6 Strophe 3: Leg générationnel .....	38
2.2.7 Leitmotiv 4: Apathie occidentale (bis).....	38
2.3 Conclusion .....	39
Chapitre 3 – Les apports de la biomécanique à l’expression gestuelle du slameur.....	40
3.1 Théâtralisation de la gestuelle amenée par la biomécanique .....	40
3.1.1 Développement technique du mouvement en fonction des aptitudes et principes amenés par la biomécanique .....	41
3.1.2 Développement d’une dramaturgie propre au texte à slamer .....	43
3.1.3 Rejet du jeu psychologique et recherche de démonstration .....	45
3.1.4 La place du «senti» dans l’expression corporelle du slameur.....	48
3.1.4.1 De la posture extérieure du corps vers l’excitabilité intérieure du performeur ...	48
3.1.4.2 Le retour au plaisir du jeu.....	50
3.2 Création d’une partition gestuelle .....	51
3.2.1 Organisation de séquences gestuelles précises .....	52
3.2.1.1 Séquences gestuelles «slam» .....	52
3.2.1.2 Séquences gestuelles «théâtre».....	53
3.2.1.3 Séquences gestuelles «slam-théâtre».....	53
3.2.2 Développement visuel des images poétiques présentes dans le slam .....	54
3.2.2.1 Fonction décorative.....	55
3.2.2.2 Fonction narrative .....	56
3.2.2.3 Fonction référentielle.....	57
3.2.2.4 Fonction métaphorique.....	61
3.2.3 Fragmentation du mouvement .....	63
3.3 Organisation esthétique de la partition gestuelle.....	64
3.3.1 Travail du contrepoint entre l’expression vocale et gestuelle .....	65
3.3.1.1 Contrepoints thématiques .....	67
3.3.1.2 Contrepoint formel.....	68
3.3.2 Organisation de récurrences de figures visuelles et de «rimes gestuelles» .....	70
3.3.2.1 Récurrence indirecte .....	71

3.3.2.2 Récurrence directe .....	72
3.3.2.3 «Rime gestuelle» .....	74
3.3.3 Travail des pauses sculpturales et expressives .....	75
3.3.3.1 La rythmique des pauses sculpturales dans la création .....	76
3.3.3.2 La rythmique des pauses sculpturales dans l'expression du performeur .....	77
3.3.3.3 La rythmique des pauses sculpturales chez le spectateur .....	77
3.4 Conclusion .....	78
Chapitre 4 – Les apports de la biomécanique à l'expression vocale dans le slam de poésie .....	80
4.1 Théâtralisation de la parole amenée par la biomécanique.....	80
4.1.1 Développement technique de la parole en fonction des aptitudes corporelles et des principes esthétiques amenés par la biomécanique.....	80
4.1.1.1 L'entraînement de la partition vocale de l'acteur chez Meyerhold.....	82
4.1.1.2 L'application des principes de la biomécanique aux procédés stylistiques du texte à slamer .....	84
4.1.2 Travail d'interprétation du texte: dramatisation de la poésie, remaniement de la partition textuelle et inclusion d'intentions théâtrales dans les séquences de la création..	87
4.1.2.1 Intentions de jeu déterminées à partir des figures typées du texte.....	87
4.1.2.2 Intentions de jeu déterminées à partir des procédés stylistiques du texte.....	88
4.1.2.3 Intentions de jeu déterminées à partir de l'expression gestuelle.....	90
4.1.3 Rejet du jeu psychologique, de la justesse de ton et recherche de démonstration ....	92
4.2 Création d'une partition vocale.....	95
4.2.1 Organisation de séquences verbales précises.....	95
4.2.1.1 Séquence verbale «slam».....	95
4.2.1.2 Séquence verbale «théâtre» .....	97
4.2.1.3 Séquence verbale « <i>slam-théâtre</i> » .....	100
4.2.2 Influence de la biomécanique sur la rythmique musicale de la parole.....	103
4.2.3 Fragmentation de l'expression vocale.....	107
4.2.4 Recherche d'une «mélodie» vocale définie .....	109
4.3 Conclusion .....	111
Chapitre 5 – La mécanique dramaturgique.....	112
5.1 Un système biologique théâtral .....	112
5.1.1 Centre de gravité poétique: Fonction et représentation scénique du cabotin.....	115

5.1.2 Figures articulatoires du mouvement poétique: structure et fonctions des figures archétypales et stéréotypées .....	120
5.1.2.1 Figures articulatoires primaires.....	121
5.1.2.2 Figures articulatoires secondaires.....	123
5.1.2.3 Figures articulatoires tertiaires .....	124
5.2 <i>Système nerveux dramatique</i> : propriétés du jeu, découpage des séquences, système et montage de symboles .....	127
5.2.1 Le jeu du cabotin comme muscle théâtral .....	127
5.2.1.1 Montage de l'expression gestuelle et vocale du <i>cabotin</i> .....	131
5.2.1.2 Montage des séquences du <i>corps poétique</i> .....	132
5.2.1.3 Montage scénographique .....	133
5.1.3.4 Montage sonore et visuel.....	135
5.2 Conclusion .....	141
Conclusion générale .....	144
Médiagraphie .....	149
Annexes .....	154
Annexe 1 : <i>Panpan!</i> [Texte original] .....	154
Annexe 2 : <i>Panpan!</i> [Compte-rendu synthèse des laboratoires de création].....	156
Annexe 3 : <i>Panpan!</i> [Tableau des figures archétypales et stéréotypées].....	166
Annexe 4 : <i>Panpan!</i> [Partition dramaturgique, version finale et complète].....	181

## Remerciements

En premier lieu, j'aimerais remercier mon directeur de recherche, Liviu Dospinescu, pour son aide à tous les degrés du projet (conseils à la création ainsi qu'à l'écriture de l'essai), la grande ouverture, la compréhension, la patience et la confiance dont il a fait preuve envers toutes mes frasques de créateur, ainsi que son soutien continu, et ce, tout au long de la réalisation de la recherche-création. Aussi, merci à Luis Thenon pour l'ensemble de la méthode d'entraînement de l'acteur qu'il a développée dans les cours de jeu du Baccalauréat en théâtre de l'Université Laval (cours de *Travail Théâtral I, II et III*), méthode dont je me revendique toujours aussi fièrement à ce jour, et ce, malgré nos quelques divergences esthétiques; l'ensemble de son œuvre, sa vision de la création théâtrale et poétique ainsi que notre amitié constituent pour moi une source intarissable d'inspiration. J'aimerais également remercier Robert Reid pour son temps et sa présence à la première expérimentale de *Panpan!*, de même que pour ses précieux commentaires et conseils concernant l'application de la biomécanique au slam de poésie; cette rétroaction constructive fera certainement mûrir le projet, de même que ma démarche de créateur au sens large. Merci, bien sûr, à Léa Ferland, pour avoir accepté le rôle de performeuse, de s'être abandonnée complètement à mon obsession de chercheur-créateur et d'avoir accepté sans compromis tous les risques que comportait une telle aventure expérimentale. Un autre merci, incontournable, à Catherine Tanguay, pour la rigueur et la qualité de son travail de jeune scénographe en devenir, de même que pour son infatigable présence, sa compréhension et sa patience infinies (peut-être même un peu trop infinies) à mon égard. Merci aussi à Claudia Blouin et Jean-Marie Alexandre pour leurs regards extérieurs et pour leur suivi passionné lors des différentes étapes de la création, de même qu'à tous ceux qui m'ont soutenu de près ou de loin lors de la conception du spectacle et même du présent mémoire (Arielle Cloutier, Ludovic Lamarre, Mathieu Nadeau, Emmanuel Cormier-Cotnoir, Joël Meunier, Julien Poirier, Marie-Claude Taschereau, Samantha Clavet et Geneviève Patenaude-Lemieux, Chantal Prud'homme). Merci, évidemment, au Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS) pour son prêt de la salle de spectacle, de même qu'au Département des littératures de l'Université Laval et au Conseil de Recherches en Sciences Humaines (CRSH) pour leur aide financière, en ce qui a trait aux bourses allouées à la recherche.

Pour finir, un merci très, très spécial à tous ceux et celles qui, dans la vie en général, s'appliquent à délimiter maladivement toutes les frontières possibles entre les êtres et les choses; sans votre magnifique travail de classement et d'étiquetage, jamais je ne pourrais consacrer mon existence comme je le fais, à constamment outrepasser vos limites, à jouer au poète alchimiste, à mettre du chaos dans l'ordre absolu que vous tentez jalousement de préserver. Si ce n'était du plaisir que je prends à outrager l'une après l'autre vos idées préconçues, croyez-moi, mon existence serait d'un ennui profond et mes journées, invivables.

## Introduction

Nous avons tous, à un moment où un autre, entendu parler du slam de poésie. Que nous l'aimions ou pas, que nous en entretenions une idée préconçue ou non, que nous le reconnaissons comme de la poésie ou plutôt comme une menace à l'intégrité de celle-ci, le slam existe, et il s'acharne à exister. Bien plus qu'une simple mode passagère de production et de diffusion de la poésie orale, le slam s'affirme en tant que véritable mouvement culturel, sa poésie prenant d'assaut tant les scènes ouvertes des bars les plus miteux que les classes des institutions scolaires, en plus de s'attaquer aux publics de l'industrie musicale et du monde du spectacle. Malgré que certains puristes du milieu littéraire s'acharnent encore à nier l'importance du slam, le fait est que le mouvement continue de s'étendre à l'échelle mondiale, à un point tel que refuser d'en admettre l'existence et la pertinence témoigne pratiquement d'une forme d'autisme culturel. Cela dit, il faut toutefois comprendre que le slam provoque une certaine vague de mécontentement chez certains littéraires plus conservateurs. Et pourquoi donc? En quoi le slam pourrait-il «nuire» au milieu littéraire? Se voulant une forme d'expression extrêmement accessible et populaire, le talon d'Achille du slam n'est certainement pas son caractère pandémique, lequel donne la piqure poétique à plusieurs jeunes poètes en devenir qui, sans le médium qu'offre la poésie orale compétitive, n'auraient peut-être jamais soupçonné chez eux un tel appétit pour l'art poétique. Sa laideur, ce n'est pas non plus (surtout pas) son visage au rictus bâtard, dont l'on peut tordre et moduler à sa guise les traits flous afin de se réclamer de lui, car c'est précisément cet arsenal d'ambiguïtés qui en font ce qu'il est, c'est-à-dire un espace de rencontres artistiques et une pâte à modeler poétique, une matière scénique que chaque poète peut organiser comme bon lui semble, selon les caprices et les contraintes de sa propre créativité. Finalement, cette grande faiblesse, ce n'est pas non plus la compétition qu'il implique entre les poètes, puisque la compétition, lorsqu'elle est saine et productive, constitue une expérience fondamentale à l'apprentissage de tout créateur. Non; selon moi, le véritable problème du slam, ou, plutôt, le problème qu'il *soulève*, est le caractère paradoxal de la liberté créatrice qu'il accorde aux poètes: la liberté pour chacun d'écrire pour soi, de donner

libre cours à sa parole poétique, de développer son authenticité créatrice; d'un autre côté, la liberté, également, d'écrire pour le *public* et la *reconnaissance* populaire, celle de donner libre cours à la parole de l'autre, de lui faire entendre ce qu'il veut entendre, au point de compromettre grandement la qualité artistique d'une prise de parole personnelle qui, poussée par la quête assoiffée du succès et de la reconnaissance, ne possède au final plus rien d'authentique. Avouons-le: ce cancer insidieux qui ronge le slam, c'est cette liberté qu'il se donne parfois d'enfermer, de figer et de stéréotyper la poésie dans la séduction grotesque, facile et complaisante du moule populaire, la liberté d'appauvrir les standards de l'écriture poétique au profit d'une expression uniquement artificielle de celle-ci, le tout afin de répondre aux exigences (trop souvent comprises de manière superficielle) de la compétition entre les poètes.

Même si, en tant que slameur, je défendrai toujours ardemment le slam, cette véritable école poétique où l'on fabrique sa propre plume et où l'on affûte sa propre voix, ce conservatoire populaire de la poésie orale dont je me revendique fièrement et sans honte aucune, j'en demeurerai toujours, d'une certaine manière, le pire détracteur. En effet, tout comme l'être le plus cher de notre existence, la poésie, le théâtre, voire l'art en général, exige qu'on lui accorde un amour indéfectible, que l'on se consacre corps, voix et âme à lui, que l'on hausse constamment nos propres standards face à la relation que l'on construit avec lui. L'œuvre d'art parfaitement accomplie devrait être la lune de toute âme créatrice, et cette lune, lorsqu'elle brille, le poète gaspille joyeusement sa vie à lui lancer des galets, en espérant un jour ne serait-ce qu'en écorcher, la surface, par amour<sup>1</sup>. Pourquoi en serait-il autrement de la poésie slamée? Pourquoi le slam devrait-il se contenter de moins que toute la richesse créative qu'il pourrait offrir? Afin de hausser mes propres standards de créateur, il me fallait (et il me faut toujours, constamment) trahir et transcender ma propre technique de création; dans le cadre de ma maîtrise, je tenais à jeter les bases d'une approche de la création poétique qui me soit unique et qui me permette d'exploiter les deux aspects techniques les plus fondamentaux et pourtant les plus négligés du slam de poésie: l'expression corporelle et vocale du performeur. Parmi l'ensemble des formations à l'interprétation théâtrale mises à ma disposition, la

---

<sup>1</sup> Je dois cette métaphore à Luis Thenon, professeur des cours d'approche du jeu *Travail Théâtral I, II, III*, à l'Université Laval.

biomécanique meyerholdienne m'apparaissait comme la plus juste et la plus pertinente à mon style d'écriture, mais, également, à mon approche du jeu et de la performance scénique. Je me suis donc consacré de façon rigoureuse à l'apprentissage théorique, mais surtout pratique de ce véritable système d'entraînement de l'acteur, afin de répondre à la problématique de recherche suivante: quels sont les apports possibles de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie? Afin d'éclaircir les enjeux complexes de cette création, il s'agira pour moi, dans le «Chapitre 1: Problématique de la recherche et de la création», d'explicitier cette problématique tant du point de vue de la recherche théorique que de celui de la création.

Afin de mener efficacement ma recherche-crédation, j'ai d'emblée choisi d'appliquer l'ensemble des principes de la biomécanique à *Panpan!*, un texte spécifiquement écrit en fonction du contexte du slam de poésie et dont je suis moi-même l'unique auteur. En théâtralisant ce texte poétique, j'en suis venu à développer une série d'outils techniques propres à l'interprétation théâtrale, mais facilement applicables à l'expression de l'oralité poétique. Avant d'entamer de plein fouet les résultats de ma recherche et la description exhaustive de mes découvertes, cet essai introduira le lecteur au cadre conceptuel sur lequel s'appuie ma recherche pour, ensuite, s'intéresser aux liens préexistants entre le slam de poésie et la biomécanique meyerholdienne; à partir de là, j'offrirai au lecteur une synthèse de l'univers dramaturgique de *Panpan!*, de sorte qu'il décrypte pleinement les chapitres majeurs du présent mémoire. Dans ces chapitres se déclineront en trois axes distincts les outils techniques dégagés au fil de la recherche-crédation, soit: les apports de la biomécanique à l'expression gestuelle du slameur, ceux propres à son expression vocale et, finalement, la *mécanique dramaturgique* qui en résulte.

Enfin, que les résultats théoriques et pratiques de la version expérimentale «finale» de *Panpan!* comble ou non les attentes du lecteur, j'espère sincèrement le fruit de mes recherches permette à tout poète slameur d'éclairer sa propre démarche créatrice et de développer sur une base autonome sa technique de performeur selon des principes précis, concrets, vérifiables, éprouvés par la création et exposés dans cet essai. Après tout, c'est à partir de la connaissance, tant pratique que théorique, que tout artiste est en



mesure de repousser continuellement les standards de sa propre démarche de créateur afin de renouveler et de développer sa vision artistique dans l'optique, ultimement, d'offrir le meilleur de lui-même au spectateur de sa société. Autrement dit, je souhaite que les résultats de mes recherches amènent les créateurs intéressés à trahir et à transcender leurs propres démarches artistiques, par amour de leur art.

## **Chapitre 1 – Problématique de la recherche et de la création**

Tel que stipulé dans l'introduction, la problématique de la recherche-crédation s'intéresse aux apports possibles de la biomécanique meyerholdienne, à son intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie. Avant d'entamer de plein fouet les expérimentations pratiques et l'écriture de cet essai, il me faut dans un premier temps établir le cadre conceptuel de ma recherche. Ensuite, il s'avère nécessaire de formuler clairement mes questions de recherche, les objectifs de celle-ci, pour, finalement, dégager la méthode de recherche et les approches de la création les plus appropriées au projet.

### **1.1 Cadre conceptuel**

Afin de comprendre toutes les implications de la recherche-crédation, il faut, dans un premier temps, être en mesure de bien en cerner les enjeux de recherche comme de création. Par conséquent, il s'agit essentiellement ici de définir et de contextualiser le slam de poésie, la biomécanique meyerholdienne, le constructivisme théâtral russe, en passant par l'esthétique du grotesque, en plus d'aborder brièvement quelques tentatives de théâtralisation du slam déjà mises à l'épreuve par d'autres créateurs.

#### ***1.1.1 Définition et contextualisation du slam de poésie***

Ces dernières années, la poésie orale s'est grandement développée à l'échelle mondiale, en raison notamment de la popularisation virale du slam. D'abord développée, théorisée et réglementée par Marc Kelly Smith<sup>2</sup> vers la fin des années '80, cette «nouvelle» discipline s'est vue grandement popularisée par le succès commercial du chanteur

---

<sup>2</sup> L'Américain Marc Kelly Smith (aujourd'hui surnommé «Slam Papi» par la communauté slam) est le fondateur officiel du slam de poésie. C'est au Get Me High Lounge, en 1986, qu'il animait le tout premier match de slam, auquel participaient les poètes du Chicago Poetry Ensemble.

français Grand Corps Malade<sup>3</sup>. Dès la sortie de son premier album, *Midi 20*, il semble que le mot «slam» ait «enfin» quitté l'*underground* pour conquérir un public plus large et se faire entendre de l'oreille populaire; notons que cette oreille, malgré qu'elle demeure constamment à l'affût des nouvelles modes et tendances artistiques, se tient toutefois loin du raffut des écoles secondaires difficiles, des petites salles de spectacle parfois un peu glauques et des bars modestes qui, pourtant, accueillent le slam sous sa forme la plus naturelle, généreuse et authentique. La véritable nature de cette pratique demeure donc, à ce jour, dans l'ombre de l'industrie musicale et, par conséquent, méconnue du grand public<sup>4</sup>. Pour plusieurs, le slam se rapproche et, même, équivaut à la pratique du rap; d'autres l'associent à un genre précis de la poésie orale performée *a capella*, misant sur le rythme musical de la parole et les jeux phonétiques entre les mots.

Comprenons que le slam se définit avant tout comme le développement scénique de la poésie orale occidentale qu'est le *Spoken word*, «un mouvement populiste de la fin du 20<sup>e</sup> siècle qui inclut le slam de poésie et ses dérivés, dont les travaux partagent des similitudes avec les paroles de la musique populaire, particulièrement du rap<sup>5</sup>». Selon Wheeler, «Le slam engage [...] la présence accentuée du poète, sa relation à la chanson ou au discours vernaculaire<sup>6</sup>»; il s'agit, de surcroît, d'une pratique spectaculaire et compétitive de l'oralité, d'une «forme dialogique et sociale de la poésie<sup>7</sup>». Plus important encore, il s'agit d'une volonté de ramener la poésie à servir les intérêts du peuple, de la purger de toute forme d'élitisme lié à l'intelligentsia littéraire et de s'opposer, par le fait même, à la capitalisation de celle-ci (ce qui contredit un peu la démarche plus «libérale» de certains «slameurs» reconnus, tels que Grand Corps Malade, justement). C'est

---

<sup>3</sup> Quoi qu'on en dise, le slameur français Fabien Marsaud (mieux connu sous le nom de Grand Corps Malade) a grandement contribué à faire connaître le terme «slam» en raison, notamment, de la grande médiatisation de ses compositions musicales, lesquelles se rapprochent ironiquement davantage de la chanson, du rap et du *spoken word* que du slam en tant que tel : écouter Grand Corps Malade, *Midi 20*, Paris, Anouche Productions, 2006, 54:29 min [CD].

<sup>4</sup> Ce qui, au final, n'est peut-être pas une mauvaise chose, si l'on tient compte de la volonté antiélitiste du slam.

<sup>5</sup> Ma traduction: «... *the populist movement of the late twentieth century that includes poetry slams and jams, and whose works share features with the lyrics of popular music, especially rap.*». Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 129.

<sup>6</sup> Ma traduction: «*Slam poetry engages [...] its emphasis on the poet's presence, its relation to song and vernacular speech*». Ibid.

<sup>7</sup> Ma traduction: «*Slam poetry is an inherently social, dialogic poetic form*». Idem, p. 142.

précisément pour cette raison que le jury d'une compétition de slam se voit constitué de cinq personnes choisies au hasard au sein du public: afin qu'il revienne au spectateur la responsabilité presque politique de décider de l'issue du spectacle, de choisir lui-même ce qu'il reconnaît comme une poésie de qualité, plutôt que de se faire imposer cette fameuse «poésie de qualité» par le regard élitiste et sélectif des maisons d'édition les plus imposantes et des compagnies de disque qui dominent le marché de l'industrie musicale. Ce mode particulier de sélection du jury vise également à faire de la mise en compétition des poètes une attraction spectaculaire, tant pour le public que pour les slameurs, ce qui a pour effet de dévaluer la pertinence de l'issue du match afin de centraliser l'événement slam sur l'essentiel de sa raison d'être: la communication et le partage d'une poésie orale brute, sans prétention; une poésie humaine, transmise dans un rapport direct et communautaire, d'humain à humain. Le slam cherche également à élargir les possibilités de la poésie, plutôt qu'à les limiter, de même qu'à célébrer les différences des styles poétiques, plutôt qu'à en rechercher l'uniformisation<sup>8</sup>. Enfin, aux règles de base liées à la compétition slam, nous pouvons ajouter la limite de trois minutes accordées à chaque performance slam, sans compter l'interdiction d'utiliser des accessoires autres que ce que fournit la scène, des gestes ou des instruments de musique pouvant reléguer la parole du poète en arrière-plan de la performance<sup>9</sup>.

Suivant les indications de Smith et de Wheeler, le slam ne constitue pas en soi une forme esthétique de la poésie orale, mais plutôt un contexte de présentation de cette poésie orale, ouverte à toutes les approches artistiques que peut prendre celle-ci; le slam constitue avant tout un médium particulier de l'oralité, un contexte à la fois performatif et compétitif visant à stimuler les rencontres poétiques. Contrairement aux préjugés populaires, le slam n'est, *en aucun cas*, une esthétique ou un style d'écriture qui intègre des procédés formels précis tels que, par exemple, un rythme particulier dans le débit de

---

<sup>8</sup> Marc Kelly Smith, «About Slam Poetry», dans Mark Eleveld et Marc Kelly Smith, *The spoken word revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2003, p. 116.

<sup>9</sup> Nous verrons plus tard que, dans le cas de mon projet expérimental, j'ai transgressé pratiquement toutes les règles de compétition liées au slam de poésie. Il faut cependant savoir que ces règles sont relatives à chaque culture; pour en savoir davantage sur les règles du slam, consulter Mark Kelly Smith et Joe Kraynak, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, New-York, Alpha Books, 2004, p. 29.

la parole ou, encore, une manière de traiter la musicalité des mots et de la voix. En fait, on n'écrit pas un texte de slam; on slame un texte qu'on a écrit. L'ensemble des natures, formes, genres, styles, approches d'écriture et d'interprétation que peuvent prendre le texte slamé sont admis, tant que le performeur en est l'auteur. Seulement, le contexte de compétition et de performance orale du slam peut favoriser et induire l'écriture de certaines formes textuelles, au détriment de certaines autres. Ce contexte peut par exemple favoriser un travail de construction formelle parfois virtuose de la parole poétique (recherche du rythme musical et oral, travail élaboré des rimes et des jeux phonétiques tels que les allitérations et les assonances), en plus de miser sur la transmission directe et vivante du mot, laquelle implique en elle-même un certain niveau de théâtralité, extrêmement variable (de presque nul à omniprésent) selon le niveau d'aptitudes personnel à chaque slameur. Le slam se jouant en partie sur la séduction du public, il n'est effectivement guère surprenant de constater que les acrobaties verbales et rythmiques, les jeux de mots à complexités variables, ainsi que les thèmes sociaux et politiques d'actualité l'emportent sur le verbiage intellectuel et littéraire, souvent jugé (à tort) hermétique et assommant, de la poésie dite «plus traditionnelle». Rappelons cependant que si le contexte spectaculaire du slam favorise le développement d'une poésie écrite pour l'oralité, ce dernier demeure tout de même ouvert, sans discrimination aucune quant aux propositions des créateurs, à la présentation de toutes les formes que peut prendre celle-ci (poésie institutionnelle, rap, *stand-up* comique, conte, *beatbox*, etc.). Évidemment, le slam demeure ouvert à toutes ces formes tant et aussi longtemps que celles-ci se conforment à ses règles et ses codes établis.

#### 1.1.1.1 À la recherche d'une «poésie vivante»

Dans sa préface du recueil *Slam ma muse 2 – Anthologie des slameuses du Québec*, André Marceau, slammestre<sup>10</sup> de la ville de Québec, définit le type de poésie orale que

---

<sup>10</sup> Le *slammestre* est l'instigateur des soirées et compétitions de slam d'une location (ville) donnée. Pour sa part, André Marceau est à la fois auteur et praticien de la poésie transdisciplinaire, en plus d'être le fondateur du Tremplin d'Actualisation de la Poésie (TAP) en 1998, à Québec. Quelques années plus tard, en 2007, il introduisait le slam dans la Capitale.

favorise le slam, fondée souvent sur le rythme, les jeux phonétiques de la parole et, surtout, sur la performance scénique, sous l'appellation de «poésie vivante<sup>11</sup>».

En effet, une vaste majorité de slameurs (dont je fais partie) écrivent leurs textes dans l'optique de les présenter sur scène; il s'agit dans ce cas d'une poésie écrite par et pour l'oralité, en ce sens où son écriture est prioritairement centrée sur l'aspect performatif et spectaculaire de la poésie («pour» l'oralité), délaissant ainsi, dans plusieurs cas, une grande partie de sa valeur littéraire. En effet, la transcription écrite d'une littérature orale, dite «poésie vivante», ne reproduit probablement que le tiers, parfois seulement le quart de l'expérience spectaculaire dans laquelle cette poésie s'accomplit et s'épanouit, ce qui lui vaut parfois (et malheureusement) un certain mépris et/ou manque de considération au sein des institutions littéraires<sup>12</sup>. De plus, il est courant pour un slameur de mettre à l'épreuve la force et l'efficacité de ses textes en situation de performance, par exemple lors des micros ouverts précédant ou succédant les matchs de slam. Le slameur réajuste et retravaille ensuite son texte en fonction de la réception spectaculaire de celui-ci, et c'est précisément en ce sens que l'on parle d'une poésie composée «par» l'oralité. Cette espèce de «préaction», soit le fait d'écrire en se projetant simultanément le texte slam dans le contexte de sa performance scénique à venir, s'avère aussi décisive dans l'écriture et la réalisation slam que sa «rétroaction». Par conséquent, cette poésie n'est pas seulement «vivante» en raison de son inclination naturelle vers la performativité scénique, elle l'est d'autant plus en raison de son évolution rétroactive perpétuelle.

Étant donné que pratiquement tous mes textes sont écrits par et pour une présentation spectaculaire compétitive dans le contexte précis du slam, j'ai choisi de conserver, dans la présente recherche, le terme «slam» pour définir la discipline artistique sur laquelle porte l'ensemble de mes expérimentations et de mes réflexions, question de simplifier le registre des appellations possibles et de rendre temporairement tangibles des

---

<sup>11</sup> Anne Peyrouse et André Marceau, *Slam ma muse 2 – Anthologie des slameuses du Québec*, Québec, Les Éditions Cornac, 2013, p. 11.

<sup>12</sup> Ces dernières comprennent parfois difficilement que la poésie puisse s'émanciper un peu de sa boîte littéraire afin de s'affirmer sur la scène en tant que véritable performance orale écrite pour être lue mais, surtout, entendue, contrairement aux récitals traditionnels proposant au spectateur des textes principalement écrits pour être lus et, avec un peu de chance, entendus.

frontières théoriques et pratiques qui, dans les faits, demeurent poreuses, floues et questionnables. Gardons cependant en tête que le slam se définit avant tout comme un contexte particulier de présentation de la poésie orale et que l'appellation «poésie vivante» que propose Marceau conviendrait davantage pour définir ma pratique de la poésie orale même si, comme toujours, les frontières établies entre les arts demeurent poreuses.

### ***1.1.2 Définition et contextualisation de la biomécanique meyerholdienne***

Contrairement à l'acception scientifique du terme «biomécanique»<sup>13</sup>, il faut d'abord comprendre la biomécanique meyerholdienne, apparue en Russie à l'été 1921, comme une méthode d'entraînement au jeu théâtral visant à aider l'acteur<sup>14</sup>, à faciliter son cheminement d'interprète créateur et à maximiser les capacités et fonctions de son appareil expressif. Dans *Le constructivisme théâtral*, Picon-Vallin définit la biomécanique comme un système d'«entraînement de l'acteur, [soit un] ensemble d'exercices qui font partie d'un entraînement plus complet [...]. Elle donne à l'acteur la connaissance de son corps comme matériau<sup>15</sup>». Le corps humain, cet appareil à la fois rudimentaire et infiniment complexe, semble doté d'un potentiel gestuel expressif malheureusement encore peu développé chez beaucoup d'acteurs occidentaux, tant dilettantes, qu'amateurs et professionnels. Rappelons-nous la Russie communiste des années '20, où la rationalité, le fonctionnalisme, le productivisme, le taylorisme et l'utilitarisme battent leur plein, où l'industrialisation et le travail en chaîne se voyaient pratiquement considérés comme l'unique échappatoire viable face à la déchéance capitaliste américaine. Dans pareil contexte, il n'y a rien de surprenant à ce que

---

<sup>13</sup> Ici, la biomécanique est entendue comme une branche de la science qui analyse les mouvements humains (kinésiologie) en fonction des lois liées à la physique. Malgré le fait que les deux acceptions présentées ici divergent quant à leurs fonctions et domaines respectifs, notons que l'étude des principes physiques employés par la biomécanique scientifique permet malgré tout une compréhension approfondie des processus physiologiques convoqués lors du mouvement de l'acteur soumis à la biomécanique théâtrale meyerholdienne. Pour davantage d'informations concernant la biomécanique scientifique, lire Karl Hainaut, *Introduction à la biomécanique*, Paris, Maloine, 1976, 247 p.

<sup>14</sup> Robert Reid, professeur à l'Université Concordia et héritier de l'enseignement de Gennadi Bogdanov, insistait beaucoup sur ce point lors du stage de biomécanique qu'il offrait au Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS) de l'Université Laval, à l'automne 2013.

<sup>15</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 107.

Meyerhold, artiste de son temps, fervent communiste convaincu de la légitimité des principes de l'utopie socialiste, engagé tant artistiquement que politiquement et extrêmement rigoureux dans son approche du théâtre, en vient à considérer le corps humain à la manière d'une véritable machine de chairs, de muscles et d'os, un assemblage de mécanismes complexes connectés à une multitude d'autres systèmes, collaborant tous ensemble à la fonctionnalité efficiente de l'ultime appareil social. Par ailleurs, Meyerhold expliquait par cette équation, métaphore toute simple inspirée des écrits de Coquelin, le principe du jeu de l'acteur:  $N = A1 + A2$ . Dans le cas présent, la variable N désigne l'acteur, tandis que A1 signifie la conscience de l'acteur qui, elle, coordonne et construit à la manière d'un machiniste le jeu théâtral en imposant des commandes à A2 qui, ici, constitue le corps obéissant et rigoureusement entraîné de l'acteur, la machine de construction qui réalise concrètement les commandes de celui-ci. L'objectif de la biomécanique meyerholdienne étant de faciliter la construction du jeu de l'acteur, il s'agissait pour lui de développer l'ensemble des aptitudes physiques (force, endurance, souplesse, réflexes, excitabilité) et vocales (tonalité) de A2 afin de maximiser sa capacité à répondre efficacement aux exigences de A1, ce qui impliquait également d'accroître les aptitudes inhérentes à l'interprétation (concentration, conscience du jeu, travail d'équipe). Afin d'entraîner toutes les aptitudes nécessaires à la construction du jeu de l'acteur, Meyerhold avait entre autres développé la biomécanique en une série de 22 exercices et études de mouvements à thèmes<sup>16</sup>.

Toujours dans une optique de perfectionnement de l'appareil de jeu de l'acteur, la biomécanique meyerholdienne vise, à travers les exercices proposés par Meyerhold, à déconstruire l'action théâtrale en une série de mouvements simples, divisibles à leur tour en sous-segments, et ainsi de suite. De cette déconstruction découle une sorte de reconstruction, beaucoup plus objective et rationnelle, du mouvement théâtral. C'est le cas, par exemple, de l'étude *Le lancer de la roche*, dans laquelle chacune des étapes du simple fait de «lancer une roche» se voit décomposée de manière très précise: la roche est tout d'abord perçue du regard, ensuite l'acteur exécute un mouvement de rotation vers

---

<sup>16</sup> Pour davantage d'information quant aux études biomécaniques développées par Meyerhold, consulter Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 105.



elle, se penche pour la ramasser, se relève, etc. Chacune de ces étapes se voit stylisée à l'extrême, dans une esthétique propre à la biomécanique, au point où celle-ci constitue un segment complet en elle-même, tout en demeurant entièrement dépendante et connectée aux étapes précédentes et ultérieures de l'étude, puisque chaque mouvement porte en lui la conséquence du mouvement qui le précède et le germe de celui qui lui succède. Dans cette idée d'un découpage précis et rationnel de l'action théâtrale gestuelle, le mouvement de l'acteur connaît trois phases distinctes, fondamentales à la compréhension de la biomécanique et qui influent directement sur la manière dont le biomécanicien effectue le mouvement en situation de jeu: l'intention, la réalisation et la réaction<sup>17</sup>. Concrètement, ces trois phases se traduisent par l'*otkaz*, le *pacil* et la *stoïka*; ajoutons à cela le *thormos*, principe lui aussi définitif dans l'exécution du mouvement de l'acteur<sup>18</sup>.

*Otkaz*: désigne l'intention de produire le mouvement. Ici, l'acteur se prépare à accomplir l'action théâtrale; visuellement, ce moment prend la forme d'un mouvement de recul, c'est-à-dire l'ébauche d'un mouvement opposé au mouvement à accomplir, lequel sert d'«élan» à ce dernier. Par exemple, avant de s'élancer à la course dans telle direction, l'acteur meyerholdien balance brièvement le poids de son corps dans la direction opposée, pour ensuite ramener ce poids dans la direction voulue; ce transfert de poids facilite alors sa prise d'élan et lui permet de démarrer sa course de manière beaucoup plus préparée, précise et contrôlée. Lors des études biomécanique et même en situation de jeu, l'*otkaz* sert non seulement à préparer le mouvement en tant que tel, mais également à signifier à son partenaire de jeu le point de départ de ce mouvement, à préparer celui-ci au prochain mouvement à venir; il s'agit d'un «prémouvement».

*Pacil*: désigne l'exécution concrète du mouvement, sa *réalisation*. C'est ici que le transfert de poids s'exécute complètement et que l'élan prodigué par l'*otkaz* prend toute son ampleur; le mouvement doit être exécuté dans un contrôle maximal et constant, coordonné par la conscience rationnelle de l'acteur et exécuté par les aptitudes de son appareil moteur rigoureusement entraîné. Pour reprendre l'exemple de l'acteur effectuant un mouvement de course, le *pacil* correspond cette fois à la course en tant que telle, soit

---

<sup>17</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 185.

<sup>18</sup> Jörg Bochow, *Meyerhold's Theater and biomechanics*, Berlin, Mime Center, 1997, à 00:12:03. [DVD]

la conséquence logique à laquelle l'élan, le «prémouvement» avait préparé tant l'acteur que son partenaire, ainsi que le spectateur.

*Stoïka*: désigne à la fois la conclusion du mouvement entamé depuis l'*otkaz*, ainsi que la mise en disposition de l'appareil moteur en vue d'accomplir la prochaine action théâtrale. Le poids et l'élan sont alors soigneusement contrôlés et le mouvement se termine de façon juste. Il faut toutefois veiller à ne pas confondre la *stoïka* avec une «pause», un arrêt complet et définitif dans la chaîne d'actions théâtrales de l'acteur; au contraire, il s'agit d'un point de jonction où se superposent la fin du mouvement entamé et la préparation du suivant, du prochain *otkaz*. Le jeu de l'acteur est donc ici à considérer comme une continuité de microséquences de mouvements. Pour en finir avec l'exemple précédent, il s'agit du moment où l'acteur termine sa course et se prépare immédiatement à se retourner vers l'arrière pour accomplir une nouvelle action théâtrale. C'est en ce sens que le corps de l'acteur se voit conceptualisé à la manière d'une véritable machine théâtrale; chacune de ses articulations agit en tant qu'engrenage du système biologique humain et se voit considérée tant dans sa spécificité que dans sa relation avec ce système, cette relation s'établissant dans des «rapports de cause à effet entre les différentes parties du corps.<sup>19</sup>»

*Thormos*: désigne la rétention consciente du mouvement, sa *réaction*. En vue de terminer celui-ci, l'acteur applique un contrôle conscient sur son action de manière à la contenir, pour, éventuellement, organiser sa finalisation. Cette opération implique entre autres de réguler le poids transféré depuis l'*otkaz* et d'en freiner consciemment et progressivement l'élan. Le *thormos* est l'étape préalable à la fin «définitive» du mouvement, la *stoïka*; dans l'exemple du coureur, il s'agit du moment où celui-ci constate qu'il approche le point d'arrivée et, afin de terminer de manière efficace et sans heurts sa course à l'endroit désiré, choisit par conséquent de ralentir sa course pour, ultimement, la contenir et l'arrêter en conservant toute sa stabilité.

---

<sup>19</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 115.

### 1.1.2.1 La biomécanique et le jeu de l'acteur

Sur scène, le jeu de l'acteur meyerholdien s'inscrit en continuité avec les principes de la biomécanique; l'interprète, ayant développé une conscience accrue de ses gestes, une maîtrise incontestable de son appareil théâtral et une connaissance surdéveloppée de l'espace scénique, se devait de rechercher une précision extrêmement rigoureuse à travers l'exécution de chacun de ses mouvements. Si l'entraînement biomécanique, par ses études de mouvement, supposait une «esthétique» très rationnelle, géométrique et «rectiligne» de l'articulation du mouvement dans l'espace scénique, l'acteur meyerholdien se permettait une multitude de nuances gestuelles de toutes sortes, l'entraînement biomécanique lui ayant permis de développer au maximum ses gammes de mouvement et son vocabulaire gestuel. Considérant que la biomécanique se voulait surtout un moyen d'«aider» l'acteur à effectuer au mieux ses tâches scéniques par la prise de conscience de ses capacités et l'entraînement de ses aptitudes de jeu, il est dès lors possible de concevoir la pertinence de celle-ci dans l'accomplissement de toutes autres esthétiques, genres et styles théâtraux que ceux que proposait Meyerhold. Excepté le *Cocu Magnifique* de Fernand Crommelynck (1922), dont la mise en scène se voulait en un certain sens le coup d'envoi de la biomécanique, les mises en scène de Meyerhold ne visaient pas à reproduire les séquences gestuelles et les motifs des études biomécaniques. En fait, l'un des objectifs de la biomécanique se voulait de «marionnetiser» le corps de l'acteur afin qu'il puisse reproduire de la manière la plus fidèle possible la vision scénique du metteur en scène; la biomécanique devenait, en un sens, une manière plus ou moins affirmée pour Meyerhold d'imposer sa vision de metteur en scène au corps de l'acteur : «À travers la biomécanique et le cycle de démonstration-imitation de la procédure de répétition de Meyerhold, le performeur communiquait le contenu, la forme et la volonté du directeur *au* spectateur, laissant derrière les jours du dialogue théâtral.<sup>20</sup>»

---

<sup>20</sup> Ma traduction : «*Through Biomechanics and the demonstration-imitation cycle of Meyerhold's rehearsal procedure, the performer communicated the director's content, form and will to the spectator, leaving behind the days of theatrical dialogue.*», dans Jacqueline Robin Ladouceur, «Constructing the "Revolutionary" performer: Democracy and Dictatorship in the Theater of V.E. Meyerhold, 1898-1922», dissertation pour candidature de doctorat en Philosophie, États-Unis, Yale University, 2004, p. 221.

Sans nécessairement exclure la dimension affective de l'interprétation, Meyerhold concevait ainsi le traitement de l'émotion chez l'interprète: contrairement à la conception stanislavskienne du jeu, où l'affectivité intérieure de l'acteur est extériorisée par les moyens expressifs de celui-ci, c'est en effectuant le mouvement extérieur que l'acteur meyerholdien devait être amené à stimuler et à vivre son affectivité intérieure. Chez Meyerhold, la dimension émotive du jeu de l'acteur, quoiqu'intéressante, ne s'avérait pas nécessaire à la réussite du spectacle; s'appuyant sur des mécanismes et résonateurs intérieurs à la fois émotifs, psychologiques et personnels, se modulant de manières différentes de spectacle en spectacle, l'émotion constituait une donnée trop incertaine, difficilement contrôlable, trop insaisissable pour servir d'appui au système de jeu rationalisé à l'extrême que proposait le Maître. Le corps rigoureusement entraîné du biomécanicien, pour sa part, avec ses gestes réglés au quart de tour et sa recherche quasi obsessionnelle d'une exactitude spatio-temporelle de l'action scénique, semblait surtout garant d'une certaine fidélité plastique quant à la reproductibilité du jeu à chaque représentation, indépendamment qu'il était du traitement intérieur et inconscient de l'émotion. Exception faite des dernières années de sa vie, Meyerhold a longtemps considéré l'émotion comme accessoire au jeu de l'acteur, priorisant plutôt l'entraînement biomécanique en vue d'une maîtrise pure des artifices de l'interprétation. La «vie intérieure» du personnage ne se voyait donc plus ressentie et minutieusement travaillée en fonction des outils affectifs et psychologiques les plus fins de l'acteur, mais plutôt exprimée de manière d'abord «extérieure», à partir d'une construction et d'une symbolisation conscientes des traits intérieurs du personnage, liés à son caractère fondamental.

Une grande importance se voyait également accordée au travail pantomimique de l'acteur, le mouvement scénique devenant une manière d'explicitier, d'extérioriser le discours «intérieur» du personnage; une autre dimension fondamentale du jeu de l'acteur meyerholdien, intimement liée à la notion de pantomime, est celle du *pré-jeu*<sup>21</sup>. Avant même d'entamer la première réplique de son personnage, l'acteur interprétait une séquence de mouvements d'une durée variable. Cette séquence avait pour but d'introduire la scène qui allait suivre, en extériorisant l'agitation et les tensions

---

<sup>21</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 257.

intérieures du personnage, ou encore en explicitant visuellement les rapports entre les protagonistes. Ainsi, au moment où l'acteur faisait entendre sa toute première réplique de la scène, il avait préalablement confié au spectateur une part importante et précieuse du non-dit que recélait celle-ci, soit le bagage intellectuel et sensible nécessaire à la construction imaginaire que le spectateur pouvait se faire de la scène en question. Le *pré-jeu* constituait donc une écriture scénique à part entière, unique au théâtre, une manière pour celui-ci de s'affranchir des pages de la littérature, d'établir une relation de création complémentaire avec le texte dramatique, en développant un langage plastique spécifique au théâtre.

La présente section ne visant qu'à introduire le contexte d'apparition de la biomécanique, il m'est par conséquent impossible de m'étendre plus longuement sur la série de principes théoriques et pratiques de celle-ci qui furent appliqués à ma recherche-création. Les quelques principes exposés plus tôt m'ont semblé les plus pertinents et les plus incontournables à aborder dans une introduction efficace. C'est dans les chapitres ultérieurs que j'exposerai et détaillerai davantage chacun de ces principes.

### ***1.1.3 Définition et contextualisation du constructivisme théâtral russe***

Dans l'intention de baliser au maximum mon projet, j'ai opté pour une approche esthétique constructiviste de la création; par «constructivisme», j'entends le courant esthétique de la Russie des années '20, fondé sur la productivité et la rationalisation des formes artistiques dont fait aussi partie la biomécanique meyerholdienne et qui, au départ, prenait notamment «ses racines dans le fonctionnalisme du début du [vingtième] siècle et [tendait] à faire de l'artiste un "concepteur de formes" au service de l'industrie<sup>22</sup>».

Le constructivisme théâtral russe est apparu à la suite, entre autres, des travaux de l'avant-garde russe, en particulier les futuristes (Kazimir Malévitch, Vladimir Tatline, etc.), lesquels «s'intéressaient, à travers la référence à l'Orient, au matériau en tant que tel

---

<sup>22</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 10.

et à son organisation suivant des principes nouveaux<sup>23</sup>» et poussaient les créateurs avant-gardistes à tendre vers la non-objectivité de leur point de vue artistique<sup>24</sup>. Fortement inspiré de la pensée fonctionnaliste (le mouvement des Arts and Crafts de William Morris<sup>25</sup>, entre autres) et du contexte dans lequel il est apparu, soit celui de la révolution russe avec l'Octobre Théâtral, de la montée simultanée du communisme socialiste, de l'industrialisation et de la production en chaîne, le constructivisme se proclamait de prime abord un mouvement anti-art et anti-esthétique. S'opposant à l'idée même d'un esthétisme décoratif, lequel était jugé inutile à la productivité de l'ouvrier prolétaire, le constructivisme tendait à rendre la production de toute forme d'art immédiatement et concrètement utile à la construction de la société communiste du futur, d'où la conception en chaîne d'objets du quotidien utiles et fonctionnels, dépourvus de volonté esthétisante, décorative. Ainsi, le constructivisme russe fusionnait littéralement «travail», «art», et «plaisir du travail».

Au théâtre, le constructivisme s'est vu grandement exploité à travers la création et l'utilisation de la biomécanique dans les productions de Meyerhold (sa mise en scène du *Cocu Magnifique* (1922) en est l'exemple le plus probant), se développant à la fois comme propagande anti-art en faveur du taylorisme, de la productivité ouvrière, de l'industrialisation et du système communiste socialiste et, paradoxalement, comme courant esthétique unique, évocateur et particulièrement inspirant. Initialement, le travail d'interprétation de l'acteur meyerholdien devait uniquement servir de propagande communiste, que ce soit par ses démonstrations volontairement acrobatiques censées servir d'exemple de productivité (plaisir du travail, économie d'énergie, perfection extrême du mouvement) à l'ouvrier prolétaire, ou encore à travers les scénographies constructivistes qu'adoptait Meyerhold, c'est-à-dire ses «machines à jouer», immenses constructions scéniques visant à nourrir le jeu acrobatique et sportif de l'acteur par les multiples mécanismes ludiques qu'elles proposaient (trappes, glissades, passoires, coulisses, etc.).

---

<sup>23</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 17.

<sup>24</sup> Idem, p. 18.

<sup>25</sup> Idem, p. 23.

Ironiquement, ce traitement particulier de la scène meyerholdienne a généré une esthétique constructiviste extrêmement riche artistiquement, quoique difficilement assumée par ses praticiens en raison des idéologies fonctionnalistes et productivistes du constructivisme, lesquelles favorisaient, comme nous l'avons vu, une vision anti-art et utilitariste de la création. Le jeu de l'acteur était fortement influencé par la biomécanique, de même que par les scénographies ludiques, ces «machines à jouer<sup>26</sup>» qui, initialement, ne devaient référer à rien d'autre qu'à d'impressionnantes constructions utilitaires aux acrobaties du spectacle. Il fallait néanmoins se rendre à l'évidence : celles-ci témoignaient cependant d'un travail particulièrement brillant du symbolisme et de la métaphore théâtrale. Antinaturalistes, les constructions abstraites de l'interprétation du personnage et de la scénographie exigeaient du spectateur, par la reconstruction du spectacle et de ses significations dans son imaginaire, qu'il endosse le rôle de quatrième créateur du spectacle, de «spectateur»<sup>27</sup>.

#### 1.1.3.1 Le grotesque dans l'oeuvre de Meyerhold

À la suite des explorations symbolistes du constructivisme russe qu'il a menées tout au long de ses nombreuses mises en scène, Meyerhold a su développer, au fil de celles-ci, une esthétique du grotesque, qu'il définissait comme étant «la méthode employée pour transformer tout état ordinaire et réaliste des choses en une œuvre anormalement affinée et fortement influente et mémorable»<sup>28</sup>. Le grotesque ne permet pas seulement de retourner aux origines du cabotin théâtral; il implique obligatoirement une stylisation marquée de l'art dramatique et ce décalage avec la réalité exige de l'artiste une prise de choix artistiques et esthétiques fidèles aux impératifs d'une vision poétique personnelle et, par le fait même, antinaturaliste. Pour faire court, le grotesque tel que l'entendait

---

<sup>26</sup> Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 133.

<sup>27</sup> Ce qui entrerait en opposition directe avec le réalisme naturaliste de l'époque, dont l'approche de jeu était presque uniquement développée à partir de l'ancien Système de Konstantin Stanislavski, ce qui impliquait, entre autres, le travail de la mémoire affective.

<sup>28</sup> Ma traduction: «*The grotesque is the mean of transforming any of the most ordinary and realistic state of affairs, making it unusually sharp, and strongly influential and memorable*». Citation empruntée dans Alexandra Smirnova, *Vstrechi s Meyerholdom*, ici reprise dans James M. Symons, *Meyerhold's Theater of the Grotesque*, États-Unis, University of Miami Press, 1971, p. 65

Meyerhold<sup>29</sup> recherche l'exagération, le grossissement et la synthèse des éléments esthétiques de l'œuvre, de même que la résonance des oppositions thématiques et esthétiques (laid/beau, comique/tragique, etc.), le grotesque refusant de ne «connaître qu'un seul aspect [de la richesse du monde empirique], *seulement* vulgaire ou *seulement* élevé. Il mélange les opposés et accentue à dessein les contradictions. *Le seul effet qui compte est l'imprévu, l'original.*<sup>30</sup> » Tout cela aboutit, dans des productions meyerholdiennes telles que *Le Mandat* (1925), à un théâtre de la convention proposant une scénographie symboliste et une interprétation antinaturaliste des personnages et de leurs actions :

Le jeu grotesque, qu'on appellera ici grotesque psychologique, consiste à ce stade en un décalage, un écart, dans l'action, entre les situations et les solutions envisagées pour les dénouer. Meyerhold applique cette poétique de l'écart à tous les niveaux, et d'abord dans la direction d'acteurs : décalage entre la quantité d'énergie dépensée par l'acteur et le but de la tâche envisagée, entre la force qu'il met en jeu et son point d'application, entre ce qui est dit et le ton de ce qui est dit, tous éléments qui traduisent en termes de jeu l'écart entre l'insignifiance de l'action des personnages et leur sérieux.<sup>31</sup>

Le grotesque propose une vision souvent satirique, déformée et stylisée, voire tout simplement *artistique* de la réalité et il va sans dire que, du point de vue de Meyerhold, l'art théâtral constituait en soi une grotesquerie<sup>32</sup>. Mon processus de recherche-crédation s'inspirant de l'approche meyerholdienne grotesque du jeu de l'acteur, les figures de *Panpan!* se rapprochent alors davantage d'archétypes que d'individus réellement observables dans la nature sociale, mettant en crise la notion même de «personnage».

D'autre part, même si l'influence du grotesque telle qu'elle se manifeste dans la création expérimentale s'inspire principalement des travaux de Meyerhold, il peut également être intéressant, dans le cadre de la recherche, de considérer que le slam de poésie, pour sa part, entretenait déjà quelques liens indirects avec l'univers grotesque, qu'il s'agisse par exemple d'événements à connotations burlesques, comme c'est le cas

---

<sup>29</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 104.

<sup>30</sup> Idem, p. 105.

<sup>31</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 245.

<sup>32</sup> James M. Symons, *Meyerhold's Theater of the Grotesque*, États-Unis, University of Miami Press, 1971, p. 68.



du *Tao Circus Poetry*<sup>33</sup>. D'ailleurs, en comparant le *spoken word* à un carnaval faisant son arrivée en ville, le poète Jack McCarthy décrit le slam comme étant le *freak show* de ce carnaval<sup>34</sup>. Faisant référence à la fois à son caractère grotesque, festif, communautaire et rassembleur, il compare ce dernier à:

... un cirque de mots, une école, une rencontre de village, un terrain de jeu, une arène de sport, un temple, un spectacle burlesque, une révélation, un grand rire de masse, une terre sacrée, et la possibilité de toutes ces choses mélangées ensemble. Le slam de poésie est une poésie de performance, le mariage d'un texte avec la présentation artistique sur scène de mots poétiques à une audience qui a la permission de parler en retour et laisser savoir au performeur si il ou elle communique de manière efficace.<sup>35</sup>

Dans la présente recherche, je me suis attardé à développer ma création en fonction d'une esthétique constructiviste, tout en travaillant à l'inclusion d'une série de principes liés au grotesque tel que développé par Meyerhold. Mon objectif était non pas de respecter à tout prix les conventions et les principes esthétiques de la mise en scène meyerholdienne, mais bien de m'en inspirer afin de guider et baliser les choix artistiques de ma propre mise en scène, fondée sur ma vision personnelle de créateur, encore jeune, développée sur à peine quelques années d'expérimentation. Bien sûr, je reviendrai plus loin sur les principes du constructivisme et du grotesque qui furent appliqués à ma création; ce qu'il faut savoir, pour l'instant, c'est que l'objectif central de la présente recherche étant d'étudier les apports de la biomécanique meyerholdienne aux différentes modalités d'expression du slam de poésie, la question de l'esthétique de la recherche-crédation, malgré son influence déterminante quant au produit final de celle-ci, demeure secondaire. C'est d'ailleurs pour cette raison que je me suis permis quelques libertés personnelles quant aux choix artistiques liés à l'esthétique finale de la création, utilisant surtout les

---

<sup>33</sup> Anne MacNaughton, «The Taos Poetry Circus», dans Mark Eleveld et Marc Kelly SMITH, *The spoken word revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2003, p. 103.

<sup>34</sup> Jack McCarthy, «Answering Carol: an open letter from the margin», dans Mark Eleveld, *The Spoken Word Revolution Redux*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2007, p. 122.

<sup>35</sup> Ma traduction: «*Slam Poetry (as the introduction warns), is a word circus, a school, a town meeting, a playground, a sports arena, a temple, a burlesque show, a revelation, a mass guffaw, holy ground, and possibly all of these mixed together. Slam poetry is performance poetry, the marriage of a text to the artful presentation of poetic words onstage to an audience that has the permission to talk back and let the performer know whether he or she is communicating effectively*», dans Mark Kelly Smith et Joe Kraynak, *Take the mic – the art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2009, p. 5.

principes esthétiques de la biomécanique, du constructivisme russe et du grotesque afin de baliser mes choix de mise en scène.

#### ***1.2.4 Sur la théâtralisation du slam de poésie***

Suite à la recherche conceptuelle que nécessitait cet essai, tout porte à croire que la majorité des ouvrages et des écrits traitant du slam de poésie abordent, de manière relativement approfondie, l'importance de son aspect fortement spectaculaire et intimement lié à la performance scénique. Il suffit pour s'en convaincre de consulter les nombreux ouvrages dédiés à la poésie orale et ayant grandement nourri l'écriture du présent mémoire<sup>36</sup>. Cependant, très peu de ces ouvrages établissent un lien véritablement artistique et esthétique entre le slam de poésie et le théâtre, ceux-ci se contentant surtout de soulever l'aspect fortement théâtral de la performance slam en détaillant, par exemple, l'ensemble des mécanismes théâtraux que ce type de performance convoque (apparence extérieure et «costume» du poète, présence scénique, intensité de l'interprétation, etc.). Or, malgré que le rapprochement conceptuel entre slam et théâtre ait été établi à de maintes reprises, il n'existe pas, à ma connaissance, d'ouvrage théorique ou de recherche pratique ayant comme objectif fondamental une hybridation concrète, approfondie et totale entre slam de poésie et théâtre et, encore moins, entre slam de poésie et biomécanique meyerholdienne.

Parmi les spectacles théâtraux les moins «orthodoxes» dont les intérêts peuvent se rapprocher de ceux de la présente recherche, je retiens surtout la récente mise en scène d'*Oxygène* de Christian Lapointe, présentée à Montréal et à Québec (2013-2015), laquelle, afin de traduire sur scène les textes du dramaturge Ivan Viripaev, intègre avec brio certains mécanismes et «esthétiques» associés au slam de poésie. Cette influence peut être perçue à travers, notamment, le jeu des comédiens, lequel implique une codification gestuelle en relation étroite avec une prise de parole très proche du conte et du *spoken word*. Toutefois, s'agit-il réellement d'une volonté d'hybridation complète, dont la recherche artistique est exclusivement centrée sur la poésie slamée et le théâtre

---

<sup>36</sup> Consulter à cet effet la médiagraphie, à la fin de l'essai.

corporel, comme c'est le cas de *Panpan!*? Pas nécessairement; malgré que les intérêts artistiques de chacune des productions demeurent très proches<sup>37</sup>, les spectacles qui en résultent s'avèrent fort différents, probablement en raison des contextes de création et des objectifs propres à chacun. Or, la présente recherche-crédation, dans sa quête d'une théâtralisation totale à travers une maximalisation de l'expressivité tant corporelle que vocale de l'expression poétique, s'intéresse non seulement à l'hybridation des genres, mais, surtout, à la création d'un nouveau genre d'expression artistique, à la croisée esthétique entre la poésie sonore inspirée du rap et le mouvement biomécanique tiré du constructivisme et du grotesque meyerholdiens. De plus, contrairement aux autres approches spectaculaires s'inspirant de la poésie orale et du *spoken word*, celle de *Panpan!* cherche à développer une dramaturgie originale propre à un texte poétique écrit initialement dans et pour le contexte du slam de poésie. À ma connaissance, il s'agit là d'un angle d'approche unique à la présente recherche-crédation.

## 1.2 Questions de recherche

Puisque l'essai et la recherche-crédation du présent mémoire travaillent en complémentarité dans le but d'élaborer une réflexion complexe sur l'application des principes de la biomécanique meyerholdienne au slam de poésie, il est nécessaire de bien séparer les enjeux et les questions propres aux aspects théoriques et pratiques du mémoire.

En premier lieu, les questions que soulève la problématique de l'essai concernent principalement les apports théoriques possibles de la création aux pratiques du slam et de la biomécanique: de quelles manières peut-on développer les aspects du slam liés à la performance du poète (expression vocale et gestuelle)? par quels moyens peut-on réactualiser l'application de la biomécanique meyerholdienne au jeu de l'acteur et ce, à partir d'un texte poétique de nature non théâtrale?

En ce qui concerne la création en tant que telle, les questions que soulève celle-ci s'attaquent surtout aux enjeux purement artistiques de la recherche: quels seront les

---

<sup>37</sup> Ce qui, comprenons bien, n'enlève absolument rien à la qualité, à la pertinence, à l'intérêt et à l'originalité de la mise en scène de Christian Lapointe.

apports esthétiques de la biomécanique à l'expression du slam de poésie? comment celle-ci s'intégrera-t-elle à la logique artistique et aux principes mis en place dans le texte à slamer? comment définir l'approche créative qui se dessinera du travail d'hybridation artistique qu'implique le projet?

### **1.3 Objectifs de la recherche**

Encore une fois, il faut distinguer les objectifs de la recherche théorique de ceux de la recherche pratique, bien que ceux-ci soient également complémentaires.

Tout d'abord, le but avoué de l'essai consiste à approfondir, de manière théorique et pratique, la documentation liée au slam de poésie. Pour ce faire, je désire développer, par l'emploi de la biomécanique, un aspect de cette pratique que je juge encore trop négligé: sa théâtralité vocale et corporelle implicite. Cependant, en intégrant la biomécanique meyerholdienne au processus de recherche-crédation de mon projet, je propose non seulement d'aborder le slam sous l'angle d'un système théâtral conventionnel, professionnellement reconnu et éprouvé (ce qui diffère de la conception habituelle du slam, laquelle en fait la plupart du temps une discipline artistique populaire et amateur), je vise également une réactualisation de la biomécanique et une réflexion sur l'héritage théâtral de Meyerhold en fonction du contexte de création actuel.

En ce qui concerne le volet création, l'objectif principal de celui-ci consiste à découvrir, développer et fournir des outils théoriques et pratiques qui serviront à étoffer la documentation nécessaire à l'essai afin de nourrir la pratique d'autres slameurs. Il s'agissait également pour moi de produire un court spectacle expérimental qui me permette de mettre à l'épreuve les outils théoriques et pratiques dégagés dans la recherche-crédation, à partir desquels je serai en mesure de poser les bases d'une approche de la création poétique et théâtrale qui me soit propre et qui m'amène à développer ma pratique artistique de manière autonome, en dehors du contexte universitaire.

## 1.4 Méthode de recherche et approche de la création

Dans le cas de la méthodologie appliquée aux approches de la recherche et de la création, il s'agit d'un travail si complémentaire entre l'une et l'autre qu'il serait pratiquement impossible de les dissocier. En effet, c'est la création elle-même qui, avant tout, a déterminé la structure de l'essai et l'organisation de ses mécanismes de recherche.

Le texte sélectionné fut d'abord soumis à une analyse dramaturgique rigoureuse afin d'en déterminer les mécanismes théâtraux inhérents. L'objectif de cette analyse consistait alors à dégager de *Panpan!* une «trame» théâtrale, une ligne directrice (sans pour autant en rechercher la démonstration anecdotique) à partir de laquelle il serait ensuite possible de construire une première ébauche de mise en scène propre au texte à slamer. C'est à partir de cette proposition dramaturgique qu'il me fut possible de dégager, de façon théorique, les interactions possibles entre l'expressivité gestuelle et l'expressivité vocale du performeur. Du côté de la pratique, ce premier exercice m'a amené à élaborer une proposition sonore et gestuelle qui répondait aux principes d'une biomécanique élargie à la matière vocale et sonore du texte.

À la première proposition dramaturgique succédèrent une série de laboratoires d'explorations gestuelles et vocales d'environ 3 heures chacun qui furent scindés en deux parties: la première, fondée essentiellement sur l'étude pratique du système de la biomécanique, se chargeait d'assurer l'entraînement de l'acteur meyerholdien (ex.: étude de mouvement du *Lancer de la roche*, exercices d'équilibre, de dextérité, de manipulation d'objets, d'appréhension de l'espace, d'«acrobaties», etc.) tandis que la seconde, plutôt axée sur la création, consistait en des improvisations gestuelles et verbales sur canevas exploratoires, prédéterminés par la proposition dramaturgique. L'objectif était d'user de la biomécanique en vue de générer une partition gestuelle inédite inspirée du texte à mettre en scène, à partir de laquelle pourrait se construire celle de la voix.

Au fil des explorations dans l'espace, l'échéancier du travail de recherche en laboratoire fut organisé ainsi, en fonction des nécessités de la création:

- 1) Phase dramaturgique: réécriture du texte à slamer à la manière d'un canevas dramaturgique par l'ajout de figures et d'actions théâtrales potentielles.
- 2) Phase de théâtralisation: explorations dans l'espace afin de tester les actions physiques et verbales proposées par la version «dramatique» du texte, mais, surtout, dans l'optique de découvrir de nouvelles actions potentielles, plus justes et organiques que celles, plus intellectualisées, proposées par le canevas dramaturgique en question. La partition initiale de la création s'en est vue grandement modifiée.
- 3) Phase d'application des principes de la biomécanique meyerholdienne: application rigoureuse des principes de la biomécanique à l'ensemble de la création expérimentale. De l'application de ces principes ont découlé de nouvelles actions physiques et verbales, plus intéressantes, qui, une fois de plus, venaient modifier la partition initiale de la création.
- 4) Première phase de mise en scène (s'est imposée d'elle-même au fil du projet): consolidation de la mise en scène développée jusque là et confirmation (ou infirmation) de certains choix artistiques effectués, en vue d'une cohérence artistique générale. Il s'agissait ici d'un travail de perfectionnement du détail.
- 5) Phase d'application des principes du slam de poésie: application rigoureuse des principes internes au texte à slamer (*Panpan!*) à la création expérimentale, de sorte à effectuer un retour vers l'expression gestuelle et (principalement) verbale du slam de poésie, tout en conservant (mais en modulant) les découvertes précédentes.
- 6) Deuxième phase de mise en scène, laquelle s'est imposée d'elle-même au fil du projet: consolidation «finale» de la mise en scène développée jusqu'à présent et confirmation (ou infirmation) des choix artistiques effectués; recherche d'une cohérence artistique en vue des représentations publiques du spectacle expérimental.

C'est à partir de ces étapes de création que se sont progressivement élaborés les différents chapitres du mémoire et que furent tracées les grandes lignes de l'essai. Pour chacun des 45 laboratoires dédiés à la recherche-crédation, j'ai rédigé un compte-rendu

élaboré sur 8 à 10 pages (environ), dans lequel j'ai noté l'ensemble de mes découvertes pratiques et théoriques, de même que mes réflexions de metteur en scène et de chercheur<sup>38</sup>. C'est donc à partir de mes multiples notes relevées lors des laboratoires pratiques de *Panpan!* que s'articulait ma pensée théorique, la chronologie de mon processus de réflexion répondant à celle du processus de création (lequel se déclinait selon les étapes susmentionnées). Enfin, cette réflexion s'est vue complexifiée et largement développée à partir des concepts préalablement définis ainsi que des différents ouvrages convoqués par l'élaboration du cadre conceptuel du présent essai.

## 1.5 Conclusion

En déterminant l'apport de la biomécanique meyerholdienne à l'expression gestuelle et vocale dans le slam de poésie, le projet expérimental cherche à ouvrir la création à de nouveaux langages propres à la poésie orale, visant la théâtralisation de celle-ci. Pour cette raison, il était d'abord nécessaire d'établir clairement la problématique de la recherche afin d'en dégager un cadre conceptuel complet, c'est-à-dire énoncer les questions et les objectifs soulevés par la recherche et proposer une méthode de recherche et une approche de la création qui soit adaptée au projet. Au final, l'objectif général de la recherche-création, à travers l'appareil méthodologique qu'elle met en branle et développe au fil de son évolution, consiste à repousser les limites artistiques et esthétiques du slam jusqu'à, ultimement, réaliser une nouvelle forme de performance poétique complètement théâtralisée: le *slam-théâtre*.

---

<sup>38</sup> Pour les détails liés à la méthodologie générale appliquée aux laboratoires de chaque phase de la création, consulter *Panpan!* [Compte-rendu synthèse des laboratoires de création], en annexe.

## **Chapitre 2 – Recherches préliminaires à la création**

Avant d’aborder les multiples découvertes théoriques dégagées au fil des laboratoires pratiques, il faut bien saisir ce qui, en premier lieu, m’a amené à concevoir la possibilité d’une hybridation tant conceptuelle qu’esthétique entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie. Ensuite, avant l’analyse des résultats de la recherche-crédation, le lecteur sera introduit à l’univers dramaturgique de la version finale de *Panpan!*, ce qui lui permettra d’emblée de bien cerner les grandes lignes thématiques dans lesquelles cette hybridation s’enracine.

### **2.1 Liens préexistants entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie**

Cette section veillera, dans un premier temps, à introduire brièvement les premiers liens établis entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie afin d’amorcer une réflexion sur la démarche artistique qui, pour sa part, sera davantage élaborée dans les prochains chapitres. Il s’agira ici de comprendre le potentiel dramatique propre à la biomécanique ainsi qu’au slam pour, ensuite, se pencher sur la prédominance de l’aspect formel dans l’expression de chacun.

#### ***2.1.1 Potentiel dramatique de la biomécanique et du slam***

La question du potentiel dramatique inhérent aux deux formes artistiques métissées dans *Panpan!* s’est posée de manière surtout instinctive; c’est avant tout à partir de ces potentiels dramatiques communs que fut amorcée l’hybridation entre le slam de poésie et la biomécanique meyerholdienne. Toutefois, comme l’apport dramatique au métissage dans la création varie en fonction du slam et de la biomécanique, il me semble important ici de détailler et de nuancer ces différences.



### 2.1.1.1 Potentiel dramatique de la biomécanique meyerholdienne

Le potentiel dramatique que recèle la biomécanique meyerholdienne se manifeste à travers son système d'entraînement de l'acteur, système qui, en plus de tendre à développer les aptitudes liées au perfectionnement du jeu, implique à travers les études qu'il propose une théâtralisation de l'expressivité corporelle de l'interprète. De plus, dans le cas où la biomécanique se voit employée à la fois comme entraînement de l'acteur et esthétique de jeu (comme c'est le cas dans la présente recherche-crédation), il va sans dire que l'aspect grotesque et exagéré de celle-ci contribue à nourrir la théâtralité générale de l'interprétation. Également, étant amenées sous des thématiques théâtrales simples, mais imprégnées d'une certaine narrativité (ex.: lancer une roche, poignarder et gifler quelqu'un) et nécessitant une concentration et une conscientisation exacerbées chez l'acteur, les exercices et études biomécaniques sont, à priori, déjà imprégnés d'une puissante théâtralité caractérisée par une expression stylisée, peu naturaliste et surtout conventionnelle<sup>39</sup>.

### 2.1.1.2 Potentiel dramatique du slam de poésie

Afin d'appliquer les principes de la biomécanique meyerholdienne à la recherche-crédation, il s'agissait en premier lieu de dégager le potentiel dramatique du texte écrit pour le slam de poésie. Dans de nombreux cas, ce type de texte élabore principalement la musicalité des mots<sup>40</sup> ou, du moins, les jeux formels du vocabulaire, et très peu s'emploient à développer des personnages à psychologies riches et complexes, la voix principale du slam se limitant souvent au «Je» du poète<sup>41</sup>, contrairement aux textes dramatiques traditionnels qui, eux, sont écrits en fonction d'une transposition scénique

---

<sup>39</sup> Consulter à cet effet mon interprétation de l'étude biomécanique du *Coup de poignard* dans «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:18:51 à 01:20:04.

<sup>40</sup> C'est du moins le cas dans le texte utilisé pour la recherche-crédation; pour bien saisir l'importance de la musicalité des mots employés dans le texte, consulter la partition verbale dans «*Panpan! [Partition dramaturgique, version finale et complète]*», en annexe.

<sup>41</sup> Ce phénomène est dû, entre autres, à la contrainte de trois minutes imposée à la performance poétique, règle inhérente au contexte compétitif du slam, mais également de l'esthétisation que l'on fait du Moi du poète.

directe de la fiction théâtrale. Néanmoins, à l'instar du texte dramatique, un texte poétique écrit pour le contexte du slam suppose la transposition et l'adaptation scénique d'une sorte monologue à la fois poétique et musical qui, à défaut de constituer une fiction dramatique dans le sens théâtral traditionnel du terme, possède certainement un potentiel d'expression spectaculaire pouvant être déployé scéniquement à travers l'interprétation du slameur. En effet, à la manière du texte dramatique, le texte à slamer est écrit en fonction d'une expression spectaculaire, qui, dans son cas, s'avère principalement orale. Ainsi, l'un des points communs entre le slam et la biomécanique est que les deux «disciplines» tendent vers la maximisation de l'expressivité de la performance scénique de l'interprète, qu'il s'agisse de déployer la virtuosité de son instrument de jeu (dans le cas de la biomécanique, le corps et la voix de l'acteur) ou, encore, d'investir le déploiement scénique de sa parole poétique (dans le cas du slam, l'expression concrète d'une parole sonore et abstraite traduisant la pensée poétique du performeur).

Aussi, à défaut d'élaborer les personnages riches et complexes de la dramaturgie traditionnelle<sup>42</sup>, le texte slamé développe plutôt la complexité de la pensée de son auteur en raison, notamment, des contraintes du temps, de l'écriture (instantanée) et de la performance. La figure de l'auteur<sup>43</sup>, transposée à la performance scénique, fait donc office de personnage théâtral en soi et, par le fait même, *de soi*. En effet, «la présence nécessaire du corps de l'auteur sur scène semble garantir une esthétique de l'expression personnelle<sup>44</sup>», le poète projetant sur scène une représentation scénique (implicitement théâtrale, donc) de lui-même. Cette tendance autoréférentielle du slameur ajoute certainement à la théâtralité inhérente au slam<sup>45</sup>. De plus, afin d'exprimer clairement son propos dans un temps limité et de se faire comprendre de tous les spectateurs<sup>46</sup>, le

---

<sup>42</sup> La chose n'est cependant pas exclue; malgré la règle des trois minutes et la tendance générale, il arrive que quelques textes slamés arrivent à développer, de manière simplifiée, le point de vue d'un personnage fictionnel.

<sup>43</sup> Lequel tient également office de slameur puisque, suivant les règles du slam, tout slameur doit être l'auteur des textes qu'il performe.

<sup>44</sup> Ma traduction: «*The necessary presence of the author's body seems to guarantee an aesthetic of personal expression*», dans Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 143.

<sup>45</sup> Pour en savoir davantage sur la question de l'autoréférentialité dans le slam de poésie, consulter *idem.*, p. 151.

<sup>46</sup> Que sa contrainte formelle provienne de la règle des trois minutes de performance allouées à chaque poète ou encore du format généralement succinct qu'adopte le poème, l'idée de l'oeuvre doit être comprise

slameur aura souvent recours à des références populaires toutes faites, qu'il s'agisse d'expressions connues, de slogans, de citations historiques, de noms populaires et de personnages «qui font la une des journaux», etc.; dans le meilleur des cas, ces références sont «bricolées» dans le texte de manière à jeter un nouvel éclairage sur le sujet, à en développer la signification, mais aussi à faciliter la compréhension du texte et à connecter celui-ci à la réalité directe (et souvent sociale et politique) des spectateurs. Parmi cette panoplie de références se glissent parfois certains archétypes et stéréotypes sociaux qui, comme nous le verrons plus loin, peuvent faire office de «personnages» ou plutôt de figures humaines théâtrales dans la fiction poétique développée par la recherche-crédation. Dans *Panpan!*, ce sont en partie ces références à des types sociaux qui, connectées à la figure autoréférentielle de l'auteur en scène, déterminent le potentiel dramatique du slam de poésie et mettent cette figure en relation avec l'esthétique de la biomécanique meyerholdienne. À son tour, cette dernière s'inspire beaucoup de la commedia dell'arte, notamment du jeu de masques qui participent à l'interprétation d'archétypes sociaux. Dans *Panpan!*, où l'esthétique potentielle de la biomécanique est rigoureusement relevée dans la création, nous pouvons certainement observer une résonance entre celle-ci et le slam de poésie, en ce qui a trait à la mise en jeu de types sociaux.

Enfin, le principe du slam s'appuie d'emblée sur l'aspect performatif de la poésie orale<sup>47</sup>, ce contexte de mise en compétition des poètes entre eux, lequel est censé consister, de prime abord, en une attraction spectaculaire permettant d'attirer le public au spectacle poétique<sup>48</sup>. L'aspect théâtral du slam réside ainsi sans contredit sur son aspect fondamentalement spectaculaire; dès que le poète monte sur scène, il va de soi que la totalité des signes théâtraux qu'il émet sont évalués, consciemment ou non, par l'ensemble des spectateurs et, plus important encore, par les membres du jury, lui aussi composé de spectateurs; c'est que «le corps entame le processus de communication

---

rapidement et par la vaste majorité des spectateurs du slam, dont le niveau d'érudition est fortement variable.

<sup>47</sup> Mark Kelly Smith et Joe Kraynak, *Take the Mic – The Art of Performance poetry, Slam, and Spoken word*, Illinois, Sourcebooks, 2009, p. 5.

<sup>48</sup> Même si dans son livre, Smith parle d'un «mécanisme théâtral» pour désigner l'aspect compétitif du slam, il me semble beaucoup plus juste de parler d'«aspect performatif», voire «spectaculaire», étant donné que le principe de la compétition a beaucoup plus à voir avec les principes du sport (que nous rencontrons également avec l'improvisation) que ceux du théâtre en tant que tel. À ce sujet, lire: Marc Kelly Smith et Joe Kraynak, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, New-York, Alpha, 2004, p. 30.

même avant que la voix ne soit entendue. À partir du moment où l'audience est consciente de la présence physique [du performeur], cette présence émet une réponse, établissant en eux ce que les psychologues appellent une "tendance", ou une condition de disposition mentale [attente] vis-à-vis ce qu'ils s'apprêtent à entendre.<sup>49</sup>»

Toujours dans cette idée d'une mise en scène autoréférentielle de la représentation scénique du poète, donc, les vêtements de celui-ci, aussi anodins et aléatoires soient-ils, se voient indirectement traités en tant que «costumes» de scène, de même que la couleur de sa peau ainsi que chacun de ses gestes et mimiques, lesquels deviennent hautement codifiés et ouverts à l'interprétation, le spectateur travaillant naturellement à établir des liens entre le texte poétique entendu et son rendu visuel (le poète en scène). C'est en ce sens que, avant même qu'il n'ait prononcé un seul mot au micro, le slameur est soumis à l'évaluation rigoureuse, la plupart du temps inconsciente, du spectateur moindrement attentif, lequel en mesure et en ressent la présence scénique. Ensuite, dès qu'il entame son slam, qu'il le veuille ou non, le poète dessine sa poésie dans l'espace à travers chacun de ses mouvements (même les mimiques les plus anecdotiques, aux apparences insignifiantes, nourrissent la perception et la compréhension que le spectateur se fait du texte slamé) et la laisse entendre à travers les modulations de sa voix (intonations, volume, vibratos, vitesse d'élocution, etc.). Par conséquent, bien au-delà du sens littéraire et intellectuel du texte slamé, se dévoile la véritable forme scénique qu'adopte ce texte. Lors de sa performance, le slameur emploie souvent une gestuelle rythmée impliquant les mains, les bras, la nuque, la tête et le bassin<sup>50</sup>; sans que ces mouvements souvent imprécis et pour la plupart inconscients ne possèdent un caractère proprement narratif et théâtral, ceux-ci contiennent sans nul doute le germe d'une expression dramatique substantielle. Il en va de même pour l'écriture d'un texte slamé, laquelle, tenant compte de la performance scénique, convoque diverses techniques liées à l'expression orale et spectaculaire (ex.: jeux de sonorités) se manifestant une fois sur scène et traduisant ainsi,

---

<sup>49</sup> Ma traduction: «... *the body begins the process of communication even before the voice is heard. From the moment the audience is aware of the physical presence [of the performer] that presence is arousing a response, establishing in them what psychologists call a 'set', or condition of mental readiness [expectation] towards what they are about to hear.*», dans Charlotte Lee et Frank Galati, *Oral interpretation*, cité dans Mark Kelly Smith et Joe Kraynak, *Take the Mic – The Art of Performance poetry, Slam, and Spoken word*, Illinois, Sourcebooks, 2009, p. 109.

<sup>50</sup> Advenant le cas bien sûr où le slameur s'inspire du rap afin d'écrire, mais surtout de performer ses textes.

à travers l'interprétation du slameur, les intentions dramatiques du texte en question, aussi simples soient-elles. Ainsi, en nous appuyant sur les principes linguistiques de Roman Jakobson (2003), nous pourrions supposer que le slam, par son passage de la poésie écrite à l'art théâtral et performatif implique une traduction intersémiotique du signe<sup>51</sup> :

En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. Les catégories syntaxiques et morphologiques, les racines, les affixes, les phonèmes et leurs composants (les traits distinctifs) – bref, tous les constituants du code linguistique – sont confrontés, juxtaposés, mis en relation de contiguïté selon le principe de similarité et de contraste, et véhiculent ainsi une signification propre. La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Le jeu de mot, ou, pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible une transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture.<sup>52</sup>

Dans la présente recherche-crédation, nous verrons que, par l'hybridation artistique que le projet proposait, la traduction scénique du slam implique tout particulièrement «l'interprétation [de ses] signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques<sup>53</sup> » convoqués par ses dispositions formelles (ex.: gestuelle presque chorégraphique du slameur, sonorités musicales du texte pouvant induire une atmosphère ou une certaine thématique et traduisant les intentions du slameur). Évidemment, c'est cette traduction théâtrale du texte à slamer qui permettait d'en dégager le langage dramatique.

### ***2.1.2 Prédominance de l'aspect formel***

L'autre aspect commun à la biomécanique meyerholdienne et au slam de poésie est sans nul doute la prédominance de l'aspect formel à l'intérieur de chacune des disciplines convoquées. Évidemment, la question de l'implication formelle de la biomécanique et du

---

<sup>51</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 79.

<sup>52</sup> Idem, p. 86.

<sup>53</sup> Idem, p. 79.

slam dans la création, tout comme la question du potentiel dramatique, se doit d'être nuancée.

#### 2.1.2.1 Le formalisme dans la biomécanique

Tout d'abord, en ce qui concerne la biomécanique, celle-ci développe une série d'aptitudes et de processus neuropsychologiques et psychosomatiques chez l'acteur (ex.: conscience de soi et de l'autre ainsi que de l'environnement scénique, développement des réflexes de jeu, etc.). Néanmoins, le potentiel de son apport formel appliqué à l'esthétique de l'expression de l'acteur, même s'il n'est pas obligatoire (ni même expressément recommandé par Meyerhold), demeure non négligeable. Bien que les esthétiques théâtrales auxquelles sert la biomécanique peuvent grandement varier, il reste que les études de mouvements et les exercices qu'elle propose accentuent le caractère formaliste de l'expression de l'acteur en portant, en elles-mêmes, une certaine esthétique de jeu fortement théâtrale et conventionnelle. Ce processus d'exagération du mouvement de l'acteur, puisqu'il impose une prise de conscience sur l'exercice à accomplir, favorise le développement d'une série d'aptitudes physiologiques propres au jeu, telles que la précision et la pureté du geste, le travail de l'équilibre et de la gestion efficace des transferts de poids, etc. Puisqu'il s'agit d'une méthode d'entraînement de l'acteur née du constructivisme russe, la biomécanique témoigne, en un sens, d'une sorte d'esthétique propre à l'entraînement, au laboratoire: tous les gestes de ses études sont minutieusement découpés en séquences d'actions précises (*otkaz, pacil, stoïka*) et la rythmique du geste (elle-même nourrie du rythme et du tempo musicaux) s'avère prédominante. C'est d'ailleurs de cette façon que certains praticiens (parfois «adversaires» de Meyerhold) tels que Taïrov ont employé la biomécanique presque uniquement pour son formalisme esthétique et pour sa plasticité scénique, ce qui, dans un système politique dictatorial où les autorités en place favorisaient grandement l'esthétique du réalisme socialiste à celle des symbolistes, a eu pour effet de tarir la réputation théâtrale de celle-ci et a probablement contribué à ce que Meyerhold en répudie les tendances formalistes, au point où une telle utilisation de la biomécanique impliquait la connotation négative (et

déformante) de «meyerholdisme<sup>54</sup>», un terme pourtant inventé par Meyerhold lui-même, désormais associé à un formalisme péjoratif<sup>55</sup>. Dans le contexte de la présente recherche-crédation, je me suis permis d'explorer et d'exploiter au maximum cet aspect formaliste de la biomécanique, dans l'idée de nourrir l'esthétique du slam ainsi que de travailler sur sa transposition théâtrale.

#### 2.1.2.2 Le formalisme dans le slam de poésie

De son côté, le slam joue à son tour sur la plasticité de la parole, en raison notamment du penchant de son écriture pour la performance scénique. Dans le cas de plusieurs textes (dont celui utilisé pour la présente recherche-crédation), les mots et leurs phonèmes sont employés en tant que matières sonores de la création, au point où, même si le fond du poème demeure central à la performance, les composantes de sa forme sont développées jusqu'à constituer, à certains moments de la performance, une expérience sonore et sensorielle dont la signification, avant d'être perçue intellectuellement, est plutôt entendue et comprise par les sens. Dans le cadre de la création expérimentale, le texte employé segmente lui aussi l'aspect formel de la parole en fonction des sonorités de celle-ci, de la même manière que le geste biomécanique est segmenté en trois étapes distinctes. La parole poétique, même si elle apparaît très organique et fluide lors de son expression simple, s'avère particulièrement mécanique dans son écriture et se veut elle aussi une déconstruction, une reconstruction et une complexification progressive de motifs sonores, de la même manière que l'action d'une étude biomécanique se voit décomposée, recomposée puis progressivement complexifiée au fil de son exécution. Par conséquent, le lien fondamental entre la biomécanique meyerholdienne et mon style d'écriture pour le slam me semble être l'esthétique constructiviste, en ce qui a trait

---

<sup>54</sup> Vsevolod Meyerhold, «Préface» de Béatrice Picon-Vallin, dans *Écrits sur le Théâtre – Tome III*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 15.

<sup>55</sup> À ce propos, lire la conférence de Meyerhold transcrite dans Vsevolod Meyerhold, «Meyerhold contre le meyerholdisme (14 mars 1936)», dans *Écrits sur le Théâtre – Tome IV*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 30.

notamment au travail de rationalisation et de complexification de la création, ainsi qu'à l'importance qu'elle accorde à la productivité des langages du corps et de la voix.

Au final, c'est en grande partie grâce aux liens préexistants entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie, tant au niveau du potentiel dramatique que de l'aspect formel de chacun, qu'il m'a été donné non seulement d'établir les bases théoriques de la recherche-crédation, mais également de construire et de mettre en scène l'univers dramaturgique du spectacle expérimental final.

## 2.2 L'univers dramaturgique de *Panpan!*

*PANPAN!*, ce n'est ...  
pas une histoire,  
pas un récit habituel,  
pas un documentaire non plus,  
encore moins une énumération de faits.  
*PANPAN!*, c'est...  
le point de vue d'une génération  
à courte mémoire,  
souvent à courte durée  
qui se raconte elle-même  
en usant comme langage  
les références,  
les stéréotypes,  
les sons et les images  
dans lesquels elle baigne constamment...<sup>56</sup>

Dans l'objectif de faciliter la lecture de l'essai, la présente section se donne comme objectif d'aborder de manière synthétique l'univers dramaturgique de la création, en décrivant notamment les principaux aspects structuraux, tout en abordant de façon brève les questions thématiques ainsi que les figures théâtrales liées à chacun de ces aspects. Si la dramaturgie de la version initiale de *Panpan!* semble plutôt épurée<sup>57</sup>, sa partition dramaturgique finale, une fois la création complétée, s'avère particulièrement riche et complexe<sup>58</sup>. Pour cette raison, il s'agira ici de rendre compte de chaque section du texte

---

<sup>56</sup> Thomas Langlois, «*Thomas Langlois présente Panpan!, spectacle expérimental de slam-théâtre*», Québec, Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS) de l'Université Laval, 2015, f. 4.

<sup>57</sup> Pour se donner une idée de la matière de base de la création, lire «*Panpan!* [texte original]», en annexe.

<sup>58</sup> Consulter à cet effet «*Panpan!* [Partition dramaturgique finale et complète]», en annexe.



final en y énumérant les éléments nécessaires à la bonne compréhension du lecteur en ce qui a trait à sa lecture des prochains chapitres. Dans *Panpan!*, le terme «section» désigne tant la «Strophe» que le «Leitmotiv» du texte, les «Strophes» faisant référence aux séquences poétiques les plus complètes, dont chacune est chargée d'un contenu qui lui est propre. Les «Leitmotifs», pour leur part, font référence aux séquences poétiques plus courtes et répétant le même contenu à différents moments de texte, à la manière d'un refrain, à quelques variantes près<sup>59</sup>.

### ***2.2.1 Leitmotiv 1: Apathie occidentale***<sup>60</sup>

Le Leitmotiv 1 introduit d'emblée la figure du Poisson rouge, laquelle se transforme et évolue éventuellement en la figure du Père-poisson rouge apathique, abruti devant sa télévision et noyé dans le mode de vie occidental nord-américain.

### ***2.2.2 Strophe 1: Violence médiatisée***<sup>61</sup>

Dans cette première Strophe, la figure du Père-Poisson rouge se mue en celles du Slameur, du Tueur médiatisé et du Professeur. Cette Strophe aborde, à travers ces différentes figures stéréotypées, l'exposition médiatique du citoyen nord-américain à la violence, de même que son apparente insensibilisation, voire son plaisir sadique, face aux tragédies médiatisées (ici, les tueries en milieux scolaires).

---

<sup>59</sup> Afin de bien cerner la segmentation du texte à slamer, consulter les différentes sections de «*Panpan!* [texte original]», en annexe.

<sup>60</sup> Voir les détails du Leitmotiv 1 dans «*Panpan!* [Partition dramaturgique finale et complète]», en annexe, p. 183.

<sup>61</sup> Voir les détails de la Strophe 1 dans idem, p. 192.

### **2.2.3 Leitmotiv 2: Désir et séduction**<sup>62</sup>

Retour à l'existence du Poisson rouge: ce dernier rencontre la Poissonne rouge, dont il est aussitôt bêtement charmé. Suite à un petit rituel de séduction, tous deux en viennent à incarner le modèle typique du vieux couple apathique, soit le Père-poisson rouge et la Mère-poissonne rouge contemplatifs devant leur télévision. La totalité de la routine gestuelle instaurée dans le Leitmotiv 1 est cette fois reprise en duo.

### **2.2.4 Strophe 2: Guerre et party**<sup>63</sup>

Ici, des figures du Père-poisson rouge et de la Mère-poissonne rouge se développent celles de la Femme-objet, du Soldat, du Macho et, une fois de plus, du Slameur. Cette Strophe aborde, sur une base à la fois comparative et allégorique, la violence liée à l'univers de la guerre au Moyen-Orient, mis en relation avec celle du mode de vie festif nord-américain, thème qui inclut indirectement la violence des rapports de séduction entre hommes et femmes. Les rituels de séduction (et de guerre) entre les figures du Macho et de la Femme-objet traitent également des frontières dressées entre les différentes cultures humaines, barrières artificielles créées de toutes pièces par les idées préconçues véhiculées par la télévision.

### **2.2.5 Leitmotiv 3: Accouchement**<sup>64</sup>

*Panpan!* bascule à nouveau dans l'univers des Poissons rouges. On y voit la Poissonne rouge accoucher du Poissonnet rouge, pour, ensuite, lui inculquer les bases du comportement social d'un poisson bien éduqué (nager, respirer). Les deux figures se transformant en Mère-poissonne rouge et en Fils-poisson rouge, l'apprentissage se

---

<sup>62</sup> Voir les détails du Leitmotiv 2 dans «*Panpan!* [Partition dramaturgique finale et complète]», en annexe, p. 212.

<sup>63</sup> Voir les détails de la Strophe 2 dans idem, p. 223.

<sup>64</sup> Voir les détails du Leitmotiv 3 dans idem, p. 257.

poursuit au niveau de la parole et des codes sociaux, toujours en fonction des clichés entretenus par la télévision.

### **2.2.6 Strophe 3: Leg générationnel<sup>65</sup>**

Dans cette dernière Strophe, on voit la Mère-poissonne rouge transiter vers la Mère-objet, tandis que le Fils-poisson rouge devient le Fils macho, tous deux dérivés des figures stéréotypées centrales à la création, soit la Femme-objet et le Macho. On voit également réapparaître pour une troisième fois la figure du Slameur, cette fois plus intimement associée à celle du Fils. Cette section de *Panpan!* met en lumière la transmission intergénérationnelle des préjugés et de la violence glorifiée par la télévision nord-américaine ainsi que la répétition des motifs destructeurs propres aux relations interpersonnelles, et ce, même lorsque les sujets sont conscients de ces motifs néfastes.

### **2.2.7 Leitmotiv 4: Apathie occidentale (bis)<sup>66</sup>**

Comme on aurait pu s'y attendre, *Panpan!* se termine «en queue de poisson», c'est-à-dire en montrant la répétition cyclique du mode de vie occidental: on y voit le Fils-poisson rouge, devenu identique au Poisson rouge du début, malgré toutes les divergences d'opinions qu'il semblait initialement présenter vis-à-vis son géniteur. Ce nouveau Poisson rouge recommence la même routine illustrée lors du Leitmotiv 1, jusqu'à reprendre la figure du Père-poisson rouge contemplatif devant sa télévision.

Voilà qui synthétise bien l'univers dramaturgique de la création; en ce qui concerne l'analyse détaillée des rapports entre les figures théâtrales avec les thématiques explorées par le texte, plusieurs explications beaucoup plus approfondies sont incluses dans les prochains chapitres du mémoire, ainsi que dans ses annexes. Il s'agissait surtout ici d'introduire le lecteur à l'univers dramaturgique de *Panpan!* afin de lui fournir les

---

<sup>65</sup> Voir les détails de la Strophe 3 dans «*Panpan!* [Partition dramaturgique finale et complète]», en annexe, p. 266.

<sup>66</sup> Voir les détails du Leitmotiv 4 dans idem, p. 277.

outils nécessaires à sa bonne compréhension des prochains chapitres de l'essai, lesquels détailleront davantage chacun des éléments énoncés ici.

### **2.3 Conclusion**

En résumé, le présent chapitre nous permet d'observer qu'il existait déjà une série de liens artistiques envisageables entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie et ce, avant même que ne s'entame le processus d'hybridation de la création expérimentale. Qu'il s'agisse de liens de ressemblances ou de dissemblances, les questions du potentiel dramatique ainsi que de l'apport formel, propres à la biomécanique et au slam, suggèrent d'emblée que le métissage entre les deux disciplines convoquées n'avait rien de forcé. Au contraire, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, les mécanismes de la création expérimentale se sont articulés de manière plutôt naturelle et organique, les formes de la biomécanique meyerholdienne et du slam de poésie s'avérant, contre toutes attentes, particulièrement compatibles l'une avec l'autre. C'est en effet à partir du potentiel dramaturgique du slam et de la biomécanique que j'ai pu entamer le véritable travail de théâtralisation du texte à slamer, travail sur lequel reposait l'entièreté de la recherche-crédation (ainsi que du spectacle expérimental) et à partir duquel j'étais alors en mesure de dégager les découvertes, les outils et les principes exposés dans cet essai et, donc, de répondre à l'ensemble des questions de recherche liées à ma problématique. Enfin, mettre l'emphase sur le formalisme dans mon travail de création m'a amené à travailler sur les résonances esthétiques du slam et de la biomécanique à l'intérieur de la création expérimentale et, donc, d'en développer minutieusement l'aspect technique, de sorte à bien saisir les subtilités propres au travail d'hybridation artistique. Au final, établir les liens préexistants entre le slam de poésie et la biomécanique meyerholdienne m'a permis d'apporter une contribution à la recherche théorique portant sur ces deux disciplines.

## **Chapitre 3 – Les apports de la biomécanique à l’expression gestuelle du slameur**

L’une des premières hypothèses relatives à l’hybridation entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie consistait en la bonification et l’épanouissement du vocabulaire gestuel du slameur. En effet, le vocabulaire gestuel de ce dernier s’avérant généralement pauvre ou peu développé, j’espérais voir celui-ci s’enrichir à un point tel qu’il soit possible d’en dégager un langage corporel unique. À ma grande satisfaction, ma première hypothèse s’est vue confirmée: du métissage avec la biomécanique, l’expression gestuelle du slameur s’est vue non seulement largement théâtralisée, mais il en est résulté une partition gestuelle authentique, fortement inspirée de l’esthétique de l’entraînement meyerholdien.

### **3.1 Théâtralisation de la gestuelle amenée par la biomécanique**

Le premier apport de la biomécanique à l’expression gestuelle dans le slam de poésie est sans contredit celui de la théâtralisation complète du texte initial; qu’il s’agisse de prime abord du développement technique du mouvement, il va sans dire qu’au final, l’interprétation finale de *Panpan!* s’est vue complètement transformée, sous toutes ses coutures. Par le développement d’une dramaturgie unique au texte à slamer, le rejet du jeu psychologique et l’intégration du «senti» du slameur à travers son expression corporelle, la biomécanique n’a fait que développer et grossir les traits déjà présents du slam, tout en les déformant, à sa façon, de sorte à en sculpter l’esthétique au sein de l’espace théâtral.

### ***3.1.1 Développement technique du mouvement en fonction des aptitudes et principes amenés par la biomécanique***

La biomécanique permettant une approche tayloriste, rationalisée et perfectionnée du mouvement scénique, son emploi dans le contexte du slam permet sans nul doute de complexifier grandement les ébauches de mouvements du poète performeur. S'inspirant du théoricien russe Alexeï Gastev, lequel employait surtout le taylorisme dans le but d'augmenter la productivité de l'ouvrier prolétaire et d'adapter son rythme de travail (et de vie) à celui de l'usine<sup>67</sup>, Meyerhold transposait également les principes de Taylor aux exigences de la scène théâtrale dans l'objectif de maximiser l'expressivité de l'acteur<sup>68</sup>, cet «ouvrier du théâtre» qui devait posséder une maîtrise complète de son éventail de moyens expressifs:

Le corps bien entraîné, un système nerveux en bon état, la régulation de l'excitabilité, la vitesse et l'exactitude de la réaction, la conscience de son propre corps et de sa position sur la plateforme scénique, la coordination avec ses partenaires, le sentiment du temps, un bon œil pour le jugement, et le calcul exact de tous les moyens pour affecter le spectateur, en résumé, une maîtrise complète de son propre corps et le contrôle total sur la transposition exacte des objectifs fixés – voilà les résultats d'une maîtrise de la Biomécanique et, en même temps, une maîtrise de ces exigences de base qui, avec la musicalité et une base essentielle de développement culturel, sont présentées à l'acteur par le système biomécanique de Vsevolod Meyerhold.<sup>69</sup>

Ainsi, en prenant conscience de son environnement scénique et de l'éventail de variables qu'amène celui-ci, mais, également, de ses propres mécanismes corporels et affectifs, le performeur qui construit son jeu à partir des principes de la biomécanique est en mesure d'améliorer grandement l'efficacité et la productivité de ses mouvements, d'en comprendre l'essence et d'en manœuvrer consciemment tous les mécanismes.

---

<sup>67</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p.72.

<sup>68</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and biomécanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 36.

<sup>69</sup> Ma traduction: «*The well-trained body, a good state of the nervous system, the regulation of arousal, speed and exactness of reaction, the awareness of one's own body and of its position on the stage platform, coordination with one's partners, a feeling for time, a good eye judgment, and the exact calculation of all the means for affecting the spectator, in short, a complete mastery of one's own body and full control over the exact carrying out of the objectives which have been set – these are the results of a mastery of Biomechanics and a mastery at the same time of those basic demands which together with musicality and an essential broad cultural development are presented to the actor by the biomechanical system of Vsevolod Meyerhold.*», idem, p. 134.

L'expression gestuelle se nettoie alors des gestes flous, parasites et aléatoires qui la banalisent, afin d'acquérir une précision et une exactitude remarquables tant par la justesse rythmique de l'interprétation, que par sa clarté.

Par exemple, dans *Panpan!*, le simple geste de la main visant à rythmer le propos slamé lors des séquences gestuelles et verbales «slam»<sup>70</sup>, initialement un simple mouvement spontané et aléatoire se rapprochant du type de gestuelle souvent employée par les rappers<sup>71</sup>, se voit minutieusement découpé dans son exécution jusqu'à se prolonger en un mouvement recherché, développé en fonction du potentiel et des mécanismes expressifs qui le sous-tendent<sup>72</sup>. Cette maîtrise, ce contrôle et cette conscience accrue du mouvement débouchent sur son déploiement complet dans l'espace et le temps scéniques: sa durée se prolonge, de même que sa forme, transformant ainsi le mouvement initial et aléatoire en une action précise, dont le signe est désormais clair et déchiffrable par le spectateur. Un mouvement investi de la sorte, c'est-à-dire développé dans toute son amplitude expressive, acquiert certainement une présence scénique beaucoup plus forte que le mouvement spontané d'origine, irréfléchi et encore indéfini. Ce même mouvement, une fois complètement investi par la conscience de l'interprète, promet donc de capter davantage le regard et l'intérêt du spectateur, en plus de renforcer le propos poétique du texte.

Cependant, afin d'enrichir la qualité de l'expression gestuelle du slameur, la prise de conscience du mouvement à elle seule ne suffit pas; parmi l'ensemble de ses objectifs, la biomécanique s'inscrit dans celui, plus large et abordé en 1913 au Studio de Meyerhold, de développer le vocabulaire gestuel et vocal de l'interprète dans l'optique d'en faire un virtuose de ses moyens expressifs<sup>73</sup>. En effet, l'acteur pratiquant la biomécanique est amené à effectuer une série d'exercices permettant l'entraînement et la compréhension de ses mécanismes corporels et, éventuellement, à explorer une multitude de postures, de contorsions, de positions d'équilibre et de mouvements inusités l'amenant

---

<sup>70</sup> Je reviendrai plus loin sur la fragmentation de l'expression gestuelle du performeur en séquences «slam», «théâtre» et «slam-théâtre» dans la section «3.2.1 Organisation de séquences gestuelles précises» du présent chapitre.

<sup>71</sup> Aller consulter à cet effet les clips vidéo de rappers tels que Tupac, Eminem, Jay-Z, Rakim, etc.

<sup>72</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:05 à 00:07:17.

<sup>73</sup> Konstantin Rudnitsky, *The Director*, Michigan, Ardis, 1981, p. 204.

à se familiariser avec son «instrument de jeu», à développer de nouvelles «gammes gestuelles» possibles<sup>74</sup>, autrement difficilement concevables sans les apports de ce travail approfondi sur les possibilités du mouvement. C'est en s'imprégnant de ces «gammes gestuelles» que le poète est en mesure de préciser, de *penser* son simple geste de la main, en le développant non plus uniquement en fonction de ce qu'il représente concrètement (ex.: un simple geste rythmique et décoratif de la main, au niveau de la bouche), mais plutôt en fonction de ce qu'il *pourrait* représenter symboliquement (ex.: la détonation d'une arme à feu, toujours au niveau de la bouche<sup>75</sup>).

Pour résumer, donc, l'emploi de la biomécanique en processus de création suggère un véritable travail de précision et d'«orfèvrerie» de l'action scénique et ce, peu importe la complexité des mouvements que celle-ci implique. Il va de soi que la fragmentation du geste biomécanique, c'est-à-dire ses points de départ, d'exécution et de conclusion dans l'espace-temps scénique (*otkaz*, *pacil* et *stoiika*), en nourrit non seulement la précision, mais en développe aussi grandement la clarté sémantique; un geste tout simple, complètement déployé du début à la fin de son exécution, est beaucoup plus significatif et intéressant visuellement pour le spectateur qu'un geste naturel puissant, à connotation très forte, mais à peine esquissé dans une expression dont l'amplitude est réduite.

### ***3.1.2 Développement d'une dramaturgie propre au texte à slammer***

En impliquant la biomécanique dans un métissage interdisciplinaire avec la poésie orale slamée, j'ai vite réalisé que l'emploi de la biomécanique à la fois en tant qu'approche et esthétique de création me poussait vers une théâtralisation obligée du texte poétique. En effet, l'esthétique générale des études biomécaniques étant particulièrement inclinée vers les formes constructivistes et «grotesques» du mouvement, ces études développées par

---

<sup>74</sup> Nous verrons un peu plus loin l'analogie qu'établissait Meyerhold entre le théâtre et la musique, en comparant souvent le travail de l'acteur à celui du musicien.

<sup>75</sup> *Panpan!*, Strophe 2: version finale de «Mon père tout c'temps son...», avec un travail d'approfondissement du mouvement, l'accent étant porté précisément sur l'effet percuteur de la consonne «p» de «père», employée ici comme coup d'envoi du symbolisant une détonation d'arme à feu : consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:05 à 00:07:17.



Meyerhold à partir d'«une multitude de sources à la fois dynamiques ou "théâtrales"— cirque, *music-hall*, boxe, gymnastique, discipline militaire, théâtre chinois, et Kabuki, de même que ces cultures théâtrales desquelles il tirait ses Seize Études dans son studio Prérévolutionnaire sur le mouvement scénique<sup>76</sup>», il me semblait que celles-ci détenaient un potentiel de théâtralité particulièrement intéressant à apporter à la poésie orale du slam.

Toutefois, afin d'éviter de limiter l'apport de la biomécanique à une simple décoration esthétique du slam ou, encore, de la limiter à son utilisation traditionnelle, c'est-à-dire de la confiner à une méthode d'entraînement de l'acteur, il fallait organiser la création de sorte que celle-ci devienne une sorte de longue étude biomécanique en elle-même. L'objectif était que chacun des gestes posés acquiert non seulement une importance qui l'éloigne de la banalité quotidienne, mais également qu'il constitue l'engrenage d'un système théâtral cohérent et complexe se traduisant par une organisation logique de gestes à la fois théâtraux et poétiques. De cette manière, j'espérais que l'implication de la biomécanique dans la recherche-crédation ne se limite pas exclusivement à une approche d'entraînement de l'acteur ni à une simple esthétique de jeu, mais qu'elle se mue en un véritable langage scénique autonome, d'où, probablement, l'esthétique finale de la création expérimentale se rapprochant en partie de celle, didactique, de l'exercice et/ou de l'entraînement théâtral. Néanmoins, toujours dans cet objectif d'éviter d'user de la biomécanique de manière uniquement formaliste, il fallait dépasser les gestes souvent aléatoires et anecdotiques rattachés aux expressions du slam et au rap. L'objectif consistait à dégager du texte poétique, en passant par sa réécriture (non plus poétique, mais dramaturgique, cette fois) et par une série d'explorations corporelle dans l'espace, un éventail de mouvements théâtraux novateurs à la fois inspirés des études biomécaniques et de la dramaturgie sous-jacente au poème source. Ainsi, de la même manière que la thématique d'une étude biomécanique constitue à la fois le prétexte de celle-ci et la charpente en organisant logiquement les mouvements, la trame théâtrale se dégageant du texte poétique constituait le catalyseur des

---

<sup>76</sup> Ma traduction: «*Taking shock of his extensive theatrical background, Meyerhold selected and refined his biomechanical exercises from a host of sources that he found most dynamic or "theatrical" – circus, music hall, boxing, gymnastics, military discipline, the Chinese theatre, and Kabuki, as well as those theatrical cultures from which he devised the Sixteen Études in his Pre-Revolutionary studio work on stage movement.*», dans Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p.39.

mouvements de la création expérimentale, que ceux-ci soient novateurs ou tirés d'études biomécaniques préexistantes.

La première étape de la création consistait à réécrire le texte slamé afin d'en développer une sorte de «poème dramatique» dont la forme se rapprochait d'une pièce de théâtre plus «traditionnelle», c'est-à-dire un texte poétique composé de didascalies et partageant ses «répliques» entre les deux performeurs qui endosseraient par la suite les différents «rôles» proposés par celui-ci. La création entrevoyait donc de nouveaux rapports dramatiques absents de l'interprétation slam du texte original et impliquait de nouvelles figures théâtrales archétypales et stéréotypées<sup>77</sup> qui, malgré qu'elles soient directement inspirées du contenu du texte à l'épreuve, s'avéraient elles aussi *a priori* totalement absentes de sa performance uniquement slamée. C'est de cette manière que la biomécanique meyerholdienne, par son apport esthétique dans l'organisation et la construction de la séquence logique des actions, ainsi que par le caractère excentrique qu'elle imposait à celle-ci à travers la théâtralité inhérente à ses études de mouvements, a amené une réécriture et une adaptation dramaturgique du texte à slamer. C'est de cette réécriture qu'il a été possible de développer dramaturgie originale inspirée du potentiel dramatique et théâtral inhérent à *Panpan!*<sup>78</sup>.

### ***3.1.3 Rejet du jeu psychologique et recherche de démonstration***

Le slam doit être assumé et habité sur scène de la même manière qu'un monologue proprement théâtral en ce sens où, comme l'explique John Miles Foley, la performance en direct du texte à slamer constitue le point focal et culminant de sa création<sup>79</sup>; ainsi, non seulement le texte est la plupart du temps écrit en vue de sa représentation scénique, mais, tout comme le musicien et l'acteur, le slameur se nourrit de la réception des spectateurs afin de constamment réorganiser son «monologue poétique et musical», d'en poursuivre

---

<sup>77</sup> Je reviendrai plus loin sur les natures et les fonctions de ces figures dans la recherche-crédation.

<sup>78</sup> Cette réécriture complète est celle que l'on peut trouver dans «*Panpan!* [Partition dramaturgique, version finale et complète]», en annexe.

<sup>79</sup> John Miles Foley, *How to read an oral poem*, États-Unis, University of Illinois Press, 2002, p. 43.

la création<sup>80</sup>. On peut en déduire que le texte à slamer, en tant que poésie de l'oralité évolutive dont les étapes de création se dénombrent en fonction des expérimentations scéniques, vise naturellement à s'adapter à la condition scénique de la performance orale. C'est la raison pour laquelle il mise souvent sur l'aspect formaliste de la parole musicalisée, délaissant le contenu poétique de l'œuvre au profit d'une interprétation truffée d'artifices sonores, comme c'est le cas du texte slamé de la recherche-crédation. Il arrive même que le sujet traité devienne carrément prétexte au déploiement et à l'exhibition du concept formel<sup>81</sup>. Dans le cas du texte utilisé pour la recherche-crédation, même si la présence du caractère politique, engagé et subversif de celui-ci demeure indiscutable, plusieurs rimes et jeux sonores, sans être gratuits pour autant, s'engagent davantage vers une expression poétique volontairement et prioritairement formaliste<sup>82</sup>. Ainsi, de manière naturelle, la performance slam de ce type de texte cherchera d'abord à en faire ressortir les formes auditives, les ludismes sonores et la sensorialité qui imprègnent celui-ci, sans pour autant en délaissier complètement la richesse intellectuelle. De son côté, la biomécanique, s'inscrivant dans le processus artistique plus large et plus complexe de Meyerhold, constituait certainement une manière de développer et de mettre à l'épreuve les conceptions théoriques du metteur en scène. Elle s'opposait en effet à la théorie du «revivre» de Stanislavski, d'après laquelle l'émotion de l'interprète surgissait avant tout de son intériorité (d'abord ressentie) avant d'être exprimées de manière externe (transmise au spectateur)<sup>83</sup>. Comme l'explique Béatrice Picon-Vallin:

Le jeu de l'acteur meyerholdien part de l'extérieur pour aller vers l'intérieur: il n'y a pas suppression de l'émotion, mais elle jaillira toujours à travers un état physique convenant à tel ou tel personnage dans une situation donnée. Celle-ci engendre un état d'excitabilité qui se colore ensuite de tel ou tel sentiment ou émotion. Prendre la position d'un homme affligé,

---

<sup>80</sup> John Miles Foley, *How to read an oral poem*, États-Unis, University of Illinois Press, 2002, p. 44.

<sup>81</sup> Je pense ici aux fameuses *Permutations sur trois syllabes: Je t'aime*, d'André Marceau, un court texte uniquement composé des variantes sonores possibles (permutations) des syllabes «Je» «(t')ai» et «me» constituant l'expression «Je t'aime». À partir de ces trois syllabes, Marceau développe tout un texte à propos d'une relation amoureuse : consulter André Marceau, «Permutations sur trois syllabes: Je t'aime», dans *Pop Sac-à-vie*, Québec, Tremplin d'Actualisation de la Poésie (TAP), 2007, no 16, 1:42 min. [CD]

<sup>82</sup> Par exemple, cette allitération en «s» de la Strophe 3: «Mais j'en ai ma ration d'ma génération qu'on isole docile, une névrosée qu'on muselle dans sa camisole d'asile, dans ses *games* de Zelda, dans son carrousel aux hélices roses et glissantes, ça m'désole d'assister à tout' ça car not' cirrhose est crissante», dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>83</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 145.

dans la contraction musculaire qu'elle implique, n'incite pas à exprimer la joie, mais crée au contraire un état physique dans lequel peut naître la tristesse.<sup>84</sup>

Dans le cadre de la présente recherche-crédation, en exploitant l'esthétique de la biomécanique dans l'interprétation poétique déjà très artificielle du texte à slamer, j'ai volontairement orienté le jeu du performeur vers un certain formalisme, loin de tout psychologisme et visant surtout à *montrer* les actions scéniques à travers leurs manifestations extérieures plutôt qu'à les investir «émotionnellement». Il faut comprendre que, puisque je tenais à ce que la biomécanique s'applique à l'esthétique de la poésie slamée, il fallait conserver, à travers ce métissage disciplinaire, l'univers poétique du texte, lequel, à défaut de «faire vivre» et d'incarner un personnage à la manière du théâtre traditionnel<sup>85</sup>, serait développé et *montré* à travers la gestualité explicite des performeurs. Il fallait donc que le corps se mue en un instrument d'écriture scénique à la fois théâtrale et poétique, dessinant des symboles visuels dans l'espace dramatique, de la même manière que la plume du poète s'emploie à ce que la parole slam soit en mesure de faire entendre les rimes et les jeux de sonorités de l'œuvre. D'une telle expérimentation, laquelle hybride tant les principes formalistes du texte à slamer que ceux de la biomécanique, découle une interprétation extrêmement formaliste et parfois démonstrative de la poésie, rejetant tout psychologisme, tant au niveau de l'expression gestuelle que de l'expression vocale<sup>86</sup>; bien sûr, comme c'était le cas chez Meyerhold, la question de l'affectivité de l'interprétation, malgré qu'elle ne soit pas centrale à l'expression plastique de celle-ci, n'en était pas pour le moins exclue.

---

<sup>84</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 109.

<sup>85</sup> À l'exception des figures des «poissons» et de quelques figures archétypales et stéréotypées, il n'y avait pas de réels personnages (dans le sens traditionnel du terme) à développer dans la création expérimentale. Pour obtenir des précisions sur la nature des figures développées dans *Panpan!*, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

<sup>86</sup> Je détaillerai plus loin, dans la section «3.1.3 Rejet du jeu psychologique, de la justesse de ton et recherche de démonstration», la question de la recherche de démonstration dans l'expression vocale du performeur.

### 3.1.4 La place du «senti» dans l'expression corporelle du slameur

Malgré que *Panpan!* soit a priori très axé sur le développement de l'aspect plastique de l'expression gestuelle du performeur, en aucun cas la question de son vécu sensible et affectif ne devait être écartée du processus de recherche. En ce qui a trait à l'intégration de la biomécanique dans la gestuelle du slameur, les mécanismes mis en branle afin de nourrir la vie intérieure du performeur sont principalement ceux que préconisait Meyerhold, soit l'influence de la posture extérieure du corps de l'acteur sur son excitabilité intérieure, ainsi qu'un retour pour celui-ci au plaisir du jeu associé au *cabotin*.

#### 3.1.4.1 De la posture extérieure du corps vers l'excitabilité intérieure du performeur

Malgré ce jeu d'apparence froid et uniquement consacré à l'esthétisme, le «senti» du performeur demeure pris en compte à travers son interprétation<sup>87</sup>. Chez Meyerhold, une posture corporelle ou un geste scénique induisait une affectivité intérieure dont il fallait, en tant que performeur, se laisser imprégner afin d'alimenter et de nuancer le jeu. Pour sa part, la biomécanique, fortement inspirée de la réflexologie, visait entre autres à développer l'excitation des réflexes de l'acteur, c'est-à-dire son aptitude à répondre efficacement aux stimuli du jeu en réduisant son temps de réflexion et, de surcroît, en augmentant la vitesse d'exécution de la tâche scénique à accomplir à travers l'intégralité de son expressivité corporelle. Ses modes d'expression se déclinent en trois phases, soit l'*intention*, la *réalisation* et la *réaction*:

L'intention se situe à la phase intellectuelle de la tâche (proposée par l'auteur, le dramaturge, le metteur en scène ou par l'acteur lui-même). La réalisation comprend un cycle de réflexes: réflexes de volition, réflexes mimétiques (mouvements s'étendant au corps entier et à son déplacement dans l'espace) et réflexes vocaux. La réaction suit la réalisation: elle comporte

---

<sup>87</sup> En raison de la contrainte de temps imposée par la production du spectacle, il ne m'a malheureusement pas été possible de bien développer le caractère affectif de l'interprétation des performeurs. J'ai pu néanmoins tirer de mes quelques expérimentations certaines hypothèses et théories qui, je l'espère, nourriront l'approche pragmatique des poètes dans leur l'interprétation du slam de poésie.

une certaine atténuation du réflexe de volonté et prépare l'acteur à une nouvelle intention (passage à une nouvelle phase du jeu).<sup>88</sup>

De cette manière, l'intention du jeu, alimentée par l'affectivité de l'interprétation, se matérialisait rapidement dans le corps de l'acteur devenu virtuose de ses moyens expressifs, particulièrement en situation d'improvisation<sup>89</sup>. C'est le cas, par exemple, des Leitmotivs, ces séquences théâtrales développées autour de la pantomime des Poissons rouges, dans lesquelles le corps se voit étiré et contorsionné dans une posture déformée peu confortable<sup>90</sup>, inspirée de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*. L'enfermement du Père-poisson rouge dans son bocal est facilement ressenti à travers l'enfermement du performeur dans son propre corps, c'est-à-dire à travers la posture plutôt contraignante du Poisson décrite plus haut. Au final, ces éléments nourrissent grandement le caractère d'extrême naïveté du Poisson rouge. Un autre exemple, tiré cette fois d'une séquence hybridant slam et théâtre, est celui où le performeur, en réponse à sa partenaire, doit alterner rapidement entre une posture de rondeur, de légèreté et d'ouverture, à une autre plutôt pointue, raide et fermée<sup>91</sup>. Évidemment, les écarts posturaux du performeur nourrissent les écarts émotifs qui l'animent: dans la première, la «détente» corporelle favorise l'expression de l'épanouissement et de la jouissance dans l'opulence occidentale, tandis que la «crispation» physique de la seconde vient nourrir l'expression du refus de la parole de l'autre (ici, la critique du mode de vie nord-américain). Dans d'autres cas, enfin, il arrive que l'expression gestuelle, en contrepoint et en «contradiction» avec l'expression de la parole, alimente chez le performeur une sensation d'étrangeté, de décalage face à la proposition scénique. C'est le cas de la séquence de repliement sur soi de l'archétype du Fils<sup>92</sup> où le corps, en se refermant progressivement et doucement sur lui-même, par opposition à la parole extrêmement

---

<sup>88</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 185.

<sup>89</sup> Même s'il n'y avait pas vraiment place à l'improvisation dans la création, nous savons que, de manière générale et contrairement à ma transposition théâtrale de *Panpan!*, le poète en contexte slam adopte rarement l'habitude de régler sa gestuelle au quart de tour. Par conséquent, cette théorie meyerholdienne de l'entraînement des réflexes de l'acteur peut s'avérer particulièrement profitable à l'interprétation du slameur.

<sup>90</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:03:40 à 00:05:09.

<sup>91</sup> Idem, de 00:15:59 à 00:16:22.

<sup>92</sup> Idem, de 00:22:01 à 00:22:14.

frénétique du performeur<sup>93</sup>, engendre chez lui une sensation d'enfermement et de retenue contradictoire à l'expression vocale revendicatrice très effrénée, enflammée et libératrice du Fils.

#### 3.1.4.2 Le retour au plaisir du jeu

L'autre place qu'occupe le «senti» dans l'expression corporelle du slameur se trouve, très certainement, dans le plaisir de jouer de Meyerhold, pour qui la joie de créer et d'interpréter devait prendre part à toutes les étapes du travail scénique de l'acteur, qu'il s'agisse du processus des répétitions ou des représentations; animé d'une pulsion créatrice, l'acteur fait de sa joie l'élan intérieur qui motive son interprétation<sup>94</sup>. À ce plaisir du jeu, toutefois, j'ai ajouté celui du slam; en effet, derrière la «simple» tâche d'interpréter son texte poétique au micro, le slameur expérimente également le processus de mise en compétition des poètes entre eux. Par conséquent, il monte sur les planches de la scène non seulement habité par le texte dont il doit livrer l'interprétation, mais également investi de cette attitude de compétition<sup>95</sup>, ce plaisir de se confronter à ses pairs tout en étant responsable d'offrir le meilleur spectacle possible, d'«épater la galerie», d'en mettre «plein les oreilles», de remporter le match ou, du moins, de sortir la tête haute de sa performance. Qu'il le veuille ou non, cette attitude cabotine, surtout induite par le contexte du slam, vient fortement teinter l'interprétation du slameur; c'est cette énergie si particulière et unique au slam, qu'on ne retrouve pas comme telle au théâtre, que j'ai tenté de réinjecter dans l'interprétation des performeurs de la création, dans la mesure du temps qui m'était imparti<sup>96</sup>, tout en la bonifiant du plaisir de jouer si fondamental au jeu meyerholdien.

---

<sup>93</sup> Dans cette courte séquence, le débit verbal atteint son paroxysme par rapport au reste de la création tandis que le corps, pour sa part, effectue son mouvement le plus lent du spectacle.

<sup>94</sup> Vsevolod Meyerhold, «Meyerhold parle, réflexions de Meyerhold notées par A. Gladkov», dans *Écrits sur le théâtre – Tome IV*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 316.

<sup>95</sup> Que je décris moi-même comme étant «une envie irrationnelle de dévorer le public».

<sup>96</sup> Cette initiative, proposée par Jean-Marie Alexandre, œil extérieur et conseiller à la création, est survenue vers la fin du processus de création, durant les étapes de réintégration des principes du slam à la création et d'organisation de la mise en scène.

Qu'il s'agisse d'employer les mécanismes de l'expression gestuelle (postures excentriques, contorsions, décalages) afin de modifier l'excitation et l'affectivité intérieures du slameur ou, encore, d'investir celui-ci d'une joie créatrice et d'un plaisir compétitif, l'objectif de cette manœuvre consiste à éloigner le poète de l'identification affective associée aux premières théories du jeu stanislavskien, en plus d'en faire un interprète virtuose de ses moyens expressifs et créateurs de son jeu. Éventuellement, ce plaisir du jeu et de la construction scénique se développera dans un acte de co-création avec le spectateur, nous rappelant que sur la scène «chaque essence théâtrale n'est qu'un prétexte pour proclamer, de temps en temps, et grâce à l'excitabilité des réflexes, la joie d'une existence nouvelle.<sup>97</sup>»

### 3.2 Création d'une partition gestuelle

Dans ses écrits, Meyerhold utilisait souvent l'art musical comme analogie à la création théâtrale, afin d'expliquer et d'organiser les principes du système scénique complexe que celle-ci implique<sup>98</sup>. En abordant le travail de construction du jeu de l'acteur, il comparait la séquence d'actions scéniques (gestuelles et verbales) qu'il devait effectuer à une «partition» scénique particulièrement riche et précise, comme c'était le cas, par exemple, pour sa mise en scène de *La Terre cabrée* en 1923, où il employait le principe de la partition musicale afin d'organiser la parole de ses acteurs<sup>99</sup>. Dans le cas de la présente recherche-création, je conserve donc l'appellation «partition» afin de définir les différentes séquences d'actions scéniques, étant donné que l'exécution de chacune (ici, la partition gestuelle) était déterminée avec une précision telle que l'opération relevait pratiquement d'une interprétation musicale. La moindre enjambée était soigneusement calculée en fonction du rythme global de la création, comme chacun des transferts de poids, de l'amplitude des mouvements effectués en situation de jeu, jusqu'aux respirations des performeurs. Si, à première vue, une telle structure d'interprétation peut

---

<sup>97</sup> Vsevolod Meyerhold, «Critique du livre de A.S. Tairov: Carnets d'un metteur en scène (1921-1922)», dans *Écrits sur le théâtre – Tome II*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1975, p. 77.

<sup>98</sup> Béatrice Picon-Vallin, «La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien», dans J.-C. Roberti [dir], *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 48.

<sup>99</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 190.



sembler extrêmement rigide et contraignante, il faut comprendre qu'elle résulte d'une liberté de création presque totale lors de la phase exploratoire du projet. Une fois cette structure rigoureusement assimilée et maîtrisée dans la partition de l'interprète, il devient possible pour ce dernier de s'en libérer à nouveau et de s'en écarter très légèrement, suivant l'excitabilité de son jeu et sa spontanéité de créateur. Dans le cas de la création expérimentale, la partition gestuelle a su être si constante, détaillée et complète que nous pouvons affirmer qu'à la partition orale, c'est-à-dire au poème entendu, s'est superposé un «poème gestuel» se voulant à la fois autonome et complémentaire à celui-ci. Comme nous le verrons plus en détail dans les sections qui suivent, s'il arrive qu'à certains moments de la création ce poème visuel ne fasse qu'explicitement visuellement le propos du poème entendu<sup>100</sup>, dans plusieurs cas il les complète, en évitant la redondance, agissant en contrepoint avec celui-ci.

### **3.2.1 Organisation de séquences gestuelles précises**

Tout au long de la création et en raison de l'influence esthétique des études biomécaniques, la partition gestuelle du performeur s'est vue scindée en trois types de séquences bien distinctes: les séquences «slam», «théâtre» et «slam-théâtre»<sup>101</sup>.

#### 3.2.1.1 Séquences gestuelles «slam»

Ces séquences ne conservent de la biomécanique que l'aspect pratique de celle-ci, constituant surtout un retour à la gestuelle simpliste de l'expression orale du slameur. La biomécanique, par l'application de ses principes développés durant l'entraînement des performeurs, venait préciser et styliser cette gestuelle, de manière plutôt décorative, sans nécessairement en développer les aspects théâtraux et dramatiques. Il s'agit donc d'une

---

<sup>100</sup> Par exemple, dans les séquences «slam» (voir la sous-section suivante, «3.2.1.1 Séquences gestuelles "slam"»), la biomécanique n'est employée que pour sa fonction décorative du mouvement «slam»; les mouvements, tirés de l'expression gestuelle employée par le slameur afin de rythmer son propos, sont stylisés suivant l'esthétique de la biomécanique.

<sup>101</sup> Afin de bien différencier et visualiser le découpage de l'expression du performeur, se référer à «Panpan! [Partition dramaturgique, version finale et complète]», en annexe.

mise en scène de la figure du slameur lui-même, dont le potentiel expressif se voit grandement épanoui, sans toutefois subir une véritable métamorphose esthétique. Afin de créer un effet rythmique dans la structure dramaturgique générale de *Panpan!*, chaque Strophe s'est vue attribuer une séquence «slam»<sup>102</sup>.

### 3.2.1.2 Séquences gestuelles «théâtre»

Ces séquences, pour la plupart uniquement exécutées par la pantomime, ne conservent du texte slam que le thème et le rythme de celui-ci, proposant une interprétation plutôt théâtrale, quoique très inspirée de l'esthétique des études biomécaniques, des figures archétypales et stéréotypées implicites dans le texte poétique à l'origine de la création expérimentale. À l'opposé des séquences «slam», l'influence de la biomécanique s'avère omniprésente dans les séquences «théâtre», s'impliquant à la fois comme méthode d'entraînement de l'acteur et esthétique dominante de l'interprétation. Chaque Leitmotiv constitue une séquence de théâtre de pantomime; chaque Strophe, pour sa part, recèle également une séquence «théâtre», sans toutefois qu'il s'agisse de pantomime pure. Comme nous le verrons plus loin, ce type de séquence est particulièrement associé à une fonction dramatique et narrative du discours poétique, mais aussi, en particulier en ce qui a trait aux Leitmotifs, à la notion du *pré-jeu* meyerholdien<sup>103</sup>.

### 3.2.1.3 Séquences gestuelles «slam-théâtre»

À la fois les plus complexes et les plus problématiques, mais, surtout, les plus intéressantes quant aux intérêts scientifiques de la recherche-crédation, les séquences «slam-théâtre» tentent de concilier et de métisser les esthétiques, principes, aptitudes et atouts provenant du slam de poésie et de la biomécanique meyerholdienne. Ces séquences se modèlent à partir des figures archétypales et stéréotypées contenues dans le

---

<sup>102</sup> Pour un exemple de séquence gestuelle «slam», consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:17:33 à 00:17:45.

<sup>103</sup> Pour un exemple de séquence gestuelle «théâtre», consulter idem, de 00:09:28 à 00:12:55.

texte original, figures que les performeurs illustrent et développent dans l'espace scénique. Sans qu'ils mettent en jeu une représentation scénique d'eux-mêmes en tant que performeurs (comme c'est le cas dans les séquences «slam»), ni qu'ils interprètent des «personnages» à part entière (comme c'est le cas dans les séquences «théâtre»), ceux-ci naviguent entre la représentation d'une réalité métathéâtrale (les interprètes en scène) et celle d'une réalité fictive et poétique (les figures archétypales et stéréotypées du poème original que *montrent* les interprètes), combinant une série de mouvements s'inspirant à la fois de l'expression gestuelle «slam» de la poésie orale, des études biomécaniques et des outils thématiques du texte. Les séquences «*slam-théâtre*» sont uniquement associées aux Strophes et correspondent à la majeure partie de la création<sup>104</sup>.

Si, de prime abord, la segmentation rationnelle du spectacle expérimental visait surtout à répondre de manière fonctionnelle à la nécessité scientifique d'isoler et d'observer les différentes manières d'interpréter le slam en employant la biomécanique, celle-ci c'est rapidement révélée comme étant une approche particulièrement intéressante en ce qui a trait à rythmer la création par l'emploi d'une série de ruptures aux différents niveaux de jeu qu'adoptent les performeurs. En se développant sur le modèle esthétique de l'étude biomécanique, le rythme global de la création s'est mécanisé, de sorte à enchaîner ses différentes séquences comme une série de petites études biomécaniques à formes et thématiques variables<sup>105</sup>.

### ***3.2.2 Développement visuel des images poétiques présentes dans le slam***

L'un des apports majeurs de la biomécanique meyerholdienne à l'expression gestuelle dans le slam de poésie est sans contredit le développement visuel de la poésie inhérente au texte à slamer. C'est véritablement ici que l'expression «voir le slam» prend tout son sens, car l'univers poétique du texte s'émancipe de l'abstraction intellectuelle à laquelle il se voit habituellement confiné lors d'une performance slam traditionnelle, pour être

---

<sup>104</sup> Pour un exemple de séquence gestuelle «*slam-théâtre*», consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:06:26 à 00:07:07.

<sup>105</sup> Pour davantage d'information quant à la mécanisation de la création, consulter le «Chapitre 5 – La mécanique dramaturgique».

compris concrètement à travers les corps mouvants des interprètes. Si les théoriciens admettent volontiers que «le slam appartient au monde du spectacle, [qu']il met en compétition des voix enracinées dans les corps des poètes et dans le matériau inépuisable du langage<sup>106</sup>», cette assertion se voit rarement considérée sérieusement dans le milieu du slam ou, du moins, dans son sens le plus littéral. En effet, pour que la poésie s'incarne véritablement à travers le corps du poète, il ne suffit pas que ce dernier en performe le texte sur scène, il faut également que la poésie, par les moyens expressifs dont dispose le corps, développe à travers lui un langage poétique et théâtral concret, un langage qui lui est propre et qui en traduit visuellement l'univers. Comme l'explique Paul Zumthor (1983) en reprenant Roland Barthes, «le théâtre apparaît, de façon complexe, mais toujours prépondérante, comme une écriture du corps: intégrant la voix porteuse d'un langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel. En ce sens, il constitue le modèle absolu de toute poésie orale.<sup>107</sup>» J'ai donc beaucoup travaillé, à travers l'expression du corps et l'influence de la biomécanique meyerholdienne, à développer les images poétiques contenues à l'intérieur du texte initial, lesquelles peuvent être subdivisées en quatre *fonctions* qu'elles remplissent dans la mécanique théâtrale qui sous-tend la création: les fonctions décorative, dramatique narrative, référentielle et métaphorique. Évidemment, plusieurs fonctions peuvent être attribuées à une même image poétique.

### 3.2.2.1 Fonction décorative

Comme nous l'avons constaté précédemment, il arrive que l'image gestuelle proposée ne fasse que soutenir la parole de manière anecdotique, en ce qu'elle permet au spectateur de voir ce qu'il entend déjà du texte et que, par lui-même, il conceptualise de manière intellectuelle, abstraite; c'est le cas, entre autres, de la gestuelle employée lors des séquences «slam», dont le principal intérêt du type d'image proposé est de décrire

---

<sup>106</sup> Anne Peyrouse, «Présentation» dans André Marceau et Anne Peyrouse, *Slam ma Muse 2, Anthologie des slameuses du Québec*, Québec, Les éditions Cornac, 2013, p. 8.

<sup>107</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 55.

visuellement le propos avancé par le texte<sup>108</sup>. L'autre intérêt de la fonction décorative est de rendre rapidement concrètes certaines images poétiques mineures, moins importantes quant à la compréhension de l'œuvre, de sorte que le spectateur n'accorde que peu de temps et d'énergie à leur décodage et qu'il se concentre davantage sur d'autres images poétiques plus riches et plus prioritaires. Cela peut être une façon efficace d'orienter le regard à la fois intellectuel et sensible du spectateur vers les zones fortes de la création. Un exemple concret d'image à fonction décorative dans la partition gestuelle de *Panpan!* est celle où le performeur endossant le stéréotype du Macho parle de «s'éclate[r] en s'claquant une caisse de vingt-quatre<sup>109</sup>», tout en mimant le décapsulage d'une bouteille de bière en direction de la Femme-Objet (juste avant qu'il la fasse éclabousser)<sup>110</sup>; ici, le geste ne fait que supporter, embellir et doubler visuellement la parole. Si cette courte séquence est moins importante que celles qui la précède et, surtout, celle qui lui succède, elle doit néanmoins servir de pont efficace entre celles-ci, de sorte à établir le lien voulu entre le monde de la guerre au Moyen-Orient (la séquence qui la précède) et l'univers du *party* nord-américain (celle qui lui succède): c'est pourquoi l'emphase sur cette séquence se voit considérablement réduite par rapport à celle des deux autres et que ses difficultés de décodage pour le spectateur sont moindres.

### 3.2.2.2 Fonction narrative

Ce type d'image se retrouve principalement dans les séquences «théâtre» de la création, où les images poétiques s'étirent (ici, les archétypes des Poissons) de sorte à raconter une véritable histoire au spectateur, un récit progressif qu'il peut suivre au fil des Leitmotifs, un peu à la manière d'une série télévisée<sup>111</sup>. Bien sûr, pratiquement toutes les images gestuelles de la création possèdent un caractère narratif. Certaines d'entre elles, comme c'est le cas de l'image des Poissons qui évoluent dans leur bocal lors des Leitmotiv, se

---

<sup>108</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:17:33 à 00:17:45.

<sup>109</sup> Strophe 2, dans *Panpan!* [Texte original], en annexe.

<sup>110</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:13:43 à 00:13:51.

<sup>111</sup> En effet, la création joue beaucoup sur la critique de la télévision ainsi que sur les modes de réception qui lui correspondent, lesquels, d'une certaine façon, conditionnent nos mœurs occidentales.

prolongent hors des délimitations de la parole afin de narrer leur propre récit poétique. Un autre exemple d'image à fonction dramatique narrative est celle où le performeur, endossant le stéréotype du Tueur médiatisé, «prend en otage» les spectateurs<sup>112</sup>; la figure du Tueur se déplace ainsi sur la scène sans l'appui du texte, car cette séquence en constitue une extension inédite que seul le jeu corporel est en mesure de traduire sur scène. L'intérêt mineur de la fonction narrative dans la création est d'offrir au spectateur un temps de répit face au texte slamé en concentrant son attention sur l'interprétation uniquement gestuelle du performeur; son intérêt majeur, cependant, est d'employer ce type de séquences afin de développer le *pré-jeu* meyerholdien, cette parade de l'acteur qui, comme nous l'avons expliqué dans «1.1 Cadre conceptuel», consiste à orienter, par la pantomime, le sens des séquences qui suivent, d'orienter le regard et l'interprétation du spectateur quant à l'action à venir<sup>113</sup>.

### 3.2.2.3 Fonction référentielle

L'image à fonction référentielle est un dérivé évident du slam de poésie, dont les textes emploient souvent plusieurs références populaires ou, du moins, font appel à la connaissance générale et aux lieux communs, afin de séduire les spectateurs, mais, plus important encore, de se faire comprendre rapidement par l'ensemble de ceux-ci en raison des contraintes temporelles du contexte slam<sup>114</sup>. À ce titre, nous pourrions dire que l'ensemble des figures stéréotypées convoquées dans les partitions gestuelles de *Panpan!* constituent en soi des images référentielles, non seulement parce que les stéréotypes font partie intégrante de la connaissance populaire, mais aussi parce que la plupart d'entre eux sont indirectement associés, dans le texte à slamer, ou encore dans les citations en projection vidéo complémentaires au jeu, à des noms emblématiques bien précis et/ou

---

<sup>112</sup> *Panpan!*, Strophe 1: «Tel le viseur d'un gun à pompe qu'un fou d'Dawson pousse dans l'front d'une rousse PAN! Son [...] nos éclats d conscience volent en suspension»: consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:18 à 00:08:07.

<sup>113</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 48.

<sup>114</sup> Un cas particulièrement évocateur est le fameux *Fils de pub* du slameur québécois David Goudreault, dont la construction de l'écriture des vers s'organise entièrement en fonction du lexique populaire lié aux noms des différentes marques de voitures qui existent: consulter David Goudreault, «Fils de pub», dans *Approfondir*, Sherbrooke, Compagnons d'Amérique (label indépendant), 2011, no 15, 3:15 min. [CD]

liés à l'actualité: le tueur de Dawson et Staline pour la figure du Tueur médiatisé, Miley Cyrus et Barbie pour celle de la Femme-objet, Justin Bieber pour celle du Macho et, enfin, Jésus Christ pour la figure archétypale du Fils<sup>115</sup>. Ces images ont en commun le fait qu'elles font office de références sociales et culturelles à la fois larges (une figure typée est large dans la mesure où elle peut regrouper plusieurs individus) et précises (par l'association possible à certains noms connus) s'inscrivant directement dans le contexte social de la représentation; de plus, qu'elles soient fondées ou non, ces références alimentent une compréhension par associations du discours poétique présenté.

Dans la création expérimentale, les références archétypales et stéréotypées se déploient à travers le jeu des interprètes en une série de mimiques et de gestes qui leur sont associés, dont l'ampleur expressive et le prolongement dans le temps varie en fonction de chacune. L'exemple le plus frappant de référence archétypale est celui de la figure du Poisson, lequel représente à la fois l'archétype de la Nature (Poisson) et, par analogie, celui du Père, cet Occidental apathique déshumanisé par sa télévision. Rappelé à quatre reprises lors des Leitmotifs, le Poisson se voit gestuellement traduit de la manière suivante: position de profil avec bras et jambes écartés et tendus<sup>116</sup>, le tronc se dandinant afin de rappeler le mouvement ondulatoire de l'eau de l'aquarium, les mains frétilant elles aussi à la manière de nageoires, le tout couronné d'un regard vidé de toute intelligence<sup>117</sup>. À la seconde partie de chaque Leitmotiv, l'archétype du Poisson se mue davantage vers la figure stéréotypée du Père occidental apathique, image qu'il portait déjà indirectement en lui: son tronc se redresse tout en conservant une courbure au niveau du dos, l'expression de son regard passe du vide d'intelligence à une naïveté qui tend vers

---

<sup>115</sup> Au sujet des figures archétypales et stéréotypées dans la création expérimentale, consulter le «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe. En ce qui a trait aux citations associées à chacune de ces figures, consulter les Strophes 1, 2 et 3 de «*Panpan!* [Partition dramaturgique, version finale et complète]». Consulter également, pour la projection vidéo des citations durant les représentations, «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:15:27 à 01:18:23 (les vidéos des citations y sont intercalées avec les vidéos des poissons rouges, afin de respecter l'ordre des projections vidéo dans le spectacle).

<sup>116</sup> Cette figure s'inspire de l'une des postures que l'on retrouve, entre autres, dans l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>117</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:09:28 à 00:12:55.

l'abrutissement et, enfin, ses bras pendent le long de son corps, se balançant en fonction de sa démarche lourde<sup>118</sup>.

Si la figure archétypale du Poisson fait référence à une conception plutôt large que l'on peut se faire de la Nature et du Père, la figure stéréotypée en laquelle celle-ci se mue ensuite vient en quelque sorte resserrer et préciser à la manière d'une loupe le discours poétique visuel en ne retenant que les traits précis et limités associés au stéréotype du Père occidental lâche, vaniteux, sorte d'être humain apathique et abruti par sa télévision<sup>119</sup>. Ce travail de développement puis de synthèse des images poétiques internes au discours poétique en figures typées s'inspire de l'influence esthétique du grotesque, ainsi que des expérimentations théâtrales de Meyerhold, lequel développait dans certaines de ses mises en scène plusieurs types sociaux susceptibles de faire résonner le texte interprété avec le contexte sociopolitique de son temps. C'est le cas, par exemple, de sa mise en scène de *La Forêt* (1924) d'Alexandre Ostrovski, dans laquelle il se permettait de schématiser certaines figures en leur soutirant leurs nuances psychologiques afin d'établir un décalage entre le jeu des personnages prolétaires et celui des figures aristocratiques, satirisant ainsi l'aristocratie rurale et exposant du coup le conflit des classes sociales de l'époque; les «bons» prolétaires se voyaient alors interprétés soit comme des rebelles progressistes, ou encore de manière clownesque et burlesque<sup>120</sup>.

Un autre exemple d'image à fonction référentielle, cette fois ne se développant pas dans l'espace-temps scénique avec la même amplitude que les autres, est la citation gestuelle du début de la Strophe 1: le performeur endosse brièvement, l'instant d'un seul mouvement de grandeur et d'une mimique faciale, l'arrogance associée à la figure du Marquis de Sade, dont la référence se trouve dans le texte d'origine<sup>121</sup>. Cette courte référence a comme fonction, entre autres, de nourrir le propos qui la suit, mais, comme elle n'apparaît dans la création que le temps d'un mouvement, il s'agit davantage d'une

---

<sup>118</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), de 00:05:09 à 00:06:12.

<sup>119</sup> Pour bien saisir les fonctions symboliques propres à chaque figure typée, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées], en annexe.

<sup>120</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 209.

<sup>121</sup> *Panpan!*, Strophe 1: «J' pense qu'on est restés Marqués de Sade»: <sup>121</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:06:25 à 00:06:32.



citation, voire d'un simple clin d'œil, que d'une figure développée dans toute sa théâtralité.

Un autre exemple de citation gestuelle développée à l'intérieur de la création expérimentale est celui de la biomécanique elle-même. En effet, certains segments d'études (*Le lancer de la roche*, *Le coup de poignard* ou *La claque*) et d'exercices biomécaniques (*La marche*) pratiqués en laboratoires de création ont été incorporés dans la partition gestuelle des performeurs. L'exemple le plus frappant est celui de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*<sup>122</sup>, dont plusieurs segments récurrents se retrouvent imbriqués à différents moments du spectacle. Cette étude est reprise une première fois dans la seconde moitié de la Strophe 2, les interprètes reproduisant avec détachement le suicide de Roméo et Juliette, dans une adaptation particulièrement grotesque et mélodramatique se soldant par une imitation ridicule du harakiri et une succession de fausses morts tragiques chez la Femme-objet, prête à tout pour regagner l'attention du Macho, au point de se soumettre à ce rituel grotesque et pathétique<sup>123</sup>. Ici, bien sûr, il s'agit d'une construction complexe de symboles multiples, la Femme-objet étant au Macho ce que Juliette est à Roméo et ce que l'Orient serait à l'Occident. D'où le traitement mélodramatique et grotesque à la fois tragique et ridicule, emblématique et maniériste de cette relation destructrice. S'il est arrivé à Meyerhold de citer certains segments de ses propres études biomécaniques dans des mises en scènes telles que *Le Cocu Magnifique* (1922)<sup>124</sup>, afin, notamment, d'en faire la «propagande» auprès du système communiste soviétique, il s'agissait plutôt, dans le cadre de ma recherche-création, d'employer celle-ci non pas uniquement afin de citer Meyerhold lui-même, mais surtout pour mettre en évidence le caractère mécanique, didactique et quelque peu prévisible de la biomécanique. L'idée était de faire résonner l'esthétique de celle-ci avec le propos et la forme du texte poétique, lequel illustre les répétitions des erreurs humaines à travers les mécaniques froides des relations humaines et du legs

---

<sup>122</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 115. <sup>122</sup> Consulter également «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:18:52 à 01:20:04.

<sup>123</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:16:31 à 00:17:27.

<sup>124</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 44.

intergénérationnel. En effet, un extrait du *Coup de poignard* était à nouveau repris plus tard dans la Strophe 3, le Fils-macho tentant d'assassiner sa Mère-objet en répétant inlassablement le même mouvement que son géniteur symbolique, le Macho/le Père-poisson rouge, en répétant, donc, *les mêmes erreurs* que lui<sup>125</sup>. De cette manière, la biomécanique, en tant que référence et citation, résonnait non pas uniquement avec la tradition meyerholdienne, mais, plus important encore, elle avait comme fonction, par son caractère didactique, d'explicitier l'essence des archétypes et stéréotypes *montrés*, ces figures enfermées dans la répétition didactique de leurs habitudes de vie apprises et mécanisées.

#### 3.2.2.4 Fonction métaphorique

Ce type d'image poétique est sans doute le plus complexe à réaliser scéniquement, mais, surtout, le plus intéressant à explorer en ce qui a trait aux enjeux de la création. Il s'agit de donner à voir des images qui, sans nécessairement refléter un propos concret ou parfaitement cohérent avec la parole énoncée, cherchent à ouvrir le sens de celle-ci en proposant une certaine abstraction, un visuel empreint d'un symbolisme ouvert à l'interprétation et que les spectateurs sont en mesure de compléter par eux-mêmes. Il s'agit évidemment de la contribution la plus importante du grotesque dans la recherche-création. Par la stylisation qu'amène cette esthétique, il fallait proposer au spectateur un canevas de la réalité *telle que je la perçois*, lui transmettre ma vision artistique du monde, dans toute sa subjectivité<sup>126</sup>. Ceci s'effectuait, à travers l'esthétique générale de la création, par la schématisation et la stylisation du concret et la réduction des images poétiques à des figures typées<sup>127</sup>, par opposition à la vision objectiviste du réalisme naturaliste de Stanislavski. Cette volonté de schématisation de ma vision subjective du monde a donné lieu, à travers la création expérimentale, à une série d'images métaphoriques. C'est en partie grâce à elles que l'on peut parler d'une partition gestuelle

---

<sup>125</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:21:27 à 00:21:56.

<sup>126</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 105.

<sup>127</sup> Ibid.

qui constitue un véritable poème gestuel en elle-même, car les mouvements convoqués, en décalage avec la réalité, demeurent symboliques et, sans révéler immédiatement le discours qu'ils tiennent, fournissent au spectateur les signes et les outils nécessaires à la construction d'une interprétation qui lui est personnelle.

Bien sûr, l'ensemble des figures archétypales et stéréotypées, en plus de tracer un important réseau référentiel, nourrit l'imaginaire métaphorique du spectateur. Par exemple, l'image du Poisson rouge constitue une métaphore présente en second plan dans le texte. Cependant, avec le développement gestuel narratif de celle-ci au fil de la création, la métaphore acquiert une amplitude propre au théâtre, en ce sens où ces Poissons rouges qui évoluent, se découvrent, se reproduisent et se quittent au fil des Leitmotifs, construisent, sur une base progressive, une métaphore filée de la vie nord-américaine moyenne. Un autre exemple de mouvement à fonction métaphorique, plus simple et isolé cette fois, pourrait être le mouvement de mains suggérant une détonation à partir de la bouche du slameur, qui, associé au propos du texte abordant la guerre et inspiré d'un simple mouvement «slam» visant initialement à rythmer le débit de la parole poétique, laisse pourtant voir l'appareil buccal de ce dernier comme étant également le canon d'une arme à feu<sup>128</sup>. Ce simple mouvement, quoiqu'anecdotique, permet d'établir un pont entre la gestuelle de base du slameur et le propos général du texte (ici, la guerre et la violence par les armes à feu). Un dernier exemple convoqué est la séquence de la fellation, où la Femme-objet se retrouve complètement soumise aux désirs pornographiques du Macho<sup>129</sup>: malgré que le propos visuel extrêmement explicite semble *a priori* livrer l'essentiel du propos à comprendre, le fait qu'il entre en contradiction avec le discours du texte prononcé suppose que l'acte de la fellation n'est en réalité qu'un prétexte, une clé de compréhension d'un discours beaucoup plus complexe en ce qui a trait, notamment, aux conflits politiques entre l'Occident et l'Orient. En raison des multiples analogies qu'elle convoque, cette image acquiert par conséquent un caractère métaphorique, tout en constituant en soi une schématisation anecdotique et stylisée et, il va sans dire, particulièrement grotesque des rapports des forces politiques en jeu dans le texte à slamer.

---

<sup>128</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:07 à 00:07:17.

<sup>129</sup> Consulter idem, de 00:14:56 à 00:15:44.

### 3.2.3 Fragmentation du mouvement

Un autre apport de la biomécanique à la partition gestuelle de l'interprète, employée en tant qu'esthétique de jeu, constitue en le découpage précis du mouvement, de manière pratiquement chorégraphique, en fonction des principes biomécaniques que sont l'*otkaz*, le *pacil*, la *stoïka* et, inévitablement, le *thormos*. Au-delà de la simple esthétique des études biomécaniques, c'est également toutes les aptitudes que ces exercices amènent à développer qui ont été intégrées à la création. Tel que mentionné précédemment, la partition gestuelle adopte l'esthétique d'une longue étude biomécanique d'un peu plus d'une vingtaine de minutes. S'il est vrai que le choix de cette forme a pour effet de contraindre l'expression poétique et orale du texte et, parfois même, d'alourdir l'interprétation des performeurs en fragmentant la fluidité de leurs partitions gestuelles et vocales respectives, il n'en demeure pas moins que, dans un contexte de création expérimentale, celle-ci permet de bien disséquer, dans une rigueur scientifique, les différents éléments en jeu dans l'expérimentation. En effet, la fragmentation du mouvement, associée aux études biomécaniques, permet d'osculer la création dans une précision et une clarté expressives substantielles et de *montrer* au spectateur, de manière presque didactique, la mécanique des moyens expressifs mis en cause dans l'interprétation des performeurs.

Même si, comme l'a démontré la recherche-crédation, conserver sans compromis l'esthétique de la fragmentation du mouvement en vient à mécaniser le rythme et l'expression générale de la poésie à performer, il n'en demeure pas moins qu'en ce qui concerne le slam, l'intérêt de mesurer l'apport esthétique des études biomécaniques dans la création demeure pertinent. En effet, cette esthétique de la fragmentation du mouvement, laquelle nécessite inévitablement le passage à un état d'extrême conscience de soi, de son instrument de jeu, de son partenaire, des objets physiques et de l'environnement scénique<sup>130</sup> en vue de développer le «principe de la totalité», par lequel chaque partie du corps participe au mouvement scénique<sup>131</sup>, dépasse la question de la simple virtuosité du performeur. Poussée à l'extrême, elle amène ce dernier à *montrer*

---

<sup>130</sup> Jörg Bochow, *Meyerhold's Theater and biomechanics*, Berlin, Mime Center, 1997, à 00:11:27 [DVD]

<sup>131</sup> Ibid.

son jeu, c'est-à-dire à établir une certaine distance entre lui et le personnage ou la figure interprétée, dans l'optique de produire un «théâtre associatif, où l'on est attentif à chaque geste afin de montrer un masque donné en tant que tel, [où l']on doit élaborer pour chaque masque son propre style de jeu.<sup>132</sup>» À travers son interprétation, le performeur qui fragmente son jeu à la manière des études biomécaniques ne se limite donc plus seulement à *faire*, il s'applique simultanément à *montrer* le *faire*. Par conséquent, le spectateur, en plus de recevoir et de traiter le résultat sensible de l'expression virtuose et purement créatrice du performeur en scène (ex.: l'action du «personnage»), décode en même temps les indices et les mécanismes techniques qui permettent la réalisation de cette virtuosité (ex.: l'agilité et le transfert de poids nécessaires à l'accomplissement de l'action du «personnage»).

Par conséquent, malgré l'apparent didactisme dû à l'intégration de l'esthétique de la biomécanique à la création, la réussite de cette hybridation dépend principalement d'une question de dosages précis. Dans la création expérimentale, un excès de formalisme dans l'esthétique de la biomécanique a eu pour effet, dans certains cas, de mécaniser le rythme général de la création et de cloisonner l'expression spontanée du texte poétique. Néanmoins, tout porte à croire que cette esthétique du *montré*, de la fragmentation du mouvement, lorsque correctement dosée, est en mesure de doubler les enjeux spectaculaires de la réception du spectateur, tant sur la base du *faire* que du *faire montré*<sup>133</sup>.

### 3.3 Organisation esthétique de la partition gestuelle

Une fois la partition gestuelle scrupuleusement définie et intégrée par le performeur, il m'était enfin possible de travailler à la stylisation de celle-ci et d'en organiser l'esthétique en jouant sur les contrepoints possibles avec l'expression vocale du texte, sur

---

<sup>132</sup> Vsevolod Meyerhold, «Le Professeur Boubous et les problèmes posés par un spectacle sur une musique», dans *Écrits sur le théâtre – Tome II*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1975, p. 151.

<sup>133</sup> Attention: un excès de formalisme demeure toujours à éviter, cette esthétique du *montré* dans le jeu de l'acteur s'appliquant particulièrement bien dans un spectacle développant un langage théâtral formel se construisant à partir de clichés, en résonance avec le propos de la création, comme c'est justement le cas dans *Panpan!*.

les récurrences des figures visuelles et des «rimes gestuelles», ainsi que sur les pauses sculpturales et expressives du performeur.

### ***3.3.1 Travail du contrepoint entre l'expression vocale et gestuelle***

Même si la question a été effleurée précédemment, la possibilité de contrepoints thématiques et formels entre les expressions vocale et gestuelle du performeur constitue définitivement l'un des apports les plus importants et fondamentaux de la biomécanique à l'expression scénique de la poésie orale. C'est que la gestuelle du poète, bien qu'elle soit bien présente, s'avère relativement peu élaborée dans le contexte du slam de poésie en raison du fait, notamment, que la scène slam est principalement composée de performeurs «amateurs». Malgré que ceux-ci arrivent à tirer un aspect performatif fort intéressant des imperfections et maladresses de jeu liées à leur manque de formation théâtrale<sup>134</sup>, leur potentiel expressif s'avère généralement limité. Ainsi, la plupart des slameurs se contentant d'esquisser une série de gestes imprécis lors de leurs performances, il est d'autant plus rare que ceux-ci démontrent une richesse expressive au point de développer un langage précis autonome et, parfois même, contradictoire avec le propos du texte slamé. Notons que dans ses écrits et au cours de sa pratique, Meyerhold insistait beaucoup sur l'importance du contrepoint dans l'interprétation de l'acteur. Dès ses premières expérimentations théâtrales sous le pseudonyme du Docteur Dapertutto, il s'opposait déjà à l'idée d'un théâtre misant sur l'illusion et dans lequel le spectateur devenu apathique se laisse absorber par la fiction qui lui est présentée, lui préférant plutôt «une esthétique de l'écart, de la dissonance entre les couleurs, entre le visuel et le sonore.<sup>135</sup>» Il travaillait d'ailleurs souvent la biomécanique en contrepoint avec la musique, afin d'entraîner ses acteurs à organiser consciemment le rythme de leur jeu en fonction de celui de la scène<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> D. Kimm, «Les poètes ont une voix, mais aussi un corps», dans *Érudit, Jeu : revue de théâtre*, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/25339ac> [site consulté le 24 mars 2016].

<sup>135</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 372.

<sup>136</sup> Jörg Bochow, *Meyerhold's Theater and biomechanics*, Berlin, Mime Center, 1997, à 00:30:06 [DVD]

L'intérêt de travailler les contrepoints du jeu consiste à enrichir l'expression générale de l'acteur et de mettre en évidence les tensions, les oppositions et les pensées contradictoires qui alimentent et traversent le personnage ou la figure qu'il interprète. En grossissant l'expression du performeur, c'est-à-dire en explicitant visuellement ses intentions et ses pensées contradictoires par l'entremise de son expression gestuelle, les oppositions entre les tensions du rôle qu'il interprète se concrétisent et deviennent tangibles pour le spectateur. Cependant, dans le cas de ma création expérimentale, il s'agit d'une approche particulièrement grotesque du jeu en partie inspirée des travaux de Meyerhold, mais correspondant également à mes intérêts artistiques personnels<sup>137</sup>. En effet, contrairement au monologue théâtral traditionnel, la poésie slamée consiste davantage en un monologue musical, poétique et rythmé, écrit afin de traduire la pensée du poète et de témoigner de la virtuosité phonétique des mots et expressions employés en accentuant les caractères formels et ludiques de la parole. Par conséquent, la logique de ce «monologue musical» n'est pas conçue à la manière de celle du monologue théâtral d'un personnage doté d'une psychologie aboutie, en ce sens où la pensée de l'auteur, par moments inconstante, s'y décline de manière souvent erratique, suivant une logique davantage formelle qu'intellectuelle. De plus, l'intention de l'auteur, malgré qu'elle soit engagée et qu'elle traduise une certaine complexité, demeure difficile à traduire dans ses pensées contradictoires, surtout dans le cas de la présente création, où le performeur construit son expression gestuelle à partir de l'alternance de masques sociaux, c'est-à-dire à partir des figures archétypales et stéréotypées décelables dans le texte initial. Dans la plupart des cas, ces figures étant relativement simplistes et épisodiques, il s'avère complexe d'en développer une réelle profondeur psychologique et, donc, d'en illustrer les pensées contradictoires. Néanmoins, dans le cas de la recherche expérimentale, deux types de contrepoints m'ont paru s'accorder particulièrement bien aux figures en jeu dans la création: les contrepoints thématiques et les contrepoints formels.

---

<sup>137</sup> Notamment, mes recherches expérimentales sur l'interprétation de l'acteur, alimentés par les découvertes et outils de jeu que je retire des cours *Travail Théâtral I, II et III*, donnés par le professeur Luis Thenon, au Baccalauréat en théâtre de l'Université Laval. Dans *Panpan!*, cependant, je porte aussi un intérêt particulier à l'expression mélodramatique, au formalisme, à la fausseté du jeu ainsi qu'au cabotinage. Pour la question du cabotinage, consulter le «Chapitre 5 – La *mécanique dramaturgique*».

### 3.3.1.1 Contrepoints thématiques

Il s'agit de mettre en opposition le sujet de la parole slamée et celui de la partition gestuelle illustrant celle-ci. L'objectif est alors d'obtenir deux propos différents, parfois diamétralement opposés, dont l'écart sémantique fournit au spectateur un espace propre à l'interprétation lui permettant d'établir des liens par analogies entre les deux sujets d'apparences contradictoires. De la sorte, en complexifiant de manière concrète sa pensée et en dupliquant son propos, la poésie scénique s'approfondit et gagne en richesse de sens. Il suffit de prendre en exemple la Strophe 2, lorsque les performeurs *montrent* une scène de séduction à travers leurs gestes, alors que leur parole aborde plutôt la question de la guerre et les massacres qu'elle engendre au Moyen-Orient<sup>138</sup>. L'apogée du «poème visuel» et des mouvements liés à la séduction constitue l'image sculpturale, presque fixe, d'une fellation symbolique, tandis que celle du poème sonore, la parole, décrit les meurtres et les crimes de guerre commis au nom du confort hypocrite de la société occidentale nord-américaine, qu'elle soutient indirectement par son abrutissement volontaire. Ainsi, le propos de texte et la transposition visuelle qu'en donne le corps des interprètes s'opposent tout en se complétant tant dans la forme que dans le contenu, l'un suggérant un contexte social violent et meurtrier et l'autre suggérant simultanément une relation intime, dégradante et pornographique. Ce contrepoint thématique permet d'établir une analogie à plusieurs niveaux entre la violence politique et le conflit animant l'Occident et l'Orient, ainsi que la relation de pouvoir/soumission entre l'Occident et l'Orient et, de l'autre côté, la violence des relations occidentales, le conflit de genres entre l'homme et la femme, de même que la relation de pouvoir/soumission entre les figures stéréotypées du Macho et de la Femme-objet. L'analogie entre la destruction des peuples à travers la guerre et ses enjeux politiques, ainsi que la destruction des genres dans les relations violentes et ses enjeux sexistes se solde par l'éjaculation du Macho, appuyée ici par l'onomatopée «PAN!» du texte et rappelant la détonation d'une arme à feu. L'image se voit également illustrée par les mouvements de recul de tête de la performeuse rythmant les coups du sexe masculin, en rappel à la fois à l'orgasme

---

<sup>138</sup> *Panpan!*, Strophe 2: «La vodka, l'rhum, sont not' armement [...] on plonge not' aquarium dins ondes d'Illico PAN! PAN! PAN! PAN!»: consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:14:30 à 00:15:44.



masculin au cours d'une relation sexuelle orale violente de même qu'aux projectiles reçus en pleine tête durant la guerre<sup>139</sup>.

La relation entre l'onomatopée «PAN!» et le mouvement de recul accusant le choc des balles a déjà été préalablement établie au début de la Strophe 2, lorsque la figure stéréotypée du Soldat se cache derrière celle de la Femme-objet, laquelle se tient immobile en affichant un large sourire docile et niais, occupant ainsi le rôle de bouclier humain<sup>140</sup>; dans cette séquence, chaque fois que le Soldat tire du fusil et retourne se cacher derrière elle, la Femme-objet accuse corporellement le choc de la balle. En développant le contrepoint à partir de récurrences gestuelles préalablement instaurées dans la création, il est désormais possible d'établir un contrepoint thématique plus large qui résonne avec le sujet global de la Strophe 2. L'analogie devient alors possible entre la violence de l'univers de la guerre et celle de l'univers du *party* et du *rave*, dans lequel ma génération grandit, les responsabilités/déresponsabilisations et conflits générationnels étant l'un des sujets importants du texte source. Finalement, nous pouvons en déduire que, sans l'apport contrapuntique de l'expression corporelle amenée par la biomécanique dans l'interprétation des performeurs, le texte poétique initial ne serait pas en mesure, par lui-même, d'acquérir ces nouvelles couches de sens et, encore moins, d'acquérir de telles résonances sémantiques.

### 3.3.1.2 Contrepoint formel

En ce qui a trait à la question des contrepoints formels dans la création, il s'agit cette fois de s'intéresser aux contrepoints rythmiques entre les rythmes de la partition vocale et gestuelle. L'intérêt de développer ce type de contrepoint dans la création consiste à créer une tension entre l'expression vocale et l'expression gestuelle de l'interprète, de sorte que cette tension nourrisse son jeu et son excitabilité; ultimement, cette tension se manifeste, chez le spectateur, par un sentiment d'étrangeté et de décalage vis-à-vis la performance à

---

<sup>139</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:15:38 à 00:15:42.

<sup>140</sup> Consulter idem, de 00:13:09 à 00:13:38.

laquelle il assiste. Tel qu'expliqué dans ses *Écrits sur le théâtre*, Meyerhold visait, entre autres:

... une liberté rythmique de l'acteur à l'intérieur d'une grande phrase musicale [de façon à ce que] le personnage joué par l'acteur, se développant à partir de la musique, se trouve avec elle non pas dans une coïncidence métriquement précise, mais en correspondance contrapuntique, parfois même en contraste avec elle, en variation, la distançant ou restant en arrière, sans jamais se suivre à l'unisson.<sup>141</sup>

Le travail esthétique du contrepoint dans *Panpan!* s'effectuait plutôt entre l'expression gestuelle et l'expression vocale du performeur, le texte poétique fortement musicalisé constituant la «phrase musicale» de l'œuvre.

En élaborant le contrepoint en fonction des écarts de rythmes entre les partitions expressives, il s'agissait de travailler une interprétation qui entraînait en «dissonance» avec elle-même, d'un point de vue rythmique entre le corps et la voix. Un exemple de ce type de contrepoint est celui de la Strophe 3, lorsque l'archétype du Fils débite son texte à une vitesse fulgurante, tandis que, parallèlement, son corps se replie progressivement sur lui-même, au ralenti, jusqu'à se fixer, de manière sculpturale, dans une expression de terreur inspirée entre autres par *Le Cri* d'Edvard Munch<sup>142</sup>, autre récurrence gestuelle du performeur en question. Dans ce cas-ci, la parole, tant par son fond que sa forme, exprime la colère et le désir de révolte du Fils face aux schémas destructeurs et aux legs générationnels se transmettant continuellement d'une génération à l'autre. Cette parole frénétique, vivante et animée d'un désir de liberté revendicatrice, se voit progressivement cimentée, séquestrée et figée dans un mouvement corporel en descente douce vers le sol et se soldant par une posture sculpturale témoignant de l'angoisse, de la terreur et de l'enfermement. De cette manière, le contrepoint formel induit également un contrepoint thématique, car en plus de créer une dissonance rythmique observable dans le jeu, il modifie la signification globale que l'on dégage tant de l'expression vocale que gestuelle, chacune *montrant* l'opposé de l'autre.

---

<sup>141</sup> Citation de «La Dame de pique», dans *Écrits sur le théâtre III*, pp. 180 et 196, tirée de Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 373.

<sup>142</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:21:59 à 00:22:14.

Ainsi, le travail des contrepoints formels et thématiques dans l'interprétation du texte poétique permet non seulement d'en enrichir une fois de plus les sens possibles, mais également d'orienter la réception du spectateur, à la manière du théâtre épique de Bertolt Brecht, à travers un sentiment d'étrangeté et de décalage qui surgit face à ce qui lui est présenté, de sorte que non seulement il n'oublie jamais qu'il est au théâtre, mais que, plutôt qu'essayer d'adhérer à la fiction qui lui est présentée, il tente d'en comprendre le fonctionnement et, une fois de plus, d'en dégager une interprétation originale et personnelle.

### ***3.3.2 Organisation de récurrences de figures visuelles et de «rimes gestuelles»***

Si le travail du contrepoint entre les partitions vocales et gestuelles des performeurs impliquait déjà une utilisation de récurrences de figures gestuelles dans les partitions de chacun, il faut savoir que l'ensemble de la création s'organisait autour de l'orchestration minutieuse de récurrences, et ce, tant au niveau du fond que de la forme. Comme nous l'avons vu plus tôt, au poème sonore se superposait un poème gestuel développé à partir de la partition de mouvements inspirée des gestes et de l'esthétique de la biomécanique meyerholdienne à travers les explorations corporelles effectuées au fil des laboratoires de création. Afin que ce poème gestuel ne réponde pas seulement de manière thématique à la parole poétique, il fallait également en adapter la forme à celle-ci. Pour ce faire, la partition gestuelle de ce poème visuel s'est vue organisée suivant les principes du texte poétique sur lequel elle s'appuyait. Il fallait donc «écrire» scéniquement dans l'espace cette partition gestuelle en tenant compte du souci rythmique du texte à slamer, ainsi que des procédés stylistiques de celui-ci. Par conséquent, onomatopées, allitérations, assonances, rimes à syllabes multiples et autres jeux de sonorités devaient être transposés de manière visuelle à travers l'écriture scénique de ce nouveau poème composé de gestes. Les mouvements de ce dernier se sont donc vus organisés de sorte à créer un vocabulaire de récurrences gestuelles, c'est-à-dire qu'à partir de l'ensemble des mouvements dégagés dans l'entraînement biomécanique et des explorations en laboratoire, un véritable «lexique» de gestes a été établi, dont les «mots» se répètent à des moments précis des

«phrases» gestuelles des performeurs, à quelques variantes près. À plusieurs reprises dans la création, donc, une majorité de mouvements se voient récupérés et adaptés aux différentes intentions à exprimer par les performeurs, de sorte à composer un système gestuel qui, sans être immédiatement décodé et saisi dans son entièreté par les spectateurs, encadre l'interprétation des performeurs, constituant ainsi un langage poétique autonome à géométrie variable.

Les partitions gestuelles de la création ont donc été «écrites» dans l'espace en s'inspirant des principes internes du texte poétique, dont les récurrences sonores se traduisent ici en récurrences gestuelles, générant ainsi sur le plan du mouvement des manifestations analogues aux allitérations et aux assonances. Évidemment, la différence entre les vitesses d'exécution d'une série de mouvements et d'une série de phonèmes formant une allitération ou une assonance étant particulièrement importante, la transposition des principes stylistiques du texte initial à la partition gestuelle des performeurs ne pouvait en aucun cas s'effectuer de manière littérale et plaquée. Il fallait plutôt l'adapter à la réalité du jeu corporel. Ainsi, tandis qu'en un seul vers poétique, le texte oral peut laisser entendre une allitération ou une assonance complète, la transposition et l'adaptation de cette figure de style à la composition gestuelle peuvent nécessiter l'entièreté d'une séquence dramatique afin de se réaliser complètement. Au final, j'ai pu dégager trois types de récurrences employées dans la création: la récurrence indirecte, la récurrence directe et la «rime gestuelle».

### 3.3.2.1 Récurrence indirecte

L'exemple le plus efficace de récurrence indirecte serait celui de la posture du «cri» inspiré du tableau éponyme de Munch, repris à différents contextes d'interprétation dans chacune des Strophes. Premièrement, dans la Strophe 1, le stéréotype du Professeur d'école se retourne vers l'écran, lequel symbolise ici un tableau de classe sur lequel y est

cité Staline<sup>143</sup>, puis, de retour vers le public, se fige dans l'expression horrifiée du tableau de Munch, traduisant ainsi l'horreur face à ce qu'il vient d'écrire et de transmettre à ses élèves, c'est-à-dire à la génération suivante<sup>144</sup>. Ensuite, dans la Strophe 2, le stéréotype du Macho, jouant avec la Femme-objet une version modifiée, grotesque et mélodramatique de la mort de Roméo et Juliette, se fige à nouveau vers le public dans cette même expression d'horreur, croyant à la mort feinte par sa comparse et traduisant l'horreur face au suicide qu'elle mime, suicide symbolique de l'Orient (elle) dont l'Occident (lui) se sent partiellement responsable<sup>145</sup>. Enfin, dans la Strophe 3, comme nous l'avons décrit plus tôt, l'archétype du Fils, après avoir maltraité sa mère et tout en déclamant un discours frénétique, révolté, enragé et libérateur, reprend cette expression au ralenti. Elle traduit ainsi non seulement l'angoisse existentielle face aux répétitions de sa propre manière d'agir (dont il constate les répercussions), mais encore, ironiquement, la répétition en elle-même, cette même expression du «cri» ayant été reprise par deux fois lors des Strophes précédentes, par les stéréotypes machistes et répressifs dont il en refuse le legs de son Père<sup>146</sup>. Ainsi, à la manière d'un phonème particulier organisé dans l'écriture de trois compositions sonores différentes, l'expression gestuelle récurrente du «cri» résonne visuellement en trois variations à l'intérieur de la partition gestuelle générale des interprètes.

### 3.3.2.2 Récurrence directe

Des exemples de gestes en récurrence directe seraient ceux qui constituent les différentes «chasses à l'homme» de la création. Ainsi, dans la Strophe 1, le stéréotype du Tueur médiatisé effectue un aller-retour devant le public, ses déplacements entrecoupés par des regards meurtriers adressés à certains spectateurs et encadrés par un début et une fin très similaires, où le Tueur se rapproche d'un spectateur, dans le premier cas en lui criant

<sup>143</sup> Staline: «La mort d'un seul homme est une tragédie. La mort d'un million d'hommes est une statistique.», dans Daniel Dayan, *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, p. 256.

<sup>144</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:09:02 à 00:09:05.

<sup>145</sup> Consulter idem, de 00:17:24 à 00:17:27.

<sup>146</sup> Consulter idem, de 00:21:59 à 00:22:14.

l'onomatopée «PAN!» puis, dans le deuxième, en le lui chuchotant<sup>147</sup>. Puis, dans la Strophe 2, le stéréotype du Macho entreprend une sorte de parade sexuelle adressée à la Femme-objet, brandissant son bras dans un geste circulaire tout en se déhanchant sur le rythme d'une musique de bar, entrecoupant sa danse de mimiques vulgaires vers la Femme-objet. Finalement, dans la Strophe 3, l'archétype du Fils entreprend de chasser sa Mère armé d'un poignard imaginaire, sa poursuite entrecoupée de coups de couteau dans le vide<sup>148</sup>. Dans chacun de ces cas isolés, il s'agit d'une série de gestes primaires à fonctions et significations similaires, répétés les uns à la suite des autres et entrecoupés d'autres gestes plus secondaires, eux aussi similaires entre eux, mais différents des premiers, suivant ainsi les motifs de l'allitération, de l'assonance et de la rime, tels qu'appliqués dans l'écriture générale du texte poétique<sup>149</sup>:

### **Strophe 1**

«PAN!» (*crié*)

*Retournement, chargement de fusil, marche du Tueur, regard meurtrier (seul)*

*Retournement, chargement de fusil, marche du Tueur, regard meurtrier (avec sourire)*

«PAN!» (*chuchoté*)<sup>150</sup>

### **Strophe 2**

*Poing dans les airs (débouchage de bouteille de bière)*

*Déhanchement, déhanchement, déhanchement, déhanchement / mimique vulgaire (pointer du doigt)*

*Déhanchement, déhanchement, déhanchement, déhanchement / mimique vulgaire (montrer la poitrine)*

*Poing dans les airs (représentation sexuelle violente)*<sup>151</sup>

### **Strophe 3**

*Retournement (vers la Mère)*

«A la base, on est un genre de Jaws...»

*Tire le couteau, élan, frappe, retournement*

«... à qui on a rasé les deux nageoires»

*Tire le couteau, élan, frappe, retournement*

«On est sortis comme des vidanges enragées...»

*Tire le couteau, élan, frappe, retournement*

«... des vagins d'nos mères en agitant déjà...»

*Tire le couteau, élan, frappe, retournement,*

«... nos deux majeurs dins airs»

*Retournement (vers le public)*<sup>152</sup>

<sup>147</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:19 à 00:08:02.

<sup>148</sup> Consulter idem, de 00:21:28 à 00:21:58.

<sup>149</sup> On notera que, dans chacun des cas, la composition gestuelle respecte non seulement le principe de l'assonance et de l'allitération, mais également celui de la rime embrassée (ABBA).

<sup>150</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:20 à 00:08:02.

<sup>151</sup> Consulter idem, de 00:13:54 à 00:14:28.

### 3.3.2.3 «Rime gestuelle»

Le troisième type de récurrence présent dans la création consiste en ce que nous pourrions baptiser les «rimes gestuelles». Il s'agit de motifs gestuels se retrouvant à des moments ponctuels de la création et beaucoup plus directs que les précédents, car en plus de répéter des gestes très similaires, ils le font à des moments symétriques dans la création, de sorte à se répondre entre eux, comme les rimes sonores d'un poème. L'exemple principal de la recherche-crédation sont les finales des Strophes 1 et 2. Chacune reprend par deux fois des séquences de gestes très similaires, mais dans des significations différentes, ce qui, au final, engendre un total de quatre rimes gestuelles développées autour d'un seul et même motif de mouvements à priori extrêmement simples<sup>153</sup>:

**Strophe 1 (fin):**

«Mais quand est-ce, tu verras...»

*Mouvements d'ouverture des mains et des bras, mouvements d'ouverture des mains et des bras (imitation caricaturale de la naïveté des téléspectateurs apathiques)*

«... la fin d'récréation»

*Mouvement d'agitation de la main et du bras droit vers la gauche (imitation de barbouillages d'enfants qui dessinent)*

«Mais sans cesse, TVA...»

*Mouvements d'ouverture des mains et des bras, mouvements d'ouverture des mains et des bras (imitations de pauses, comme pour prendre une photographie)*

«... ar'vient recréer l'action»

*Mouvement d'agitation de la main et du bras droit vers la gauche (imitation d'un mouvement d'écriture en forme de pendule)*

*Respiration de Poisson.*<sup>154</sup>

**Strophe 2 (fin):**

«J'suis souverainiste, mais des fois ma Fleur de Lys, m'en crisse»

*Moulinet de la main et du bras droit, moulinet de la main et du bras droit (mélange entre un mouvement pour rythmer le propos slamé et un mouvement de rejet)*

«Quand d'fil en aiguille, à un océan d'mon nombril mes voisins meurent de...»

*Mouvement d'agitation de la main et du bras droit vers la gauche (imitation d'un mouvement hypnotique d'un charmeur de serpent)*

«... fils, en fils»

*Moulinet de la main et du bras droit, moulinet de la main et du bras droit (mélange entre un mouvement pour rythmer le propos slamé et un mouvement de hache)*

«Quand les Indiennes on maquille pour le commerce d'la prostitution»

*Mouvement d'agitation de la main et du bras droit vers la gauche (imitation d'un mouvement de maquillage/barbouillage)*

---

<sup>152</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), de 00:21:28 à 00:21:58.

<sup>153</sup> Dans les deux cas, les motifs gestuels reprennent le schéma littéraire des rimes croisées, soit: ABAB, où A équivaut à la première sonorité et B, à la seconde.

<sup>154</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:09:12 à 00:09:26.

«Ay' P'pa, comment tu veux qu'j'accepte le monde que tu m'laisses pour institution?»  
*Mouvement de retournement de tête de la Femme-objet face au public et respirations de Poissons.*<sup>155</sup>

L'intérêt de composer de telles «rimes gestuelles» réside dans le fait d'instaurer la récurrence de gestes significatifs, de sorte à souligner l'importance de ces gestes, mais également d'enrichir le langage qu'ils portent déjà en eux en leur accolant des significations multiples. De cette manière, le potentiel expressif de la gestualité de l'interprète se voit rigoureusement organisé et adapté au matériau poétique, ce qui favorise la mise en image du texte à slamer.

### ***3.3.3 Travail des pauses sculpturales et expressives***

Pour en finir avec les apports de la biomécanique à l'expression gestuelle dans le slam de poésie, la recherche-crédation m'a permis de développer les pauses sculpturales et expressives du performeur et de m'intéresser au potentiel expressif de celles-ci. Pour ce faire, je me suis inspiré des expérimentations de Meyerhold, par exemple dans sa mise en scène de *La Forêt* (1924), où les pauses marquées de l'acteur, l'immobilité prolongée de l'expressivité de celui-ci permettaient de fixer et ainsi mieux traduire l'état psychologique du personnage<sup>156</sup>. Il s'agissait pour moi de déterminer des segments de la création comportant une image qui, dessinée dans l'espace par les postures corporelles des performeurs, s'avérait particulièrement significative quant à la compréhension de la création. Cela nécessitait donc de cibler, dans chaque Strophe, les images scéniques les plus évocatrices et chargées de sens afin d'en développer au maximum l'expressivité. Dans l'idée de capter l'attention du public sur une longue durée d'«inaction», il fallait s'assurer que l'image scénique choisie contienne en elle seule une richesse sémantique suffisante afin de ne pas se faire immédiatement décoder dans son entièreté, du premier coup d'œil du spectateur. Il a évidemment fallu éviter de tomber dans une pause sculpturale complète dénuée de toute action scénique, ce qui aurait eu pour unique effet

---

<sup>155</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:17:54 à 00:18:18.

<sup>156</sup> Béatrice Picon-Vallin, «Préface», dans Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, Tome II*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1975, p. 19.



de casser définitivement le rythme du spectacle et de ne diriger l'attention du spectateur que sur le texte proféré. Pour cette raison, il fallait donc que la «pause» sculpturale soit animée d'un mouvement lent et infime, de sorte que le spectateur puisse croire à son apparente immobilité, tout en remarquant, paradoxalement, sa progression contrôlée. Une telle image scénique devait donc être «capturée» juste avant son apogée, afin qu'elle se dénoue et se complète lentement sous les yeux du spectateur, nourrie de la parole portée par le performeur. Afin d'exemplifier le rôle des pauses sculpturales dans la création, je me baserai une fois de plus sur la séquence de la fellation exposée plus tôt<sup>157</sup>.

### 3.3.3.1 La rythmique des pauses sculpturales dans la création

Les apports de ces pauses sculpturales et expressives dans la création sont d'abord rythmiques; en effet, en aménageant de manière calculée ces moments tout au long du spectacle, il est possible de rythmer la composition générale en opérant une série de ruptures du rythme visuel, en passant d'une suite de mouvements rapides et intenses à un mouvement global tout aussi intense, mais extrêmement lent. Cette organisation de l'expressivité du performeur s'effectuait dans la même veine que les différentes techniques de montage employées dans le cinéma de Sergueï Eisenstein, cet ancien disciple de Meyerhold dont les recherches ont plus tard révolutionné l'art cinématographique, qui travaillait le jeu de l'acteur comme une série d'*attractions* et un *montage* de mouvements. Ces *attractions* proposaient des effets de rupture du rythme visuel par l'alternance entre *mouvements expressifs* et *raccourcis* censés affecter la réception affective et intellectuelle du spectateur<sup>158</sup>, le *raccourci* se résumant, dans les premières productions de Meyerhold, par l'arrangement précis de l'essentiel du mouvement, fixé dans le temps et visant une expressivité maximale de l'acteur<sup>159</sup>. C'est ce qui arrive dans la séquence de la «fellation»: l'expressivité maximale du performeur se voit organisée, *montée* dans l'objectif de diriger la réception du spectateur, ici de lui faire

---

<sup>157</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:14:30 à 00:15:44.

<sup>158</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and bioméchanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 83.

<sup>159</sup> Idem, p. 98.

vivre non pas une expérience sensible et affective, mais intellectuelle et réflexive, en lui accordant un temps d'analyse de l'action scénique qui se déroule sous ses yeux, lui permettant de mettre celle-ci en relation avec le texte poétique déclamé.

### 3.3.3.2 La rythmique des pauses sculpturales dans l'expression du performeur

On observe également un décalage intéressant entre le rythme extrêmement lent (presque fixe) de l'expression gestuelle du performeur et celui, parfois effréné, de son expression vocale. Ce décalage permet de créer un contrepoint formel qui, en plus de l'effet visuel qu'il donne à voir, ajoute une couche de sens au propos entendu. Par exemple, la séquence de la fellation est à la fois précédée et succédée de séquences particulièrement riches en mouvements de toutes sortes (circulaires, angulaires, intérieurs, extérieurs, de grandes et de petites amplitudes, etc.) et s'effectuant sur un rythme gestuel relativement rapide. Cette séquence apparaît donc en contraste direct avec ses voisines, venant casser le rythme général imposé par la Strophe 2 et apportant une emphase sur l'action qu'elle constitue. Cette emphase minutieusement calculée se voit déterminée par l'importance accordée à un seul geste (lequel constitue la séquence entière), ralenti à l'extrême, par rapport aux proportions beaucoup plus minimales que les autres gestes et actions occupent dans le reste de la création. De plus, le fait de ralentir ainsi l'action scénique et d'accorder une telle emphase à un mouvement d'apparence anecdotique, par contraste avec le débit particulièrement verbomoteur et effréné de la parole livrée, permet d'explicitier le propos poétique du texte, la vulgarité presque fixe de l'action mettant en relief la crudité et, dans un sens artaudien, la cruauté des abus politiques, la violence et les massacres dont il est question.

### 3.3.3.3 La rythmique des pauses sculpturales chez le spectateur

Un autre apport important des pauses sculpturales ainsi prolongées se situe dans le changement de regard qu'elles amènent à développer chez le spectateur. D'un regard plutôt actif, lié à la réception de l'œuvre spectaculaire, le spectateur passe à une certaine

contemplation de l'objet scénique devant lui, ce qui constitue, d'une certaine manière, un retour (gestuel, cette fois) à la dynamique du récital poétique traditionnel. En effet, ces pauses sculpturales se transforment rapidement en de véritables tableaux vivants, de sorte que l'expression, ainsi figée, apparaît au spectateur comme un «bloc expressif» inaltérable, livré à sa contemplation et à son décodage personnel, tout comme le serait une œuvre uniquement plastique. Dans le contexte de la présentation de la création expérimentale, j'ai pu remarquer qu'une séquence très sculpturale telle que celle de la fellation pouvait parfois être déstabilisante pour le spectateur qui, à défaut d'y voir la possibilité d'un changement de regard actif à un regard contemplatif, y voyait simplement un manque d'action et d'organicité avec le reste de la proposition. Néanmoins, je demeure convaincu que le potentiel théâtral de telles séquences, quant aux paramètres particuliers d'expressivité qu'elles adoptent ainsi qu'aux changements de regards du spectateur qu'elles supposent, en font des outils d'expression non négligeables. Correctement dosés dans une création finale et post-expérimentale, ils sauraient certainement enrichir l'expressivité gestuelle dans le slam de poésie.

### **3.4 Conclusion**

Pour conclure ce présent chapitre, nous pouvons affirmer, en ce qui concerne l'expression gestuelle du performeur, qu'il s'agit de la facette de la recherche-crédation pour laquelle l'application de la biomécanique meyerholdienne s'est opérée de la manière la plus littérale. En effet, le degré d'hybridation et le compromis avec l'apport de la parole poétique du texte à slamer furent ici moindres; la gestuelle du slameur s'avérant initialement plutôt pauvre, celle-ci restait presque entièrement à théâtraliser, à développer et à préciser en une partition expressive concrète, d'où la part importante de la biomécanique dans cet aspect de la création. Afin de développer à la mesure du «poème vocal» la richesse du «poème visuel» que proposait la partition gestuelle du performeur, il fallait par la suite partir de cette partition afin de styliser celle-ci en construisant son esthétique. Malgré que les mécanismes intrinsèques à la parole poétique aient évidemment influencé l'application de la biomécanique dans chacun des aspects de la

partition gestuelle du performeur (organisation des séquences gestuelles, développement visuel des images poétiques, fragmentation du mouvement, travail du contrepoint, organisation des récurrences, travail des pauses expressives, rimes gestuelles), l'implication de celle-ci fut davantage marquée dans le travail de l'expression vocale du texte à slamer.

## **Chapitre 4 – Les apports de la biomécanique à l’expression vocale dans le slam de poésie**

Le présent chapitre s’intéresse à la facette complémentaire à l’expression gestuelle du performeur, soit son expression vocale. Le traitement plastique de celle-ci s’avérant fondamental à cette poésie de l’oralité qu’est le slam, il était nécessaire, dans le processus de recherche-crédation, d’employer les principes de la biomécanique meyerholdienne à la maximisation des mécanismes expressifs de la parole poétique. Bien que celle-ci fût déjà fortement développée avant même d’entamer la recherche-crédation, l’intégration de la biomécanique à l’expression vocale du slameur en a beaucoup enrichi l’aspect déjà fortement théâtral, en plus de m’avoir permis, au final, d’en dégager une véritable partition vocale.

### **4.1 Théâtralisation de la parole amenée par la biomécanique**

Si, comme nous l’avons vu dans le chapitre précédent, la biomécanique permettait de théâtraliser l’expression gestuelle du performeur, il était logique de croire que ses principes pourraient également amener une théâtralisation de sa parole. En effet, qu’il s’agisse d’en élaborer les mécanismes fondamentaux liés aux facultés vocales de l’interprète, d’en remanier la partition textuelle initiale afin d’y inclure des séquences exclusivement théâtrales ou, encore, d’en favoriser l’esthétique sonore au détriment du jeu psychologique et réaliste, l’intégration de la biomécanique à la parole poétique du slam est certainement venue organiser et teinter celle-ci d’une manière unique à *Panpan!*.

#### ***4.1.1 Développement technique de la parole en fonction des aptitudes corporelles et des principes esthétiques amenés par la biomécanique***

La parole du texte à slamer étant écrite en vue de sa performance à l’oralité, les mécanismes de celle-ci s’avèrent habituellement réfléchis d’avance par le poète lors des

étapes préliminaires à la performance scénique et, donc, beaucoup moins laissés au hasard que son expression gestuelle. En effet, avant même d'être intégré dans le cadre du projet expérimental, le texte initial de *Panpan!* avait été mis à l'épreuve à plusieurs occasions en contexte slam, de sorte que j'en avais développé une partition vocale unique, précisée suite aux multiples expériences scéniques du texte et à ses multiples confrontations à la réception spectaculaire.

Très centrée sur la manière de dire, il n'est pas rare que l'écriture pour le slam traite *a priori* la poésie à la manière d'une «partition musicale» simple. De manière générale, lorsque les slameurs répètent tel ou tel texte en vue d'une performance, ils réfléchissent et projettent déjà inconsciemment la manière de dire les choses ou, du moins, y portent attention lors de la performance en tant que telle pour ensuite l'intégrer à l'écriture du texte. C'est le cas, par exemple, du slameur new-yorkais reconnu et controversé Taylor Mali, dont les compétences en interprétation théâtrale et en *stand-up* comique lui permettent de calculer et d'organiser son expression gestuelle et vocale de sorte à mieux exprimer le propos poétique et à gagner la faveur du public<sup>160</sup>. Par exemple, lors de la performance de son texte *I could be a poet*, Mali s'amuse à intégrer à sa ligne verbale une série d'effets sonores (ex.: ton général chanté à la fin de chaque vers, débit monotone très musical, jeu de hauteurs de volumes, changements marqués d'intonations, etc.) afin de se moquer des habitudes scéniques stéréotypées de certains poètes<sup>161</sup>.

De plus, dans l'intérêt de livrer une performance slam remarquable, il est primordial pour les slameurs d'améliorer à travers un entraînement autonome leurs aptitudes vocales de base, qu'il s'agisse de l'articulation, de la vitesse du débit, de la projection de la voix, de la respiration, de la recherche de tonalités expressives, etc. Toutefois, rares sont les slameurs qui s'emploient à utiliser des outils techniques recherchés et professionnels<sup>162</sup>, exception faite de quelques exercices fondamentaux

---

<sup>160</sup> Christin O'Keefe Aptowicz, *Words in your face – A guided tour through twenty years of the New York City Poetry Slam*, New York, Soft Skull Press, 2008, p. 266.

<sup>161</sup> Taylor Mali, «I could be a poet», dans Paul Devlin, *Slamnation, The sport of spoken word*, États-Unis, Docurama 1998, 2:43 min. [DVD]

<sup>162</sup> Ce qui est fort compréhensible, car le slam, étant donné sa volonté antiélitiste et puisqu'il s'adresse à des poètes provenant de toutes les sphères sociales, serait en un sens illégitime d'exiger des slameurs une maîtrise professionnelle de leur art. Smith explique d'ailleurs la différence entre un slameur amateur et un slameur professionnel en soulignant que, contrairement à l'amateur qui en est à ses premiers balbutiements

(quoique très efficaces en vue de toute performance orale) que l'on fournit habituellement aux amateurs de la scène et que propose Smith<sup>163</sup>. Par conséquent, les apports techniques de la biomécanique à l'expression vocale dans l'expression du slam de poésie sont à considérer sérieusement, puisque les résultats de l'application des outils expressifs que propose celle-ci dépassent de loin les trucs et astuces «de base» qu'utilisent généralement les poètes et, bien qu'ils s'avèrent davantage complexes et rigoureux, ne se présentent pas pour autant comme abstraits ou inaccessibles.

De manière générale, les principes biomécaniques appliqués à la ligne verbale de *Panpan!* demeurent sensiblement les mêmes que ceux intégrés à la ligne gestuelle de l'interprète. Il s'agissait donc pour moi de développer l'ensemble des attributs techniques de la ligne verbale du texte à slamer, soit le ton, le timbre, le grain, l'articulation, le débit, le volume, les accents toniques et les textures vocale, afin, éventuellement, de garantir une certaine plasticité à la parole scénique.

#### 4.1.1.1 L'entraînement de la partition vocale de l'acteur chez Meyerhold

Comme nous le savons, Meyerhold étendait également l'application des principes de la biomécanique à l'organisation de la partition vocale de l'acteur. Toujours dans la philosophie du constructivisme, il s'agissait pour l'interprète de modeler sa parole à la manière d'un matériau expressif aussi concret que son propre corps, celle-ci étant à son tour à la fois créatrice et organisatrice de sens<sup>164</sup>. Ainsi, l'analogie entre théâtre et musique et, donc, entre metteur en scène et chef d'orchestre ainsi qu'entre acteur et instrument de musique, se poursuivait chez Meyerhold au niveau de l'organisation de la partition vocale: si l'acteur reproduisait avec son corps en scène le dessin de la partition gestuelle, sa voix devait subir, elle aussi, un processus d'orchestration, un traitement

---

de la scène, le professionnel de la scène cumule d'innombrables heures de travail et de performance scéniques; dans Mark Kelly Smith et Joe Kravak, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, États-Unis, Alpha Books, 2004, p. 70.

<sup>163</sup> Mark Kelly Smith et Joe Kravak, *Take the mic - the art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2009, p.110.

<sup>164</sup> Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 56.

musical<sup>165</sup>. Ce traitement misait sur les atouts fondamentaux de la parole, soit son timbre, son intonation, son rythme, etc. Il s'agissait alors pour l'acteur d'enrichir son expressivité vocale en travaillant les «gammes» de sa voix, de sorte à développer un éventail complet de ses facultés expressives et de maîtriser celles-ci au même titre que son corps en devenant un virtuose de son instrument vocal, sorte de musicien de la parole<sup>166</sup>.

Toutefois, comme les études biomécaniques, à elles seules, se concentrent exclusivement sur le développement technique de l'expressivité gestuelle de l'acteur et de son corps dans l'espace-temps scénique, sans réellement proposer d'exercice permettant de développer au même titre l'expression vocale de celui-ci, il fallait supposer l'application des principes biomécaniques à la voix du performeur dans *Panpan!*. Je me suis ainsi appuyé non seulement sur les expérimentations pratiques de Meyerhold lors de ses mises en scène, mais également sur mon propre instinct de créateur. Néanmoins, contrairement aux contraintes temporelles du projet expérimental, l'entraînement vocal complet de l'interprète n'était jamais exclu de l'approche de la mise en scène<sup>167</sup> et, encore moins, de l'entraînement plus large que proposait Meyerhold, cet entraînement comprenant d'ailleurs des disciplines secondaires telles que «la culture physique, l'acrobatie, la danse, la rythmique, la boxe et l'escrime<sup>168</sup>». En développant de la sorte l'expression gestuelle et vocale de l'interprète, il s'agissait donc d'en faire un virtuose complet de l'ensemble de ses moyens expressifs. L'acteur ainsi en parfaite maîtrise des mécanismes de sa voix (comme de son corps) est en mesure de poser des choix artistiques et, finalement, d'organiser ceux-ci afin d'atteindre la clarté expressive désirée, c'est-à-dire d'être présent et de penser à l'intérieur de sa voix, de la même manière que la pratique de certaines disciplines telles que l'escrime devait amener l'acteur meyerholdien

---

<sup>165</sup> Béatrice Picon-Vallin, «La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien», dans *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 48.

<sup>166</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 122.

<sup>167</sup> Le traitement de la parole des acteurs était un élément extrêmement important dans l'«orchestration» de la partition générale des mises en scène de Meyerhold.

<sup>168</sup> Vsevolod Meyerhold, «L'acteur du futur et la biomécanique (12 juin 1922)», dans *Écrits sur le théâtre, Tome II*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1975, p. 80.



à développer son autocontrôle et son autocorrection, à être présent et à penser à l'intérieur des contraintes liées au mouvement à exécuter<sup>169</sup>.

Ainsi lors de mon processus de création, l'application des principes biomécaniques à l'expression vocale des performeurs en scène a eu pour effet, tout comme pour l'expression gestuelle, de pousser l'action verbale à son potentiel expressif maximal par le développement et l'emploi conscient de ses mécanismes intrinsèques. Un exemple de segment vocal de *Panpan!*, dont l'expressivité a pu être poussée au maximum grâce à l'application rigoureuse des principes de la biomécanique, est celui de la séquence initiant la Strophe 1, lorsque le performeur reprend entre autres la figure du Marquis de Sade, pour ensuite développer une gestuelle de la masturbation tout en découpant la parole de manière fortement théâtrale afin non seulement d'en faire ressortir les sonorités, mais également dans l'idée de connecter ces sons aux signes véhiculés par l'expression gestuelle, et ce, dans une intensité croissante menant à l'orgasme<sup>170</sup>. En développant l'ensemble des gammes vocales quant à la manière d'interpréter cette partie du texte, j'ai pu grandement enrichir et préciser les éléments techniques convoqués dans l'expression de celle-ci, en choisissant parmi ces éléments techniques (sonorité, tonalité, articulation, etc.) ceux qui correspondaient le mieux aux effets désirés.

#### 4.1.1.2 L'application des principes de la biomécanique aux procédés stylistiques du texte à slamer

Parmi les éléments ayant bénéficié de l'apport de la biomécanique, en dehors des mécanismes de l'appareil vocal énumérés précédemment, on comptait également l'ensemble des procédés stylistiques sonores et formels présents dans le texte initial, dont voici les plus importants:

---

<sup>169</sup> Jacqueline Robin Ladouceur, «Constructing the "Revolutionary" performer: Democracy and Dictatorship in the Theater of V.E. Meyerhold, 1898-1922», dissertation pour candidature de doctorat en Philosophie, États-Unis, Yale University, 2004, p. 201.

<sup>170</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:06:26 à 00:06:54.

- les figures liées à la modification des mots<sup>171</sup>, soit l'apocope, cet «effacement symétrique en fin de mot<sup>172</sup>», laquelle est étroitement liée au joul québécois qui imprègne le texte<sup>173</sup>.
- les figures de continuité phoniques<sup>174</sup> (les plus fréquentes dans *Panpan!*), soit: l'allitération<sup>175</sup>, cette «répétition de phonèmes consonantiques<sup>176</sup>»; l'assonance<sup>177</sup>, cette «répétition de phonèmes vocaliques<sup>178</sup>»; la paronomase<sup>179</sup>, cette «association de termes ayant des profils phonétiques proches<sup>180</sup>».
- les figures de construction<sup>181</sup>, soit: l'anaphore rhétorique<sup>182</sup>, cette «répétition, en tête d'un groupe syntaxique (et éventuellement métrique), d'un mot ou d'un groupe de mots<sup>183</sup>», l'épiphore<sup>184</sup>, «symétrique de l'anaphore, la répétition se faisant en fin de groupe<sup>185</sup>».
- les figures de tropes et de comparaisons<sup>186</sup> et, plus précisément, d'analogies<sup>187</sup>, soit: la métaphore<sup>188</sup> et la comparaison canonique<sup>189</sup>, celles-ci étant «formées d'un comparé (Cé = le thème), d'un comparant (Ca = le référent virtuel), et d'un motif [...], dont le signifié comporte des sèmes attribués au Cé et au Ca (propriétés

<sup>171</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 22.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Par exemple: «not'» au lieu de «notre», Strophe 1, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>174</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 23.

<sup>175</sup> Par exemple: «On en[t]erre le [t]in[t]amarre des prolé[t]aires qui s'font me[t]re à mort et don[t] on pel[t]e la [t]erre», Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>176</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 23.

<sup>177</sup> Par exemple: «Le s[a]disme est l[a] seule bande-son qui pl[a]fonne dans nos st[a]tions r[a]dio», Strophe 1, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>178</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 23.

<sup>179</sup> Par exemple: «Continent» et «Condiments», Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>180</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 24.

<sup>181</sup> Idem, p. 25.

<sup>182</sup> Par exemple: «Parce que not' génération, on est nés... Gligeants! On est nés... Buleux! On est nés en... Dertals! On est nés en... on est néant!», Strophe 3, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>183</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 27.

<sup>184</sup> Par exemple: *Panpan!*, «Avec not' fun on nous rend... frogne; avec not' or on nous rend... dors; avec nos fond on nous rend... fonce; avec nos bornes on nous rend... borgnes», Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>185</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 28.

<sup>186</sup> Idem, p. 56.

<sup>187</sup> Idem, p. 73.

<sup>188</sup> Par exemple: «À coups d'bastons, nos éclats d'consciencs volent en suspension», Strophe 1, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>189</sup> Par exemple: «Nos gouvernements nous coltinent comme des condiments dans nos continents», Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

logiques communes aux deux)<sup>190</sup>», à la différence que, «là où la comparaison établit entre Cé et Ca un lien de ressemblance vérifiable – ou donné comme tel –, la métaphore établit un lien d’analogie symbolique.<sup>191</sup>»

- les figures doubles du langage<sup>192</sup>, soit: l’apostrophe<sup>193</sup>, cette «adresse à un interlocuteur fictif<sup>194</sup>»; la semorcinatation<sup>195</sup>, cette figure qui permet de «rapporter des propos qu’on attribue à son partenaire ou à son adversaire, est d’une grande efficacité, souvent polémique<sup>196</sup>» ; l’allégorie<sup>197</sup>, laquelle correspond «à la métaphore *in absentia*<sup>198</sup>», se retrouvant dans la représentation tant sur le plan littéral<sup>199</sup> que symbolique<sup>200</sup>.

L’ensemble de ces figures stylistiques se retrouvant initialement dans *Panpan!* se sont vues largement amplifiées par l’emploi des principes de la biomécanique, mais également en raison de l’esthétique du grotesque accolée au jeu. En effet, chacune de ces figures a été développée sur ses plans esthétiques et formels, l’interprétation vocale (et gestuelle) du performeur grossissant les effets déjà particulièrement stylisés de celles-ci; on remarquera, par exemple, la précision accrue quant à la prononciation des accents liés au joual québécois (apocope), l’accusation exagérée des sonorités liées aux allitérations et aux assonances contenues à l’intérieur du texte, l’allongement et la mise en évidence dans les figures de répétitions telles que l’anaphore rhétorique et l’épiphore, la démonstration (surtout gestuelle, mais également vocale) des comparaisons et métaphores contenues dans le texte, de même que l’accusation très explicite des moments du texte liés à l’apostrophe et à la paronomase. Évidemment, il ne s’agissait pas de créer des effets

---

<sup>190</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 73.

<sup>191</sup> Idem, p. 74.

<sup>192</sup> Idem, p. 104.

<sup>193</sup> Par exemple: «Eille P’pa, comment tu veux qu’j’accepte le monde que tu m’laisses comme institution?», Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>194</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 105.

<sup>195</sup> Par exemple: «Et là tu t’dis: ‘mais quand est-ce, tu verras, la fin d’récréation?’», Strophe 1, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>196</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 106.

<sup>197</sup> Par exemple: La figure du Poisson rouge, s’exprimant dans tout le texte de *Panpan!* à travers les variantes de l’onomatopée «PAN!», dont l’allégorie est reprise dans la composition gestuelle de l’interprète lors des Leitmotifs. Pour mieux saisir l’implication de l’allégorie dans la création, consulter «*Panpan!* [tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

<sup>198</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 119.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Ibid.

sonores uniquement dans le but d'intensifier les nombreux artifices déjà contenus dans le slam, mais bien de développer ceux-ci grâce aux apports pratiques de la biomécanique afin de mieux les employer à nourrir le propos et l'interprétation du texte poétique désormais fortement théâtralisé.

#### ***4.1.2 Travail d'interprétation du texte: dramatisation de la poésie, remaniement de la partition textuelle et inclusion d'intentions théâtrales dans les séquences de la création***

Comme ce fut le cas pour l'expression gestuelle, l'intégration de la biomécanique à l'expression vocale du performeur a eu pour effet de modifier considérablement l'approche performative du texte à slamer, de même que les mécanismes dramaturgiques mis en place à l'intérieur de celui-ci, afin d'en orienter l'interprétation orale. Qu'il s'agisse d'en dégager des intentions de jeu en lien soit avec les figures typées et les procédés stylistiques tirés du texte initial, ou, encore, à partir de la gestuelle développée à partir de celui-ci, l'interprétation initiale de *Panpan!* s'est vue fortement remaniée en fonction des impératifs du jeu biomécanique.

##### 4.1.2.1 Intentions de jeu déterminées à partir des figures typées du texte

Contrairement au travail de dramatisation de la partition gestuelle du slameur, lequel s'avérait particulièrement complexe étant donné sa pauvreté expressive originale, la dramatisation de la parole, pour sa part, s'est effectuée beaucoup plus rapidement<sup>201</sup>. En effet, le potentiel de théâtralité du verbe s'avérait déjà bien présent et indiscutable au niveau du texte et de son interprétation «initiale<sup>202</sup>», cette dernière s'étant construite au fil des performances slam du texte, mais, surtout, vu la nature foncièrement spectaculaire de *Panpan!*. Cependant, dans cet objectif de théâtraliser le slam de poésie et en raison de ma

---

<sup>201</sup> Peut-être un peu trop rapidement, même, étant donné qu'avec le recul il me semble que la parole aurait pu subir un traitement supplémentaire au niveau du travail d'interprétation.

<sup>202</sup> Le texte et, surtout, son interprétation, avaient déjà subi de nombreux ajustements suite à ses expériences multiples en contexte slam. En ce sens, on ne peut pas réellement parler d'un texte et d'une interprétation véritablement «initiaux», mais plutôt adaptés de manière authentique au slam de poésie.

volonté à proposer une véritable hybridation esthétique entre slam et biomécanique ainsi que de *montrer* dans leur totalité les figures stéréotypées et archétypales grotesques que la partition gestuelle se donnait déjà comme objectif d'illustrer, il a également fallu opérer ce métissage au sein de l'interprétation vocale du texte lui-même, en cherchant un lieu commun entre l'interprétation adaptée au contexte qu'est le slam et celle, plus fictionnelle, adaptée au contexte du théâtre «traditionnel». Par conséquent, dans la réécriture de *Panpan!* opérée lors de la phase de dramatisation de la création expérimentale, en plus de développer l'univers gestuel inhérent au texte poétique, il a aussi fallu introduire certaines intentions dramatiques qui venaient ponctuer l'interprétation vocale et correspondre (par similitude ou par contrepoint) aux figures typées illustrées par le corps du performeur. Il fallait bien sûr éviter de tomber dans une interprétation uniquement «naturaliste» du texte slam. C'est pour cette raison qu'en ce qui a trait à la partition vocale, l'apport dramatique du métissage entre slam et biomécanique se fait surtout remarquer au niveau des (nouvelles) intentions de jeu des figures archétypales et stéréotypées interprétées sur scène<sup>203</sup>, l'intérêt de développer des intentions dramatiques résidant dans la manière que celles-ci viennent teinter la parole prononcée, tout en se nourrissant des artifices sonores déjà mis de l'avant lors d'une interprétation en contexte slam de *Panpan!*.

#### 4.1.2.2 Intentions de jeu déterminées à partir des procédés stylistiques du texte

Malgré le développement des figures théâtrales déjà présentes et sous-jacentes à l'intérieur du texte original, les intentions scéniques du performeur ont également été motivées par certaines des figures stylistiques énumérées plus tôt, elles aussi déjà présentes dans le texte et qui, par les jeux sonores et formels qu'elles impliquaient, pouvaient par moments suggérer telle ou telle intention théâtrale. C'est le cas, entre autres, d'une première version de l'interprétation des vers par lesquels débute la Strophe 1, très prometteuse, mais qui, pour des raisons de dissonances esthétiques avec le reste de

---

<sup>203</sup> Au sujet des intentions de jeu des figures archétypes et stéréotypées interprétées sur scène, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypée]», en annexe.

la création (et de l'interprétation), a dû être retranchée de l'interprétation finale du performeur<sup>204</sup>:

Légende: caractère souligné: amplification de la sonorité

CABOTIN

J'pense qu'on est restés Marqués de Sade

Sur Youtube et Myspace, not' dos arqué on s'adonne

À not' masturbation<sup>205</sup>

Remarquons qu'un accent tonique particulièrement important avait été placé sur les syllabes propres à l'allitération en «s» de cette section du texte. C'est pourtant ce travail d'exagération de la sonorité (déjà très stylisée dans le texte) qui a provoqué chez le performeur une affectivité intérieure qui nourrissait une interprétation moins agressive de ces vers (comparée à l'interprétation originale du texte à slamer), mais plutôt vicieuse et perverse, très inspirée de l'énergie du serpent à sonnette, combinée à la figure de Sade, citée dans le texte. De cette interprétation découlait alors une intention dramatique d'exhibitionnisme et de sadomasochisme, adressée directement au spectateur. C'est dire que la forme et la plasticité de la parole slam (ici, la figure stylistique qu'est l'allitération) peuvent nourrir chez le performeur une affectivité intérieure qui, par la suite, teinte l'interprétation du texte et contribue à sa théâtralisation et sa dramatisation. Ceci s'effectue de la même manière que la biomécanique et le jeu meyerholdien, pour leur part, travaillent à ce que la forme extérieure du jeu de l'acteur (le mouvement et la position du corps dans l'espace scénique) alimente son excitation intérieure et suscite chez lui, comme chez le spectateur, une forme d'affectivité, de «senti». D'un tel travail vocal découlait également une interprétation gestuelle influencée par ces nouvelles intentions, le performeur maniant un véritable fouet afin de développer une gestuelle grotesque impliquant sensualité, sadomasochisme et, même, quelques petits pas dansés rappelant le ballet (ou, plutôt, l'influence stéréotypée du ballet). Si cette séquence, quoique particulièrement intéressante, n'a pas été conservée dans les partitions finales du

---

<sup>204</sup> L'extrait vidéo de cette séquence uniquement développée en répétition est malgré tout accessible dans «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:18:26 à 01:18:48.

<sup>205</sup> Strophe 1, dans «Panpan! [Texte original]», en annexe.

performeur, les effets stylistiques et les intentions dramatiques qu'elle a permis de développer ont grandement alimenté l'interprétation finale de la séquence<sup>206</sup>.

#### 4.1.2.3 Intentions de jeu déterminées à partir de l'expression gestuelle

Il arrivait que, plutôt que la théâtralisation de la parole s'enracine dans le texte et se développe plus tard dans l'expression gestuelle du performeur, ce soient les intentions développées à travers les mouvements et la biomécanique qui intervenaient sur la manière de rendre le texte; c'est le cas de la séquence de la fellation, dont l'exagération de certains sons s'est vue déterminée suite aux interprétations gestuelles dans l'espace:

Légende: caractère souligné: amplification de la sonorité

MACHO

J'ai creusé ma blonde...

FEMME-OBJET

... et crusé ma tombe?

MACHO

Maintenant c'est bon, pendez-moi!  
Qu'on garde not' bordel en silence  
pendant qu'l'aut' bord de l'océan  
nos frères nous rendent leurs prières mourantes!  
Nos gouvernements nous coltinent dans nos continents,  
mais quand est-ce qu'on dit «non» au continuum morbide?  
Arabes...

FEMME-OBJET

... ou Érables?

MACHO

À l'oral!  
Les hommes sont frères du même ventre!  
Nos frontières nous mentent,  
et y'ont l'front d'faire un nœud entre nos cordons ombilicaux!  
On plonge not' aquarium dans l'opium des ondes d'Illico!  
PAN, PAN-PAN, PAN!<sup>207</sup>

Dans cette séquence, les principes de la biomécanique employés afin d'amplifier l'interprétation des sonorités contenues à l'intérieur du texte permettent de découper

---

<sup>206</sup> C'est le cas par exemple de certains segments du texte dont les sonorités en «s» demeurent amplifiées, de même que l'intention d'exhibitionnisme envers le spectateur.

<sup>207</sup> Strophe 2, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

l'interprétation de la partition vocale en fonction des différentes étapes de l'excitation sexuelle menant à l'orgasme du Macho. En voici, donc, les principes:

- suite aux premiers sons préliminaires «cr», «eu» et «on» (prononcés lentement par le performeur, comme s'il se délectait de manière perverse de sa propre parole) succèdent les sons «b» et «p», consonnes explosives qui soulignent la violence du désir et de l'acte sexuel (prononcées en exagérant l'aspect explosif au niveau des joues et des lèvres du performeur);
- viennent ensuite les sons de voyelles, plus ouverts, «o», «en» et «an», lesquels soulignent la montée vers la jouissance (prononcés en allongeant leurs sonorités et en exagérant le mouvement d'ouverture de la bouche),
- puis les sons plus fermés «m», «f» et «v», explicitant l'étape de délectation et de l'excitation sexuelle difficile à contenir (prononcés toujours en exagérant les sons, mais également en pinçant les lèvres et en exerçant une certaine tension musculaire sur l'appareil buccal en général)
- et, enfin, les sons «en», «or», «on», «om», «au», lesquels soulignent l'atteinte à l'orgasme (prononcés encore une fois en exagérant sons et mouvement d'ouverture de la bouche et soutenus d'une mimique *montrant* l'extase du Macho).

Il s'agit là d'un bel exemple illustrant de quelle manière les apports de la biomécanique, alimentée en fonction d'intentions dramatiques simples, mais précises, amènent une texturisation sonore, une plasticité exacerbée du texte poétique.

Enfin, en ce qui a trait au travail d'interprétation et de réécriture du texte, il est important d'ajouter qu'à la première étape de remaniement de celui-ci, de même que lors des expérimentations préliminaires dans l'espace, l'idée d'intégrer une comédienne au processus de création et, ainsi, de performer le texte en duo, s'est d'abord imposée suite à la nouvelle version du texte qui tendait déjà vers les dualités thématiques (Occident et Orient, Macho et Femme-objet), ce qui nourrissait l'idée de mettre en scène deux corps et deux voix, deux figures dramatiques porteuses d'énergies scéniques particulières et opposées. Dans la création expérimentale, ces deux énergies complémentaires se sont



avérées capables de former une chimie scénique, qui, tant du point de vue de l'interprétation vocale que corporelle, a su mettre en valeur les tensions poétiques internes de *Panpan!* Il faut d'ailleurs souligner que le fait de performer en duo n'est pas étranger au slam de poésie, plusieurs slameurs écrivant, s'inscrivant et performant en groupe. Dans le cadre de la création expérimentale, le fait de travailler avec une partenaire de jeu a surtout facilité l'hybridation entre slam de poésie et biomécanique. D'ailleurs, plusieurs études biomécaniques s'exécutent en duo (ex.: *Le coup de poignard*, *La claque*, *Le saut*, etc.), étant donné l'intérêt de celles-ci, pour reprendre l'analogie musicale de Meyerhold, à former l'acteur à «savoir jouer en solo, duo, trio, quintette, dans un jeu collectif où chacun est attentif aux autres<sup>208</sup>».

#### **4.1.3 Rejet du jeu psychologique, de la justesse de ton et recherche de démonstration**

Nous pouvons convenir, à ce stade, que la partition vocale de la création rejette massivement toute interprétation psychologisante des figures en scène, ainsi que toute forme de «justesse» de ton dans le sens purement réaliste et naturaliste du terme; de plus, se contenter d'expliquer en quoi la parole du performeur, au même titre que son expression gestuelle, visait à *montrer* les intentions des figures théâtrales interprétées plutôt qu'à s'y identifier, constituerait non seulement une redondance, mais une énumération d'évidences. Il est néanmoins pertinent de comprendre les motivations qui m'ont poussé à traiter ainsi l'expression vocale.

Contrairement à ce que l'aspect esthétique de la création laisse à penser, cette inclination pour l'aspect formel de l'expression vocale du performeur tient moins de l'influence de la biomécanique que de celle du slam. En effet, comme nous l'avons expliqué précédemment, étant donné le contexte de compétition dans lequel ont lieu les performances slam, les textes poétiques écrits en vue de celles-ci, comme *Panpan!*, portent souvent en eux cette tendance exhibitionniste, cette facette spectaculaire cherchant à «épater la galerie». Généralement, cette influence se retrace à travers le

---

<sup>208</sup> Béatrice Picon-Vallin, «La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien», dans *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 48.

processus créateur du poète tant dans l'attitude qu'adopte celui-ci face à sa création, que dans la création elle-même. Si certains préfèrent les figures de style se dissimulant à l'intérieur du propos du texte poétique<sup>209</sup>, d'autres admettent qu'il est au contraire intéressant que:

... les figures attirent l'attention du récepteur sur elles-mêmes par «cette force, cette grâce qui les distinguent». Quand il y a figure, le langage cesse d'être envisagé comme simple instrument d'information. [...] En reprenant les analyses de Roman Jakobson, on peut dire que dans le discours figuré, c'est moins à l'information apportée – fonction référentielle du langage – que le récepteur s'intéresse qu'à la forme et au fonctionnement du langage devenu opaque – fonction poétique<sup>210</sup>.

Cela explique le caractère foncièrement spectaculaire de la poésie slamée. Dans le cas de *Panpan!*, même si le propos du texte et les questions qu'il soulève demeurent authentiques, c'est l'aspect ludique de la parole qui vient alimenter le «cabotinage» de l'interprétation et qui lui confère, selon moi, une part importante de sa beauté esthétique. Par conséquent, en employant les aptitudes et principes développés par l'entraînement biomécanique en vue de bonifier l'expression vocale dans le slam de poésie et afin de rester fidèle à cette pratique unique de l'oralité, j'ai travaillé à exacerber le caractère plastique de la parole poétique et, ainsi, à en faire ressortir l'aspect *montré* et spectaculaire, malgré que certaines séquences vocales, plus «théâtrales», aient vu leur aspect formel et sonore diminué afin de, justement, faire ressortir les tensions dramatiques qu'elles sous-tendaient.

Également, le fait que le texte slam constitue en soi une sorte de «monologue musical» initialement adressé directement aux spectateurs, les intentions théâtrales attribuées aux répliques des performeurs de la création expérimentale nourrissent parfois les rapports entre les figures interprétées sur scène (ex.: le rapport de domination et de soumission entre le Macho et la Femme-objet), mais, souvent, ces intentions s'adressent directement au spectateur, conférant à ce dernier le rôle de partenaire de jeu du performeur, ce qui ne trahit nullement les principes du slam, pour lequel «le personnage

---

<sup>209</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 17.

<sup>210</sup> Ibid.

principal est l'audience. Les antagonistes sont les poètes. Le slam est un chaos organisé.<sup>211</sup>»

Dans la Strophe 1, lorsque le performeur assume la figure prédatrice du Tueur médiatisé afin de traquer les membres du public à des fins soit sexuelles, perverses ou meurtrières<sup>212</sup>, ce dernier confère au spectateur le rôle de co-acteur du spectacle (ce dernier joue ici la proie, la victime). Cela correspond au quatrième créateur meyerholdien, lequel complète avec son imagination les allusions que lui présente la scène théâtrale, dans cette idée d'un théâtre de la «convention consciente»<sup>213</sup>. Par conséquent, afin de construire le spectacle en collaboration avec le spectateur, il fallait entrer en communication directe avec lui, tout comme le slameur construit sa performance en s'adressant au spectateur, en demeurant à l'écoute de chacune de ses réactions, tels deux acteurs construisant leur jeu sur les bases d'une écoute mutuelle solide. C'est en partie pour cela que les intentions des performeurs de *Panpan!* s'orientaient principalement vers le spectateur.

L'aspect de démonstration, pour sa part, provenait en partie de cette tendance didactique fréquente et propre au slam à expliquer, à *démontrer* son point de vue au spectateur. En effet, en utilisant les principes et les aptitudes développés par la biomécanique afin d'enrichir tant la gestualité de l'interprète que son expression vocale, cette volonté de démonstration déjà présente au sein de l'expression du slameur s'en retrouvait décuplée en instaurant, du même coup, une certaine distance entre la fiction *montrée* sur scène (entre les «figures» dramatiques) et l'adresse de la parole (au spectateur). En ce sens, l'approche du théâtre conventionnel de Meyerhold et celle du théâtre épique de Bertolt Brecht se rapprochent<sup>214</sup>, compte tenu du fait qu'elles visent toutes deux, à travers l'accusation des conventions théâtrales, l'objectivation de la

---

<sup>211</sup> Ma traduction: «*The main character is the audience. The antagonists are the poets. The slam is organised chaos*», dans Mark Smith, «About slam poetry», dans Mark Eleveld et Marc Smith, *The spoken word revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2003, p. 119.

<sup>212</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:07:20 à 00:08:08.

<sup>213</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 42.

<sup>214</sup> Particulièrement dans sa mise en scène de *La Dame de Pique* (1935), de Pyotr Ilych Tchaïkovski.

représentation, dans laquelle le spectateur ne perd jamais de vue qu'il est au théâtre<sup>215</sup>. Néanmoins, contrairement au théâtre épique, la dramaturgie meyerholdienne «est fondée d'abord sur le jeu et non sur le récit, sur la succession d'"émotions actives"<sup>216</sup> et fortes, d'associations à produire et non sur l'argumentation didactique.<sup>217</sup>»

## 4.2 Création d'une partition vocale

En élaborant les intentions liées aux figures stéréotypées et archétypales dégagées du texte et en déployant l'interprétation de celles-ci sur les deux performeurs impliqués dans la création, j'en suis venu à dégager trois types d'interprétations vocales, lesquels sont, de manière générale, associés aux trois types de séquences gestuelles énumérées plus tôt.

### 4.2.1 Organisation de séquences verbales précises

Tout comme la partition gestuelle a pu être découpée en séquences «slam», «théâtre» et «slam-théâtre», la partition vocale, afin de faciliter les besoins méthodologiques de la recherche-crédation, mais, également, de répondre à la vision très musicale du théâtre que se faisait Meyerhold, a été elle aussi segmentée en trois types de séquences différentes, lesquelles se sont vues attribuer les mêmes titres.

#### 4.2.1.1 Séquence verbale «slam»

Lors de ces séquences, la partition vocale du performeur s'en remet à son débit très «slam», l'interprétation du texte s'associant uniquement à la voix et à l'intention de l'auteur. Même si l'influence théâtrale de la biomécanique est toujours bel et bien

---

<sup>215</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 374.

<sup>216</sup> Vsevolod Meyerhold, «Conférence au séminaire théâtral Intourist», dans *Écrits sur le théâtre III*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1980 p. 168.

<sup>217</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 374.

présente, celle-ci vient principalement «décorer» l'interprétation vocale, tout comme elle le fait pour la partition gestuelle dans ce type de séquence. Ainsi, malgré que l'élocution, les accents toniques et le reste des composantes techniques de la voix soient développées à leur maximum, son interprétation finale conserve toutes les traces de son esthétique originale, construite au fil des compétitions et manifestations de slam. Par exemple, si l'on prend la dernière séquence «slam» du spectacle<sup>218</sup>, on constate rapidement que celle-ci a conservé son rythme, son débit, son articulation et sa tonalité très proches des attributs du rap. Excepté les artifices vocaux renforcés par les principes de base de la biomécanique, l'expression générale du texte demeure sensiblement la même.

L'intérêt de conserver l'interprétation vocale typique du slam dans la création expérimentale était, entre autres, de défendre le principe de l'acteur-tribun<sup>219</sup>; ce dernier, en se connectant directement à l'objectif de la pièce de théâtre, oriente son jeu vers une sorte d'agitation à caractère extraordinaire et, souvent, politique<sup>220</sup>. Ce type d'interprétation autoréférentielle, directement liée à l'expression même de l'auteur se représentant en scène, souligne l'aspect populaire du slam, lequel se veut un acte de communication et de communion entre le poète et le peuple, si l'on pense, entre autres, à l'aspect fortement communautaire slam. Par conséquent, les intentions théâtrales de ce type de séquences se sont vues calquées sur celles du slam, visant à communiquer directement le propos revendicateur du texte au public. Dans le cas de telles séquences, ce dialogue primitif, mis à nu et chargé d'honnêteté entre le poète et les spectateurs, fondamental et si cher au slam, se voyait donc conservé et contribuait, à mon avis, à ponctuer et à renforcer la proposition expérimentale. Par exemple, dans la séquence «slam» de la Strophe 2<sup>221</sup>, le performeur s'adresse directement au spectateur, l'interpellant quant à sa prise de responsabilités sociales et politiques et lui conférant, du même coup, le rôle archétypal de la Génération Y, toujours dans cette attitude de co-construction avec le spectateur de l'interprétation slam et de la performance en général.

---

<sup>218</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:22:31 à 00:22:54.

<sup>219</sup> *Écrits sur le théâtre – Tome III*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, p. 140.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:17:32 à 00:17:45.

#### 4.2.1.2 Séquence verbale «théâtre»

Malgré que ces séquences soient fortement liées à la gestualité des performeurs et constituent principalement en des pantomimes, la partition vocale contient, elle aussi, ses propres séquences verbales «théâtre», étalées tout au long de la création et intercalées à travers les autres types de séquences gestuelles. Il s'agit cependant de séquences très courtes, se résumant souvent en un court échange de petites répliques et, parfois même, en une seule réplique. L'un des exemples les plus évocateurs de ce type de séquence verbale, en concordance avec une séquence gestuelle «théâtre», est celle de l'apprentissage du Fils-poisson rouge, au tout début de la Strophe 3. Dans ce cas-ci, les vers et les jeux de mots du texte ont été segmentés en répliques uniquement divisées entre le Fils-poisson rouge et la Mère-poissonne rouge, établissant ainsi un rapport profondément (et presque exclusivement) théâtral entre les figures archétypales:

MÈRE-POISSONNE ROUGE

Pa-pa-pa-parce que ma génération, on est nés...

FILS-POISSON ROUGE

... Gligeants!

*La Mère-Poissonne rouge applaudit et le Fils-poisson rouge tourne sur lui-même, de joie.*

MÈRE-POISSONNE ROUGE

On est nés...

FILS-POISSON ROUGE

... Buleux!

*La Mère-Poissonne rouge applaudit et le Fils-poisson rouge tourne sur lui-même, de joie.*

MÈRE-POISSONNE ROUGE

On est nés en...

FILS-POISSON ROUGE

... Dertal!

*La Mère-Poissonne rouge applaudit et le Fils-poisson rouge tourne sur lui-même, de joie.*

MÈRE-POISSONNE ROUGE

On est nés en...

FILS-POISSON ROUGE

... on est néant... !<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:20:52 à 00:21:28.

L'intérêt de développer une interprétation uniquement théâtrale lors de certains segments de la création, en contraste avec l'interprétation associée aux séquences «slam», est de construire un rapport dramatique donnant «vie» à des «personnages», des figures fictives, et d'employer ce rapport afin d'illustrer de manière plus théâtrale le propos poétique. Dans ce cas-ci, les intentions dramatiques employées sont typiquement théâtrales (dans le sens traditionnel du terme), puisque contrairement aux séquences verbales «slam», lors desquelles l'intention du performeur ne vise qu'à communiquer le texte revendicateur au public, elles visent ici à *montrer* une fiction entièrement théâtrale qui met en scène une relation dramatique entre deux «personnages». De plus, alterner de cette manière les types d'intentions de jeu employées permet d'opérer une rupture dans la posture du spectateur. Celui-ci se fait d'abord le destinataire direct et actif de la parole slam, pour ensuite, lors des séquences «théâtre», adopter une attitude moins impliquée, sans pour autant devenir un témoin passif face au rapport dramatique qui lui est présenté.

Un autre exemple de théâtralisation de la parole, employée cette fois en pleine séquence gestuelle «*slam-théâtre*» de la création, est celui de la fellation, où la Femme-objet, dos au public et agenouillée devant le Macho, tourne se tête et interrompt celui-ci afin de poser une question complètement naïve et sottise aux spectateurs:

*La Femme-objet est agenouillée devant le Macho, supposant la fellation, avec la main de celui-ci posée sur sa tête en signe de dominance et de possession.*

MACHO

J'ai creusé ma blonde...

*La Femme-objet tourne sa tête vers le public.*

FEMME-OBJET

Et *cruisé* ma tombe?

*Le Macho ramène la tête de celle-ci vers son sexe.*

MACHO

Maintenant c'est bon, pendez-moi!<sup>223</sup>

L'emploi de ce type de «répliques» plus théâtrales, insérées dans les séquences de la création (ici, une séquence gestuelle «*slam-théâtre*»), permet non seulement une rupture rythmique entre le texte scandé à la manière très «slam» et la parole plus «vraie» du

---

<sup>223</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:14:56 à 00:15:06.

théâtre, mais provoque également une rupture stylistique entre les esthétiques du jeu «slam» et «théâtre». Cela a pour effet, notamment, de faire ressortir de manière ludique et humoristique le propos du texte énoncé, soit la soumission de l’Orient à l’Occident, et, par analogie, de la Femme-objet au Macho. L’insertion de courtes «répliques» doublées d’intentions théâtrales permet non seulement de faire ressortir davantage l’authenticité et la sensibilité du poète performeur à travers la panoplie d’artifices plastiques que comporte le jeu de *Panpan!*, mais également de renforcer le rapport dialogique du «slameur-tribun» avec le spectateur, en plus de proposer une rupture entre, d’une part, le jeu mélodramatique volontairement grotesque et, d’autre part, la parole authentique du poète.

Dans tous les cas, les segments du texte désignés afin de porter une interprétation particulièrement théâtrale ont ceci de commun qu’elles s’affranchissent autant que possible des artifices sonores liés à l’interprétation originale, très musicalisée de la parole slamée, afin d’en conserver les vestiges plastiques et d’en faire résonner les mots de manière très théâtrale, à la manière de répliques «réalistes». Même si la théâtralisation de tels segments du texte nécessite d’appauvrir les atouts formels du slam que ces segments contiennent, leur dosage efficace dans la création permet, au final, de renforcer la proposition artistique<sup>224</sup>. De plus, comme nous l’avons vu dans les deux derniers cas, ce type d’interprétation de la parole slam laisse place à un jeu permettant aux performeurs de «commenter» l’action des figures théâtrales qu’ils endossent, de la même manière que l’acteur, dans la mise en scène de Meyerhold de *La mort de Tarelkine* (1922), qui

[...] semblait en un moment interpréter de manière sincère les émotions et l’attitude du personnage, et, sans prévenir, il ferait soudainement quelque chose de complètement extérieur au personnage et à la situation, comme pour dire à l’audience: «N’est-ce pas que ces individus étaient énormément absurdes!» C’était l’idée du l’acteur-qui-commentait-son-personnage amenée de la manière la plus évidente.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Suite aux commentaires et réflexions personnelles ayant suivi les représentations de *Panpan!*, il serait souhaitable, dans l’évolution future du projet, d’inclure davantage de ces «moments d’authenticité» propres au poète, peut-être même des textes complets en rupture avec le reste de la composition (lors des séquences «slam»), comme le proposait Robert Faguy, professeur de théâtre à l’Université Laval.

<sup>225</sup> Ma traduction: «*In one moment the actor would appear to be sincerely portraying the character’s feelings and attitude, and then in a flash he would suddenly do something totally out of character and situation, as if to say to the audience, ‘Weren’t these people absurd a lot!’ It was the idea of actor-*



Dans *Panpan!*, on retrouve également ce type de «commentaire», qu'il s'agisse de la Femme-objet posant une question au spectateur sur un ton exagérément stupide lors de la fellation, soulignant ainsi le commentaire personnel et critique, teinté de cynisme, de l'interprète face à l'action qu'effectue la Femme-objet qu'elle joue, ou encore du Macho qui, se détachant un instant de son jeu mélodramatique et redevenant soudainement l'auteur de la création, remet d'une certaine manière en question, en une seule réplique, les rapports dénigrants entre les figures théâtrales qu'il vient de mettre en scène et d'interpréter<sup>226</sup>. Cette manière de jouer contribue certainement à maintenir ce décalage expliqué plus tôt, entre la fiction *montrée* sur scène et l'adresse directe au spectateur, impliquant une direction d'acteur parfois contrapuntique en soi, axée sur le décalage entre les indications de jeu associées à l'interprétation de la figure fictionnelle et celles associées à l'interprète lui-même, dans l'interprétation qu'il fait de sa réalité personnelle. Ainsi, dans *Panpan!*, la construction du masque de jeu se veut double : derrière la «coquille vide» de la figure typée (ex. : celle du Macho), le spectateur entrevoit celle, plus investie (mais également construite en tout point), de l'auteur-performeur en scène. À partir de ce décalage, l'objectif consiste en ce que le spectateur-créditeur soit en mesure de tisser des liens entre la figure typée et celle du performeur, de faire *dialoguer* les masques et les éléments «faux» et construits de toutes pièces de l'interprétation, afin d'en dégager son propre sens, de traduire et faire émerger une vérité qui lui est intime<sup>227</sup>.

#### 4.2.1.3 Séquence verbale «slam-théâtre»

De manière générale, lors de ces séquences, la parole de l'interprète se module de sorte à osciller entre l'interprétation théâtrale et l'interprétation développée en contexte slam, de manière à conserver les attributs de chacun, qu'il s'agisse des intentions dramatiques

---

*commenting-on-his-character carried out in the most obvious fashion*», dans James M. Symons, *Meyerhold's Theater of the Grotesque*, États-Unis, University of Miami Press, 1971, p. 92.

<sup>226</sup> Lors de la danse/parade très sexuelle au début de la Strophe 2, juste après s'être adressé à la Femme-objet en ces termes: «On est une meute de *party animals* qui s'trémoussent le string lousse pis s'touchent sur du Miley Cyrus pis du Justin Bieber», il se retourne vers le public et commente l'action par un «merde!» de consternation.

<sup>227</sup> Afin de bien différencier chacune de figures typées et de mettre en relation celles-ci avec celle du slameur, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

impliquées dans un jeu plus théâtral et des artifices sonores contenus dans la performance originale du texte poétique. De ce type d'interprétation découle un écart plutôt intéressant, quoique particulièrement flou, entre les interprétations gestuelles et vocales des figures typées. En effet, tandis que l'interprétation gestuelle de ces figures s'avère de nature principalement théâtrale, l'interprétation vocale, même s'il arrive qu'elle corresponde dramatiquement parlant à l'action montrée, décolle souvent de celle-ci, recherchant simultanément l'expression de l'intention théâtrale et l'effet de l'artifice sonore du slam. De cette direction plutôt contradictoire de la parole découle très certainement un effet d'étrangeté plutôt intéressant du point de vue de la recherche-crédation, l'expression vocale de l'acteur étant motivée par des intentions théâtrales précises, mais traduites en fonction des moyens d'expression sonores et plastiques dont dispose le slam (ex.: exagération et amplification des jeux de sonorités et de l'articulation du texte, ruptures de rythmes, contrôle du débit, recherche de musicalité dans le ton, etc.) et non en fonction des moyens expressifs plus traditionnels de la parole théâtrale réaliste (ex.: expression des sentiments et des intentions à travers le ton employé). Afin d'illustrer cet emploi particulier de la parole, je m'attarderai sur l'exemple de la première partie du texte de la Strophe 1:

Légende: caractère souligné: amplification de la sonorité

CABOTIN

J'pense qu'on est restés Marqués de Sade

Sur Youtube et Myspace, not' dos arqué

On s'adonne à not' masturbation...

PAN! PAN! PAN! PAN!

Le sadisme est la seule bande-son

Qui plafonne dans nos stations radios! Ixs...

Not' frustration s'transforme... en source de sustentions!<sup>228</sup>

L'évolution du rapport entre les intentions théâtrales de la partition vocale et leur expression par les artifices sonores du slam peut être tracée à travers ces quatre premiers vers prononcés par le performeur. Dans le premier vers, «J'pense qu'on est restés Marqués de Sade», l'intention de l'interprète est principalement de jouer avec le spectateur, à la manière d'un prédateur plutôt sadique qui «joue» à traquer sa proie. Ici,

<sup>228</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:06:25 à 00:06:59.

l'accentuation et le prolongement des sons en «s» viennent marquer cette intention, témoignant de la perversité de la figure stéréotypée à interpréter (celle du Tueur médiatisé) par le sifflement de ses mots qui rappelle, entre autres, celui du serpent. Par opposition au mouvement de contraction buccale et de fermeture des lèvres qui mènent à l'expression stylisée de cette simple consonne, une emphase est ensuite immédiatement placée sur les sons des voyelles en «a», de sorte à faire ouvrir subitement et grossièrement la bouche du performeur et rappelant, indirectement, le mouvement d'attaque du prédateur en question (ici, identifié à Sade). Par la suite, pour le vers «Sur Youtube et Myspace, not' dos arqué on s'adonne à not' masturbation», la gestuelle *montre* l'image d'un homme se masturbant devant son ordinateur, ses genoux fléchis et sa main droite mimant la manipulation d'une souris d'ordinateur; cette fois, le même jeu d'opposition entre les voyelles «s» et «a» se poursuit et s'accélère, les sons en «s» s'étirant au maximum et s'associant aux mouvements lents du bras droit tenant la souris imaginaire et les sons en «a» faisant l'effet d'un claquement sec et rapide, s'associant plutôt aux moments où l'index clique sur la souris imaginaire.

Combinée au mouvement, l'expression générale de l'intention théâtrale simple (jouer avec la proie, i.e. le spectateur) de l'archétype du prédateur (lequel deviendrait ensuite le stéréotype du Tueur médiatisé) se voit illustrée à travers ce jeu bizarre et antiréaliste, truffé d'artifices sonores et gestuels explicitant les oppositions sonores des consonnes et des voyelles prononcées, de même que leurs répercussions corporelles au niveau de la mimique et du faciès (grimaces en ouverture et fermeture, en fonction des sons à produire). Évidemment, l'orgasme est ici symbolisé et illustré par les «PAN! PAN! PAN! PAN!», prononcés en fixant un spectateur choisi parmi l'assistance<sup>229</sup>.

Le quatrième vers reprend ensuite le même principe, arrêtant cette fois de faire résonner les «s» après l'expression «bande-son» et se concentrant plutôt sur l'accélération de la parole et des gestes, pour se solder ensuite en un «X» corporel (bras et jambes mobilisés pour cette position) et le son «iks» à peine murmuré, expiré par le performeur en référence tant au sifflement du serpent, ainsi qu'à la lettre «X» elle-même

---

<sup>229</sup> Ici, la scène donnait l'impression que la recherche et le choix de l'image pornographique effectuée par la figure en scène s'effectuaient à travers les spectateurs, ceux-ci constituant son éventail de «choix pornographiques».

associée dans l'interprétation par la pornographie (XXX) et, dans le texte, à la radio-poubelle du même nom de Québec<sup>230</sup>. Ce symbole représente également l'idée du refus, exprimé plus clairement au vers suivant, alors que le performeur, comme en prise à une soudaine constatation et à un dégoût face à ses propres actes, confie, sur un ton beaucoup plus naturel et alarmé cette fois, qu'en tant que citoyens nord-américains, «not' frustration s'transforme en source de *sustention*». Toutefois, en raison de choix esthétiques et artistiques en lien avec la fluidité rythmique dans la partition globale de l'interprète, la séquence dont il est ici question («Iks») avec le mouvement qui lui est associé n'ont pas été conservés dans le cadre de la présentation publique<sup>231</sup>. Ici, les artifices sonores du slam sont réduits au maximum, afin de *montrer* le décalage entre le jeu excessivement grotesque et anecdotique précédant cette «réplique» et la nature beaucoup plus lucide de celle-ci.

C'est de cette manière, donc, que le métissage entre les intentions théâtrales traditionnelles et les artifices sonores du slam m'ont permis de développer une expression qui, malgré qu'elle soit étrange et plutôt cabotine<sup>232</sup>, avait le mérite de chercher à concilier tant l'intention essentielle et chère à l'expression théâtrale et le ludisme sans bornes de la parole slam, dans une expression scénique hybride qui, dans le contexte de recherche-crédation et d'expérimentation théâtrale, ne s'est permise aucun compromis à ce niveau.

#### ***4.2.2 Influence de la biomécanique sur la rythmique musicale de la parole***

Évidemment, le métissage esthétique entre biomécanique et slam de poésie impliquait quelques compromis qui, à défaut de faire l'unanimité au niveau de la réception des spectateurs, ont soulevé des questions fort intéressantes et pertinentes dans le contexte expérimental de la création. Comme je l'ai abordé précédemment dans la section portant

---

<sup>230</sup> Je pense à certaines chaînes radio-poubelle de Québec, comme Radio X, par exemple.

<sup>231</sup> Néanmoins, étant donné la pertinence de cette séquence dans la recherche-crédation, un extrait de celle-ci demeure cependant accessible dans «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:18:26 à 01:18:48.

<sup>232</sup> Comme je l'expliquerai dans le «Chapitre 5 – *La mécanique dramaturgique*», la voie du «cabotinage» était un choix délibéré effectué au fil de la création expérimentale.

sur le développement des rimes gestuelles, le rythme du mouvement (ici, le mouvement biomécanique ou, plutôt, d'esthétique biomécanique) n'est pas du tout le même que celui de la parole très musicalisée associée au texte *Panpan!*. Cette dernière a été écrite afin d'être prononcée sur un rythme plutôt effréné en raison, notamment, des compositions sonores qu'elle contient, lesquelles, pour être à la fois audibles et faire valoir leur virtuosité, nécessitent un débit de prononciation relativement rapide.

Outre les segments de la création qui s'intéressaient spécifiquement aux contrepoints rythmiques entre les expressions gestuelles et vocales des performeurs en scène<sup>233</sup>, il fallait chercher une correspondance entre les rythmes de celles-ci. Ainsi, malgré que le corps se soit vu par moments contraint d'adapter son rythme à celui de la voix, c'est-à-dire de l'accélérer un peu en recherchant davantage une rythmique musicale que dramatique, c'est surtout la partition vocale qui a subi la plus grande adaptation rythmique de la création. En effet, le débit de celle-ci s'est vu grandement ralenti en raison, d'une part, du type de spectateur visé, lequel n'était plus un spectateur de slam, mais bien de théâtre. Par conséquent, ce dernier ne saurait être conquis uniquement par la prouesse esthétique et virtuose des jeux sonores habituellement enchaînés à la manière d'un véritable solo rock lors des compétitions de slam. C'est particulièrement le cas, notamment, de la séquence de la Strophe 3, juste après que le Fils ait tenté d'assassiner sa Mère, lorsqu'il entame une tirade du texte, habituellement débité lors du contexte slam de manière fulgurante et pratiquement incompréhensible pour les spectateurs, uniquement musicale et spectaculaire<sup>234</sup>. D'autre part, le métissage entre le slam et la biomécanique nécessitait un ralentissement du rythme de profération du texte afin de mettre en valeur, à certains moments de la création, le propos gestuel des performeurs, ce propos devant enrichir le sens de la proposition et renforcer celle-ci. Il fallait proposer une alternance entre geste et parole, de sorte que l'un serve à éclairer la compréhension de l'autre. C'est le cas, entre autres, de la séquence «*slam-théâtre*», montrant la reprise mélodramatique et très stéréotypée de *Roméo et Juliette*. Cette séquence qui, dans le texte initialement performé en contexte slam, se résumait à une suite de vers débités de manière rapide se

---

<sup>233</sup> À ce sujet, retourner à la section du mémoire intitulée «3.3.1. Travail du contrepoint entre l'expression vocale et gestuelle».

<sup>234</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:22:01 à 00:22:14.

voit, dans sa transposition à la scène théâtrale, segmentée et ralentie afin d'en laisser voir le potentiel théâtral (et caricatural) dans son entièreté:

*La Femme-objet pose sa main sur la joue du Macho, lequel tourne aussitôt son regard vers elle.*

FEMME-OBJET (*sur un ton empreint de désir*)

Borgnes?

*Le Macho ramène son regard face au public, comme submergé de désir. À nouveau, il se tourne vers la Femme-objet.*

MACHO (*sur un ton empreint de désir*)

L'Occident et l'Orient sont deux amants...

*Elle le gifle; alors qu'il effectue une pirouette sur lui-même et se retrouve dos à elle et de profil au public, l'air de se masser la joue, tandis qu'elle se retourne face au public.*

FEMME-OBJET (*avec mépris*)

Enlisés dans l'isolement!

MACHO (*sur un ton geignard*)

Séparés par un océan, ensemenés dans nos ciments...

*La Femme-objet revient vers lui, en effectuant un petit pas inspiré du ballet, et lui tend la main et le bras droits dans un geste mélodramatique.*

FEMME-OBJET (*sur un ton faux, mélodramatique*)

Mais Roméo!

*Le Macho se retourne, remarque la main tendue vers lui, se retourne vers le public et exprime sa joie d'un petit «PAN!» rappelant la respiration du Poisson rouge, puis tente d'embrasser la main de la Femme-objet. Cette dernière la retire à la dernière minute et le visage du Macho s'écrase dans sa propre main.*

MACHO (*sur un ton faux, mélodramatique*)

Est sédentaire!

*Tous deux se retournent, dégainent un couteau imaginaire, s'avancent l'un vers l'autre et prennent leur élan pour se poignarder (étude biomécanique du Coup de poignard).*

FEMME-OBJET (*sur un ton menaçant*)

En son attente, Juliette prend son magnum et...

*Au dernier moment, elle se fait harakiri.*

MACHO (*surpris*)

Oh!

*La Femme-objet s'écroule à ses pieds, tandis que lui se fige dans une expression de terreur (Le Cri du Munch).*

FEMME-OBJET (*sur un ton faux, mélodramatique*)

'A s'tire dans' tête...

*Elle constate que le Macho, reprenant la position du Soldat et adoptant une attitude complètement apathique, ne s'intéresse déjà plus à son suicide simulé.*

FEMME-OBJET (*sur un ton exaspéré, afin d'attirer son attention*)

... À s'tire dans tête!<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Consulter «Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:16:19 à 00:16:51.

Ainsi, lors de telles séquences, le rythme de la parole a dû être grandement ralenti afin de mettre en valeur l'expressivité de la ligne gestuelle, ce qui a instauré, à certains moments de la création, une sorte de décalage rythmique entre les partitions vocales et gestuelles des performeurs. Ce décalage s'est vu d'autant plus décuplé par l'amplification consciente du décalage théâtral habituellement nécessaire entre le geste et la parole, c'est-à-dire que, afin de bonifier son expression, le performeur effectuait généralement son geste avant la parole, la deuxième venant marquer le premier, le compléter<sup>236</sup>. Dans la création expérimentale, cette technique de jeu s'est toutefois vue amplifiée au point d'instaurer constamment ce décalage dans chacune des actions posées par les interprètes, excepté lors de certains segments précis de la création. Par conséquent, le temps de réponse entre l'action physique et l'action verbale complétant celle-ci était allongé, de sorte à rendre perceptible, à *montrer* ce décalage dans le jeu des performeurs et, par le fait même, à souligner la dualité du poème gestuel *et* du poème vocal, afin que le spectateur créateur puisse être en mesure de dissocier les deux tout en tissant des liens de complémentarité entre chacun. Dans le cadre de la création expérimentale, le problème soulevé par certains commentaires suite aux représentations était qu'à plusieurs moments de celles-ci, la discordance rythmique entre les partitions vocales et gestuelles des performeurs se faisait trop ressentir, ce qui complexifiait la réception générale de l'œuvre et «enfermait» le rythme de la parole dans celui du geste «biomécanique».

En prenant compte des commentaires émis sur les présentations devant public et dans l'optique d'une poursuite de la création expérimentale, deux options intéressantes seraient à considérer afin de résoudre les questionnements soulevés quant aux décalages rythmiques entre les partitions gestuelles et vocales des interprètes. Dans une première exploration, il faudrait tenter de réduire l'écart entre les deux partitions en jeu et s'assurer que les rythmes de celles-ci correspondent le mieux possible en utilisant le rythme de la parole afin de moduler celui du corps. Ensuite, dans une seconde exploration, il s'agirait à l'inverse d'amplifier au maximum les discordances rythmiques entre geste et parole en élaborant les rythmes respectifs de chacune des partitions, de sorte à mettre en valeur les différences de celles-ci et de nettoyer toute ambiguïté quant à leur concordance ou leur

---

<sup>236</sup> Le contraire pouvait également être possible, l'idée étant surtout d'éviter que geste et parole se superposent et saturent ainsi inutilement l'expression du performeur.

non-concordance. Il serait alors possible de les *montrer* comme deux poèmes de prime abord complètement différents, tout en conservant la possibilité de tisser des liens par associations entre eux. Enfin, une troisième exploration servirait à élaborer davantage l'alternance (déjà ébauchée dans les dernières expérimentations de *Panpan!*) entre les concordances et les discordances rythmiques des partitions vocales et gestuelles, en choisissant cette fois soigneusement les séquences qui mettent en valeur l'une ou l'autre. Cette dernière étape aurait comme objectif de développer un rythme nouveau et propre à la création, fondé sur les ruptures entre concordances et discordances rythmiques, plutôt que s'appuyant majoritairement sur les ruptures de rythmes entre le geste et la parole, comme c'est le cas jusqu'ici.

#### ***4.2.3 Fragmentation de l'expression vocale***

Nous venons de le voir, l'expression vocale s'est vue, au final, fragmentée par les ruptures rythmiques entre gestes et paroles, ruptures instaurées tout au long de la création et développées de sorte à nourrir cet effet du *montré*, étroitement lié à une volonté de faire du spectateur le quatrième créateur du spectacle. En effet, cette fragmentation esthétique de l'expression vocale vise entre autres à inviter le spectateur à tisser des liens associatifs entre les poèmes gestuel et vocal des interprètes, le décalage entre ceux-ci devant permettre au spectateur un espace de construction de sens, d'interprétation et de création. Cependant, outre la question de l'apport purement rythmique de la biomécanique sur l'expression vocale des performeurs en scène, celle-ci doit également avoir une influence sur la technique utilisée et l'esthétique résultante de l'expression vocale. En effet, lors de la phase de consolidation de la mise en scène de la création, j'ai pu entamer l'ébauche de l'application des principes meyerholdiens de fragmentation du mouvement biomécanique à la parole de l'interprète; malheureusement, en raison des contraintes de temps et de réalisation du spectacle expérimental, il m'a été impossible de réaliser la totalité des expérimentations vocales que j'aurais aimé effectuer lors de mes laboratoires de création.



Je peux néanmoins extrapoler quelques hypothèses à partir des expérimentations effectuées sur la fragmentation de la parole dans *Panpan!* lors des derniers laboratoires de création, mais aussi à partir de certains commentaires qui m'ont été adressés à la suite de la première représentation<sup>237</sup>. Sommairement, il s'agit de découper et d'organiser la partition vocale en fonction de l'*otkaz*, du *pacil*, de la *stoïka* et du *thormos* meyerholdiens. En ce sens, on peut déduire que la parole de l'interprète, considérée ici en tant qu'action verbale à part entière, doit d'abord prendre son élan (*otkaz*) dans l'*intention* et l'appareil vocal (respiration, muscles internes) et corporel (dont les mécanismes aideront à propulser la parole) de l'interprète, pour ensuite être projetée dans l'espace (*pacil*) lors de sa *réalisation*, afin, ultimement, de se voir conclue (*stoïka*) de manière précise dans sa *réaction*, prête à relancer la prochaine action verbale, le tout s'effectuant dans un contrôle absolu des moyens expressifs impliqués (*thormos*). S'il est vrai que ces principes n'ont pas pu être appliqués à l'ensemble de la création expérimentale en raison des contraintes diverses de la production, certains segments isolés de la partition vocale ont néanmoins été en mesure de bénéficier de l'application rigoureuse de ces principes. Je pense notamment à la séquence «théâtre» qui débute la Strophe 3, lorsque la Mère-poisson rouge apprend au Fils-poisson rouge comment parler<sup>238</sup>. Chaque fois que ce dernier s'apprête à compléter le mot ou l'expression que lui lance sa Mère (ex.: «On est nés... gligeants!<sup>239</sup>»), il effectue un mouvement de recul dont l'élan prend d'abord source dans le corps de l'interprète (plus précisément, au niveau du bassin et des hanches), dont les genoux fléchissent légèrement et le reste des muscles se tendent dans un mouvement opposé à celui qui reste à accomplir, préparant ainsi le transfert de poids physique à effectuer en vue de réaliser le mouvement corporel qui servira à la propulsion du «mouvement verbal». Simultanément à l'élan gestuel, dans cette section précise de la création, on retrouve un élan similaire (*otkaz*) au niveau de la parole de l'interprète, dont l'appareil vocal (incluant le système respiratoire), combiné l'*intention* dramatique, se

---

<sup>237</sup> Je pense ici aux remarques de Robert Reid, professionnel de la biomécanique meyerholdienne, lequel m'a fait part de ses remarques lors de la représentation publique de *Panpan!* le 28 avril 2015, au Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (LANTISS) de l'Université Laval; à ce sujet, consulter la période de discussion qui suivait le spectacle dans «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:45:28 à 01:15:25.

<sup>238</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:20:52 à 00:21:28.

<sup>239</sup> Strophe 3, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

prépare et se tend à son tour, à la manière d'un arc, afin de propulser l'action verbale dans l'espace scénique. Lorsque cette dernière s'effectue dans sa brève *réalisation (pacil)*, elle demeure malgré tout soumise au contrôle rigoureux de l'interprète (*thormos*) et ce, jusqu'à sa conclusion (*stoïka*), à laquelle succède aussitôt la prochaine action physique à accomplir.

L'intérêt d'organiser ainsi la parole de l'interprète est de déployer toute la puissance expressive contenue dans celle-ci, en plus de la découper de sorte à la *montrer* davantage, à la mettre en évidence dans tout son potentiel théâtral et esthétique. Tout comme l'application pratique, théorique et esthétique des principes biomécaniques sur le mouvement scénique de la création avait pour effet de *montrer le faire*, l'application de ceux-ci à la partition vocale de l'interprète a eu pour effet de *montrer le dire* ou, plutôt, de le *faire entendre*. Par conséquent, dans une telle situation, le spectateur ne se contente pas d'entendre la parole proférée par l'appareil vocal de l'interprète, il perçoit également la technique virtuose derrière celle-ci, c'est-à-dire les mécanismes qui modulent et organisent la parole de manière esthétique et contribuent ainsi à en déployer tout son potentiel spectaculaire; c'est en ce sens que je parle ici de *faire entendre le dire*.

#### ***4.2.4 Recherche d'une «mélodie» vocale définie***

Enfin, il est évident que le fait d'organiser l'expression vocale du slam de poésie en fonction des apports techniques et esthétiques de la biomécanique a eu pour effet d'amener l'interprète à porter sur la parole prononcée un regard (et une oreille) complètement différent et beaucoup moins naïf et spontané que celui qu'il pose habituellement en contexte de compétition slam. Cette différence de regards (et d'écoute) consiste en ce que l'entraînement biomécanique, comme nous l'avons vu précédemment, développe la prise de conscience de l'acteur face à ses propres moyens expressifs, l'amenant ainsi à prendre conscience de ses difficultés et à s'y confronter. Chaque interprète devrait pratiquer la biomécanique en se découvrant et en se mesurant à ses

contraintes personnelles<sup>240</sup>. De cette prise de conscience, de cette clairvoyance du performeur face à l'ensemble des moyens expressifs mis à sa disposition, découle le pouvoir et, surtout, la responsabilité pour lui de faire des choix artistiques à la fois motivés par la sensibilité, la pulsion et l'intention intérieures de l'artiste et organisés selon sa capacité de raisonnement. Tout comme c'était le cas avec la partition gestuelle, il ne s'agit plus simplement de performer la parole poétique de manière plus ou moins aléatoire en s'inspirant de la «spontanéité du moment» et de quelques répétitions effectuées ici et là avant la performance slam, mais bien d'organiser la partition vocale à la manière d'une véritable partition musicale. Cela revient à préciser chacun de ses mécanismes liés à son interprétation, qu'il s'agisse du ton, du grain de la voix, de la hauteur du son, du volume employé, de la vitesse d'élocution, de la clarté articulatoire, de la gestion respiratoire, de l'intention dramatique, etc. En organisant sa parole à la manière d'une mélodie soliste aussi définie, précise et claire qu'une mélodie typiquement musicale, le performeur est en mesure d'«accorder» son instrument vocal tant avec son instrument corporel qu'avec le reste de l'«orchestre» scénique (ex.: autres performeurs, scénographie, projections vidéo et ambiances sonores, etc.), c'est-à-dire en concordance (ou en contrepoint) avec la «symphonie» générale du spectacle.

Ultimement, c'est dans cette idée de «symphonie» générale du spectacle que le slameur, en maîtrisant à la fois les mécanismes de son expression vocale et ceux de son expression gestuelle, sera en mesure, de retour en contexte de compétition slam, de proposer aux spectateurs une expression totale de sa poésie slamée, c'est-à-dire une expression scénique organisée à partir de l'ensemble des moyens expressifs mis à la disposition de l'interprète et en fonction du propos poétique à exprimer. Une telle maîtrise de ses moyens expressifs permet également au performeur de matérialiser, tant par sa voix que par son corps, sa vision artistique personnelle dans toute son originalité, de concrétiser et de développer l'authenticité de celle-ci en posant sur elle un regard non plus «naïf» et uniquement «spontané», mais conscient, lucide et réfléchi; en bref, l'application de la biomécanique à l'expression gestuelle et vocale du performeur l'amène à devenir virtuose de l'ensemble de ses moyens créateurs.

---

<sup>240</sup> Cette leçon est directement tirée du stage de biomécanique donné par Robert Reid au LANTISS de l'Université Laval, en novembre 2013.

### 4.3 Conclusion

Finalement, tout comme l'intégration de la biomécanique à l'expression gestuelle du texte à slamer a permis la théâtralisation et la complexification des mouvements du slameur en une véritable partition de jeu, l'intégration de celle-ci à son expression vocale en a largement développé le potentiel théâtral. En effet, la biomécanique a pu théâtraliser la parole non seulement à partir de l'application, sur les mécanismes vocaux du poète, des aptitudes corporelles et des principes esthétiques qu'elle implique, elle a de surcroît facilité un travail d'interprétation et de dramatisation de la poésie orale, amenant le performeur à moduler ses intentions et sa technique de jeu en fonction des figures typées à interpréter, des procédés stylistiques du texte et de la partition gestuelle préalablement construite, le tout dans un rejet complet du jeu psychologique et de la justesse de ton. L'autre apport majeur de l'intégration de la biomécanique à l'expression vocale du slameur consiste en la construction d'une partition vocale complète, divisée en séquences verbales précises, dont la rythmique a été considérablement modulée en fonction du rythme de la partition gestuelle, dans une esthétique très fragmentaire et «musicale» de la parole. Ce qui est certain, c'est que l'organisation et l'agencement des partitions gestuelles et sonores du performeur a certainement permis l'ébauche d'un rythme propre et unique à la création expérimentale et qui, malgré ses imperfections dues au contexte fortement exploratoire (fragmentation et ralentissement du rythme vocal en fonction de l'esthétique des études biomécaniques), me semble poser les bases d'un créneau d'interprétation potentiellement riche et novateur.

## Chapitre 5 – La mécanique dramaturgique

C'est en travaillant de manière rigoureuse à résoudre la problématique de la recherche-création et, donc, en dégagant l'ensemble des apports de la biomécanique meyerholdienne à l'expression gestuelle et vocale dans le slam de poésie, que j'en suis arrivé à faire une découverte plus intéressante encore, soit la *mécanique dramaturgique*, une approche méthodologique de la création poétique théâtralisée. Celle-ci invite le créateur à concevoir la création poétique à la manière d'un véritable système biologique théâtral aux articulations complexes, dont le métabolisme se voit régulé par un *système nerveux dramatique* impliquant une série de montages des éléments théâtraux mis en cause dans la représentation. Il s'agit là d'une approche personnelle à la fois conceptuelle et poétique de mon travail de créateur, que j'ai su développer au fil de mon processus de création expérimentale; la *mécanique dramaturgique*, fondée sur l'allégorie entre la biologie humaine et le processus créateur, propose, en assumant tous les paradoxes que cela implique, une poétisation extrêmement rationnelle de la création théâtrale.

### 5.1 Un système biologique théâtral

Nous l'avons vu, les éléments constituant les multiples apports de la biomécanique tant à l'expression gestuelle que vocale dans le slam de poésie ont dû être organisés et opérés à l'intérieur de *Panpan!* de manière extrêmement minutieuse. Tout au long de son développement, la création expérimentale employait tant la biomécanique pour sa nature et sa fonction primaires, c'est-à-dire une approche d'entraînement de l'acteur basée sur le travail du corps en fonction des principes tayloristes et constructivistes appliqués au théâtre, que pour son caractère formel, soit l'esthétique de ses études de mouvements appliquée au jeu de *Panpan!*. Cependant, afin d'organiser efficacement les nombreux mécanismes qu'une telle hybridation disciplinaire impliquait, il fallait également conserver de la biomécanique la philosophie, ou, du moins, la pensée artistique que j'en dégageais personnellement, à titre de créateur. C'est cette «pensée», cette «impression créatrice» laissée par la biomécanique qui déterminerait non seulement mon point de vue

quant aux choix artistiques effectués dans le cadre des laboratoires de création, mais qui a certainement influencé ma vision artistique globale de créateur. J'ai ainsi baptisé *mécanique dramaturgique*<sup>241</sup> la méthodologie poétique appliquée à l'organisation de l'ensemble des éléments de la création, qu'il s'agisse de sa réécriture, de sa mise en scène, de son interprétation ou encore de sa conception sonore et visuelle (incluant les éclairages). La *mécanique dramaturgique* est née du fait qu'il n'existait pas, à ma connaissance, de «recette pratique» permettant l'hybridation entre la biomécanique meyerholdienne et le slam de poésie et, encore moins, d'approche concrète et définie de théâtralisation du slam; par conséquent, il me fallait développer, à travers le processus de recherche-crédation, ma propre approche de la *construction* d'une poésie théâtralisée. Bien sûr, la *mécanique dramaturgique* s'inspire largement de la pensée et de l'esthétique constructivistes, appliquées à l'approche et à l'esthétique générale de la création.

La *mécanique dramaturgique*, se définissant avant tout comme une méthodologie de création, mais aussi comme une philosophie artistique, implique de considérer la création expérimentale comme un système mécanique et, plus précisément, un système d'articulation de la dramaturgie inspiré du fonctionnalisme constructiviste. Par conséquent, afin de bien comprendre les mécanismes opérateurs d'un tel système, il fallait étendre mes recherches en dehors de la biomécanique meyerholdienne et explorer les concepts de la «mécanique» entendue au sens large, ce qui m'a amené à me concentrer sur une sous-branche de celle-ci, la «biomécanique», laquelle ne désigne plus la méthode d'entraînement de l'acteur proposée par Meyerhold, mais plutôt «le domaine d'études concerné par l'analyse mécanique de systèmes biologiques. La biomécanique implique l'utilisation d'outils liés à la mécanique, la branche de la physique qui analyse l'action de forces, dans l'étude des aspects anatomiques et fonctionnels d'organismes vivants<sup>242</sup>.»

---

<sup>241</sup> Avec l'aide de mon directeur de maîtrise, Liviu Dospinescu, lequel m'a, initialement, proposé de développer ce concept à travers ma création.

<sup>242</sup> Ma traduction: «... *the field of study concerned with the mechanical analysis of biological systems. Biomechanics involves the use of tools of mechanics, the branch of physics that analyses the actions of forces, in the study of anatomical and functional aspects of living organisms.*», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 3.

Dès les tout premiers laboratoires pratiques et durant une bonne partie du processus de création, la *mécanique dramaturgique* devait se contenter d'expliquer les interactions entre les éléments constitutifs du système de création de *Panpan!* d'un point de vue purement mécanique, c'est-à-dire en comprenant et en organisant ces éléments à la manière de rouages, d'embranchements et de circuits interactifs intégrés au système mécanique et dramaturgique plus large de la création. Si l'analogie avec les principes de la mécanique s'avérait déjà particulièrement efficace afin d'expliquer les mécanismes internes de *Panpan!*, elle fait véritablement sens en précisant la branche de la mécanique dont elle s'inspire, soit la biomécanique<sup>243</sup>. En effet, il ne s'agit plus seulement de comprendre la dramaturgie de la création comme un système mécanique de circuits et de rouages en interactions constantes, mais plutôt d'organiser celle-ci à la manière d'une poétique mécanisée organisée à la manière d'un système d'articulations et de forces dont les interactions visent à produire un *mouvement poétique* global. L'analogie correspond mieux à la réalité du slam de poésie, dont l'écriture constitue initialement un mouvement, un élan vers la performance scénique et, ultimement, vers le spectateur. La *mécanique dramaturgique* permet de comprendre la création comme un *mouvement poétique* global prenant source dans l'*élan poétique*<sup>244</sup> de la dramaturgie et s'imprimant ensuite à la fois dans le rythme musical du corps du performeur et celui, tout aussi musical, de sa parole; bien plus qu'une analogie entre le processus de création artistique et l'étude des mécaniques du mouvement biologique, elle permet de concevoir et d'organiser le *corps poétique* et abstrait de la dramaturgie dans l'objectif d'exprimer un *mouvement poétique* théâtral représenté de manière concrète sur scène.

Conçues de cette manière, la poésie slamée et sa concrétisation scénique constituent un ensemble de mécanismes intégrés au système vivant qu'est la représentation, c'est-à-dire le *corps poétique* du slam et sa *mécanique dramaturgique*. La notion de *corps poétique* fait référence à la forme globale du poème (ici, le spectacle *Panpan!*), tant dans sa matière textuelle et dramaturgique que dans sa représentation concrète dans l'espace scénique, jusqu'à sa projection abstraite dans l'imaginaire du

---

<sup>243</sup> Cette conception plus approfondie de la biomécanique (entendue selon son acception liée à l'étude de la physique) m'est venue suite aux nombreuses réflexions ayant découlé des représentations de *Panpan!*.

<sup>244</sup> Le concept d'*élan poétique* sera défini dans la section suivante, «5.1.1. Centre de gravité poétique : Fonction et représentation scénique du *cabotin*.».

spectateur. La *mécanique dramaturgique* concerne l'ensemble des mécanismes liés au système théâtral et dramaturgique mis en œuvre afin d'assurer le fonctionnement du *corps poétique*, qu'il s'agisse des éléments contenus dans le texte lui-même, des moyens expressifs du performeur en scène, des éléments scénographiques, de la conception visuelle et sonore du spectacle et, surtout, du jeu de l'acteur/slameur.

### **5.1.1 Centre de gravité poétique: Fonction et représentation scénique du cabotin**

Dans la *mécanique dramaturgique*, le *mouvement poétique*, débutant par l'*élan poétique*, désigne la trajectoire évolutive du texte, au moment de son écriture jusqu'à sa réception dans l'esprit du spectateur, considérant que celui-ci est écrit en vue de la performance slam, comme c'était le cas pour *Panpan!*. Tout comme le mouvement humain, le *mouvement poétique* et la trajectoire qu'il implique consiste en un «mouvement général, une combinaison complexe des composantes linéaires et angulaires du mouvement<sup>245</sup>». Le *mouvement poétique* est composite, il organise sa trajectoire à l'aide d'une série d'outils que j'aborderai plus loin. L'*élan poétique*, pour sa part, désigne la vitalité initiale du poème, l'impulsion poétique, tout comme l'impulsion du mouvement humain, naît de la pression d'une force (ici, l'inspiration, l'urgence et la volonté d'exprimer quelque chose artistiquement) et du temps nécessaire à ce que cette force appliquée sur le corps génère le mouvement voulu<sup>246</sup>, pousse le poète, par la pression de l'inspiration créatrice, à écrire son œuvre en vue de le transmettre au spectateur dans un mouvement créateur complet, effectué sous la compression du délai de création et la contrainte créatrice associée à ce délai. Tout comme le mouvement de la machine biologique humaine est initié par une intention et une impulsion organiques, le *mouvement poétique* traverse toutes les étapes de transmission du texte à slamer, de l'écriture (où il n'est qu'*élan poétique*) jusqu'à la réception du spectateur au moment de la performance, en passant par

---

<sup>245</sup> Ma traduction: «... is general motion, a complex combination of linear and angular motion components.», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 30.

<sup>246</sup> Idem, p. 69.



l'ensemble des articulations expressives du performeur<sup>247</sup>. Le *mouvement poétique* traverse donc les trois sphères du corps poétique, suivant les principes de fragmentation du mouvement meyerholdien: d'abord, l'*élan poétique* de l'auteur, sorte de «*prépoème*» (*otkaz*), ensuite sa concrétisation directe dans sa représentation théâtrale (*pacil*) et, enfin, sa conclusion et son épanouissement dans l'imaginaire sensible du spectateur (*stoïka*), dont l'interprétation fournira éventuellement l'impulsion nécessaire à un nouvel *élan poétique* de la part de ce dernier<sup>248</sup>. Le *mouvement poétique* donne sa raison d'être et de fonctionner au *corps poétique*, de la même manière que le mouvement humain donne sa raison d'être à sa «machine» biologique; sans l'impulsion initiale du mouvement, tout système corporel, qu'il s'agisse d'un corps poétique abstrait (en élan vers le concret), d'un corps vivant humain ou du corps inactif d'un objet statique (ex.: une roche), conserve son état d'inertie et d'inactivité<sup>249</sup>. Si le *mouvement poétique*, en vue de rejoindre la réception du spectateur, prend son élan dans le texte et la dramaturgie du slam et, précédemment, du poète lui-même, c'est le performeur qui, dans son interprétation, constitue le catalyseur et le transmetteur de cet élan.

Avant d'approfondir davantage la question de la *mécanique dramaturgique*, il faut préciser d'emblée que l'hybridation entre biomécanique meyerholdienne et slam de poésie a eu pour effet de modifier considérablement le rôle de l'interprète au sein de la création et de la représentation. Dans le slam de poésie, la présence physique du slameur semble nourrir une esthétique liée à l'expression personnelle<sup>250</sup>, laquelle peut se rapporter à une autoreprésentation scénique de l'auteur, sans compter que le texte performé fait référence au point de vue subjectif de celui-ci: ainsi, plusieurs textes proposés lors des compétitions de slam (c'est, du moins, le cas de *Panpan!*) emploient le pronom personnel «Je», en plus d'accorder une importance accrue à la vision subjective du poète, au point où le public en vient à identifier le déclameur à l'auteur, ce qui en fait parfois une sorte

---

<sup>247</sup> Je reviendrai sur la question des «articulations expressives» du performeur dans la section suivante, «5.1.2. *Figures articulatoires* du *mouvement poétique*: structure et fonctions des figures archétypales et stéréotypées».

<sup>248</sup> Ce qui suppose les bases d'un acte de communication utopique entre slameur et spectateur, fondé sur la co-construction d'un échange poétique.

<sup>249</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 61.

<sup>250</sup> Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 143.

de poésie de confession<sup>251</sup>. Par exemple, dans *Panpan!*, je me représente moi-même à travers la figure du Poisson rouge afin d'aborder entre autres la question des legs générationnels entre la génération de mes parents (X) et la mienne (Y); tout en faisant preuve d'autoréférentialité par mon rôle de porte-parole, je fais également référence, symboliquement et de façon métonymique, à ma génération entière. En ajoutant à cela la physionomie du poète (le fait, par exemple, que lors de la performance je ne sois âgé que de 25 ans et que je sois encore considéré comme jeune, tant intellectuellement que physiquement), doublée de l'ensemble des références possibles contenues dans le texte à ce niveau (le fait, ici, de parler de ma génération comme étant encore jeune, à qui on laisse «en héritage une dégradation avancée d'l'Univers<sup>252</sup>»), on assiste à une sorte de mise en scène de l'individu par lui-même, de métapoésie<sup>253</sup>. C'est probablement cette autoréférentialité du poète qui constitue le moteur théâtral du slam de poésie<sup>254</sup> ou, de moins, de *Panpan!*. Cependant, en ce qui concerne la transposition sur scène de textes théâtraux, nous parlons souvent non pas d'une représentation d'un auteur en scène, mais bien d'un acteur, c'est-à-dire un performeur dont le travail habituel consiste à s'effacer derrière l'interprétation de personnages crédibles dont la psychologie s'avère plus ou moins complexe et appartenant à une fiction dramatique quelconque, en décalage, donc, avec la réalité de l'interprète. Ainsi, le rôle du performeur dans le slam de poésie est à la fois similaire et diamétralement opposé à celui de l'acteur de théâtre, du moins du théâtre «traditionnel», leur point de convergence étant leur recherche commune de la théâtralité, du spectaculaire.

Dans le cadre du processus de création, j'ai choisi de désigner le performeur sous l'appellation de «cabotin». En effet, sans nécessairement se contenter d'interpréter une représentation relativement juste de lui-même comme le fait souvent le slameur<sup>255</sup>, ni aller jusqu'à incarner de véritables personnages théâtraux crédibles et dotés d'une

---

<sup>251</sup> Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 149.

<sup>252</sup> Strophe 3, dans «*Panpan!* [Texte original]», en annexe.

<sup>253</sup> Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 151.

<sup>254</sup> Sans pour autant qu'il s'y limite, comme nous verrons plus loin dans la section suivante, «5.1.2 *Figures articulatoires du mouvement poétique* : structure et fonctions des figures archétypales et stéréotypées»

<sup>255</sup> Même si, toutefois, les séquences «slam» de *Panpan!* donnent à voir l'interprétation d'une représentation stéréotypée de l'auteur, du poète slameur.

véritable complexité structurelle, comme c'est le cas de l'acteur «traditionnel», le performeur de *Panpan!* cherche à opérer l'ensemble de ses facultés expressives tant gestuelles que vocales afin de communiquer le *mouvement poétique* au spectateur. Dans le processus de recherche de la création expérimentale, une telle approche de l'expressivité impliquait d'employer une série d'archétypes et de stéréotypes sociaux, utilisés en alternance en fonction des déclinaisons du *mouvement poétique* à exprimer. Cependant, il s'agit moins, dans *Panpan!*, de personnages théâtraux que d'imitations superficielles (excepté dans le cas de la figure du Poisson rouge), sortes de masques sociaux dépourvus de véritable intériorité ou de complexité psychologique, revêtus en alternance par le *cabotin* afin de faire valoir, d'expliquer et de *montrer* le propos poétique du texte, d'articuler le *mouvement poétique*<sup>256</sup>.

Par conséquent, sans interpréter une représentation scénique de lui-même ni un personnage réellement théâtral, le *cabotin* de *Panpan!* se consacre à un jeu qui se donne à voir lui-même, dans la recherche d'un cabotinage sérieux et réfléchi s'inscrivant fortement dans la lignée du théâtre de la «convention consciente<sup>257</sup>» développé par Meyerhold, tout en demeurant fidèle à la pratique du slam. L'idée du cabotinage provient en partie des expérimentations scéniques du praticien russe, dont les mises en scène prérévolutionnaires, telles que *La baraque de foire* (1914), montée et présentée au Théâtre dramatique de Saint-Petersbourg, favorisaient déjà une tendance vers le jeu *cabotin*. Selon Meyerhold, le cabotinage permettait de ramener le théâtre aux origines ludiques du jeu<sup>258</sup>, en opposition au «vivre» du jeu intellectualisé propre au théâtre illusionniste<sup>259</sup>.

Cependant, le principe du cabotinage tel qu'appliqué dans la création expérimentale provient également du slam, dont la plupart des actants sont issus du milieu amateur de l'art. Le slam cherche à éviter toute tendance élitiste de la littérature

---

<sup>256</sup> Je reviendrai plus en détail sur les figures archétypales et stéréotypées employées par le performeur dans la section suivante, «5.1.2. *Figures articulatoires du mouvement poétique* : structure et fonctions des figures archétypales et stéréotypées».

<sup>257</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, p. 42.

<sup>258</sup> Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre – Tome I*, Lausanne, La Cité, 1975, p. 184.

<sup>259</sup> Idem, p. 187.

institutionnelle et la domination de l'académisme littéraire sur la poésie<sup>260</sup> afin de conserver et d'afficher son statut d'accessibilité populaire. Il n'est donc pas rare que la performance slam, au niveau de l'interprétation, donne à voir le poète pour ce qu'il est et ce qu'il cherche à faire briller de lui-même sur scène, ayant parfois recours à des approches très démonstratives, formalistes et artificielles de la performance. Il faut bien admettre que ce type de cabotinage, malgré qu'il souffre de l'expression maladroite du performeur amateur qui n'a jamais été formé par une véritable école de jeu, traduit malgré tout une certaine honnêteté, une sorte d'authenticité unique à l'amateur qui découvre pour la première fois la scène et s'émerveille de ses moindres possibilités<sup>261</sup>. En effet, dans son apparente maladresse, il s'agit de ce moment où le performeur se donne à voir, dans ses forces et ses vulnérabilités et devient le seul véritable «personnage» en scène. Or, puisque le sujet du texte slam implique souvent le performeur lui-même et compte tenu du fait que le contexte du slam (un peu comme celui du rap) favorise (est-ce vraiment malgré lui?) l'éclosion d'un certain égo scénique, il est légitime que ce dernier se donne à voir, tente de se montrer, de s'accaparer la scène lors d'une performance slam. C'est d'ailleurs, comme pour la plupart des sports, ce qui contribue grandement à nourrir l'intérêt spectaculaire du slam : savoir reconnaître et différencier le style et la personnalité scénique de tel poète, venir pour défendre, encourager ou huer tel poète, assister à l'affrontement indirect, mais attendu, lors d'une compétition slam, de tels poètes, à la fois «rivaux» et «frères» ou «sœurs» de mots, etc<sup>262</sup>.

Ainsi, le *cabotin* de *Panpan!* s'est vu investi, dans un premier temps, de l'égo scénique (et fictif, car il s'agit avant tout d'une représentation scénique de l'auteur) du slam et de sa tendance à employer parfois maladroitement, il est vrai, une série d'artifices spectaculaires dans le but d'impressionner l'audience. Toutefois, dans un deuxième

---

<sup>260</sup> Lesley Wheeler, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 144.

<sup>261</sup> J'ai pu moi-même en faire la constatation après 7 ans d'expérience dans le milieu slam du Québec: la différence entre les jeunes slameurs et ceux plus expérimentés, professionnels et autodidactes de la scène, est flagrante. Si les premiers font parfois preuve de davantage de zèle et de témérité que les seconds, ces derniers ont développé une approche de la scène beaucoup plus aboutie et professionnelle, mais pas nécessairement aussi authentique.

<sup>262</sup> Je pourrais citer comme exemple ma propre relation de avec Cézure, slameur montréalais avec qui j'entretiens ce type de rapport mêlant à la fois rivalité et fraternité; même si nous nous plaisons (d'une certaine manière) à entretenir celle-ci, il est certain que, parallèlement à la poésie déclamée, le spectateur tire un certain plaisir de nos confrontations d'égos scéniques.

temps, la création expérimentale a été traitée en fonction du professionnalisme de l'acteur meyerholdien qui, pour sa part, devait employer ses moyens d'expression (parfois artificiels eux aussi) de manière virtuose, contrôlée et économe.

Ceci étant dit, dans le système de référence de la *mécanique dramaturgique*, c'est le *cabotin* qui, en raison de sa tendance à la démonstration exacerbée de son jeu inspiré à la fois du slam de poésie et de la biomécanique ainsi que l'approche de la mise en scène meyerholdiennes, s'est vu attribuer la fonction la plus cruciale du *corps poétique*. C'est en effet à partir de lui que l'*élan poétique* du texte se concrétise et devient *mouvement poétique*. Le système du *corps poétique*, tout comme le système du corps humain, peut être «considéré, mécaniquement, comme une série de liens rigides ou de segments qui sont connectés à des joints.<sup>263</sup>» Dans le cadre de la *mécanique dramaturgique* de la création expérimentale, le *cabotin* constitue donc le noyau central à partir duquel s'articulent tous les joints et les segments du *corps poétique*, il occupe la fonction cruciale de récepteur de l'*élan poétique*, mais aussi de catalyseur du *mouvement poétique*. Le *cabotin* est donc à la poésie ce que le centre de gravité (le bassin) est à l'homme, c'est-à-dire son *centre de gravité poétique*, «le point autour duquel la masse et le poids d'un corps sont balancés dans toutes les directions<sup>264</sup>». C'est à partir de lui que s'initient et se déclenchent tous les procédés expressifs mis en œuvre dans la réalisation du *mouvement poétique*, en ce qui a trait notamment à l'utilisation abondante de figures archétypales et stéréotypes.

### ***5.1.2 Figures articulatoires du mouvement poétique: structure et fonctions des figures archétypales et stéréotypées***

Nous l'avons vu, dans l'optique d'exprimer les nuances du *mouvement poétique*, le *cabotin* alterne l'emploi de figures archétypales et stéréotypées. La figure centrale et

---

<sup>263</sup> Ma traduction: «*Mechanically, the human body may be considered as a series of rigid links or segments that are connected at joints.*», Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 112.

<sup>264</sup> Ma traduction: «*the point around which the mass and weight of a body are balanced in all directions*», dans idem, p. 415.

majeure de *Panpan!*, développée à partir d'une simple onomatopée théâtrale («PAN!») contenue à l'intérieur du texte original, est celle du Poisson rouge<sup>265</sup>. Celle-ci se manifeste tant dans le rôle masculin que féminin, la figure étant à la fois archétypale, en ce sens où elle représente plus largement l'archétype de la Nature en l'homme, et stéréotypée, puisqu'elle endosse l'image la plus typée de la naïveté et de la stupidité humaines: regard vide aux yeux convergeant vers le même point, expression vide et bouche ouverte, etc. De toutes les autres figures, celle du Poisson rouge constitue le seul véritable «personnage théâtral» à proprement parler, en ce sens où ses processus psychologiques et son évolution sont conçus et *montrés* de sorte que le spectateur puisse s'y attacher et peut-être même, en raison de l'allégorie de la vie humaine que le Poisson rouge représente, s'y identifier. La figure du Poisson rouge revient à quatre reprises lors des Leitmotifs de *Panpan!* et, à chaque fois, son histoire évolue davantage, malgré que sa condition, pour sa part, ne cesse de stagner: de simple Poisson rouge découvrant son environnement aquatique et se heurtant sans cesse à la paroi imaginaire de son bocal (Leitmotiv 1), il découvre ensuite l'amour et la sexualité en rencontrant la Poissonne rouge, une variante de sa propre figure (Leitmotiv 2), afin de la féconder de sorte que celle-ci accouche du Poissonnet rouge (Leitmotiv 3), lequel, à la toute fin, se retrouve seul comme le Poisson rouge du début, prêt à recommencer le cycle de son géniteur et, potentiellement, à le transmettre tel quel à sa future progéniture (Leitmotiv 4)<sup>266</sup>.

#### 5.1.2.1 Figures articulatoires primaires

Du point de vue de la *mécanique dramaturgique*, la figure du Poisson rouge constitue, dans la «généalogie» théâtrale de *Panpan!*, l'articulation fondamentale du *corps poétique*, dont le niveau élevé d'amovibilité est comparable à celui du joint à rotule<sup>267</sup> que l'on retrouve dans l'épaule, soit l'omoplate humaine (scapula<sup>268</sup>), laquelle, tout comme le Poisson rouge du *corps poétique*, est «l'articulation la plus complexe du corps

<sup>265</sup> Ceci s'applique également à la figure de la Poissonne rouge.

<sup>266</sup> Ici, la thématique du legs générationnel et patriarcal, en plus de l'absurdité et l'apathie humaines et occidentales, était fortement exprimée par la figure du Poisson rouge et ses variantes.

<sup>267</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 114.

<sup>268</sup> Idem, p. 170.

humain<sup>269</sup>». Dans la création expérimentale, ce joint permet une amovibilité presque totale afin de communiquer le *mouvement poétique* à travers le segment de jeu accordé au Poisson rouge. L'étendue de jeu de cette figure correspond, selon le corps humain, au segment osseux de la première partie du bras (humérus<sup>270</sup>), scindée par une articulation à charnière<sup>271</sup> semblable à celle du coude<sup>272</sup> d'où débute la seconde partie (radius<sup>273</sup>), cette dernière articulation correspondant au degré d'évolution de la figure du Poisson rouge tout au long de la pièce, laquelle se plie à un angle différent à chaque Leitmotiv, mais se confine malgré tout à ses possibilités dramatiques limitées afin d'éviter la dislocation du propos poétique. C'est en ce sens que les *figures articulatoires* du *corps poétique*, tout comme l'articulation humaine, consistent par définition en des articulations dramaturgiques qui «gouvernent principalement les possibilités directionnelles du mouvement [poétique] des segments du corps [poétique]<sup>274</sup> ». Tout comme les articulations humaines, les *figures articulatoires* sont soumises aux concepts de stabilité et de flexibilité<sup>275</sup> et peuvent être catégorisées, dans un découpage précis et fonctionnel de l'*ossature dramaturgique*, selon leur complexité, du nombre d'axes de mouvement qu'elles offrent, de leur géométrie ou encore de leurs possibilités de mouvements<sup>276</sup>.

Ci-dessous, les variantes de la *figure articulatoire* primaire du Poisson rouge (par ordre d'apparition dans *Panpan!*)<sup>277</sup>:

- le Poisson rouge : mâle et symbole animal du Père, macho occidental et apathique.
- la Poissonne rouge : femelle et symbole animal de la Mère, objet occidental et apathique.
- le Poissonnet rouge : mâle et symbole animal du Fils occidental et apathique, héritier du patriarcat du Père.

---

<sup>269</sup> Ma traduction: «... *the most complex joint in the human body*», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 166.

<sup>270</sup> Idem, p. 177.

<sup>271</sup> Idem, p. 114.

<sup>272</sup> Idem, p. 184.

<sup>273</sup> Ibid.

<sup>274</sup> Ma traduction: «*The joints of the human body largely govern the directional motion capabilities of body segments.*», dans idem, p. 110.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Pour une description plus complète des figures articulatoires primaires, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

Chacune de ces figures, en plus d'occuper un rôle profondément symbolique dans la création, a également une fonction inclusive, en ce sens où elle contient en elle une figure articulatoire secondaire vers laquelle elle conduit le *mouvement poétique*.

#### 5.1.2.2 Figures articulatoires secondaires

Dans la *mécanique dramaturgique*, la *figure articulatoire* primaire du Poisson rouge constitue une figure polymorphe capable de développer les autres figures contenues dans le texte. Il s'agit en quelque sorte du principal relais permettant d'ouvrir l'interprétation du *cabotin* aux autres univers dramatiques déployés dans les strophes du slam. Par conséquent, du Poisson rouge découle une autre *figure articulatoire* fondamentale, mais secondaire, dont l'amplitude est pour sa part comparable au joint à rotule du poignet<sup>278</sup>: il s'agit de la figure, elle aussi archétypale et stéréotypée, du Père-poisson rouge<sup>279</sup>. De la même manière que le poignet et la main constituent la prolongation de l'ossature et du mouvement humains, la *figure articulatoire* du Père-poisson rouge constitue le prolongement de celle du Poisson rouge et du *mouvement poétique*. Le segment et l'articulation de la main humaine (carpe<sup>280</sup>), correspond au segment de jeu de la figure articulatoire du Père-poisson rouge, laquelle complète le mouvement poétique transmis par celle du Poisson rouge. D'abord, le Poisson rouge se métamorphose en Père-poisson rouge, lequel ne fait que zapper les chaînes télévisées devant lui représentées par des spectateurs choisis au hasard, qu'il désigne sur le coup. Il reprend plus tard la même routine, cette fois accompagné de la Mère-poisson rouge (fin du Leitmotiv 2). Plus tard encore, c'est le Fils-poisson rouge qui se fait enseigner les bases du langage humain par sa Mère-poisson rouge (fin du Leitmotiv 3) pour, finalement, se retrouver seul à zapper à son tour les chaînes télévisées, dans une solitude complète qui marque le retour au cycle de vie de l'humain occidental apathique (fin du Leitmotiv 4). Ce type de figures, moins amovibles quant à leurs possibilités dramatiques, permettent la transition du *mouvement poétique* entre les Leitmotifs et les Strophes de la création.

---

<sup>278</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 194.

<sup>279</sup> C'est également le cas de la Mère-poisson rouge.

<sup>280</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 113.



Ci-dessous, les variantes de la *figure articulatoire* secondaire du Père-poisson rouge (par ordre d'apparition dans *Panpan!*)<sup>281</sup> :

- le Père-poisson rouge : homme et symbole humanoïde du Père, macho occidental et apathique.
- la Mère-poissonne rouge : femme et symbole humanoïde de la Mère, objet occidental et apathique.
- le Fils-poisson rouge : petit garçon et symbole humanoïde du Fils occidental et apathique, hériter du patriarcat du Père.

De la même façon que les figures primaires, les figures secondaires, par leur fonction symbolique, permettent d'articuler le *mouvement poétique* dans sa continuité, au sein des figures tertiaires, développées à partir d'elles.

### 5.1.2.3 Figures articulatoires tertiaires

Enfin, à partir de la *figure articulatoire* secondaire du Père-poisson rouge se meut la panoplie de *figures articulatoires* (uniquement stéréotypées) tertiaires qui, quant à elles, portent la parole du slam et, par conséquent, prolongent jusqu'à leurs extrémités expressives le *mouvement poétique* amorcé depuis l'«épaule» du *corps poétique*. Ces figures, semblables à l'articulation à selle du pouce humain<sup>282</sup>, permettent un large éventail de possibilités articulatoires,<sup>283</sup> mais, contrairement aux précédentes, sont uniquement associées aux Strophes de *Panpan!* et leur profondeur dramatique s'avère beaucoup plus superficielle. À ce stade-ci du *mouvement poétique*, le rôle de ces figures articulatoires est moins dramatique que structurel, démonstratif et expressif<sup>284</sup>. Même si les figures précédentes s'avéraient elles aussi très expressives, celles-ci servent, de manière uniquement fonctionnelle, à expliciter de façon spectaculaire l'expression du

---

<sup>281</sup> Pour une description plus complète des figures articulatoires secondaires, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

<sup>282</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 113.

<sup>283</sup> Idem, p. 114.

<sup>284</sup> Ce qui est particulièrement intéressant avec les stéréotypes, puisque ceux-ci consistent, à la base, en des sortes de «coquilles vides», des conceptions formelles sans réelle profondeur, donc prêtes à être investies et habitées par l'énergie du mouvement poétique.

propos poétique. Cela explique que le *cabotin* se permette de les alterner l'une après l'autre comme une série de masques codifiés en fonction du propos à exprimer, de la même manière que l'humain choisit d'employer tel doigt ou telle formation de doigts afin de compléter le mouvement désiré. Cependant, puisque le *mouvement poétique* s'achève par la réception du spectateur, lequel, à l'aide de ses capacités cognitives et imaginatives, complète la co-construction du spectacle, il est essentiel que ces images franchissent la scène concrète du théâtre de sorte à s'imprimer en sons et en images dans l'imaginaire collectif des spectateurs. C'est pour cette raison que j'ai choisi, dans la création expérimentale, de travailler une gamme de figures occidentales stéréotypées afin que celles-ci résonnent de manière immédiate avec l'imaginaire culturel québécois, les lieux communs de ma société et, particulièrement, de ma génération.

À l'époque actuelle, les clichés de toutes sortes d'avèrent omniprésents dans les conceptions populaires, au point où il m'a été possible, avec *Panpan!*, de jongler avec les formes de ceux-ci dans l'optique de les mettre en relief et d'illustrer le propos du texte en développant ma propre version de ce qu'Anatoly Lounacharsky baptisait la *sociomécanique*<sup>285</sup>, en parlant de l'usage des figures typées développées dans les mises en scène de Meyerhold permettant à la fois d'illustrer les différents types sociaux contextuels de l'époque, mais aussi d'étudier et de comprendre les mécanismes sociaux par l'entremise du théâtre<sup>286</sup>. Même si la *sociomécanique*, telle que l'entendait Lounacharsky, était peu crédible en raison du contexte très «propagandiste» où il fut amené (il fut, d'ailleurs, rejeté par Meyerhold), le concept qu'il laisse entendre demeure en soi intéressant afin de comprendre la mécanique et la volonté internes de *Panpan!*. De plus, les figures stéréotypées employées n'avaient pas été choisies au hasard; elles s'avéraient être la continuité des *figures articulatoires* primaires et secondaires du Poisson rouge et du Père-poisson rouge, toujours dans cette optique de compléter la transmission efficace du *mouvement poétique* et d'opérer une logique rigoureuse, chirurgicale, dans l'articulation du spectacle.

---

<sup>285</sup> Konstantin Rudnitsky, *The Director*, Michigan, Ardis, 1981, p. 362.

<sup>286</sup> Ibid.

Ci-dessous, les variantes des *figures articulatoires* tertiaires, dérivées des *figures articulatoires* primaires puis secondaires (par ordre d'apparition dans *Panpan!*)<sup>287</sup> :

- le Tueur médiatisé : prédateur aliéné de la société et enragé, instable et suicidaire.
- le Slameur : poète se représentant lui-même en scène, fortement revendicateur de justice sociale.
- le Professeur d'école : tuteur avec un excès de zèle, un peu «pincé» et très maniéré.
- le Soldat : combattant automate et simple d'esprit, dénué de toute conscience autonome.
- la Femme-objet : séductrice et stupide, objet de désir soumis à la volonté du Macho.
- le Macho : prédateur et obsédé sexuel, libertin, imbécile et contrôlant.
- le Fils-macho : prédateur, agressif et contrôlant, plus lucide, mais aussi plus agité que le Macho.
- la Mère-objet : apathique, faible, soumise à la garde du Fils, vide de tout sens d'autorité.

Les figures tertiaires, limitées aux Strophes de la création, sont celles qui complètent et développent jusqu'à sa pointe le *mouvement poétique*, lequel, ultimement, se poursuit bien au-delà de l'interprétation des figures symboliques primaires, secondaires et tertiaires, c'est-à-dire jusque dans l'imagination et l'interprétation du spectateur.

De manière générale, l'ensemble formé de joints et de segments que constituent les figures articulatoires primaires, secondaires et tertiaires et leurs prolongations théâtrales forment ce qu'il serait convenu d'appeler l'*ossature dramaturgique*, équivalente à la structure et la construction osseuse qui constitue le squelette humain<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Pour une description plus complète des figures articulatoires tertiaires, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

<sup>288</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 90.

## 5.2 *Système nerveux dramatique: propriétés du jeu, découpage des séquences, système et montage de symboles*

Bien sûr, même le système biologique le plus complexe et le plus efficace ne peut fonctionner sans l'apport décisif d'un système nerveux, lequel permet, en usant d'une série de stimuli, de réguler le jeu des différentes articulations du corps. Dans le cas de la *mécanique dramaturgique*, ce système nerveux prend directement source dans le jeu du *cabotin*, alors considéré comme étant le *muscle théâtral* par excellence permettant l'accomplissement du *mouvement poétique*.

### 5.2.1 *Le jeu du cabotin comme muscle théâtral*

Dans son livre portant sur la biomécanique, comprise en tant qu'analyse du mouvement humain, Karl Hainaut subdivise son étude en trois parties principales, soit les chaînons osseux, les centres du mouvement (articulations) et les muscles et commandes nerveuses<sup>289</sup>. Le performeur, ainsi que l'ensemble des *figures articulatoires* qu'il emploie dans l'expression du *mouvement poétique*, constituent les chaînons osseux et les articulations du *corps poétique*; la *biologie théâtrale* de ce dernier, toutefois, ne s'y limite pas. De la même manière que les contractions musculaires et nerveuses servent à donner vie et à rythmer le mouvement humain, le *mouvement poétique*, pour sa part, se voit animé, agité, rythmé et modulé par les *muscles théâtraux* du *corps poétique*. Ceux-ci se définissent comme étant l'ensemble des moyens théâtraux employés par la mise en scène afin de bonifier et de moduler l'expression gestuelle et vocale du *cabotin*, rattachés tels des muscles humains aux divers segments et articulations théâtrales du *corps poétique*; tout comme le muscle du corps humain, le *muscle théâtral*, dans le *corps poétique*, «est le seul tissu capable de développer activement la tension [dramatique]<sup>290</sup>». Le *muscle théâtral* prioritaire est le jeu du performeur, soit sa technique d'interprétation en tant que telle, entraînée au fil des années par les expériences de la scène et plus précisément, dans

---

<sup>289</sup> Karl Hainaut, *Introduction à la biomécanique*, Paris, Maloine, 1976, p. XI.

<sup>290</sup> Ma traduction: «*Muscle is the only tissue capable of actively developing tension.*», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 134.

le cas de *Panpan!*, par l'entraînement de la biomécanique meyerholdienne. Tout comme le muscle humain, les propriétés de ce *muscle théâtral* sont l'extensibilité, l'élasticité, l'irritabilité et l'habileté à développer une tension <sup>291</sup> saine dans l'exécution du *mouvement poétique*. Il s'agit là de l'ensemble des aptitudes entraînées par la biomécanique meyerholdienne, laquelle qui vise entre autres à former un acteur au système nerveux sain en pleine maîtrise de ses réflexes:

Les propriétés du *muscle théâtral* du jeu sont :

- l'*excitabilité*, qui consiste en l'habileté du muscle «à être étiré ou augmenté en largeur <sup>292</sup>»; dans le cas du *muscle théâtral*, il s'agit du degré d'amplitude que peut prendre le jeu, tant au niveau de son intensité que de son esthétique, dans la tendance de grossissement des expressions du style grotesque. Dans *Panpan!*, il suffit de prendre pour exemple l'ensemble des figures stéréotypées interprétées par le *cabotin*.
- l'*élasticité*, qui fait référence à «l'aptitude du muscle à retourner à une dimension normale suite à l'extension ou la contraction<sup>293</sup>»; dans le cas du *muscle théâtral*, il s'agit de la faculté du jeu à contrôler son intensité et son relief esthétique, c'est-à-dire à proposer différents «volumes», à ne pas se maintenir constamment à l'état de grossissement grotesque, mais proposer des variations de style<sup>294</sup>. Dans *Panpan!*, il s'agit des moments où le *cabotin* adopte une interprétation plus «authentique», par exemple lorsqu'il interpelle directement son propre père (en désignant un spectateur dans la foule)<sup>295</sup>.
- l'*irritabilité*, qui correspond à la faculté du muscle «à répondre à un stimulus<sup>296</sup>», c'est-à-dire qu'à un stimulus assez fort, le muscle sollicité développe une

---

<sup>291</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 135.

<sup>292</sup> Ma traduction: «*to be stretched or to increase in length*», dans idem, p. 135.

<sup>293</sup> Ma traduction: «*the ability to return to normal length after extension or contraction*», dans ibid.

<sup>294</sup> Par exemple, dans *Panpan!*, ces rares et brefs moments où le performeur s'adresse au public dans une sorte de franchise expressive.

<sup>295</sup> *Panpan!*, Strophe 2: «Eille P'pa, comment tu veux qu'j'accepte le monde que tu m'laisseres pour institution?»: consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:18:11 à 00:18:18.

<sup>296</sup> Ma traduction: «*to respond to a stimulus*», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 136.

tension<sup>297</sup>; dans le cas du *muscle théâtral*, il s'agit de la tension dramatique développée dans le jeu en général, permettant d'évacuer toute banalité dans l'interprétation (l'exagération de la banalité et du cliché n'étant pas banale en soi).

➤ *l'habileté du muscle à développer une tension*: tout comme le muscle humain se contracte en développant une tension<sup>298</sup>, le muscle théâtral qu'est le jeu concentre parfois sa force d'expression ou, au contraire, la déploie. Au-delà de ses aptitudes à l'excitabilité et à l'élasticité, ce sont les tensions internes de ses contractions qui ajouteront du relief au *mouvement poétique* accompli. Par exemple, travailler les contrastes entre les types de contractions, soit les contractions concentriques (lorsque le jeu, comme le muscle humain, se contracte et se rétrécit<sup>299</sup>, c'est-à-dire que l'interprétation augmente en intensité et converge vers une intention focale), isométriques (lorsque le jeu, comme le muscle humain, se contracte sans nécessairement se rétrécir<sup>300</sup>, c'est-à-dire que l'interprétation augmente en intensité sans pour autant converger vers une intention focale) ou, au contraire, excentriques (lorsque le jeu, comme le muscle humain, se contracte et s'allonge<sup>301</sup>, c'est-à-dire que l'interprétation augmente en intensité tout en s'éloignant de l'intention focale)<sup>302</sup>, permet de préciser et d'organiser les rapports du performeur avec les figures fictives qu'il interprète sur scène. Également, en ce qui a trait aux rôles du *muscle théâtral*, les oppositions entre les *muscles théâtraux* agonistes (lorsque le jeu, comme le muscle humain, agit dans le sens du *mouvement poétique* poursuivi<sup>303</sup>), antagonistes (lorsque le jeu, comme le muscle humain, agit en opposition et en contrepoint au sens du *mouvement poétique*<sup>304</sup>), stabilisateurs (lorsque le jeu, comme le muscle humain, agit afin de stabiliser et raccorder l'interprétation avec le *mouvement poétique*<sup>305</sup> en cas d'incohérence dans la logique scénique) et «neutralisateurs» (lorsque le jeu, comme le muscle humain,

---

<sup>297</sup> Ma traduction: «to respond to a stimulus», dans Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 136.

<sup>298</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 137.

<sup>299</sup> Idem, p. 138.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Idem, p. 139.

agit afin de nettoyer l'interprétation des actions indésirables et involontaires produites par un muscle agoniste<sup>306</sup>, dans l'optique de contrôler l'expression gestuelle et vocale du performeur pour éviter une surenchère de l'interprétation) ajoutent une profondeur au jeu en développant, par exemple, toute la richesse du contrepoint intrinsèque au jeu lui-même.

Le jeu du *cabotin*, ce *muscle théâtral* correctement entraîné par la biomécanique meyerholdienne, assure la fluidité, le relief et l'efficacité expressive de l'accomplissement du *mouvement poétique*. En plus d'animer, de donner couleur et vie aux segments théâtraux du *corps poétique*, il en assure la *stabilité des joints*<sup>307</sup>, c'est-à-dire qu'il permet de réduire au maximum les possibilités de dislocations<sup>308</sup> entre les *figures articulaires* primaires, secondaires et tertiaires utilisées dans l'expression du *mouvement poétique*, veillant à la solidité et la cohérence de la logique dramatique au moment des transitions entre chacune. Par conséquent, en plus de constituer le *muscle théâtral*, le jeu fait également office, par sa haute capacité d'adaptation, de *cartilage dramatique*, assurant du même coup la lubrification entre les différentes articulations<sup>309</sup> (alternance des figures archétypales et stéréotypées) du *corps poétique*.

Le *muscle théâtral* qu'est le jeu, relié comme il est de manière presque fusionnelle à l'*ossature dramaturgique* des *figures articulaires*, s'avère en mesure de prendre en charge l'entièreté de la *mécanique dramaturgique* du *corps poétique*. Néanmoins, tout comme l'*ossature dramaturgique* consiste en un système se déclinant en une série de *figures articulaires* aux fonctions dramaturgiques très précises, la *musculature théâtrale* du *corps poétique* régit elle aussi son propre système au sein de la *biologie théâtrale*. Afin de rythmer le *mouvement poétique*, la *musculature théâtrale* obéit aux impulsions à plus grande échelle du *système nerveux dramatique*, lequel se rapporte aux principes de mise en scène englobant à la fois l'*ossature dramaturgique* et la *musculature théâtrale*, tout comme le système neurologique humain, ce dernier se référant à la relation

---

<sup>306</sup> <sup>306</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 139.

<sup>307</sup> <sup>307</sup> Idem, p. 116.

<sup>308</sup> <sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> <sup>309</sup> Idem, p. 114.

de complémentarité entre les systèmes neurologique et musculaire<sup>310</sup>. C'est le *système nerveux dramatique* qui, dans le cas de la création expérimentale, transmet à la *musculature théâtrale* les stimuli nécessaires afin d'organiser de manière musicale le rythme du *mouvement poétique*, à travers l'ensemble de son exécution en fonction des systèmes expressifs qu'il convoque. Par conséquent, le *système nerveux dramatique* consiste, lui aussi, en un système organisé en plusieurs montages d'*articulations rythmiques*, reprenant ainsi la théorie constructiviste d'Eisenstein abordant le «montage d'attractions<sup>311</sup>». Le *système nerveux dramatique* comprend le montage de l'expression gestuelle et vocale du *cabotin*, le montage des séquences du *corps poétique*, le montage scénographique et, finalement, le montage sonore et visuel.

#### 5.2.1.1 Montage de l'expression gestuelle et vocale du *cabotin*

Comme nous l'avons constaté précédemment, l'expression gestuelle et vocale du performeur de *Panpan!* s'est vue organisée à la manière de partitions expressives extrêmement précises. La mise en scène a permis de développer un système complexe de récurrences gestuelles et vocales, qui, tout au long de la partition, reviennent, à la manière de notes musicales, ponctuer le rythme gestuel et vocal de l'interprète. Qu'il s'agisse de reprendre au niveau gestuel des segments d'études biomécaniques, des mouvements inédits et propres à la création expérimentale, ou encore, au niveau de la voix, de ramener à plusieurs reprises des intonations particulières suivant un découpage rythmique précis, c'est en travaillant les récurrences gestuelles et vocales du *cabotin* à partir de la mise en scène que le rythme du *mouvement poétique* a pu être construit et imprimé de manière musicale à la création. Ainsi, l'intérêt du montage de l'expression gestuelle et vocale du *cabotin* est qu'il permet non seulement d'établir un système de récurrences visant à rythmer l'expression de l'interprète (et donc, le *mouvement poétique*), mais, également, de développer un langage (surtout gestuel) propre et unique à *Panpan!*, fondé sur la

---

<sup>310</sup> Susan J. Hall, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, p. 134.

<sup>311</sup> Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, 2012, p. 81.



récupération gestuelle de mouvements préexistants (ex.: citations d'études biomécaniques meyerholdiennes) ou inventés au sein du *corps poétique*.

#### 5.2.1.2 Montage des séquences du *corps poétique*

Comme nous l'avons vu précédemment, les séquences gestuelles et vocales de *Panpan!* ont été divisées en séquences «slam», «théâtre» et «*slam-théâtre*», dont l'alternance esthétique permet, entre autres, de rythmer la partition globale de l'interprète. Toutefois, bien plus qu'une simple construction rythmique, l'organisation de la création expérimentale au sens large en une série de séquences sert à imprégner le *corps poétique* d'un rythme musical élaboré grossièrement selon la structure d'une chanson populaire constituée de refrains et de couplets, par l'alternance des Leitmotivs (séquences «théâtre») et des Strophes (lesquelles contenaient chacune plusieurs séquences «*slam-théâtre*» et une seule séquence «slam»). L'idée consiste à organiser le *mouvement poétique* dans une continuité, une logique mécanique prévisible (alternance entre Leitmotivs et Strophes), mais, également, dans une recherche du renouvellement, chaque Leitmotiv s'inscrivant dans la continuité du précédent et chaque Strophe proposant de nouveaux enjeux expressifs et marquant l'évolution constante du texte et du *mouvement poétique*. De plus, chacun des Leitmotivs a comme fonction de relater métaphoriquement le propos et l'action de la Strophe à venir, de présenter les grandes lignes des rapports qui sont ensuite développés lors de ces séquences plus complexes. En d'autres termes, il s'agit d'une application directe du *pré-jeu* meyerholdien à la performance poétique, où, plutôt que de *montrer* les tensions dramatiques qui agitent les personnages théâtraux comme c'était le cas dans les mises en scène de Meyerhold, cette parade *montre* en quelque sorte les tensions poétiques qui sont ensuite illustrées et approfondies avec les figures stéréotypées. Par exemple, lors du Leitmotiv 2, le Poisson rouge rencontre la Poissonne rouge et tous deux entament dès lors un jeu de séduction et de parade érotique, dont les rapports, illustrés par la pantomime, de manière innocente et naïve, sont plus tard montrés sous un angle beaucoup plus violent et dégradant lors de la Strophe 2, s'articulant principalement autour des figures stéréotypées du Macho et de la Femme-objet.

Enfin, entre chaque Leitmotiv et chaque Strophe s'intercale également une courte séquence transitoire, intégrée à la fin du processus de création, dans laquelle le *cabotin* se change à la vue des spectateurs, quittant alors le costume du Poisson rouge et enfilant celui de la prochaine figure à interpréter. Il s'agit d'un moment où le performeur se détache de toute forme d'interprétation et de tout artifice théâtral pour apparaître comme tel, sur scène, en tant que performeur. Cela résonne parfaitement bien avec son rôle de *cabotin*, mais, également, fait référence à celui du slameur, dont le statut autoréférentiel est particulièrement visible sur scène au moment, par exemple, de se préparer à débiter sa performance au micro. Il ne s'agit donc pas pour le performeur de simplement effectuer un changement de costumes, mais bien de rentabiliser ce temps de «répit» afin d'établir un contact visuel et physique direct avec les spectateurs et, surtout, de prendre un certain recul en vue de se relancer vers la prochaine étape du *mouvement poétique*. Loin d'être une période d'inactivité, cette transition orchestrée par la mise en scène occupe une fonction préparatoire, d'élan, voire d'*otkaz* à chaque étape du *mouvement poétique*.

L'intérêt d'opérer un montage conscient des séquences du *corps poétique*, à partir de la mise en scène, est donc non seulement de rythmer le mouvement poétique, mais également de le nuancer, en plus de jouer avec l'attente du spectateur, tant lors des scènes de transition que des scènes de parade (Leitmotivs).

### 5.2.1.3 Montage scénographique

Un autre montage que gère le *système nerveux* de la dramaturgie consiste principalement en l'agencement de contraintes matérielles visant à stimuler le jeu du *cabotin*. En premier lieu, on dénote l'utilisation d'accessoires scénographiques associés aux figures archétypales et stéréotypées, dont voici la liste (par ordre d'utilisation dans *Panpan!*) :

- *imperméables transparents* : Poisson rouge, Poissonne rouge et Poissonnet rouge; Père-poisson rouge, Mère-poissonne rouge et Fils-poisson rouge.
- absence d'accessoire : Slameur.

- *lunettes fumées noires* : Tueur médiatisé.
- *veston chic gris* : Professeur.
- *casque d'armée vert* : Soldat.
- *mini-jupe noire avec motifs dorés* : Femme-objet.
- *casquette blanche* : Macho.
- *tablier de cuisine avec motifs de fleurs* : Mère-objet.
- *bonnet de nuit pour bébé avec motifs d'ours* : Fils-macho.

Outre leur fonction décorative et esthétique, ces accessoires scénographiques, disposés de manière uniquement fonctionnelle au-devant de la scène, prêts à être employés par les performeurs en question, ont également comme objectif premier de marquer visuellement le passage d'une *figure articulatoire* à l'autre, non seulement par le simple fait de les revêtir lors de l'interprétation de celles-ci, mais également par le fait de prendre le temps d'arrêter brièvement l'action scénique afin d'accuser le changement de costumes et l'alternance des *figures articulatoires* employées. Ces instants transitoires sont intercalés entre les Leitmotivs et les Strophes et inclus dans le montage des séquences du corps poétique, mais aussi lors de petites transitions ponctuelles durant les Strophes.

Outre les accessoires scénographiques qui, en dehors de leur fonction esthétisante, servent de repères, sortes de «marqueurs de relations» visuels, le décor épuré, pour sa part, jouit d'une fonction double, à la fois utilitaire et poétique. Utilitaire, en ce sens où l'utilisation du fauteuil rouge et de l'écran suspendu servent respectivement, comme on pourrait s'y attendre, à asseoir les performeurs et à recevoir les projections vidéo. De plus, le retour constant à l'utilisation de ces deux éléments à chaque début de Leitmotiv<sup>312</sup>, constitue une manière de marquer le tempo régulier de *mouvement poétique*, par la répétition cyclique et routinière<sup>313</sup> de ces éléments. La fonction poétique de ceux-ci, pour sa part, se situe surtout dans leur autoréférentialité évidente propre à l'esthétique constructiviste, laquelle résonne, de manière symbolique, avec le propos du texte et, du même coup, avec la posture du spectateur receveur du *mouvement poétique*. En effet, si le

<sup>312</sup> Excepté lors du Leitmotiv 3, où le fauteuil n'est pas utilisé lors de la séquence de l'accouchement et, au contraire, se voit gommé par la pénombre dans laquelle est plongée la scène.

<sup>313</sup> Il s'agit là d'un procédé formel qui résonne également avec le fond du texte, portant entre autres sur la répétition de motifs de la vie occidentale.

fauteuil et l'écran font tous deux visiblement référence à un fauteuil et un écran (l'écran se limitant à une toile blanche insérée dans un cadre de bois rouge foncé étant toutefois moins poétique et esthétique que le fauteuil rouge vif aux formes volontairement rectilignes), le premier résonne à la fois avec le concept de divan de salon lié au thème du poème et le siège du spectateur qui assiste à la représentation comme il assiste à un spectacle télévisé, tandis que le second résonne tantôt avec le concept d'écran de télévision lié au thème du poème, tantôt avec la posture du (télé)spectateur de *Panpan!*, lorsqu'on y projette des vidéos avant chaque Leitmotiv, à la manière de courtes projections cinématographiques.

Ainsi, l'intérêt d'opérer un tel montage scénographique dans le corps poétique, outre l'aspect esthétique qui en résulte, est d'organiser une série de points de repère servant non seulement à marquer les différentes étapes de l'expression du *mouvement poétique* des performeurs, mais aussi à guider la réception du spectateur, d'une part en instaurant une sorte de tempo visuel et, d'autre part, en contribuant au rythme du *mouvement poétique* global.<sup>314</sup>

#### 5.1.3.4 Montage sonore et visuel

Enfin, le dernier type de montage opéré par le *système nerveux dramatique* consiste en l'organisation des enregistrements sonores diffusés lors du spectacle ainsi que des projections visuelles et des éclairages. Ceux-ci, de la même manière que les montages gestuels, séquentiels et scénographiques du *mouvement poétique*, sont organisés de sorte à donner le rythme à celui-ci.

En ce qui concerne les enregistrements sonores, on en retrouve deux types: ceux qui servent d'ambiances sonores aux Leitmotivs et ceux qui servent de bruitages lors des Strophes. Alors que les premiers consistent en des airs de jazz modifiés de sorte que le son acquiert une sorte de «texture» aquatique entremêlée de bruits d'interférences de

---

<sup>314</sup> Malgré que, dans la création expérimentale, l'emploi de ces procédés ait donné comme effet contraire d'alourdir et de fragmenter parfois le rythme de celle-ci, tout porte à croire que, correctement régulés à travers une création finale et non-expérimentale future, ceux-ci pourraient être bénéfiques à l'expression du mouvement poétique de celle-ci.

télévision et de nouvelles télévisées en lien avec la Strophe à venir, les seconds consistent en plusieurs variations sur le thème de l'alarme.

Les différentes interventions sonores utilisées se trouvent dans la liste suivante (par ordre d'apparition dans *Panpan!*) :

- Leitmotiv 1 : Ambiance jazz et aquatique, bruits d'interférences de télévision et nouvelles télévisées en lien avec la fusillade de Polytechnique, entrecoupées d'extraits de radios-poubelles<sup>315</sup>.
- Strophe 1 : Alarmes de récréation d'école primaire<sup>316</sup>.
- Leitmotiv 2 : Ambiance jazz et aquatique, bruits d'interférences de télévision et nouvelles télévisées en lien avec la guerre, entrecoupées d'extraits de nouvelles télévisées en lien avec la drogue du viol employée lors de certaines fêtes<sup>317</sup>.
- Strophe 2 : Alarmes d'attaque nucléaire (entrecoupées de bombardements) et alarmes de sirènes d'ambulances<sup>318</sup>.
- Leitmotiv 3 : Ambiance jazz et aquatique, bruits d'interférences de télévision et nouvelles télévisées en lien avec la vente de produits domestiques, entrecoupées d'extraits de nouvelles en lien avec les étapes de la maternité<sup>319</sup>.
- Strophe 3 : Alarmes de réveille-matin<sup>320</sup>.
- Leitmotiv 4 : Silence<sup>321</sup>.

Outre leur fonction de rythmer le *mouvement poétique* global, les ambiances sonores du Leitmotiv visent à *montrer* la fonction décorative et uniquement esthétique du son, faisant apparaître les Leitmotivs comme des transitions télévisées avec musique de fond (et nouvelles télévisées souvent horrifiantes), illustrant tant au niveau du fond que de la forme (par le caractère anecdotique du son) la banalisation actuelle de la violence

---

<sup>315</sup> Consulter «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 00:02:03 à 00:05:10, en annexe.

<sup>316</sup> Consulter idem, de 00:07:33 à 00:08:00.

<sup>317</sup> Consulter idem, de 00:09:28 à 00:11:53.

<sup>318</sup> Consulter idem, de 00:13:48 à 00:14:25 (pour les alarmes d'attaque nucléaire) et de 00:16:54 à 00:17:25 (pour les sirènes d'ambulances).

<sup>319</sup> Consulter idem, de 00:18:19 à 00:20:35.

<sup>320</sup> Consulter idem, de 00:21:32 à 00:21:57.

<sup>321</sup> Consulter idem, de 00:23:17 à 00:25:10.

médiatisée, thème au cœur de *Panpan!*<sup>322</sup>. Ces ambiances permettent de *montrer* à quel point le Poisson rouge (l'humain occidental) baigne, nage et respire dans ce bocal de violences de toutes sortes qu'est sa télévision, ainsi que l'ensemble des médias auxquels il accepte de s'exposer à chaque seconde de sa vie; elles ont également comme fonction de servir d'élan au *mouvement poétique* à venir en abordant déjà le sujet de la prochaine Strophe, contribuant ainsi à nourrir le *pré-jeu* instauré par le Leitmotiv. Une rupture dans les ambiances sonores survient lors du Leitmotiv 4, dernière séquence du *mouvement poétique*, lorsqu'un silence lourd préside à la place de l'habituelle atmosphère aquatique et contemplative des Leitmotifs précédents: ici, les uniques bruitages entendus sont ceux du Poissonnet rouge (sons de ses respirations, bruits de ses pas, craquements de son imperméable), seul et livré à lui-même. En addition à la projection visuelle qui le précède, ce lourd silence préfigure la mort de celui-ci. Cette fonction très décorative, contemplative et passive du son s'oppose brutalement à celle des bruitages d'alarmes contenues dans les Strophes. Ceux-ci ont en effet comme fonction de rythmer de manière très sèche et mécanique, semblable à un métronome scénique, les mouvements du *cabotin*. Par exemple, lors de la Strophe 3, la série d'attaques à coups de poignard du Fils macho, alors qu'il tente en vain d'assassiner sa Mère-objet, se voit rythmée sur un tempo régulé par le son agressif d'un réveille-matin<sup>323</sup>. Ces bruitages, contrairement aux ambiances contemplatives des Leitmotifs, visent à «agresser» légèrement le spectateur, à le sortir de la possible léthargie dans laquelle les premières l'ont plongé, en basant entre autres le rythme du *mouvement poétique* sur l'alternance continue et le contraste entre les atmosphères passives des Leitmotifs et les bruitages agressifs des Strophes.

Le montage visuel, pour sa part, s'avère occuper une fonction très similaire au montage sonore. Toutes les projections vidéo sont projetées sur l'écran du décor; de la même manière que les enregistrements sonores, les projections visuelles présentées lors des Leitmotifs contrastent, tant de manière fonctionnelle qu'esthétique, avec celles diffusées lors des Strophes.

---

<sup>322</sup> Le thème de la violence banalisée est bien sûr exprimé à travers les sujets des nouvelles télévisées déformées, qu'il s'agisse par exemple de la fusillade de l'École Polytechnique de Montréal du Leitmotiv 1 ou encore de la violence publicitaire liée à la vente sous pression de produits commerciaux du Leitmotiv 3.

<sup>323</sup> S'ensuit, éventuellement, le «réveil» du Fils, sa prise de conscience de sa propre réalité, de ses propres actions et paroles.

Les interventions des projections visuelles se retrouvent (par ordre d'apparition dans *Panpan!*) dans la liste suivante<sup>324</sup> :

- Leitmotiv 1 : Courte vidéo montrant un poisson rouge, seul, dans son aquarium.
- Strophe 1 : Citation de Staline: «La mort d'un seul homme est une tragédie. La mort d'un millier d'hommes est une statistique.<sup>325</sup>»
- Leitmotiv 2 : Courte vidéo montrant un poisson rouge, seul, dans son aquarium; puis, un poisson rouge qui rencontre une femme poisson rouge et tente de s'accoupler avec celle-ci.
- Strophe 2 : Citation de Barbie : «Si tu peux le rêver, tu peux l'être.<sup>326</sup>»
- Leitmotiv 3 : Courte vidéo montrant un poisson rouge, seul, dans son aquarium; puis, un poisson rouge qui rencontre une femelle poisson rouge et tente de s'accoupler avec celle-ci; ensuite, on voit un œuf éclore et un jeune poisson rouge en sortir.
- Strophe 3 : Citation du Christ : «Moi et le Père, nous sommes un.<sup>327</sup>»
- Leitmotiv 4 : Courte vidéo montrant un poisson rouge, seul, dans son aquarium; puis, un poisson rouge qui rencontre une femme poisson rouge et tente de s'accoupler avec celle-ci; ensuite, on voit un œuf éclore et un jeune poisson rouge en sortir; finalement, on voit un poisson rouge mort flotter à la surface de l'eau, puis se faire emporter par la chasse d'eau tirée d'une toilette.

Tout d'abord, les vidéos projetés lors des Leitmotifs ont comme fonction première (et utilitaire) de montrer les événements à venir dans le prochain Leitmotiv et la prochaine Strophe. Il s'agit, en quelque sorte, d'une amorce précédant le *pré-jeu* instauré lors du Leitmotiv, dont l'effet est doublé par l'ambiance sonore qui lui est associée. Par exemple,

---

<sup>324</sup> Consulter, pour la projection vidéo des citations durant les représentations, «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe, de 01:15:27 à 01:18:24 (les vidéos des citations y sont intercalées avec les vidéos des poissons rouges, afin de respecter l'ordre des projections vidéo dans le spectacle).

<sup>325</sup> Daniel Dayan, *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, p. 256.

<sup>326</sup> Ma traduction: «If you can dream it, you can be it.», dans Martine Le Breton, «PHOTOS. Nouvelle poupée Barbie : plusieurs modèles de Barbie entrepreneur mis en vente», dans *Huffington Post*, [en ligne] [http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur\\_n\\_5510275.html](http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur_n_5510275.html) [Texte consulté le 23 mars 2016]

<sup>327</sup> Jean 10:30, dans la Bible.

à la vidéo du Leitmotiv 3, dans laquelle on voit naître un petit poisson rouge, succède une étude biomécanique de l'accouchement<sup>328</sup> puis, éventuellement, les rapports destructeurs entre le Fils-macho et la Femme-objet de la Strophe 3. De plus, le fait de revenir constamment à un éclairage sombre et une projection vidéo après chaque Strophe permet d'alimenter le rythme du *mouvement poétique* et, comme le contenu de chaque vidéo reprend un segment des vidéos des Leitmotivs précédents, de procéder par accumulation en *montrant* et en construisant l'évolution de la vie du Poisson rouge (et, par le fait même, du spectacle lui-même) jusqu'à sa mort (sa conclusion).

Les citations projetées elles aussi en vidéo lors des Leitmotivs occupent une fonction bien différente. Elles servent d'abord à rythmer l'expression gestuelle et vocale des performeurs, complétant l'équation expressive de ceux-ci, laquelle débute par l'action gestuelle et s'enchaîne avec l'action verbale, qui déclenche ensuite l'action vidéo. Par exemple, lorsque la Femme-objet tente de séduire une nouvelle fois le Macho en complétant chacune de ses phrases<sup>329</sup>, elle adopte une certaine posture, complète la phrase en question, puis l'image vidéo apparaît (un quart de la citation seulement) et le processus recommence ainsi jusqu'à ce que la citation se dévoile complètement. Outre leur fonction rythmique, ces citations ont également comme fonction de servir de commentaire ironique du metteur en scène face à l'action scénique, étant donné qu'elles sont souvent en décalage avec l'action montrée et entendue, dont elles reprennent le propos en le déformant. Par exemple, lorsque la Femme-objet s'évertue à compléter les mots du Macho, la citation de la poupée Barbie, «Si tu peux le rêver, tu peux l'être», s'avère d'autant plus ironique que la figure stéréotypée de la Femme-objet se montre docile et prête se plier à devenir absolument tout, excepté elle-même, car elle *n'est pas*<sup>330</sup>; concrètement, elle n'est qu'image, coquille vide fabriquée comme telle – bref, elle n'est

---

<sup>328</sup> Aucune étude biomécanique de l'accouchement n'existe dans la liste des études biomécaniques de Meyerhold. Celle-ci, intitulée *L'accouchement*, a été inventée et développée lors des laboratoires de création afin de servir précisément cette séquence de *Panpan!*.

<sup>329</sup> *Panpan!*, Strophe 2: MACHO «Avec nos fonds on nous rend...» FEMME-OBJET: «... fonce?»

<sup>330</sup> Le fait que ce commentaire, «Si tu peux le rêver, tu peux l'être», provienne d'une citation de Barbie, symbole par excellence de la marchandisation du corps féminin et du stéréotype de la Femme-objet, ajoute une couche supplémentaire à l'ironie de l'action scénique.



pas «personnage» à part entière, elle est profondément stéréotypée, ni plus, ni moins, bien au-delà de l'esthétique du jeu qui lui est attribuée<sup>331</sup>.

L'éclairage, pour sa part, n'occupe qu'une fonction utilitaire, appliquant à la lettre les principes les plus tayloristes du constructivisme théâtral, soit, dans le cas de *Panpan!*, de déterminer clairement les différentes séquences du *corps poétique*. Lors des Leitmotivs (séquences «théâtre»), la scène se voit plongée dans un éclairage sombre et bleuté (en rappel à l'univers aquatique du Poisson rouge), alors que lors des Strophes, la scène est réchauffée par les lumières vives, jaunâtres et rougeâtres associées à l'univers agressif des séquences «*slam-théâtre*». Enfin, lors des séquences uniquement «slam», contenues à l'intérieur des Strophes, le *cabotin* se voit uniquement éclairé d'une douche blanche, centrale, en rappel à l'esthétique *stand-up* associée au contexte du slam de poésie.

Dans tous les cas, l'intérêt d'organiser de la sorte les montages sonores et visuels au sein du *corps poétique* est non seulement de rythmer le mouvement poétique de celui-ci, mais également de compléter et de bonifier l'expression vocale et gestuelle du *cabotin*.

Au final, le *système nerveux dramatique* gravite autour de l'*ossature dramaturgique* et du *muscle théâtral*, correspondant à l'organisation de la mise en scène. La fonction primaire de ce dernier, au sein de la *biologie théâtrale* du *corps poétique*, est de rythmer l'expression du *mouvement poétique* en proposant au *cabotin* une série de contraintes créatrices à la manière de *stimuli théâtraux*, qui l'amènent à organiser et à structurer son jeu. Cette tendance est observable au niveau des fonctions structurantes et rythmiques qu'occupe chacun des montages gérés par le *système nerveux dramatique*, qu'il s'agisse du montage de récurrences dans l'expression vocale et gestuelle du performeur, du montage des séquences du *corps poétique*, du montage scénographique ou

---

<sup>331</sup> Ce vide intrinsèque à la figure de la Femme-objet est applicable à la totalité des figures représentées sur scène, excepté les figures du Poisson rouge et de la Poissonne rouge, dont le vide est intériorisé au niveau de la construction même des personnages. Le reste des figures interprétées dans *Panpan!*, quant à elles, se limitent à l'état de figures; le vide qu'elles représentent, et le vide formalisant de l'interprétation qui en est donnée, constitue encore une fois l'un des thèmes majeurs du texte et cette absence totale d'intériorisation dramatique est voulue ainsi. Pour en savoir davantage sur le style d'interprétation associé à chaque figure typée, consulter «*Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]», en annexe.

encore du montage sonore et visuel. Au-delà de simplement rythmer le *mouvement poétique*, c'est à un véritable travail d'organisation des mécanismes de la *biologie théâtrale* du *corps poétique* que s'attarde le *système nerveux dramatique*, dans l'optique éventuelle de développer un rythme et un langage artistiques propre et unique à *Panpan!*.

## 5.2 Conclusion

Pour en finir avec la *mécanique dramaturgique*, disons simplement que celle-ci a comme fonction d'organiser l'ensemble des mécanismes du *corps poétique* afin de mener à terme le *mouvement poétique*. Au-delà d'une simple analogie de la création poétique avec le système biologique humain, il s'agit d'une approche, d'une méthodologie personnelle de la création poétique<sup>332</sup>. La *mécanique dramaturgique* est sans nul doute l'un des outils majeurs que je dégage de la présente recherche-crédation; il s'agit de l'ébauche d'une méthodologie de la création poétique (et, plus spécifiquement, une méthodologie de la création poétique passant par la mise en scène et la direction de l'acteur) développée à partir des principes constructivistes de la biomécanique meyerholdienne et de la biomécanique scientifique, qui permet de concevoir la création poétique et théâtrale comme un corps vivant, un système biologique à la fois abstrait et concret. Abstrait, car l'imaginaire poétique et théâtral, malgré qu'il soit représenté sur scène par des éléments théâtraux concrets, ne s'épanouit réellement que dans l'interprétation des artistes et des spectateurs; concret, puisque la *mécanique dramaturgique*, afin de comprendre et d'organiser la mise en scène, s'appuie sur une vision extrêmement mécanique, rationnelle et concrète du corps humain et, bien que notre vision personnelle du fonctionnement de notre propre système biologique demeure une perception plus ou moins abstraite de nous-mêmes, nous avons tous un corps à notre disposition et les sensations internes et externes à celui-ci définissent de manière directe et concrète notre appréhension du monde sensible. En ce sens, la *mécanique dramaturgique*, tout en s'appuyant sur les principes rationnels de la mécanique entendue au sens large, implique d'ancrer la création artistique à l'intérieur de son propre corps, dans sa biologie humaine concrète. Par

---

<sup>332</sup> Même s'il s'agit d'une approche personnelle de la création, j'invite les créateurs qu'elle peut inspirer à en faire usage, à l'adapter en fonction de leur vision artistique personnelle de la création.

conséquent, la *mécanique dramaturgique*, puisqu'elle conçoit la création poétique et théâtrale d'un point de vue entièrement biologique et rationnel, recherche automatiquement une organicité dans l'expression et le jeu des performeurs (et dans la création en général) soumise à des principes rationnels et vérifiables, les déficiences de cette organicité étant décelables à partir de symptômes bien concrets, aussi concrets, par exemple, qu'une fracture osseuse ou un déchirement musculaire dans la biologie humaine<sup>333</sup>.

Aussi, la *mécanique dramaturgique*, en ce qu'elle consiste avant tout en une méthodologie de la création poétique, place obligatoirement l'artiste, qu'il s'agisse du metteur en scène ou de l'acteur, en situation de création et d'organisation des matériaux poétiques, dramaturgiques et théâtraux dont il dispose, afin qu'il effectue des choix artistiques fondés sur une vision *personnelle* et rationnelle de la création à accomplir. Dans le cas de *Panpan!*, ma vision du *mouvement poétique* et, surtout, du *corps poétique* dans lequel ce mouvement devait s'inscrire, s'est limitée à l'image biologique d'un bras et d'une main humains,<sup>334</sup> mais, en réalité, il me serait possible, dans le cas d'une tout autre création, d'imaginer et de concevoir un *corps poétique* dont la «biologie théâtrale», le fonctionnement interne, serait propre et unique à cette création, avec sa propre logique articulaire et musculaire, quitte à la dessiner et la coucher sur papier afin de mieux en saisir la logique de ses mécanismes internes. C'est de cette manière que la *mécanique dramaturgique* place *de facto* le poète dans une posture de constructeur de sa propre vision artistique et d'organisateur des matériaux et mécanismes internes du *corps poétique* de sa création, lequel doit obligatoirement être fonctionnel afin de produire, de manière efficace et organique, le *mouvement poétique* final.

Comme l'aura sans doute remarqué le lecteur, l'objectif de la *mécanique dramaturgique* n'est visiblement pas de faire concorder, dans un souci scientifique rigoureux, les paramètres du système artistique théâtral aux concepts et principes physiques régissant le système biologique humain; un tel travail, en plus de s'avérer

---

<sup>333</sup> Au moment où j'écris le présent chapitre portant sur la *mécanique dramaturgique*, je constate avec étonnement, à l'heure actuelle, qu'il m'est possible de déceler les multiples problèmes d'organicité au sein de la création théâtrale, simplement en révisant la théorie que j'en dégage.

<sup>334</sup> Il faut avouer que l'ensemble de ma vision de la *mécanique dramaturgique* n'a pu être aboutie qu'à l'écriture de ce présent mémoire.

totallement anecdotique et ennuyeux, ne ferait qu'intellectualiser et conceptualiser la création de manière inutilement exhaustive. Puisque la *mécanique dramaturgique* s'adresse avant tout aux artistes et poètes de la scène, elle ne nécessite en aucun cas une connaissance approfondie en biologie et en physique; de toute manière, user de cette méthodologie en se réclamant de la véritable science physique la limiterait à l'imposture. Cependant, en convoquant les principes scientifiques de base de l'étude physique du mouvement humain, la *mécanique dramaturgique* fournit à l'artiste des concepts, des outils et des systèmes logiques qui lui permettent de définir concrètement, avec beaucoup plus d'acuité et de précision, sa propre vision artistique. L'essentiel n'est donc absolument pas de conserver de manière dogmatique la cohérence de la biologie humaine et d'appliquer naïvement celle-ci à la création, mais plutôt d'user des mécanismes scientifiques qu'elle propose afin de construire une toute nouvelle logique, authentique à l'artiste en question, cohérente et adaptée à la création qu'elle doit servir. La *mécanique dramaturgique* cherche à poser un regard créateur sur la création elle-même, regard paradoxal inspiré à la fois d'une rationalité propre au constructivisme, ainsi que d'une grotesquerie profondément poétique, à la limite de l'ésotérisme, entre pseudoscience et «pseudopoésie».

Enfin, contrairement à un système uniquement mécanique, cette méthode de construction du *corps poétique* impose au créateur, à travers le truchement des mécanismes théâtraux et des matériaux de création poétiques et dramaturgiques qu'elle met à sa disposition, une quête acharnée du vivant, du *mouvement poétique* véritable (et vérifiable). Au-delà de son apparente glorification de l'artifice, du cabotinage, du trucage et du faux, la *mécanique dramaturgique* proclame l'inspiration, l'élan et la volonté concrète du *mouvement poétique*, considéré comme seule vérité théâtrale et poétique valable. D'une certaine manière, en raison du rapprochement concret qu'elle implique entre la biologie humaine et la mécanique propre à la dramaturgie poétique, peut-être serait-il plus juste de parler de *bio-mécanique dramaturgique*.

## Conclusion générale

Pour terminer, nous pouvons dire que la recherche-création s'est d eroul e de manière très méthodique et contrôlée, de sorte à en dégager, tout au long du processus, une série d'outils propres à la th eatralisation du slam de poésie par l'emploi de la biomécanique meyerholdienne. C'est à partir de ces outils que nous avons été en mesure de répondre à la problématique de la présente recherche, à savoir quels sont les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression gestuelle et vocale dans le slam de poésie. Après avoir effectué un survol théorique du slam de poésie, de la biomécanique, du constructivisme th eatral russe ainsi que du grotesque, nous avons été en mesure d'établir les questions, les objectifs ainsi que la méthodologie de la recherche-création.

Par la suite, dans un second chapitre préliminaire au c eur de la recherche, nous avons dégagé quelques réciprocités préexistantes entre le slam et la biomécanique en s'intéressant, notamment, à leurs potentiels dramatiques respectifs ainsi qu'à la prédominance de l'aspect formel de chacun. Il s'est avéré que, dans le premier cas, le potentiel dramatique de la biomécanique était *a priori* décelable à travers la th eatralit  propre à l'esthétique et aux thèmes de ses études de mouvements, de même que par sa fonction d'entraînement de l'acteur. La th eatralit  du slam, pour sa part, prenait source dans sa nature fondamentalement performative et spectaculaire, en passant par l'emploi de figures typées présentes dans le texte et par l'autoréférentialité du poète en scène. Concernant l'aspect formel propre à chacun, celui-ci a été relevé à travers notamment la fragmentation du geste et de la parole, ainsi qu'à travers le travail rythmique de chacun, ce qui ouvrait la porte à la recherche esthétique d'une certaine plasticité de l'expression gestuelle et vocale. En terminant ce second chapitre, afin de faciliter la compréhension du lecteur, nous avons abordé de manière synthétique l'univers dramaturgique de *Panpan!* en survolant chacune de ses parties structurelles. Dès le troisième chapitre, nous nous sommes finalement attardés sur les deux axes fondamentaux de la recherche-création, soit les apports de la biomécanique à l'expression gestuelle et vocale dans le slam de poésie. De la th eatralisation de la gestuelle et de la parole amen e par la biomécanique ainsi que

des partitions gestuelles et vocales qui furent élaborées à partir de cette théâtralité nouvelle, nous avons pu dégager une série d'outils techniques propres à l'intégration de la biomécanique dans l'expression gestuelle et vocale du slam de poésie. À propos des apports de la biomécanique à l'expression gestuelle du slameur, les outils dégagés concernaient tant la théâtralisation de la gestuelle amenée par la biomécanique (développement technique du mouvement, élaboration d'une dramaturgie propre au texte à slamer, rejet du jeu psychologique et recherche de démonstration, organisation de l'affectivité du performeur et retour au plaisir du jeu), que la création d'une partition gestuelle propre à la création expérimentale (organisation en séquences gestuelles «slam», «théâtre» et «slam-théâtre», développement visuel des images présentes dans le slam et déclinaison de leurs fonctions respectives, fragmentation du mouvement) et, enfin, l'organisation esthétique de la partition en tant que telle (travail du contrepoint entre l'expression gestuelle et vocale du performeur, récurrences de figures visuelles et de «rimes gestuelles», travail des pauses sculpturales et expressives). Dans un second temps, nous avons dégagé des outils propres aux apports de la biomécanique meyerholdienne à l'expression vocale du slameur, en réfléchissant sur la théâtralisation de la parole amenée par la biomécanique (développement technique de la parole, travail d'interprétation, de dramatisation et de remaniement du texte passant par les intentions de jeu liées aux figures typées et aux procédés stylistiques du texte, de même qu'à l'expression gestuelle établie par le performeur, rejet du jeu psychologique et recherche de démonstration) ainsi que sur la partition vocale qui en est découlée (organisations de séquences verbales «slam», «théâtre» et «slam-théâtre», influence de la biomécanique sur la rythmique musicale de la parole, fragmentation de l'expression vocale et recherche d'une «mélodie» vocale définie).

À partir de ces découvertes, nous avons pu élaborer les bases de la *mécanique dramaturgique*, véritable méthodologie de la mise en scène d'un texte poétique, fondée sur l'allégorie entre l'expression poétique générée au sein du système théâtral et le mouvement humain produit par le système biologique corporel. Ces bases concernent d'abord l'élaboration d'un *système biologique théâtral* impliquant un *centre de gravité poétique* (rôle du *cabotin*), ainsi qu'une série de *figures articulatoires* (primaires, secondaires et tertiaires) du *mouvement poétique*, associées ici aux figures archétypales et

stéréotypées contenues à l'intérieur du texte à slamer. Dans un deuxième temps, nous avons vu que le *système biologique théâtral* s'organise en fonction du *système nerveux dramatique*, lequel emploie le jeu du *cabotin* en tant que *muscle théâtral*, dont les tensions dramatiques prennent source dans les différents montages scéniques impliqués (expression gestuelle et vocale, séquences du *corps poétique*, scénographie, conception sonore et visuelle).

Au final, l'objectif ultime d'une telle recherche, en plus d'aboutir à la découverte de nouveaux chemins créatifs, de mise en scène et d'expression de la poésie orale, consiste à poser les bases d'une expression totale de la poésie, à travers laquelle celle-ci n'est plus seulement entendue et perçue en direct au moment de la performance du poète, mais où il devient également possible de la *voir*, d'en percevoir le visuel poétique. Les résultats fort concluants de la présente recherche-crédation (développement d'une dramaturgie propre au texte à slamer, enrichissement majeur de l'expression gestuelle et vocale du performeur à travers le développement technique et esthétique de partitions propres à la gestualité et au travail vocal de celui-ci, élaboration de la *mécanique dramaturgique* en tant que méthodologie adaptée à la création poétique) incitent le poète à transiter, progressivement, vers un *slam-théâtre*, vers une poésie orale dont l'expression, travaillée à partir de techniques et d'outils propres à l'art théâtral, devient complète. Dans une telle performance, la parole poétique constitue un instrument comme un autre dont la partition s'organise au sein du système vaste et complexe qu'est la symphonie théâtrale, s'harmonisant avec le reste du corps orchestral et poétique que constitue le slameur. D'où l'intérêt de parler d'un *mouvement poétique* profondément ancré dans un *corps poétique*, dont la trajectoire peut être systématisée à partir de la *mécanique dramaturgique*. L'objectif d'une telle démarche est, sans contredit, de développer à son potentiel maximal la création poétique afin d'en arriver à proposer au spectateur un produit artistiquement intéressant qui, au-delà de se contenter de lui livrer un message quelconque ou de lui faire vivre une expérience uniquement esthétique et sensible, remette en question ses conceptions mêmes de l'art théâtral et poétique.

Nous pouvons donc conclure que les objectifs de la recherche comme de la création ont tous été atteints : tel que proposé, l'essai a été en mesure d'approfondir de

manière théorique et pratique la documentation liée au slam de poésie, en réfléchissant sur le développement de sa théâtralité vocale et corporelle par l'emploi de la biomécanique meyerholdienne. L'essai propose, de surcroît, une réactualisation de la biomécanique par l'application de l'héritage théâtral de Meyerhold sur une approche très actuelle de la poésie. De son côté, la facette «création» de la présente recherche a elle aussi réalisé l'objectif qu'elle s'était fixé, c'est-à-dire découvrir, développer et fournir des outils théoriques et pratiques pouvant bonifier et servir la pratique d'autres slameurs et ce, à travers la production d'un court spectacle expérimental duquel j'ai pu tirer les bases d'une approche de création artistique qui me soit propre, la *mécanique dramaturgique*.

Une telle entreprise comportait de nombreux risques, tant au niveau pratique que théorique. Par conséquent, afin d'éviter que la recherche-crédation se contente d'un certain hermétisme et que son caractère fortement expérimental fasse fi de la réception spectaculaire (ce qui aurait trahi du même coup la pensée du slam et celle de Meyerhold), il m'importait, à la fin de chaque représentation de *Panpan!*, de faire respecter la tradition fondamentale de la compétition slam. Il s'agissait, autrement dit, de faire voter le spectateur en lui demandant d'évaluer, sur une note de zéro à dix, son appréciation franche de la performance à laquelle il venait d'assister. Ensuite, tous étaient invités à lever et montrer simultanément leurs programmes, dont l'intérieur n'était qu'une page blanche sur laquelle ils avaient pu noter le pointage qu'ils octroyaient à la prestation. Bien sûr, contrairement à une compétition slam habituelle où un véritable arsenal de poètes compétiteurs se succèdent l'un après l'autre, *Panpan!* n'avait aucun référent autre que lui-même, tant le soir même de chacune des représentations que dans la culture artistique en général. D'un autre côté, cependant, l'objectif de cette évaluation n'avait rien de banal ou d'anecdotique, contrairement à ce qu'elle laisse penser; il s'agissait de jouer au poète sacrifié<sup>335</sup> en vue, ultimement, de lancer une compétition future, celle de l'innovation créative tant poétique que théâtrale. C'était une manière de dire: «Voilà, pour l'instant, la vision artistique que je propose au milieu poétique et théâtral actuel; je lance dès maintenant la course à la créativité, et vous mets au défi de proposer mieux,

---

<sup>335</sup> Souvent, les compétitions slam débutent en sacrifiant un poète slameur, dont la performance hors-compétition ne sert qu'à réchauffer les juges nouvellement choisis parmi le public (ainsi que le juge de ligne, qui comptabilise les points), en leur permettant de se pratiquer au moins une fois avant que ne débute le véritable match.



plus authentique, plus intéressant et plus pertinent!» Une prise de parole sensiblement arrogante et transgressive et, qui plus est, ne garantit en rien la qualité artistique de ma création, j'en conviens parfaitement. Cependant, il s'agit également d'un acte à la fois artistique, social et politique, complètement solidaire aux intérêts de la recherche-crédation et du slam car, au final, comme à la fin de chaque joute poétique, le dernier mot est laissé au spectateur, ce quatrième acteur dont on néglige trop souvent le rôle et le potentiel créatif.

Au bouillonnement artistique actuel, je propose donc le *slam-théâtre*. À mes yeux, il ne s'agit pas seulement d'une approche personnelle et authentique de la création poétique, propre à ma démarche d'artiste, il s'agit par-dessus tout d'une proposition de réactualiser le théâtre aux enjeux actuels de sa société, en l'hybridant ici à la parole tribunaire du peuple qu'amène le slam (rappelons-nous que le slam n'est après tout qu'un terme qui englobe une multitude de genres et de styles poétiques et littéraires). Selon moi, il est primordial que le théâtre se reconnecte au plus vite aux enjeux politiques, sociaux, mais, surtout, artistiques de sa société; il en va de sa survie. Dans un contexte social où l'expression de chacun s'individualise, le slam représente pour moi le compromis idéal entre l'expression individuelle et l'expérience artistique communautaire du théâtre d'antan, l'expression individuelle du slameur s'effectuant obligatoirement à travers un partage collectif. En lui fournissant les outils théâtraux qui lui permettent de développer et d'enrichir l'univers dramaturgique de sa propre parole poétique, peut-être l'individu arrivera-t-il avec les outils du *slam-théâtre* à canoniser son expression intime de sorte que celle-ci résonne mieux avec les enjeux et les repères sociaux actuels. Avec cette présente recherche, je propose donc au poète un arsenal d'outils théâtraux lui permettant de maîtriser la totalité de ses gammes de créateur (partitions gestuelles et vocales), de sorte qu'à travers l'approche extérieure et formaliste de sa création, il sculpte et révèle dans toute sa grandeur et dans tout son potentiel l'univers dramaturgique authentique de sa poésie, ce qui implique aussi de se dévoiler à lui-même ses propres clichés et artifices, puisqu'au final, c'est parfois derrière le cabotinage, le mensonge et le faux que la vérité s'avère la plus criante. Ultimement, donc, *voir le slam*, ce serait non plus seulement entendre et *voir* l'univers dramaturgique du slam, mais aussi *se voir* dans le slam, y découvrir *sa propre dramaturgie*, à la fois en tant qu'*individu* et *société*.

# Médiagraphie

## 1. SOURCES MANUSCRITES

### *a) Sur le constructivisme*

HAMON-SIRÉJOLS, Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 368 p.

SCHLEMMER, Oskar, *The Theater of the Bauhaus*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, 109 p.

SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1978, 157 p.

### *b) Sources complémentaires sur le constructivisme*

CONIO, Gérard, *Le constructivisme russe II – le constructivisme littéraire : textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1987, 228 p.

AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, 268 p.

### *c) Sur la biomécanique meyerholdienne et le travail de Meyerhold*

BALDWIN, Jane, et Kathryn MEDEROS SYSSOEVA, «La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain: comment former l'acteur complet», dans Érudit, *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, [en ligne]  
<http://id.erudit.org/iderudit/041382ar> [Texte consulté le 24 mars 2016]

BALDWIN, Jane, «Meyerhold's Theatrical Biomechanics: An Acting Technique for Today», dans Project Muse, *Theater Topics*, [en ligne]  
[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre\\_topics/v005/5.2.baldwin.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre_topics/v005/5.2.baldwin.pdf) [Texte consulté le 24 mars 2016]

LAW, Alma, et Mel GORDON, *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Caroline du Nord, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2012, 282 p.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre, Tome I*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1973, 337 p.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome II*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1975, 329 p.

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome III*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1980, 271 p.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre – Tome IV*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, 461 p.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Le Théâtre Théâtral*, Mayenne, Gallimard, 1963, 318 p.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 429 p.
- ROBERTI, J.-C [dir]., *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, 70 p.
- RUDNICKI, Konstantin, *The Director*, Michigan, Ardis, 1981, 565 p.
- SYMONS, James M., *Meyerhold's Theater of the Grotesque*, États-Unis, University of Miami Press, 1971, 231 p.

**d) Sources complémentaires sur la biomécanique et le travail de Meyerhold**

- ABENSOUR, Gérard, *Vsevolod Meyerhold, ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998, 595 p.
- BANU, Georges, «Mei Lanfang: procès et utopie de la scène occidentale», dans L'Orient occidental, dossier coordonné par Josette Féral, *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 49, Montréal, 1988, p. 92-111.
- BRAUN, Edward, *The Theater of Meyerhold – revolution on the modern stage*, New York, Drama Book Specialists, 1979, 299 p.
- LEACH, Robert, *Vsevolod Meyerhold, Directors in perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 240 p.
- ROBIN LADOUCEUR, Jacqueline, «Constructing the "Revolutionary" performer: Democracy and Dictatorship in the Theater of V.E. Meyerhold, 1898-1922», dissertation pour candidature de doctorat en Philosophie, États-Unis, Yale University, 2004, 278 p.
- SCHMIDT, Paul, *Meyerhold at work*, États-Unis, University of Texas Press, 1980, 241 p.
- VAINGURT, Julia, «Poetry of Labor and Labor of Poetry: The Universal Language of Alexei Gastav's Biomechanics», dans Wiley Online Library, *The Russian Review*, [en ligne] <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9434.2008.00481.x/abstract> [Texte consulté le 24 mars 2016]
- ZAZZALI, Peter, «Did Meyerhold Influence Brecht? A Comparison of Their Antirealistic Theatrical Aesthetics», dans Taylor Francis Online, *The European Legacy: Toward New Paradigms*, [en ligne] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10848770802052400#.Uw4Gvfl5M1I> [Texte consulté le 24 mars 2016]

**e) Sur la poésie orale, sonore et le slam de poésie**

APTOWICZ, Christin O’Keefe, *Words in your face – A guided tour through twenty years of the New York City Poetry Slam*, New York, Soft Skull Press, 2008, 371 p.

CHAMBERLAND, Roger, et Richard MARTEL, *Oralités – Polyphonix 16, «La pensée se fait dans la bouche»*, Québec, Les Éditions Intervention, 1992, 227 p.

ELEVELD, Mark, et Marc Kelly SMITH, *The spoken word revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2003, 241 p.

ELEVELD, Mark, *The Spoken Word Revolution Redux*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2007, 295 p.

FOLEY, John Miles, *How to read an oral poem*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, 256 p.

PEYROUSE, Anne et André MARCEAU, *Slam ma muse 2 – Anthologie des slameuses du Québec*, Québec, Les Éditions Cornac, 2013, 145 p.

SMITH, Mark Kelly et Joe KRAYNAK, *The Complete Idiot’s Guide to Slam Poetry*, New-York, Alpha Books, 2004, 370 p.

SMITH, Mark Kelly et Joe KRAYNAK, *Take the mic - the art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Illinois, Sourcebooks mediaFusion, 2009, 295 p.

WHEELER, Lesley, *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, 235 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

**f) Sources complémentaires sur la poésie orale, sonore et le slam de poésie**

APTOWICZ, Christin O’Keefe, «Funny poetry gets slammed: Humor as strategy in the poetry slam movement», dans Research Gate, *Humor – International journal of humor research*, [en ligne]

[https://www.researchgate.net/publication/249929678\\_Funny\\_poetry\\_gets\\_slammed\\_Humor\\_as\\_strategy\\_in\\_the\\_Poetry\\_Slam\\_movement](https://www.researchgate.net/publication/249929678_Funny_poetry_gets_slammed_Humor_as_strategy_in_the_Poetry_Slam_movement) [Texte consulté le 24 mars 2016]

DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, 399 p.

FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE, *1<sup>ère</sup> Coupe du monde de slam de poésie – 4<sup>ème</sup> Grand Slam national: anthologie*, Pantin, Le Temps des cerises, 2008, 225 p.

FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry: its nature, significance, and social context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 299 p.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, 128 p.

GREGORY, Helen, «(Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U.K. Poetry Slam», dans Oral Tradition, *Oral Tradition Journal*, [en ligne] <http://journal.oraltradition.org/issues/23ii/gregory> [Texte consulté le 24 mars 2016]

KIMM, D., «Les poètes ont une voix, mais aussi un corps», dans Érudit, *Jeu: revue de théâtre*, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/25339ac> [Texte consulté le 24 mars 2016]

K May, Leroy, «Slam ta gueule, critique d'une forme aux limites du racolage», dans Érudit, *Spirale*, [en ligne] <https://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1062296/16716ac.html?vue=resume> [Texte consulté le 24 mars 2016]

MOLARSKY, Mona, *Word fever*, dans Pro Quest Litterature Online, *American Theatre*, [en ligne] [http://0-literature.proquest.com.fama.us.es/searchFulltext.do?id=R04225601&divLevel=0&area=abell&forward=critref\\_ft](http://0-literature.proquest.com.fama.us.es/searchFulltext.do?id=R04225601&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft) [Texte consulté le 24 mars 2016]

PAPP, Tibor, «Embûches de la poésie sonore», dans Érudit, *Inter: art actuel*, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/59308ac> [Texte consulté le 24 mars 2016]

ZUMTHOR, Paul, «Le rythme dans la poésie orale», dans Persée, *Langue Française*, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1982\\_num\\_56\\_1\\_5152](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5152) [Texte consulté le 24 mars 2016]

### **g) Sources complémentaires à la recherche générale**

CATTA, René-Salvator, *Savoir parler*, Montréal, Éditions de l'homme, 1966, 96 p.

DAYAN, Daniel, *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 317 p.

HAINAUT, Karl, *Introduction à la biomécanique*, Paris, Maloine, 1976, 247 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, 260 p.

JEAN, 10:30, dans *La Bible*.

J. HALL, Susan, *Basic Biomechanics, second edition*, États-Unis, Mosby-Year Book, Inc., 1995, 533 p.

LACHAUD, Jean-Marc, «De l'usage du collage en art au XXe siècle», dans Socio-anthropologie, *Cultures-esthétiques*, [en ligne] <http://socio-anthropologie.revues.org/120> [Site consulté le 24 mars 2016]

LE BRETON, Martine, «PHOTOS. Nouvelle poupée Barbie : plusieurs modèles de Barbie entrepreneur mis en vente», dans *Huffington Post*, [en ligne] [http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur\\_n\\_5510275.html](http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur_n_5510275.html) [Texte consulté le 23 mars 2016]

## **2. SOURCES AUDIOVISUELLES**

**a) Sur la biomécanique meyerholdienne et le travail de Meyerhold**

BOCHOW, Jörg, *Meyerhold's Theater and biomechanics*, Berlin, Mime Center, 1997, 43 min. [DVD]

**b) Sur la poésie orale, sonore et le slam de poésie**

DEVLIN, Paul, *Slamnation, The sport of spoken word*, États-Unis, Docurama, 1998, 100 min. [DVD]

GOUDREAU, David, *Approfondire*, Sherbrooke, Compagnons d'Amérique (label indépendant), 2011, 67 min. [CD]

MALADE, Grand Corps, *Midi 20*, Paris, Anouche Productions, 2006, 54 min. [CD]

MARCEAU, André, *Pop sac-à-vie*, Québec, Tremplin d'Actualisation de la Poésie (TAP), 2007, 65 min. [CD]

MARTEL, Richard, *La caravane de la parole: performance sonore, poésie, art action*, Québec, Éditions Intervention, 2009, 153 p. [inclut le DVD]

MARTEL, Richard, *Polyphonix 16: «La pensée se fait dans la bouche»*, Québec, Éditions Intervention, 1993, 50 min. [DVD]

**c) Sources complémentaires à la recherche générale**

COLLECTIF DES RESSOURCES, *Extrait de L'amiral cherche maison à louer de Tristan Tzara*, dans *La Revue des Ressources*, [en ligne].  
<http://www.larevuedesressources.org/extrait-de-l-amiral-cherche-maison-a-louer-de-tristan-tzara,573.html> [Site consulté le 24 mars 2016]. [audio]

OBENHAUS, Mark, *Einstein on the beach: the changing image of opera*, Brooklyn, Brooklyn, Academy of music, 1985, 58 min. [DVD]

## Annexes

### Annexe 1 : *Panpan!* [Texte original]

Pa-pa, pa, poisson rouge – PAN!, PAN!, PAN!, PAN!

J'pense qu'on est restés Marqués de Sade  
Sur Youtube et Myspace, not' dos arqué on s'adonne à not' masturbation – PAN!  
Le sadisme est la seule bande son qui plafonne dans nos stations radio  
not' frustration s'transforme en source de *sustentions*<sup>336</sup>  
Mon père tout c'temps son goût du sang, son bout d'rançon, sa frustration  
ce genre d'hameçon pousse dans son téléviseur – tel le viseur  
d'un gun à pompe qu'un fou d'Dawson pousse dans l'front  
d'une rousse PAN! son sang éclabousse dans l'fond d'sa classe  
À coups d'bastons, nos éclats d'consciencs volent en suspension  
Dans nos écoles, nos fusillades s'additionnent en une séquence de soustractions  
et là tu t'dis «mais quand est-ce tu verras la fin d'récration»,  
mais, sans cesse, TVA ar'vient recréer l'action

Pa-pa, pa, pète-toi 'a face dans ton bocal  
ay', pète-toi 'a face – PAN!, PAN!, PAN!, PAN!

Parce que pendant qu'l'Afghanistan éclate  
nous on s'éclate, en s'claquant une caisse de vingt-quatre – PAN!  
On est une meute de *party animals* qui s'trémoussent le *string* lousse  
pis s'touchent sur du Miley Cyrus pis du Justin Bieber de marde  
La vodka, l'rhum, sont notre armement  
on augmente le volume de not' fanfare démente  
on enterre le tintamarre des prolétaires  
qui s'font mettre à mort, dont on pelte la terre  
dans l'verglas d'bombardements  
Mon gars mon crayon, non, ma fronde se bombe ardemment  
pour faire tomber l'bon parlement  
J'ai creusé ma blonde, et *cruisé* ma tombe  
Maintenant c'est bon pendez-moi, qu'on garde not' bordel en silence  
pendant qu'l'aut' bord de l'océan nos frères nous rendent leurs prières mourantes  
Nos gouvernements nous coltinent comme des condiments

---

<sup>336</sup> Il s'agit d'un anglicisme volontaire, mais prononcé sans aucun accent anglais; le terme Français «sustentation», très proche dans sa sonorité, ne correspondait pas au rythme sonore désiré lors de la performance slam pour laquelle a été écrit le texte. Ici, le mot «sustention» consiste moins en une expression populaire (comme c'est le cas pour les autres anglicismes du texte) qu'en une contraction rythmique et sonore du mot «sustentation».

dans nos continents, mais quand est-ce qu'on dit «non»  
Au continuum morbide – Arabes, ou Érables, à l'oral  
les hommes sont frères du même ventre, nos frontières nous mentent  
et y'ont l'front d'faire un nœud ent' nos cordons ombilicaux  
On plonge not' aquarium dans l'opium des ondes d'Illico  
Telle est la vision occidentale  
et si t'es trop poisson pour *catcher* la métaphore  
c'est ta télévision, l'ostie d'bocal  
Avec not' fun, on nous rend frogne  
avec notre or, on nous rend dort  
avec nos fonds, on nous rend fonce  
avec nos bornes, on nous rend borgnes  
L'Occident et l'Orient sont deux amants, enlisés dans l'isolement,  
séparés par un océan de nausées ensemencées dans nos ciments  
Mais Roméo est sédentaire, en son attente  
Juliette prend son magnum et oh! à s'tire dans' tête  
Génération Y, ramasse des *bucks*, tes fonds d'bière  
j'me répète, mais *fuck* tes frontières, débloque tes paupières  
débloque; y'a d'plus grandes frontières à franchir à notre époque  
que l'pont Pierre-Laporte  
J'parle pas l'code morse, j'parle le code mœurs  
J'suis souverainiste, mais des fois ma Fleur de Lys, m'en crisse  
quand d'fil en aiguille, à un océan d'mon nombril  
mes voisins meurent de fils en fils, quand les Indiennes on maquille  
pour le commerce d'la prostitution  
Ay' P'pa, comment tu veux qu'j'accepte  
le monde que tu m'laisses pour institution

Parce que ma génération, on est nés gligeants  
on est nés buleux, on est nés endertals, on est nés en... on est néant  
À la base, on est un genre de Jaws à qui on a rasé les deux nageoires  
on est sortis comme des vidanges enragées des vagins d'nos mères  
en agitant déjà nos deux majeurs dins airs – sans savoir pourquoi  
Mais j'en ai ma ration d'ma génération qu'on isole docile  
une névrosée qu'on muselle dans sa camisole d'asile  
dans ses *games* de Zelda, dans son carrousel aux hélices roses et glissantes  
ça m'désolé d'assister à tout' ça car not' cirrhose est crissante  
J'écris ça sans ton acquiescement, de toute façon mon crayon s'aiguise pas  
j'suis désolé P'pa – crisse non – c't'un mensonge, j'm'excuse pas  
J'propose de pas prendre position comme toi t'as pris position  
j'rejette tous tes préjugés, j'rejette ta télévision  
Tu m'laisses en héritage une dégradation avancée d'l'Univers  
j'appliquerai tes principes rétrogrades dans aucun d'mes vers  
Essaie pas d'me calmer, toi, ferme-là

pis p-p-p-p-pète-toi 'a face dans ton bocal



## Annexe 2 : *Panpan!* [Compte-rendu synthèse des laboratoires de création]

Tout d'abord, joindre au mémoire l'ensemble de mes comptes-rendus individuels de laboratoires de création impliquerait une tâche extrêmement fastidieuse tant pour moi que pour le lecteur; en effet, je dénombre en tout 34 laboratoires de création officiels (en moyenne un par semaine, d'une durée de trois heures minimum sauf à quelques exceptions), dont la plupart des comptes-rendus excèdent 8 pages, ainsi que 11 laboratoires de mise en scène non officiels et autonomes, ce qui fait un total de 45 périodes de création réparties sur 8 mois (sauf pour les deux premiers laboratoires de création préalables). Ces périodes de création excluent la semaine de travail intensif lors de la rentrée en salle ainsi que toutes les périodes de temps consacrées à la conceptualisation du spectacle au sens large ainsi qu'à mon entraînement personnel de performeur. Par conséquent, il s'agit, dans cette section du travail, de résumer les étapes de la création et les multiples laboratoires auxquels je me suis livré en me concentrant surtout sur la méthodologie appliquée lors de chacun. Même si les étapes de la création sont ici séparées de manière distincte, certains principes se sont chevauchés à divers moments de celle-ci, suivant le fil et les nécessités de l'expérimentation. Par exemple, certains principes du slam et de la biomécanique influençaient dès le début du processus les premiers choix artistiques, avant même que la création n'en soit rendue, selon le plan initial, à l'application de ces principes. Le contraire est également vrai, certains principes appliqués lors des premières phases de la création s'étant vus réinjectés lors des étapes finales de celle-ci. Autrement, limiter mes élans créateurs aux contraintes prescrites par les hypothèses préalables à ma recherche-crédation m'aurait donné l'impression de trahir la volonté, plus importante, de la véritable création artistique. Aussi, je n'ai pas hésité à compléter mon entraînement biomécanique d'exercices tirés d'autres approches fortement en lien avec le travail corporel de l'acteur. Enfin, de manière générale, les laboratoires ont presque tous impliqué la musique comme outil majeur de création, afin de travailler les corps et les voix des performeurs en relation avec le rythme de celle-ci, qu'il s'agisse de jouer en contrepoint ou en accord avec ce rythme (toujours dans l'esprit de Meyerhold); une multiplicité de styles musicaux ont donc éprouvé la création, en passant par la musique classique de tous les genres (incluant évidemment la musique atonale), l'opéra, le rock, le *heavy metal*, la musique électronique et populaire, le *dubstep*, le jazz, et le tango (ces deux derniers genres – en particulier le tango – sont ceux qui ont le plus influencé la création). Tel qu'expliqué dans l'essai, les laboratoires ont pu être divisés en six phases distinctes de la création, déterminées avec l'aide de mon directeur de recherche, Liviu Dospinescu :

- 1) Phase de dramaturgie
- 2) Phase de théâtralisation
- 3) Phase d'application des principes de la biomécanique meyerholdienne
- 4) Première phase de mise en scène
- 5) Phase d'application des principes de slam de poésie
- 6) Deuxième phase de mise en scène

De manière générale, les laboratoires se déclinaient en trois parties, dont les proportions du temps consacré à chacune variaient en fonction des avancements et des nécessités de la création :

- Échauffements préalables (jogging, relaxation, etc.).
- Entraînement biomécanique<sup>337</sup>.
- Travail de création.

### 1) Phase de dramaturgie

Laboratoire 1 : 30/04/2014 (3 heures)<sup>338</sup>

- «Travail de table» et déterminations d'ordre méthodologiques et dramaturgiques avec Liviu Dospinescu: Établissement des différentes phases des laboratoires de création et des lignes directrices de celles-ci (ex.: travailler à partir des figures contenues dans le texte initial).
- Explorations dans l'espace de la figure du Poisson rouge, l'objectif étant de trouver une manière de mettre en scène le slam, d'en projeter le texte sur scène et de l'aborder de manière théâtrale.

Laboratoire 2 : 07/05/2014 (3 heures)<sup>339</sup>

- «Travail de table»: Ébauche théorique de ce que pourrait être la *mécanique dramaturgique*, réflexions sur la structure générale de la création (Strophes entrecoupées de Leitmotifs) et sur le rôle du performeur. Développement d'idées en ce qui a trait au reste de la création et décision de travailler avec une partenaire de jeu<sup>340</sup>.
- Explorations dans l'espace de la figure du Poisson rouge, mais également de celles du Tueur médiatisé et de Sade (même s'il ne s'agit pour ce dernier que d'une citation).

Été 2014 :

- Écriture d'une analyse dramaturgique et d'un projet dramaturgique pour le texte *Panpan!* en fonction des idées discutées en travail de table lors des laboratoires 1 et 2.
- Écriture d'un canevas dramaturgique du texte *Panpan!* en fonction des idées discutées en travail de table lors des laboratoires 1 et 2.

---

<sup>337</sup> Même si les exercices pratiqués existaient déjà, les noms qui leur sont ici attribués ont pour la plupart été inventés et adaptés au cadre de la recherche-crédation.

<sup>338</sup> Laboratoire en présence de Liviu Dospinescu et Claudia Blouin (étudiante à la maîtrise en théâtre), à titre d'oeils extérieurs et de conseillers à la création.

<sup>339</sup> Idem.

<sup>340</sup> Ce n'est qu'à partir du laboratoire 6 que j'ai commencé à travailler avec la performeuse choisie.

## 2) Phase de théâtralisation

Laboratoire 3 : 08/09/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements<sup>341</sup>) et de la biomécanique (*Relaxation, Exploration de l'espace*<sup>342</sup>).
- Explorations dans l'espace du Leitmotiv 1, de la Strophe 1 et du début du Leitmotiv 2.
- Développement de la figure du Poisson rouge et du Père-poisson rouge, et exploration de celle du Tueur médiatisé.
- Première véritable projection des objets scéniques potentiels (ex.: fouet pouvant servir à la fois comme tel, mais aussi comme arme à feu), lesquels, au final, ne seront pas retenus.

Laboratoire 4 : 20/09/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements), et de la biomécanique (*Relaxation, Le saut*<sup>343</sup>).
- Répétition de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*<sup>344</sup>.
- Révisions du Leitmotiv 1, approfondissement de la Strophe 1 et explorations dans l'espace du Leitmotiv 2 et du début de la Strophe 2.
- Développement des figures du Poisson rouge, du Père-poisson rouge et du Tueur médiatisé, exploration des figures du Macho, de la Poissonne, de la Mère-poisson rouge et de la Femme-objet.

Laboratoire 5 : 28/09/2014 (3,5 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements), et de la biomécanique (*Relaxation, La marche*<sup>345</sup>).
- Répétition de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.
- Révisions du Leitmotiv 1, approfondissement de la Strophe 1 et du Leitmotiv 2, et exploration de la Strophe 2 et du début du Leitmotiv 3.
- Développement des figures du Poisson rouge, du Père-poisson rouge et du Tueur médiatisé, exploration des figures du Soldat, du Macho, de la Poissonne, de la Mère-poisson rouge et de la Femme-objet.

Laboratoire 6 : 10/10/2014 (3 heures)<sup>346</sup>

- Initiation à la création de la performeuse choisie pour *Panpan!*.

---

<sup>341</sup> Exercices tirés de mon expérience dans le cadre de la recherche-crédation de Magali Gagnon impliquant la biomécanique et la musique, à l'hiver et au printemps 2013.

<sup>342</sup> Exercices tirés de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

<sup>343</sup> Exercices tirés de mon expérience dans le cadre de la recherche-crédation de Magali Gagnon impliquant la biomécanique et la musique, à l'hiver et au printemps 2013.

<sup>344</sup> Idem.

<sup>345</sup> Exercice tiré de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

<sup>346</sup> Il s'agit du premier laboratoire effectué avec la performeuse choisie.

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Exploration de la gestuelle de la Poissonne rouge.

Laboratoire 7 : 16/10/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Initiation de la performeuse aux principes de l'entraînement biomécanique et exercice (*La marche*).
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Exploration des gestuelles du Poisson rouge et de la Poissonne rouge, ainsi que du Père-poisson rouge et de la Mère-poissonne rouge.
- Développement du Leitmotiv 2.

Laboratoire 8 : 21/10/2014 (3 heures)<sup>347</sup>

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Entraînement biomécanique (*Le signal et la course*<sup>348</sup>)
- Révision du Leitmotiv 2 et développement de la Strophe 2<sup>349</sup>.
- Développement des figures du Père-poisson rouge et de la Mère-poissonne rouge, du Soldat et de la Femme-objet.

Laboratoire 9 : 29/10/2014 (3 heures)<sup>350</sup>

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Entraînement biomécanique (*Le signal et la course*).
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Développement de la Strophe 2.
- Développement des figures du Soldat, du Macho et de la Femme-objet.

Laboratoire 10 : 31/10/2014 (2 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Développement de la Strophe 2 et exploration de la Strophe 3.
- Développement des figures du Macho et de la Femme-objet.

Laboratoire 11 : 03/11/2014 (3 heures)<sup>351</sup>

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements).
- Entraînement biomécanique (*La routine*<sup>352</sup>).

---

<sup>347</sup> Il s'agit du premier laboratoire dans lequel nous avons répété dans un studio équipé de miroirs (semblables à des miroirs de danse), afin d'explorer le rôle des miroirs dans le travail conscient du corps. Par la suite, d'autres laboratoires ont eu lieu dans ce studio, pour la même raison.

<sup>348</sup> Idem.

<sup>349</sup> À ce stade-ci de la création, j'envisageais sérieusement d'employer la chanson *Wrecking Ball* de Miley Cyrus lors de la séquence de la séduction entre le Macho et la Femme-objet; ce n'est que vers la fin du processus que j'ai plutôt opté pour les bruitages de l'alarme nucléaire et des bombardements.

<sup>350</sup> Laboratoire en présence de Liviu Dospinescu, à titre d'oeil extérieur et de conseiller à la création.

<sup>351</sup> Idem.

<sup>352</sup> Il s'agit ici d'un exercice utilisé dans les cours *Travail Théâtral I, II, III* et développé par Luis Thenon.

- Révision de la Strophe 2 et exploration du Leitmotiv 3: début de l'élaboration de l'étude biomécanique de *L'accouchement*<sup>353</sup>.
- Développement de la figure du Poissonnet rouge.

Laboratoire 12 : 14/11/2014 (2,5 heures)

- Développement de la Strophe 3, exploration et développement du Leitmotiv 4.
- Développement des figures du Fils macho et de la Mère-objet.
- Révision de l'ensemble de la création.
- Travail et développement de la figure de la Poissonne rouge.

### 3. Phase d'application des principes de la biomécanique meyerholdienne

Laboratoire 13 : 20/11/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements)<sup>354</sup>, de l'eutonnie (*Relaxation, Centration*<sup>355</sup>) et de la biomécanique (*Exploration de l'espace*).
- Révision des principes théoriques de la biomécanique avec la performeuse.
- Entraînement biomécanique (*La routine, Développement du vocabulaire du pied*<sup>356</sup>, *Balancement de la jambe*<sup>357</sup>, *Course à la diagonale*<sup>358</sup>).
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Révision et application des principes biomécaniques dans le Leitmotiv 2.

Laboratoire 14 : 21/11/2014 (3 heures)<sup>359</sup>

- Relaxation inspirée de l'eutonnie (*Relaxation, Centration*)
- Entraînement biomécanique (*La routine, Développement du vocabulaire du pied, Balancement de la jambe, Course à la diagonale, Le saut*<sup>360</sup>).
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Révision et application des principes biomécaniques dans le Leitmotiv 1 et le début de la Strophe 1.

Laboratoire 15 : 27/11/2014 (3 heures)

- Relaxation inspirée de l'eutonnie (*Relaxation, Centration*)

---

<sup>353</sup> Il s'agit d'une étude biomécanique inventée et développée expressément pour et dans le cadre de la recherche-crédation, avec l'aide de Liviu Dospinescu.

<sup>354</sup> L'entraînement sportif n'a pu être constant avant chaque laboratoire en raison d'une blessure au genou que je me suis faite et qui m'a suivi quelques mois durant.

<sup>355</sup> Exercices tirés de mon expérience dans le cadre de la recherche-crédation impliquant théâtre et eutonnie, de Jean-Marie Alexandre, à l'hiver et au printemps 2013.

<sup>356</sup> Exercice tiré de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

<sup>357</sup> Idem.

<sup>358</sup> Idem.

<sup>359</sup> J'ai dû effectuer ce laboratoire seul.

<sup>360</sup> Exercice tiré de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

- Entraînement biomécanique (*La routine, Développement du vocabulaire du pied, Travail du mouvement conscient*<sup>361</sup>, *La marche, Le saut, Course à la diagonale*).
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes biomécanique dans le Leitmotiv 2.

Laboratoire 16 : 04/12/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements), de l'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine, Marche et prise de conscience de l'espace théâtral*<sup>362</sup>, *Accroupissements et jeux d'équilibre*<sup>363</sup>, *Course à la diagonale avec croisement des partenaires*<sup>364</sup>)
- Apprentissage de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes de la biomécanique dans le Leitmotiv 2 (fin) et dans la Strophe 2.

Laboratoire 17 : 07/12/2014 (3 heures)<sup>365</sup>

- Relaxation inspirée de l'eutonie (*Relaxation, Centration, Visualisation de l'espace et projection de la présence scénique*<sup>366</sup>).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Application des principes de la biomécanique à la Strophe 1<sup>367</sup>.
- Travail biomécanique sur la ligne vocale de la Strophe 1.

Laboratoire 18 : 07/12/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements) et de l'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine, La marche, Balancement de la jambe, Marche et balancement de la jambe*<sup>368</sup>, *Attraper la balle*<sup>369</sup>).
- Apprentissage (fin) et perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes de la biomécanique à la Strophe 2.

---

<sup>361</sup> Exercice tiré de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

<sup>362</sup> Idem.

<sup>363</sup> Idem.

<sup>364</sup> Idem.

<sup>365</sup> J'ai dû effectuer ce laboratoire seul.

<sup>366</sup> Il s'agit ici d'un exercice utilisé dans les cours *Travail Théâtral I, II, III* et développé par Luis Thenon.

<sup>367</sup> La séquence théâtrale élaborée dans ce laboratoire ne sera pas conservée par la suite, étant donné que non seulement le fouet ne sera plus un accessoire utilisé par le performeur mais, également, pour des raisons de cohérence esthétique avec le reste de la création.

<sup>368</sup> Idem.

<sup>369</sup> Exercices tirés de mon expérience dans le cadre de la recherche-crédation de Magali Gagnon impliquant la biomécanique et la musique, à l'hiver et au printemps 2013.

Laboratoire 19 : 19/12/2014 (3 heures)

- Échauffement à l'aide du sport (jogging, étirements) et de l'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine, Balancement de la jambe, Marche et balancement de la jambe, Course à la diagonale avec croisement des partenaires, Recherche d'équilibre en position semi-assise*<sup>370</sup>, *Assise au sol*<sup>371</sup>).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes de la biomécanique à la Strophe 2.

Laboratoire 20 : 09/01/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes de la biomécanique à la Strophe 2 (fin), au Leitmotiv 3 (fin) et à la Strophe 3 (fin).

#### 4. Première phase de mise en scène

Laboratoire 21 : 13/01/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Premier monstre (enchaînement complet) de la création.
- Travail du détail et consolidation des principes biomécaniques et théâtraux contenus dans le Leitmotiv 2, la Strophe 2, le Leitmotiv 3, la Strophe 3.

Laboratoire 22 : 16/01/2015 (3 heures)<sup>372</sup>

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Deuxième monstre (enchaînement à partir du Leitmotiv 2 et jusqu'à la Strophe 3) de la création.
- Développement de l'étude biomécanique de *L'accouchement*.
- Travail du détail et consolidation des principes biomécaniques et théâtraux contenus dans le Leitmotiv 2, ainsi que dans la création en général.

---

<sup>370</sup> Exercice tiré de mon expérience de témoin lors du stage d'une fin de semaine de biomécanique de Robert Reid, au LANTISS de l'Université Laval, à l'automne 2014.

<sup>371</sup> Idem.

<sup>372</sup> Préalablement à ce laboratoire, Claudia Blouin avait visionné l'enregistrement vidéo du laboratoire précédent afin de me donner ses commentaires sur l'avancement de la création.

Laboratoire 23 : 18/01/2015 (3 heures)<sup>373</sup>

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Troisième monstre (enchaînement à partir du Leitmotiv 2 et jusqu'à la Strophe 3) de la création.
- Travail du détail et consolidation des principes biomécaniques et théâtraux contenus dans la Strophe 2, ainsi que dans la création en général.

## 5. Phase d'application des principes du slam de poésie

Laboratoire 24 : 26/01/2015 (5 heures)<sup>374</sup>

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes du slam à la ligne verbale de la Strophe 2.
- Travail du détail et consolidation des principes biomécaniques et théâtraux contenus dans l'étude biomécanique de *L'accouchement*.

Laboratoire 25 : 26/01/2015 (5 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine, Mouvement et parole sur rythme de métronome*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes du slam à la ligne verbale du Leitmotiv 2, de la Strophe 2 et de la Strophe 3.

Laboratoire 26 : 13/02/2015 (3 heures)

- Échauffement de l'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Application des principes du slam à la ligne verbale du Leitmotiv 2, de la Strophe 2, du Leitmotiv 3 et de la Strophe 3.
- Quatrième monstre (enchaînement complet) de la création.
- Travail du détail et consolidation de la création en général.

Laboratoire 27 : 13/02/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.

---

<sup>373</sup> Préalablement à ce laboratoire, Liviu Dospinescu avait visionné l'enregistrement vidéo du laboratoire précédent afin de me donner ses commentaires sur l'avancement de la création.

<sup>374</sup> J'ai dû effectuer la première moitié de ce laboratoire seul.



- Application des principes du slam, travail du détail et consolidation du Leitmotiv 2, de la Strophe 2, du Leitmotiv 3 et de la Strophe 3.

## 6) Deuxième phase de mise en scène

Laboratoire 28 : 27/02/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonnie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Enchaînement, travail du détail et consolidation de la création en général.
- Deuxième enchaînement, travail du détail et consolidation de la création en général.
- Période de discussion<sup>375</sup>.

Laboratoire 29 : 27/02/2015 (3 heures)<sup>376</sup>

- Échauffement d'eutonnie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Travail du détail et consolidation de l'étude biomécanique de *L'accouchement*.
- Travail du détail et consolidation du Leitmotiv 2, de la Strophe 2, du Leitmotiv 3 et de la Strophe 3 en fonction des commentaires de Jean-Marie Alexandre et de ma vision artistique au sens large.

Laboratoire 30 : 13/03/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonnie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Travail du détail et consolidation du Leitmotiv 1, de la Strophe 1, du Leitmotiv 2, de la Strophe 2 et du Leitmotiv 3.
- Enchaînement, travail du détail et consolidation de la création en général et adaptation du jeu aux accessoires scénographiques proposés.

Laboratoire 31 : 20/03/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonnie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Travail du détail et consolidation du Leitmotiv 2, de la Strophe 2, du Leitmotiv 3 et de la Strophe 3.
- Enchaînement, travail du détail et consolidation de la création en général et adaptation du jeu aux accessoires scénographiques proposés.

<sup>375</sup> Le deuxième enchaînement a été exécuté devant Jean-Marie Alexandre (étudiant à la maîtrise en théâtre) et Mme Catherine Tanguay (étudiante au baccalauréat en théâtre), dont les commentaires de regards extérieurs à la création ont pu être discutés suite à celui-ci.

<sup>376</sup> Une rencontre avec Liviu Dospinescu avait présidé au laboratoire, afin de déterminer l'ensemble des considérations scénographiques et esthétiques (ex.: accessoires, maquillages, sons, vidéo, éclairage). À partir de ce laboratoire, la possibilité d'utiliser des objets scéniques autres que des accessoires de costumes fut écartée.

Laboratoire 32 : 30/03/2015 (3 heures)<sup>377</sup>

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Enchaînement, travail du détail et consolidation de la création en général et adaptation du jeu aux accessoires scénographiques proposés.
- Enchaînement technique et *cue-to-cue* avec le technicien.

Laboratoire 33 : 02/04/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Perfectionnement rigoureux et complet de la création.

Laboratoire 34 : 10/04/2015 (3 heures)

- Échauffement d'eutonie (*Relaxation, Centration*).
- Entraînement biomécanique (*La routine*).
- Perfectionnement de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.
- Perfectionnement rigoureux et complet de la création.

À partir du 10 avril 2015 et jusqu'à la première représentation, le reste des plages horaires accordées au travail théâtral n'ont servi qu'à enchaîner la création afin de s'habituer à l'ensemble de ses paramètres (son, vidéo, éclairage, costumes, etc.). Le spectacle s'est perfectionné davantage à chaque enchaînement, mais de manière de moins en moins marquée, petit détail après plus petit détail, jusqu'à ce que je le considère *parfaitement* monté en tant qu'étape éphémère d'un processus de recherche-crédation beaucoup plus large, dans la mesure où toutes les imperfections de la création (encore invisibles à mon oeil de jeune créateur et de metteur en scène) s'avéraient *parfaitement* prêtes à être confrontée à la réception des spectateurs. Enfin, j'ai choisi de ne pas rendre compte de mes 11 laboratoires non officiels de mise en scène, petits laboratoires que j'ai conduits seul, par moi-même dans mon temps personnel (à partir de la phase d'application des principes du slam de poésie à la création) et se limitant surtout à du travail de table de même qu'à quelques répétitions et expérimentations personnelles, l'objectif de ceux-ci étant surtout d'arriver mieux préparé et organisé lors des laboratoires officiels.

---

<sup>377</sup> Ce laboratoire c'est terminé par une rencontre avec Liviu Dospinescu, afin de clarifier certains éléments d'ordre technique et esthétique.

**Annexe 3 : *Panpan!* [Tableau des figures archétypales et stéréotypées]<sup>378</sup>**

Texte	Figure	Approches du jeu	Indications et intentions de jeu
LEITMOTIV 1			
<p><u>Univers dramatique :</u> Bocal.</p>	<p>Poisson rouge (archétype de la Nature et du Père).</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Légèrement caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale se traduisant par des yeux au regard convergent, un visage à peine expressif et une respiration bruyante et constante.</li> <li>➤ La base de la posture du Poisson rouge s'inspire de l'une des positions dans l'étude biomécanique du <i>Lancer de la roche</i>, où le corps est prêt à prendre un élan en vue de l'action à accomplir, soumis à une tension et une opposition internes (le bras droit et la jambe gauche sont tendus vers l'avant, tandis que le bras gauche et la jambe droite sont tendus vers l'arrière). Ici, il s'agit de la forme à travers laquelle s'opère le rythme intérieur du mouvement</li> </ul>	<p>Le Poisson rouge est doté d'un regard dénué de toute intelligence. Privé de toute mémoire à court ou à long terme, il redécouvre chaque fois chacun des éléments de son environnement, mais aussi chacune des actions simples qui constituent l'ensemble de sa routine de vie, dont il n'est même pas conscient lui-même. Il ne vit que pour redécouvrir infiniment le monde; ce qui est ironique, puisqu'il est le seul «personnage» réellement théâtral à psychologie définie et «vivante», mais, contrairement aux autres figures, il n'est même pas conscient de sa propre existence.</p> <p>Symboliquement, le Poisson rouge représente l'homme occidental, rendu apathique par ses médias</p>

<sup>378</sup> Les figures décrites sont présentées en fonction de leur ordre d'apparition dans *Panpan!*.

		<p>d'ondulation et de nage de la figure. Le Poisson n'a presque aucune grâce; il est recourbé sur lui-même et semble particulièrement lourdaud dans sa démarche globale.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Les mouvements du Poisson rouge se traduisent en petites enjambées et en frétilllements de nageoires (mains et doigts), de même que par l'ondulation de la colonne vertébrale. La main droite est la nageoire directrice, elle guide le regard et le corps entier du Poisson rouge. Ce dernier change de direction par petits bonds.</li> <li>➤ Les mouvements du Poisson rouge, de même que sa respiration, sont soumis à un rythme interne dont les impulsions proviennent du bassin; on compte trois petits coups de bassin suivis d'un quatrième, plus large, qui accompagne généralement soit l'enjambée du Poisson, soit un changement d'orientation à partir de la nageoire directrice.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Incapable de parler, s'exprime par le bruit de claquement de lèvres associé à sa respiration.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Imperméable transparent (avec boutons).</li> </ul>	<p>(dont sa télévision), mais également l'ensemble de sa routine et de ses habitudes de vie. Il représente l'homme rendu inconscient de sa propre réalité, inconscient de ses propres limites, de son propre «bocal», c'est-à-dire ses préjugés, ses conceptions stéréotypées de l'autre, et, même, l'écran de sa télévision (lequel, dans la création, fait référence à la paroi vitrée imaginaire du bocal). Enfin, le Poisson rouge représente également l'homme occidental esclave de son confort et de ses besoins les plus primaires et les plus naïfs.</p>
--	--	--	---

<p><u>Univers dramatique :</u> Salon de maison.</p>	<p>Père-poisson rouge (à la fois archétype du Père et stéréotype du Macho à venir)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grottesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale traduisant l'apathie et la stupidité, avec une expression relativement neutre.</li> <li>➤ La base de la posture du Père-poisson rouge est un dos relativement courbé (mais beaucoup plus redressé que celui du Poisson rouge), le bassin et le sexe avancés et proéminents comme le Pantalon de la commedia dell'arte, les bras pendant le long du corps et les genoux légèrement fléchis.</li> <li>➤ Mouvements lourds et dénués de toute agilité, pas traînants.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Presque incapable d'articuler, de produire un son et de communiquer par la parole, chaque son émis semble nécessiter de sa part un effort presque surhumain.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Imperméable transparent (avec boutons).</li> <li>➤ Télécommande (mimée).</li> </ul>	<p>Les traits du Père-poisson rouge ne sont que la continuité de ceux du Poisson, exprimés de manière plus humaine, en y ajoutant une lourde apathie devant sa propre situation. Tout en étant aussi inconscient que le Poisson rouge face à sa propre réalité et soumis aux mêmes limites que lui, il est cependant conscient de lui-même et de sa routine, mais semble l'accepter comme telle, par dépit. Il se divertit des spectateurs et en use comme une série de postes télévisés (mouvements de <i>zapping</i> en leur direction).</p> <p>Symboliquement, le Père-poisson rouge se rapporte, tout comme le Poisson rouge, à une caricature de l'homme occidental, pratiquement déshumanisé par ses propres médias.</p>
---	--	---	--

STROPHE 1			
<p><u>Univers dramatique :</u> Classe de cours</p>	<p>Tueur médiatisé (stéréotype)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grottesque.</li> <li>➤ Stéréotypé.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale relativement neutre, dénuée de toute émotion (les lunettes fumées visent d'ailleurs à supprimer toute identification possible avec le regard du Tueur).</li> <li>➤ Posture relativement raide et tendue, très «pointue» et mouvements géométriques.</li> <li>➤ Mouvements qui s'inscrivent dans une logique et un rythme inorganiques, mécaniques et déshumanisés.</li> <li>➤ Énergie de prédateur (excepté pour la mécanique gestuelle), semblable à celle du serpent.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ne s'exprime que par onomatopées ou presque, chaque mot est prononcé de manière mécanique et violente, les mots en tant que tels sont des détonations d'armes à feu; il parle, en quelque sorte, le langage de la tuerie.</li> </ul> <p>Accessoires associés :</p>	<p>Le Tueur médiatisé n'a pas de personnalité comme telle; comme il n'est qu'image préconçue, il évacue toute la souffrance et les troubles psychologiques que peuvent vivre les tueurs habituellement médiatisés. Il n'a pas d'âme, il est réduit à l'idée de la machine à tuer dont l'unique expression est celle de la cruauté. Concrètement, il prend en otage la salle et les spectateurs.</p> <p>Symboliquement, le Tueur médiatisé est une force mécanique dénuée d'humanité, une conception et une peur sociales qui, montrée sur scène, sonne creux et donne à voir son propre vide.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Lunettes fumées.</li> <li>➤ Arme à feu (mimée).</li> </ul>	
<u>Univers dramatique :</u> Compétition slam	Slameur (stéréotype)	Esthétique du jeu : <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Réaliste.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> Vocabulaire gestuel : <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale fortement révoltée, tension flagrante au niveau de la mâchoire.</li> <li>➤ Posture bien ancrée au sol, à la fois rigide et animée, fluide.</li> <li>➤ Mouvements très raides, anecdotiques et rythmés, visant à montrer que la fonction du slameur est de transmettre un propos à l'oralité.</li> </ul> Vocabulaire vocal : <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Agressivité dans la manière de mordre les syllabes et de «cracher» les mots. Exagération encore plus évidente des intonations musicales et chantées liées au slam, au rap, et au «parlé vrai».</li> </ul> Accessoire associé : <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Aucun accessoire, afin de marquer les contraintes et les limites propres au slam.</li> </ul>	L'intention du Slameur est de passer un message, de montrer combien il est engagé, de séduire son public à l'aide de son «franc-parler» qui «dénonce la politique». Il joue le rôle du moralisateur bien-pensant jouant la critique sociale et croyant, naïvement, pouvoir «changer le monde».  Symboliquement, le Slameur fait référence à moi-même ainsi qu'à ma génération, à l'auteur du texte qui, à son tour et malgré ses revendications, se voit lui aussi emporté dans le système mécanique qu'il dénonce avec fougue et que, pourtant, il a lui-même mis en branle.
<u>Univers dramatique :</u>	Professeur	Esthétique du jeu :	Le Professeur utilise les spectateurs comme des élèves ou des étudiants

Classe de cours	(stéréotype)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grottesque</li> <li>➤ Caricatural</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale relativement pincée, montre le caractère intransigeant du personnage qui se refuse à sourire.</li> <li>➤ Posture raide, «en piquet», avec doigts croisés devant lui.</li> <li>➤ Mouvements vifs et précis, simplistes, mais pointus.</li> <li>➤ Énergie de charognard, semblable à celle du vautour.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Parole très rythmée et très sèche, fondée sur la répétition.</li> </ul> <p>Accessoires associés :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Veston gris.</li> <li>➤ Craie (mimée).</li> </ul>	<p>afin de leur inculquer les règles et les formules abstraites de ses «mathématiques d'une tragédie»; sa fonction est de désensibiliser son auditoire face à ce type de tragédie. Il est le penchant «social» du Tueur médiatisé, véhiculant la cruauté par l'apprentissage abstrait et désensibilisé, mécanique.</p> <p>Le Professeur symbolise la déresponsabilisation et l'insensibilisation face à la violence, concepts qui passent, entre autres, par l'éducation des nouvelles générations; il représente également la passation, le legs social de la tragédie.</p>
LEITMOTIV 2			
	Poisson rouge		
<u>Univers dramatique :</u> Bocal	Poisson rouge (archétype de la Nature et de la Mère)	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grottesque.</li> <li>➤ Légèrement caricatural.</li> </ul>	<p>Tout comme le Poisson rouge, la Poissonne rouge est dotée d'un regard dénué de toute intelligence, mais avec une touche d'espièglerie supplémentaire. Elle aussi privée de</p>



		<p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale impliquant des yeux au regard convergent, un visage à peine expressif (uniquement pour montrer son côté joueur) et une respiration relativement silencieuse et constante.</li> <li>➤ La base de la posture de la Poissonne rouge est inspirée, comme pour le Poisson rouge, par l'une des positions dans l'étude biomécanique du <i>Lancer de la roche</i>, où le corps est prêt à prendre un élan en vue de l'action à accomplir, soumis à une tension et une opposition internes (le bras droit et la jambe gauche sont tendus vers l'avant, tandis que le bras gauche et la jambe droite sont tendus vers l'arrière). Il s'agit ici de la forme à travers laquelle s'opère le rythme intérieur du mouvement d'ondulation et de nage de la figure. Néanmoins, la Poissonne rouge, contrairement au Poisson rouge, est beaucoup plus légère dans son expressivité; ses déplacements s'inspirent de la grâce des mouvements stéréotypés du ballet (enjambées beaucoup plus amples et rondes, bras qui ondulent davantage) et traduisent une légèreté.</li> <li>➤ Les mouvements de la Poissonne se traduisent en petites enjambées et en frétillements de nageoires (mains et doigts), de même que par l'ondulation de</li> </ul>	<p>toute mémoire à court ou à long terme, elle s'avère néanmoins plus intelligente et plus consciente que le Poisson rouge, même si elle demeure fondamentalement naïve et joueuse.</p> <p>Symboliquement, la Poissonne rouge représente la femme occidentale et, déjà, elle porte en elle le concept d'objet de désir que le stéréotype de la Femme-objet concrétisera dans la Strophe à venir. En apparent contrôle de la situation alors qu'elle se joue du Poisson rouge, elle demeure elle aussi sujette à sa propre nature d'objet, laquelle lui est imposée.</p>
--	--	---	---

		<p>la colonne vertébrale. La main gauche est la nageoire directrice, elle guide le regard et le corps entier de la Poissonne. Cette dernière change de direction par pivots au niveau des pieds.</p> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Incapable de parler, s'exprime par le bruit de claquement de lèvres associé à sa respiration.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Imperméable transparent (avec fermeture éclair).</li> </ul>	
<p><u>Univers dramatique :</u> Salon de maison</p>	<p>Mère-poissonne rouge (archétype de la Mère et porte en elle le stéréotype de la Femme-objet à venir, mais aussi, au Leitmotiv 3, celle la Mère-objet)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale traduisant l'apathie et la stupidité, avec une expression relativement neutre.</li> <li>➤ La base de la posture de la Mère-poissonne rouge est un dos relativement courbé (mais beaucoup plus redressé que celui de la Poissonne rouge), le bassin et le sexe avancés et proéminent comme le Pantalon de la commedia dell'arte, les épaules retournées vers l'intérieur, les bras pendant</li> </ul>	<p>Les traits de la Mère-poissonne rouge ne sont que la continuité de ceux de la Poissonne rouge, exprimés de manière plus humaine, en y ajoutant une lourde apathie devant sa propre situation. Tout en étant aussi inconsciente que la Poissonne rouge face à sa propre réalité et soumise aux mêmes limites qu'elle, celle-ci est cependant consciente d'elle-même et de sa routine, mais semble l'accepter comme telle, par dépit. Tout comme le Père-poisson rouge, elle se divertit des spectateurs et les</p>

		<p>le long du corps et les genoux légèrement fléchis.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mouvements lourds et dénués de toute agilité, pas traînants.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Même si la Mère-poissonne rouge, contrairement au Père-poisson rouge, est plus apte à employer la parole, chaque son émis semble également nécessiter de sa part un effort presque surhumain, tout comme son homologue.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Imperméable transparent (avec fermeture éclair).</li> <li>➤ Télécommande (mimée).</li> </ul>	<p>emploie comme une série de postes télévisés.</p> <p>Symboliquement, le Mère-poissonne rouge se rapporte, tout comme la Poissone-rouge, à une caricature de la femme occidentale pratiquement déshumanisée par ses propres médias. Elle porte également en elle, de manière sous-jacente, le statut de Femme-objet.</p>
STROPHE 2			
<p><u>Univers dramatique :</u> Guerre au Moyen-Orient</p>	<p>Soldat (stéréotype)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimiques faciales limitées à l'expression de concentration liée au fait de mirer un adversaire avec le fusil et à celle de la peur de se faire tirer dessus.</li> <li>➤ La posture de base du Soldat est très raide,</li> </ul>	<p>Le Soldat ne possède que très peu de traits psychologiques <i>montrés</i>; il n'est là que pour accomplir de manière mécanique des ordres abstraits, comme en témoigne sa mécanique gestuelle à la fois intense physiquement et désinvestie d'un point de vue affectif.</p> <p>Un peu comme le Tueur, le Soldat consiste en l'expression symbolique</p>

		<p>son corps employant des positions géométriques très rectilignes, semblables au principe de l'arme à feu.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mouvements très saccadés, rythmés par une routine gestuelle liée au combat à l'arme à feu.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Se limite au «cri»; chaque phonème prononcé doit résonner comme une attaque à l'arme à feu.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Casque de guerre.</li> </ul>	<p>d'une force à la fois dangereuse et inhumaine, sorte de violence rendue mécanisée par les principes et les clichés sociaux.</p>
<p><u>Univers dramatique :</u> <i>Party</i> à l'américaine</p>	<p>Femme-objet (stéréotype)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimiques faciales <i>montrant</i> surtout son aspect joueur, naïf, séducteur et simple d'esprit lié à son «statut» d'objet (ex.: sourires naïfs).</li> <li>➤ Posture de base plutôt droite, mais capable d'ondulations à partir de la colonne vertébrale.</li> <li>➤ Mouvements relativement ronds et gracieux, eux aussi inspirés de l'aspect «ballet» des mouvements de la Poissonne</li> </ul>	<p>La Femme-objet a une psychologie d'«objet», en ce sens où sa fonction est de subvenir accessoirement aux besoins sexuels et paternalistes du Macho et, plus largement, de la création. Il s'agit de son unique intérêt, excepté qu'à certains moments, elle ressent un besoin d'être respectée, même si ce besoin demeure toujours, en fin de compte, soumis à sa nature d'«objet».</p> <p>Symboliquement, la Femme-objet représente la nature et le corps féminins rendus utilitaires et fonctionnels par le système</p>

		<p>rouge.</p> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ton soit enfantin, soit aguicheur.</li> <li>➤ N'articule pas ses syllabes de la même façon que le fait le Macho; malgré que son ton soit complètement artificiel, le découpage des sons de ses répliques se rapproche davantage d'une énonciation réaliste.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mini-jupe noire avec motifs dorés.</li> </ul>	patriarcal et occidental.
<p><u>Univers dramatique :</u> <i>Party à l'américaine</i></p>	<p>Macho (stéréotype)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale illustrant soit extrême une confiance en soi, soit quelques expressions vulgaires et mélodramatiques.</li> <li>➤ Posture de base plutôt droite, avec tendances à utiliser le bassin et les hanches comme moyen expressif.</li> <li>➤ Mouvements relativement angulaires et disgracieux ou, du moins, plutôt raides et bruts.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p>	<p>Le Macho a quelque chose de l'esprit très simplet, uniquement guidé par ses pulsions primaires. Il cherche constamment à dominer la Femme-objet même si, à chaque fois, il se retrouve dominé par ses propres désirs et confronté à ses propres limites. Il est excessivement apathique, narcissique et, à sa manière, cruel.</p> <p>Symboliquement, le Macho représente le cliché exact d'une culture patriarcale en déclin qui tourne à vide, sur elle-même, et n'apporte plus rien de bon (et n'a plus rien à donner) à la société ni au</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ton recherchant une certaine agressivité, une certaine virilité.</li> <li>➤ Exagération des sons percutants et des consonnes explosives.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Casquette blanche portée à l'envers.</li> </ul>	modèle masculin; le Macho ne fait que prendre, sans offrir en retour, sans remettre en question quoi que ce soit, incapable de poser un regard critique sur sa situation.
	Slameur		
LEITMOTIV 3			
	Poissonne rouge		
<u>Univers dramatique :</u> Bocal	Poissonnet rouge (archétype de la Nature et du Fils)	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grottesque.</li> <li>➤ Légèrement caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale semblable à celle du Poisson rouge, mais avec une touche de naïveté enfantine.</li> <li>➤ Sa posture de base s'inspire de celle du Poisson rouge, mais son dos est plus droit, plus proche de celui de la Poissonne rouge.</li> <li>➤ Ses mouvements se rapprochent de ceux du Poisson rouge, mais en plus frénétiques et sautillants, animés d'une excitation enfantine liée à la découverte du monde. Son rythme interne est également</li> </ul>	<p>Le Poissonnet rouge n'est en réalité que la continuité du Poisson rouge, en plus naïf, enfantin et abruti. Il montre une certaine dégradation dans l'évolution génétique du Poisson rouge, laquelle pourrait être comparable à celle de l'humain.</p> <p>Symboliquement, le Poisson rouge représente la progéniture de l'homme occidental, encore sujette à la naïveté de l'enfance, mais également conditionnée, dès son tout jeune âge, par le mode de vie patriarcal et occidental.</p>

		<p>beaucoup plus rapide que celui du Poisson rouge.</p> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Incapable de parler, s'exprime par le bruit de claquement de lèvres associé à sa respiration.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Imperméable transparent (avec boutons).</li> </ul>	
	Mère-poisson rouge		
<p><u>Univers dramatique :</u> Salon de maison.</p>	Fils-poisson rouge (archétype et stéréotype)	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale traduisant l'apathie et la stupidité, avec une expression relativement ébahie; il s'agit de la continuité du Père-poisson rouge.</li> <li>➤ Sa posture de base est plutôt droite, mais ses bras pendants et son dos légèrement recourbé rappellent ceux du Père-poisson rouge.</li> <li>➤ Mouvements lourds et dénués de toute agilité, pas traînants, mais rapides.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p>	<p>Les traits du Fils-poisson rouge ne sont que la continuité de ceux du Père-poisson rouge, tout en étant encore plus dénués d'intelligence et en affichant une naïveté (et, quelque part, une apathie) plus forte et plus évidente.</p> <p>Symboliquement, le Fils-poisson rouge se rapporte à une caricature de la progéniture humaine occidentale en conditionnement face à ses propres médias.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Presque incapable d'articuler, de produire un son et de communiquer par la parole, chaque son émis semble nécessiter de sa part un effort presque surhumain (pareil au Père-poisson rouge).</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Bonnet de nuit pour enfant.</li> </ul>	
<p><u>Univers dramatique :</u> Salon de maison.</p>	<p>Mère-objet (stéréotype)</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> <li>➤ Légèrement caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimiques faciales beaucoup plus figées et épurées que celles de la Femme-objet.</li> <li>➤ Posture de base plutôt droite et rectiligne.</li> <li>➤ Mouvements relativement simples, dans la continuité de ceux de la Femme-objet, mais beaucoup plus «figés», plus «sobres».</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Absence de partition vocale.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tablier de cuisine.</li> </ul>	<p>La Mère-objet est la triste évolution ultime de la Femme-objet, en ce qu'elle est devenue un objet producteur d'autres objets. Son caractère sobre et effacé témoigne d'une certaine résignation (et soumission) face au système patriarcal occidental.</p> <p>Symboliquement, la Mère-objet représente le degré ultime et final d'une utilisation fonctionnelle du corps et du caractère féminins par le système patriarcal occidental.</p>
STROPHE 3			
<p><u>Univers dramatique :</u> Salon de maison.</p>	<p>Fils-macho (archétype du</p>	<p>Esthétique du jeu :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Grotesque.</li> </ul>	<p>Le Fils-macho, tout comme le Macho, a quelque chose de l'esprit</p>



	Fils et porte en lui le stéréotype du Macho)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Caricatural.</li> </ul> <p>Vocabulaire gestuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Mimique faciale illustrant soit l'incompréhension, soit l'agressivité.</li> <li>➤ Posture de base en continuité avec celle du macho: plutôt droite.</li> <li>➤ Mouvements également en continuité avec ceux du Macho, relativement angulaires et disgracieux ou, du moins, plutôt raides et bruts.</li> </ul> <p>Vocabulaire vocal :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ton recherchant une certaine agressivité, une certaine virilité.</li> <li>➤ Exagération des sons percutants et des consonnes explosives.</li> </ul> <p>Accessoire associé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Bonnet de nuit pour jeune enfant.</li> </ul>	<p>excessivement simplet, uniquement guidé par ses pulsions primaires. Héritant de la frustration et de la cruauté de son prédécesseur, il demeure relativement agressif, mais est également capable d'interroger ses agissements, malgré qu'il n'arrive pas à surmonter ses propres motifs.</p> <p>Symboliquement, le Fils-macho représente évidemment la transmission conditionnée du patriarcat, mais, sur une note personnelle, mon propre conflit face à moi-même ainsi qu'aux legs générationnels et culturels avec lesquels je dois vivre.</p>
	Mère-objet (stéréotype)		
	Slameur.		
LEITMOTIV 4			
	Poissonnet rouge.		

#### Annexe 4 : *Panpan!* [Partition dramaturgique, version finale et complète]

Légende :

- *Notations en italique* : indications liées au montage sonore, visuel (incluant l'éclairage) et scénographique.
- Notations chiffrées : indications liées à la partition gestuelle.
- [Notations encadrées] : indications liées à la partition vocale.
- **Notations en caractère gras** : texte prononcé.
- Notations de bas de page : notes de jeu liées aux notes générales et à quelques indications et intentions de jeu volontairement superficielles.

Note : Idéalement, selon les exigences de la rigueur scientifique propre à cette recherche-crédation, la partition vocale devrait être transcrite selon l'alphabet phonétique international. Cependant, à moins de connaître par cœur toutes les déclinaisons possibles de l'alphabet phonétique, l'emploi de celui-ci rendrait la partition presque illisible pour la plupart des lecteurs surtout intéressés par le côté artistique de la recherche. Aussi, étant donné que cette partition consiste avant tout en un outil de travail destiné à simplifier mon travail de créateur, y ajouter une couche de décodage supplémentaire ne ferait qu'en complexifier l'utilisation. Néanmoins, dans le cas par exemple d'une publication à l'étranger ou encore d'une véritable traduction linguistique, la traduction de la partition vocale trouverait toute sa pertinence et sa richesse. Il faut également savoir que cette partition dramaturgique finale s'est élaborée à partir des scénarios 1 et 2, ainsi que des corrections et suggestions proposées par mon directeur de recherche, Liviu Dospinescu, tout au long du processus de création. Il s'agit de la partition finale élaborée à partir des actions et séquences développées en laboratoire. En général, l'esthétique de l'expression gestuelle et vocale des *cabotins* (ex.: interprétation du Poisson rouge), comme celle des montages vidéo et sonore s'inspire de celle de l'animation télévisée en bande-dessinée. Toute la création y est décrite dans ses plus petits détails; cependant, certaines sections de la partition complète ont été recoupées avant les représentations, principalement pour une question d'ajustement au rythme du jeu. En raison des variantes apportées par l'interprétation (la partition, malgré qu'elle soit très stricte, se veut tout de même ouverte à la créativité spontanée du performeur en situation de jeu), il est donc possible qu'à certains moments, celle-ci ne concorde pas parfaitement, au détail près, à la version filmée contenue dans «*Panpan! Spectacle expérimental de slam-théâtre*» (Archivage vidéo), en annexe. Enfin, de manière générale, dans l'interprétation des performeurs, l'expression gestuelle précède toujours l'expression vocale; par-conséquent, même si les deux partitions se retrouvent dans la même rangée d'un tableau, ce décalage, quoique minime, demeure malgré tout présent. Même si la partition a été construite de sorte à ce que le lecteur puisse se

figurer le rythme théâtral se dégageant de l'interaction entre les lignes verbales et gestuelles, celle-ci, constituant en une partition dramaturgique, est davantage axée sur la dramaturgie du texte à slamer, contrairement au livre-chronomètre qu'avait développé Meyerhold (partition de mise en scène) pour sa mise en scène de *La Dame aux camélias* (1935), lequel rendait également compte du temps scénique<sup>379</sup>.

### LEITMOTIV 1 : *Apathie occidentale*

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Silence et noir sur la scène. Sur l'écran suspendu, projection en fondu d'un montage vidéo de 45 secondes montrant un poisson rouge, seul dans son aquarium, sur fond bleu et indéfini. Après 30 secondes, diffusion en fondu sonore de l'ambiance aquatique. Lumière bleue en fondu. La scène est épurée, avec comme seuls éléments du décor un fauteuil rouge vif aux formes rectilignes et un écran de toile blanche encadrée d'un rectangle de bois rouge foncé<sup>380</sup>, ainsi que les accessoires disposés en ligne sur le sol au-devant de la scène (là où se situe la vitre imaginaire du bocal du Poisson), répartis de façon égale en une section vers Jardin et une autre vers Cour. La silhouette du cabotin apparaît tranquillement, se découpe avec l'intensité croissante de la lumière et devient visible.*

#### POISSON ROUGE (*Exploration du bocal*, pantomime)

1. Posture sculpturale: Assis lâchement sur le fauteuil, adossé contre le bras gauche de celui-ci, arbore une mimique faciale d'incrédulité et d'écoute naïve.
  - a. Un temps.
  - b. Regard vers le public.
  - c. Mimique faciale de surprise<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> Béatrice Picon-Vallin, «La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien», dans *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 49.

<sup>380</sup> La scène doit représenter et être utilisée par les *cabotins* afin de montrer le bocal du Poisson rouge, dont la paroi invisible se confond avec le «quatrième mur» du théâtre.

<sup>381</sup> Comme si le *cabotin* n'attendait pas la présence du spectateur et qu'il accusait aussitôt la présence de celui-ci.

- d. Lever du fauteuil en un mouvement brusque.
2. Montage de l'expression gestuelle progressive (en fondu croissant) du *cabotin* vers le Poisson rouge (sur un tempo corporel en quatre temps)<sup>382</sup>:
    - a. Doigts, mains et bras droit, mimique faciale au regard évacuant toute intelligence pour la remplacer par un état de béatitude, augmentation sonore et visuelle de la respiration de Poisson rouge.
    - b. Idem, avec mouvements, mimique faciale et respiration plus expressifs.
    - c. Idem, incluant le bras gauche.
    - d. Idem, incluant le bassin.
    - e. Idem, incluant les jambes.
    - f. Idem, en mouvement intégral du corps.
    - g. Élan de la main et du bras droit vers l'avant, saut et prise de posture complète du Poisson rouge, vers Cour<sup>383</sup>.
  3. Déplacement vers Cour<sup>384</sup>.
    - a. Petit bond vers l'arrière-scène.
    - b. Pause expressive.
    - c. Déplacement vers l'arrière-scène.
    - d. Petit bond vers Jardin.
    - e. Pause expressive.
    - f. Déplacement vers Jardin.
    - g. Petit bond vers l'avant-scène.
    - h. Pause expressive.
    - i. Déplacement vers l'avant-scène.
    - j. Petit bond vers le centre (Cour).

---

<sup>382</sup> Ce sont tout d'abord les mains qui commencent à suivre le rythme musical de l'eau de l'aquarium imaginaire; toute l'expression gagne en ampleur, la respiration allant jusqu'aux claquements sonores. L'expressivité du Poisson rouge doit prendre vie petit à petit, à travers une intensité croissante, en fondu expressif.

<sup>383</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*, lorsque l'acteur se trouve dans une position similaire: le bras droit du Poisson rouge se transforme en une sorte de nageoire directrice; coordonnée en fonction du regard, cette nageoire amènera, toujours de manière progressive, le déplacement du Poisson rouge dans l'espace.

<sup>384</sup> Retour à l'exploration (plus élargie cette fois) de l'environnement aquatique; le Poisson rouge a déjà oublié la présence des spectateurs.

- k. Pause expressive.
  - l. Déplacement vers le centre (Cour).
  - m. Petit bond vers l'avant-scène (spectateurs).
4. Pause expressive<sup>385</sup>.
5. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Jardin<sup>386</sup>.
- a. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Cour.
  - b. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers le centre.
6. Élan marqué et course en petits pas vers les spectateurs.
- a. Posture d'écrasement contre la vitre avec torse tordu en profil et jambes et bras écartés.
  - b. Regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Jardin, idem vers un spectateur à Cour.
  - c. Glissement contre la vitre avec bruit de succion fait par la bouche du *cabotin*<sup>387</sup>, saut et adoption de la posture complète du Poisson rouge, vers Cour<sup>388</sup>.
  - d. Pause expressive.
7. Déplacement vers Cour<sup>389</sup>.
- a. Petit bond vers l'arrière-scène.
  - b. Pause expressive.
  - c. Déplacement vers l'arrière-scène.
  - d. Petit bond vers Jardin.
  - e. Pause expressive.
  - f. Déplacement vers Jardin.
  - g. Petit bond vers l'avant-scène.

---

<sup>385</sup> Première exploration du Poisson rouge de son environnement aquatique. Il oublie cependant constamment d'où il vient et où il va, d'où pourquoi il a besoin d'un certain temps, une pause, afin de se familiariser avec le nouvel angle visuel avec lequel il aborde (et redécouvre) chaque nouvelle fois son environnement.

<sup>386</sup> Encore une fois, à chaque retournement, il oubliera chaque fois qu'il a déjà aperçu les spectateurs.

<sup>387</sup> Esthétique particulièrement BD dans le son et le mouvement.

<sup>388</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*, lorsque l'acteur se trouve dans une position similaire (reprise de la posture du Poisson rouge).

<sup>389</sup> Retour à l'exploration (plus élargie cette fois) de l'environnement aquatique; le Poisson rouge a déjà oublié la présence des spectateurs.

- h. Pause expressive.
  - i. Déplacement vers l'avant-scène.
  - j. Petit bond vers le centre (Cour).
  - k. Pause expressive.
  - l. Déplacement vers le centre (Cour).
  - m. Petit bond vers l'avant-scène (spectateurs).
  - n. Pause expressive.
8. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Jardin<sup>390</sup>.
- a. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Cour.
  - b. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers le centre.
9. Élan marqué et course en petits pas vers les spectateurs.
- a. Posture d'écrasement contre la vitre avec torse tordu en profil et jambes et bras écartés.
  - b. Regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Jardin, idem vers un spectateur à Cour.
  - c. Glissement contre la vitre avec bruit de succion fait par la bouche du *cabotin*<sup>391</sup>, saut et adoption de la posture complète du Poisson rouge, vers Cour<sup>392</sup>.
10. Déplacement en rectangle (plus large) de Cour à Jardin, avec pauses marquées à chaque changement de direction<sup>393</sup>.
11. Saut et pause vers le fauteuil.
- a. Petit bond de trépignement.<sup>394</sup>
  - b. Élan et petite course vers le fauteuil.
  - c. Rotation en hauteur de profil et pause.
  - d. Mouvement de descente vers le fauteuil avec frétillement de plaisir exprimé par les mains et le dandinement des hanches.

---

<sup>390</sup> Encore une fois, il oubliera chaque fois qu'il a déjà aperçu les spectateurs.

<sup>391</sup> Esthétique particulièrement BD dans le son et le mouvement.

<sup>392</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*, lorsque l'acteur se trouve dans une position similaire (reprise de la posture du Poisson rouge).

<sup>393</sup> Retour à l'exploration (plus élargie cette fois) de l'environnement aquatique; le Poisson rouge a déjà oublié la présence des spectateurs.

<sup>394</sup> Le Poisson rouge vient de découvrir pour la première fois (dans sa propre conception des choses) le fauteuil et le trouve particulièrement invitant.

12. Transition en fondu croisé de l'expression du Poisson rouge à celle du Père-poisson rouge.
- Rotation sur le divan de profil à face aux spectateurs.
  - Posture avec dos courbé, mimique et regard apathique et hypnotisé, bras exprimant une certaine mollesse.<sup>395</sup>

PÈRE-POISSON ROUGE (*Le zapping*, introduction)

Mouvement de régurgitation vers les spectateurs.	<b>[P]a-[p]a, [p]a</b> , [transition dans les bruits en «p» (accentuation), expression de la régurgitation suivie d'une courte pause] <b>Poisson rouge!</b> <sup>396</sup> [explosion de la consonne «p», prolongement du «ge» jusqu'au silence complet]
Premier mouvement de <i>zapping</i> (en hauteur et en demi-cercle pour aller chercher la télécommande).	
	<b>[P]AN!</b> [accentuation du son «p» seulement, le reste étant atténué par la respiration du Poisson rouge <sup>397</sup> ]
Deuxième <i>zapping</i> (mouvement rectiligne).	

<sup>395</sup> Le Père-poisson rouge est hypnotisé et obnubilé par sa télévision (la salle des spectateurs), coincé dans la léthargie de son rythme de vie. Il n'a aucune intention à proprement parler, autre que s'abrutir lui-même.

<sup>396</sup> Il s'agit d'un effort marqué et exténuant pour exprimer quelque chose qui s'apparente à un vocabulaire humain. L'intention du Père-poisson rouge est simplement d'exiger à la télévision de lui montrer autre chose.

<sup>397</sup> Intonation traduisant un brin d'imbécillité, comme le reste des «PAN!» de cette partition.

	[P]AN! [accentuation du son «p» seulement, le reste étant atténué par la respiration du Poisson rouge]
--	--

PÈRE-POISSON ROUGE (*Lever du fauteuil*, pantomime)

1. Posture sculpturale : assis lâchement sur le fauteuil, face aux spectateurs, avec une mimique faciale d'apathie et d'écoute hypnotique.
  - a. Un temps, pause expressive.
  - b. Lever du fauteuil d'un mouvement lent et lourd<sup>398</sup>.
  - c. Courte pause expressive à la moitié du mouvement.
  - d. Fin du mouvement.
2. Marche lourde (pieds traînants et bras ballants) en direction des spectateurs, en quatre enjambées.
3. Balancement des bras et position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et expression faciale apathique<sup>399</sup>.

PÈRE-POISSON ROUGE (*Le zapping*)

Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Jardin.	
--	--

Pause expressive.	[PAN]! [son similaire à une détonation d'arme à feu <sup>400</sup> ]
-------------------	--

<sup>398</sup> Il lutte contre sa lâcheté afin de se rapprocher de l'écran de sa télévision (ici, la vitre du bocal, le «quatrième mur» théâtral et l'espace des spectateurs).

<sup>399</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>400</sup> Intonation traduisant un brin d'imbécilité, comme le reste des «PAN!» de cette partition.



Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Expression de rire forcé et très gras <sup>401</sup> .	<b>[H]a! [H]a! [H]a!</b> [en détachant chacun des sons et en faisant entendre les sons «h»]
1. Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>402</sup> . 2. Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Cour.	
Pause expressive.	<b>[PAN]!</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Expression d'incrédulité et de consternation forcées <sup>403</sup> .	<b>[H][an]!?</b> [en faisant entendre le son «h», en exagérant et en prolongeant le son «an»]
1. Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>404</sup> . 2. Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Jardin.	

<sup>401</sup> Comme devant une comédie ou un spectacle d'humour présenté à la télévision; le rire doit sonner faux et exagéré.

<sup>402</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>403</sup> Comme devant un documentaire choquant présenté à la télévision.

<sup>404</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

Pause expressive.	<b>[PAN]!</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Expression d'angoisse et d'empathie forcées <sup>405</sup> .	<b>Oh non, non, n[on]!</b> [sons produits uniquement en inspirant l'air sur une note aigüe, avec prolongement du dernier son «on»]
1. Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>406</sup> . 2. Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Cour.	
Pause expressive.	<b>[PAN]!</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Expression de trépignement forcé et cri de victoire <sup>407</sup> .	<b>Sc[o]re!</b> [en allongeant et en exagérant le son «o», en employant une voix rauque proche du cri]
1. Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>408</sup> .	

<sup>405</sup> Comme devant un film d'horreur présenté à la télévision.

<sup>406</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>407</sup> Comme devant un match de hockey présenté à la télévision.

<sup>408</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

2. Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur au centre de la salle.	
Pause expressive.	<b>J'p[en]se!</b> <sup>409</sup> [son similaire à une détonation d'arme à feu, en accentuant le son «en»]
1. Bon vers l'arrière et expression d'incrédulité <sup>410</sup> . 2. Un temps.	
Moulinets de la main et des bras gauches.	<b>J'[p]en[s]e... j'[p]en[s]e... j'[p]en[s]e...</b> <sup>411</sup> [en chuchotant, ne faisant claquer que les consonnes de manière explosive «p» et «s»]

CABOTIN<sup>412</sup> (*Le zapping*, finale)

Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur au centre de la salle, tout le bras descend vers le sol.	
Pause expressive.	<b>J'p[en][s]e...</b> [en accentuant le son «en», en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent, son similaire à une détonation d'arme à feu <sup>413</sup> ]

<sup>409</sup> Les mots sortent de manière autonome, comme dans le cas d'un lapsus.

<sup>410</sup> Il ne comprend pas ce qui se passe, ne réalise pas que ces mots peuvent réellement venir de lui.

<sup>411</sup> Il teste dans sa bouche les sonorités de ces mots qui lui paraissent étrangers.

<sup>412</sup> En quittant l'interprétation du Père-poisson rouge et en adoptant celle du Tueur médiatisé, sans nécessairement enfile les lunettes soleil. Ici, pour la seule fois de la création expérimentale, l'interprétation de la figure typée précède l'adoption de l'accessoire qui la représente.

CABOTIN (*Changement de costume*, partition aléatoire)

Le *cabotin* marche vers les costumes à Cour, se dévêtit de son imperméable, puis revient au centre de la scène. Ce faisant, il prend le temps qu'il lui faut afin d'effectuer le changement de costume<sup>414</sup>.

STROPHE 1: *Violence médiatisée*

(Séquences gestuelle et verbale «*slam-théâtre*»)

*L'éclairage adopte une couleur rouge et chaude.*

CABOTIN (*L'orgasme destructeur*, introduction)

Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur au centre de la salle. a. Descente du bras droit vers le sol.	
	<b>J'p[en][s]e</b> [en accentuant le son «en», en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent, son similaire à une détonation d'arme à feu <sup>415</sup> ]

<sup>413</sup> Intonation traduisant une certaine malice; le *cabotin* commence déjà à adopter l'attitude perverse de Sade et, ultimement, de la figure du Tueur médiatisé.

<sup>414</sup> Lors du moment où ils revêtissent leurs accessoires respectifs, l'intention des performeurs consiste à établir un contact métathéâtral avec les spectateurs.

<sup>415</sup> Intonation traduisant une certaine malice; le *cabotin* commence déjà à adopter l'attitude perverse de Sade et, ultimement, de la figure du Tueur médiatisé.

Moulinet des bras <sup>416</sup> .	
	<b>qu'on est re[s]tés</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
Montée des bras, un pas vers Jardin.	<b>[Ma]rqués de [S]</b> [en exagérant le son «ma» et en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
Posture d'extase avec bras écartés et déployés dans les airs <sup>417</sup> .	<b>[a]de!</b> <sup>418</sup> [en prolongeant et en exagérant le son «a»]
Petits pas (inspirés du ballet) vers le centre et balancement des bras vers l'avant.	
Posture semi-accroupie, avec genoux fléchis.	<b>Sur Youtube et [My][s]pa[c]e</b> , [en exagérant le son «my», en accentuant le son «s» et en prolongeant le son «c» à la manière d'un serpent]

CABOTIN (*L'orgasme destructeur*)

<sup>416</sup> Volonté d'exhibition sexuelle de la figure de Sade, face au spectateur.

<sup>417</sup> Dans une posture en rappel, entre autres, à celle de Michael Jackson que l'on retrouve, notamment, sur la couverture du film *This is it!*.

<sup>418</sup> Sur un ton de délectation sexuelle.

Rythme accéléré : Mime de pianoter un clavier d'ordinateur <sup>419</sup> .	<b>Not' dos [a]rqué on</b> [en exagérant le son «a»]
Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.	<b>[s]'</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
Mime de cliquer sur une souris.	<b>[a]</b> <sup>420</sup> [en exagérant le son «a»]
Rythme accéléré : Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.	<b>donne [à] not' m[a]</b> [en exagérant les sons «à» et «a»]
Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.	<b>[s]</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
Mime de cliquer sur une souris.	<b>[t]ur</b> [en faisant claquer le «t»]
Rythme accéléré : Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.	<b>b[a]</b> [en exagérant le son «a»]
Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.	<b>[ti]</b> [en prolongeant le son «ti» à la manière d'un serpent]

<sup>419</sup> À partir de maintenant, il s'agit surtout d'une séquence symbolisant la masturbation devant l'ordinateur, mais également l'addiction perverse de l'Américain moyen face à la violence médiatisée.

<sup>420</sup> À la manière d'un rôle sexuel; ce sera d'ailleurs cas pour les prochains sons en «a» de cette partition.

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mime de cliquer sur une souris.</li> <li>2. Mimique faciale de désir et d'excitation sexuelle (exagération de l'expression faciale du son «on»), jusqu'au silence.</li> <li>3. Un temps, fixer un spectateur centre Jardin.</li> <li>4. Inclination de la tête vers la gauche.</li> </ol>	<p><b>[on]...</b> [en exagérant le son «on» et en le prolongeant jusqu'au silence]</p>
<p>Coups de bassin simultanés aux «PAN!» et à chaque mime de cliquer sur une souris, en conservant le regard rivé sur le spectateur choisi avec une mimique faciale exprimant l'extase.</p>	<p><b>[PAN]! [PAN]! [PAN]! [P][AN]!</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu<sup>421</sup>, le dernier «PAN!» étant prolongé afin de faire entendre la fin de l'orgasme]</p>
<p>Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.</p>	<p><b>Le [s]</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]</p>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mime de cliquer sur une souris.</li> <li>2. Rythme accéléré: Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.</li> </ol>	<p><b>[a]di</b> [en exagérant le son «a»]</p>
<p>Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.</p>	<p><b>[s]</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]</p>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mime de cliquer sur une souris.</li> <li>2. Rythme accéléré: Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.</li> </ol>	<p><b>me est l[a]</b> [en exagérant le son «a»]</p>

<sup>421</sup> Intonation traduisant une excitation sexuelle violente et liée à l'orgasme masculin.

Rythme ralenti : Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits.	<b>[s]eule</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
1. Mime de cliquer sur une souris. 2. Rythme accéléré : Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.	<b>b[an]de-</b> [en exagérant le son «an»]
1. Rythme ralenti: Mime de manipulation d'une souris d'ordinateur avec la main et le bras droits. 2. Mime de cliquer une souris. 3. Pause expressive.	<b>[s]on</b> [en prolongeant le son «s» à la manière d'un serpent]
Rythme accéléré: Mime de pianoter un clavier d'ordinateur.	<b>qui pl[a]fonne d[an]s nos st[a]tions</b> [en exagérant les sons «a» et «an»]
Posture en forme de la lettre «X», avec bras et jambes écartés.	<b>[r][a]dios!</b> [en roulant le «r» et en exagérant le son «a»]
1. Petit sursaut 2. Affaissement de la tête vers la gauche et des mains vers le bas. 3. Un temps, jusqu'au silence. 4. Regard vers le public et pause expressive.	<b>[I]x[s]...</b> <sup>422</sup> [en inspirant le son «i» et en faisant sonner le son «s» à la manière d'un serpent, jusqu'au silence]

---

<sup>422</sup> Orgasme et apogée du jeu d'exhibition sexuelle de la figure.



(Séquence verbale «théâtre», séquence gestuelle «slam-théâtre»)

CABOTIN (*L'orgasme destructeur*, ouverture)

	<b>Not' frustration s'transforme... en source de sustentions!</b> <sup>423</sup> [sur un ton naturel]
Claquement de mains <sup>424</sup> et posture semi-accroupie, regard et tête inclinés vers Jardin, fixant un spectateur.	
	<b>Mon [p]ère...</b> <sup>425</sup> [en exagérant l'articulation et en accentuant le son «p», le reste dit sur une hauteur de ton descendante]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Redressement et prise de la posture du Poisson rouge écrasé contre la vitre de son bocal.</li> <li>2. Pause et respiration de Poisson rouge, doublée de la mimique de celui-ci.</li> <li>3. Claquement des mains <sup>426</sup> et posture semi-accroupie, regard et tête inclinés vers Cour, fixant un spectateur.</li> </ol>	
	<b>Mon [p]ère...</b> [en exagérant l'articulation et en accentuant le

<sup>423</sup> Réalisation soudaine provenant davantage du performeur que de la figure typée interprétée.

<sup>424</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>425</sup> À ce stade-ci, l'interprétation laisse entendre une moquerie plutôt impitoyable à l'égard de la figure du Père, dans un retour à l'expression malicieuse associée précédemment à la référence de Sade.

<sup>426</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

	son «p», le reste dit sur une hauteur de ton ascendante]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Redressement et prise de la posture du Poisson rouge écrasé contre la vitre de son bocal.</li> <li>2. Pause et respiration de Poisson rouge, doublée de la mimique de celui-ci.</li> <li>3. Claquement des mains et posture semi-accroupie, regard et tête inclinés vers le centre de la salle, fixant un spectateur.</li> </ol>	
	<b>Mon [p]ère...</b> [en exagérant l'articulation et en accentuant le son «p», le reste dit sur une hauteur de son maintenue]

(Séquence gestuelle et verbale «slam»)

*Douche blanche centrale.*

SLAMEUR (*La critique sociale*)<sup>427</sup>

Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>Mon [p]ère tout c't[em]ps s[on]</b> [en faisant exploser la consonne «p» et en exagérant les sons «em» et «on»]
--	--

<sup>427</sup> Ici, lors des séquences gestuelles «slam», l'intention générale de la partition est surtout de communiquer directement avec le spectateur, de lui «faire comprendre le message du texte». Bien sûr, la figure typée et grotesque du Slameur vise également à *montrer* et caricaturer cette habitude et cette volonté des slameurs à «parler vrai» lors des compétitions de slam.

Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>[g]oût du s[an]g s[on]</b> [en faisant exploser la consonne «g» et en exagérant les sons «an» et «son»]
Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>[b]out d'r[an]ç[on] sa</b> [en faisant exploser la consonne «b» et en exagérant les sons «an» et «on»]
Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>[f]rustr[a]ti[on] ce</b> [en faisant exploser la consonne «f» et en exagérant les sons «u», «a» et «on»]
Mouvement de rythme «rap» de la main.	<b>g[en]re d'h[a]meç[on]</b> [en exagérant les sons «en», «a» et «on»]
Mouvement de rythme «rap» de la main.	<b>[p]ousse d[an]s s[on]</b> [en faisant exploser la consonne «p» et en exagérant les sons «an» et «on»]
Mouvement des index qui tracent le rectangle d'un écran de téléviseur.	
Pause expressive, s'adresse aux spectateurs.	<b>t[é]l[é]vis[eur]!</b> [en détachant chacune des syllabes et en accentuant les sons «é» et «eur»]

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Retour à l'éclairage rougeâtre.*

TUEUR MÉDIATISÉ (*La chasse à l'homme*, introduction à la pantomime)<sup>428</sup>

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pendant le changement d'éclairage, quitte le centre de la scène vers les accessoires à Cour.</li> <li>2. Enfile les lunettes fumées.</li> <li>3. Revient au centre de la scène en posture neutre.</li> </ol>	
<p>Prend la posture du Tueur médiatisé, en mimant avec les mains une arme à feu prête à tirer et viser un spectateur à Cour.</p>	<p><b>Te[l] le vis[eur]</b> [en détachant chaque mot et en accentuant les sons «l» et «eur»]</p>
<p>Avance à pas chassé-croisé vers le spectateur en question, toujours en le mirant.</p>	<p><b>qu'un fou d'D[a]w[s]on p[ou][ss]e dans l'front d'une</b> [en détachant chaque mot, en accentuant les sons «a» et «ou», et en étirant les sons en «s» à la manière d'un serpent]</p>
<p>Fait un «non» de la tête.</p>	<p><b>r[ou][ss]e...</b> [en accentuant le son «ou» et en étirant le son en «s» à la manière d'un serpent]</p>
<p>Un temps, fixe le spectateur choisi en le mirant.</p>	
<p>Petit bond et retour en position de combat (genoux fléchis).</p>	<p><b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]</p>

<sup>428</sup> Ici, l'intention de la partition est surtout de traquer le spectateur, de lui donner le rôle de future victime de fusillade.

(Séquences gestuelle et verbale – silence – «théâtre»)

TUEUR MÉDIATISÉ (*La chasse à l'homme*, pantomime)

1. Retour au centre de la scène en position de combat (genoux fléchis).
2. Retournement vers Jardin.
  - a. Rechargement de l'arme à feu.
  - b. Regard vers un spectateur à Jardin.
  - c. Un pas chassé-croisé vers Jardin.
  - d. Regard vers un spectateur à Cour.
3. Retournement vers Cour.
  - a. Rechargement de l'arme à feu.
  - b. Regard vers un spectateur à Cour.
  - c. Un pas en chassé-croisé vers Cour.
  - d. Regard vers un spectateur à Jardin.
4. Retournement vers le spectateur à Jardin.
  - a. Un pas chassé-croisé vers le spectateur.
  - b. Positionnement de l'arme à feu et mire du spectateur.

(Séquences gestuelle et verbale «slam-théâtre»)

TUEUR MÉDIATISÉ (*La chasse à l'homme*, finale à la pantomime)

Retour au ralenti en position de combat (genoux fléchis).	
---	--

	<b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu, en chuchotant]
Retour au centre, en position de combat (genoux fléchis).	
	<b>s[on]</b> [exagérer le son «on»]
Place l'arme à feu devant lui, perpendiculaire au sol, le canon imaginaire appuyé sous son menton.	
	<b>s[an]g é</b> [exagérer le son «an»]
Mouvement de chargement de l'arme à feu.	<b>[c]la</b> [faire claquer la consonne «c»]
Basculement rapide (aller-retour) de la tête vers l'arrière montrant la détonation de l'arme à feu.	<b>[b]ousse</b> [faire exploser la consonne «b»]
	<b>Dans l'fond d'sa</b> [sur un débit rythmé et rapide]
Mouvement de chargement de l'arme à feu.	<b>[c]lasse</b> [faire claquer la consonne «c»]
	<b>à coups d'</b> [sur un débit rythmé et rapide]

Basculement rapide (aller-retour) de la tête vers l'arrière montrant la détonation de l'arme à feu.	<b>[b]aston</b> [faire exploser la consonne «b»]
	<b>nos é</b> [sur un débit rythmé et rapide]
Mouvement de chargement de l'arme à feu.	<b>[c]lats</b> [faire claquer la consonne «c»]
	<b>d'conscience volent en sus</b> [sur un débit rythmé et rapide]
Basculement rapide (aller-retour) de la tête vers l'arrière montrant la détonation de l'arme à feu.	<b>[p][en]tion</b> [faire exploser la consonne «p» et exagérer le son «en»]

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

CABOTIN (*La dictée occidentale*, introduction)

Élan et claquement des mains, lesquelles restent jointes <sup>429</sup> .	
	<b>Dans nos écoles...</b> [sur un ton naturel]

<sup>429</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Quitte le centre de la scène vers les accessoires à Jardin.</li> <li>2. Dépose les lunettes fumées par les accessoires à Jardin.</li> <li>3. Enfile le veston gris.</li> <li>4. Retournement vers l'intérieur de la scène, marche vers le fauteuil et retournement (durant la marche).</li> </ol>	
---	--

PROFESSEUR D'ÉCOLE (*La dictée occidentale*)<sup>430</sup>

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Posture raide avec mains jointe et mimique pincée. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Élan du bras droit et mime de tenir une craie.</li> </ol> </li> <li>2. Retournement vers l'écran. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Mime d'écriture avec la craie rythmé par le poignet.</li> </ol> </li> </ol>	
	<b>Nos f[us]...</b> [en exagérant et en étirant le son «us»] <sup>431</sup>
Retournement vers les spectateurs.	
	<b>F[us]...</b> [en exagérant et en étirant le son «us»]
Pointe la craie vers un spectateur à Cour. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Un temps.</li> </ol>	<b>f[us]...</b> [en exagérant et en étirant le son «us»]

<sup>430</sup> Ici, l'intention de la partition consiste essentiellement à faire deviner la suite des mots aux spectateurs, en leur attribuant le rôle d'élèves de classe d'une école primaire.

<sup>431</sup> Plus le Professeur se répète, plus il se montre insistant et irritable, avec un ton qui monte dans les aigus. L'idée est de laisser transparaître la violence des idées et de conceptions occidentales, à travers le ton de plus en plus tranchant de l'adresse du stéréotype au spectateur.



Pointe la craie vers un spectateur à Jardin. b. Un temps.	<b>f[us]...</b> [en exagérant et en étirant le son «us»]
Moulinets du bras et de la main droite (qui tient la craie). a. Un temps.	<b>f[us]...</b> [en exagérant et en étirant le son «us»]
Retournement vers l'écran.	<b>fusill[a]des...</b> [en exagérant et en étirant le son «a»]

*Projection sur l'écran de la première partie de la citation de Staline : «La mort d'un homme».*

PROFESSEUR D'ÉCOLE (*La dictée occidentale*)

Mime d'écriture avec la craie, rythmé par le poignet.	<b>Nos fusill[a]des s'[a]d...</b> [en exagérant et en étirant les sons «a»]
Un temps.	
Retournement vers les spectateurs.	

	<b>s'[a]d...</b> [en exagérant et en étirant le son «a», prononcer comme «Sade»] <sup>432</sup>
Pointe la craie vers un spectateur à Cour. a. Un temps.	<b>s'[a]d...</b> [en exagérant et en étirant le son «a», prononcer comme «Sade»]
Pointe la craie vers un spectateur à Jardin. a. Un temps.	<b>s'[a]d...</b> [en exagérant et en étirant le son «a», prononcer comme «Sade»]
Moulinets du bras et de la main droite (qui tient la craie). b. Un temps.	<b>s'[a]d...</b> [en exagérant et en étirant le son «a», prononcer comme «Sade»]
Retournement vers l'écran.	<b>s'[a]dditionnent</b> [en exagérant et en étirant le son «a»]

*Projection sur l'écran de la seconde partie de la citation de Staline, «est une tragédie.», laquelle vient compléter la première de sorte qu'on puisse y lire : «La mort d'un homme est une tragédie.»*

PROFESSEUR D'ÉCOLE (*La dictée occidentale*)

Mime d'écriture avec la craie, rythmé par le poignet.	<b>Nos fusill[a]des s'[a]dditionnent en une s[éq]...</b> [en exagérant et en étirant les sons «a» et «éq»]
---	--

<sup>432</sup> Plus le Professeur se répète, plus il se montre insistant et irritable, avec un ton qui monte dans les aigus. L'idée est de laisser transparaître la violence des idées et de conceptions occidentales, à travers le ton de plus en plus tranchant de l'adresse du stéréotype au spectateur.

Un temps.	
Retournement vers les spectateurs.	
	<b>s[éq]...</b> [en exagérant et en étirant le son «éq», prononcer comme « <i>sick</i> »] <sup>433</sup>
Pointe la craie vers un spectateur à Cour. a. Un temps.	<b>s[éq]...</b> [en exagérant et en étirant le son «éq», prononcer comme « <i>sick</i> »]
Pointe la craie vers un spectateur à Jardin. a. Un temps.	<b>s[éq]...</b> [en exagérant et en étirant le son «éq», prononcer comme « <i>sick</i> »]
Moulinets du bras et de la main droite (qui tient la craie). a. Un temps.	<b>s[éq]...</b> [en exagérant et en étirant le son «éq», prononcer comme « <i>sick</i> »]
Retournement vers l'écran.	<b>s[éq]uence...</b> [accentuer et prononcer le «séq» comme « <i>sick</i> », dont le «i» est prononcé sur une hauteur aiguë de la voix, comme un hoquet]

*Projection sur l'écran de la troisième partie de la citation de Staline, «La mort d'un million d'hommes», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire : «La mort d'un homme est une tragédie. La mort d'un million d'hommes»*

<sup>433</sup> Plus le Professeur se répète, plus il se montre insistant et irritable, avec un ton qui monte dans les aigus. L'idée est de laisser transparaître la violence des idées et de conceptions occidentales, à travers le ton de plus en plus tranchant de l'adresse du stéréotype au spectateur.

PROFESSEUR D'ÉCOLE (*La dictée occidentale*)

Mime d'écriture avec la craie, rythmé par le poignet.	<b>Nos fusill[a]des s'[a]dditionnent en une s[éq]uence, une séquence de sou[s]...</b> [en exagérant et en étirant les sons «a» et «éq», prononcer le «séq» comme « <i>sick</i> », dont le «i» est prononcé sur une hauteur aiguë de la voix, comme un hoquet; en exagérant et étirant le second «s» de «sous»]
Un temps.	
Retournement vers les spectateurs.	
	<b>sou[s]...</b> [en exagérant et en étirant le son «s»] <sup>434</sup>
Pointe la craie vers un spectateur à Cour. a. Un temps.	<b>sou[s]...</b> [en exagérant et en étirant le son «s»]
Pointe la craie vers un spectateur à Jardin. a. Un temps.	<b>sou[s]...</b> [en exagérant et en étirant le son «s»]
Moulinets du bras et de la main droite (qui tient la craie). a. Un temps.	<b>sou[s]...</b> [en exagérant et en étirant le son «s»]

<sup>434</sup> Plus le Professeur se répète, plus il se montre insistant et irritable, avec un ton qui monte dans les aigus. L'idée est de laisser transparaître la violence des idées et de conceptions occidentales, à travers le ton de plus en plus tranchant de l'adresse du stéréotype au spectateur.

Retournement vers l'écran.	<b>soustr[a]ctions.</b> [en exagérant et en étirant le son «a»]
----------------------------	---

*Projection sur l'écran de la quatrième partie de la citation de Staline, «est une statistique.», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire : «La mort d'un homme est une tragédie. La mort d'un million d'hommes est une statistique.<sup>435</sup>»*

PROFESSEUR D'ÉCOLE (*La dictée occidentale*, ouverture)

Mime d'écriture avec la craie, rythmé par le poignet.	<b>Nos fusill[a]des s'[a]dditionnent en une s[éq]uence de soustr[a]ctions.</b> [en exagérant et en étirant les sons «a» et «éq», prononcer le «séq» comme «sick» et le «i» est prononcé sur une hauteur aiguë de la voix, comme un hoquet]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Retournement vers les spectateurs avec mimique pincée, les mains jointes. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Regard vers l'arrière, le tableau imaginaire (écran).</li> <li>b. Retour vers les spectateurs avec expression horrifiée<sup>436</sup>.</li> </ol> </li> <li>2. Retour aux mains jointes, retournement vers l'intérieur de la scène et marche vers le public, laquelle se termine par un retournement vers le centre de la scène (lui aussi durant la marche) jusqu'à se retrouver face aux spectateurs et devant les accessoires côté Cour. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Séparation des mains.</li> </ol> </li> </ol>	

<sup>435</sup> Daniel Dayan, *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, p. 256.

<sup>436</sup> Citation de *Le Cri* d'Edvard Munch. Le Professeur réalise avec horreur (trop tard) ce qu'il vient d'inculquer à ses élèves.

<p>b. Retire son veston et le dépose parmi les accessoires côté Cour.</p> <p>3. Retour au centre de la scène.</p>	
---	--

(Séquences gestuelle et verbale «*slam-théâtre*»)

CABOTIN (*La mascarade*)<sup>437</sup>

<p>Claquement des mains<sup>438</sup>.</p> <p>a. Position semi-accroupie.</p>	
	<p><b>Et là tu t'dis:</b> [sur un ton naturel et teinté d'ironie]</p>
<p>Mouvement d'étirement des bras et du corps à partir des hanches et du torse, reprise de la posture du Poisson écrasé contre la vitre du bocal, en retournant les paumes vers le public dans un geste interrogateur.</p>	
	<p><b>«Mais quand [est-c]e</b> [ton faussement pleurnichard sur une hauteur de voix plus haute; en exagérant et en étirant le son «est-c»]<sup>439</sup></p>

<sup>437</sup> À ce stade-ci, l'intention de la partition est de souligner l'ironie et la vanité de nos frustrations sociales en satyrisant l'attitude de certains téléspectateurs.

<sup>438</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>439</sup> L'intention est ici d'imiter à la manière d'une moquerie les téléspectateurs qui se laissent complètement emporter par leurs émotions devant les nouvelles télévisées.

Mouvement d'étirement des bras et du corps à partir des hanches et du torse, reprise de la posture du Poisson écrasé contre la vitre du bocal, en retournant les paumes vers le public dans un geste interrogateur.	
	<b>tu ve[r]ra[s]</b> [ton faussement pleurnichard sur une hauteur de voix plus haute; en exagérant et en étirant le son «rra»]
Mouvement de barbouillage au crayon (imaginaire) vers Cour.	<b>la [f]in d'réc[re]ati[on]?»</b> [ton faussement pleurnichard sur une hauteur de voix plus haute; en exagérant les sons «f» et «on»]
Mouvement d'étirement des bras et du corps à partir des hanches et du torse, reprise de la posture du Poisson écrasé contre la vitre du bocal, en prenant une position et une mimique faciale de personnalité publique s'apprêtant à être prise en photo.	
	<b>Mais sans ce[ss]e</b> [en exagérant et étirant le dernier son «s» à la manière d'un serpent] <sup>440</sup>
Mouvement d'étirement des bras et du corps à partir des hanches et du torse, reprise de la posture du Poisson écrasé contre la vitre du bocal, en prenant une nouvelle position et une mimique faciale de personnalité publique	

<sup>440</sup> C'est ici que l'ironie et l'intention de moquerie doivent résonner à travers le ton employé; ici, le Tueur s'adresse aux spectateurs comme l'on s'adresse à un enfant qui ne comprend absolument rien d'une évidence pourtant très simple.

s'apprêtant à être prise en photo.	
	<b>TV[A]</b> [en exagérant et étirant le son «a»]
Mouvement de barbouillage au crayon (imaginaire) vers Cour.	<b>[a]’r’vient recréer l’[a]cti[on]!</b> [en exagérant et étirant les sons «a» et «on»]
Retournement vers les spectateurs. a. Renfermement de la paume de la main droite (durant le mouvement) en un poing.	
Ouverture du poing et, mimique faciale et respiration (claquement du bruit de celle-ci) du Poisson rouge.	

Noir.

### LEITMOTIV 2 : *Désir et séduction*

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Sur l'écran suspendu, projection en fondu d'un montage vidéo de 30 secondes montrant d'abord un poisson rouge seul dans son aquarium sur fond bleu et indéfini, puis deux poissons rouges (un mâle et une femelle) qui se courtisent dans un aquarium. Après quelques secondes, diffusion en fondu sonore de l'ambiance aquatique.*



CABOTIN (*Changement de costume au noir*, partition aléatoire)

1. Se dirige vers les accessoires à Cour.
  - a. Enfile son imperméable.
2. Se place dans la posture du Poisson rouge, de profil, à Cour.
  - a. Pause; montrer que le *cabotin* est prêt à jouer à nouveau, en attendant la fin de la projection vidéo.

*Fin de la projection vidéo; retour à l'éclairage bleuté de l'aquarium.*

POISSON ROUGE ET POISSONNE ROUGE (*Parade de la séduction*, pantomime)

1. Poisson rouge : S'avance jusqu'au centre de la scène, devant le fauteuil.
2. Poisson rouge : Se retourne, saute et pause vers le fauteuil.
  - a. Poisson rouge : Petit bond de trépignement<sup>441</sup>.
  - b. Poisson rouge : Élan et petite course vers le fauteuil.
  - c. Poisson rouge : Rotation en hauteur de profil et pause.
  - d. Poisson rouge : Mouvement de descente lente vers le fauteuil avec frétillage de plaisir dans les mains et le dandinement des hanches, jusqu'à se retrouver assis.
3. Poisson rouge : Se retourne (toujours assis) vers les spectateurs.
  - a. Poisson rouge : Expression sur place: agitation des pieds et des mains (nageoires) et respiration, en conservant le rythme interne des mouvements.
4. Poissonne rouge : Sortie à la verticale de derrière le fauteuil.
  - a. Poissonne rouge : Avancée en demi-cercle jusqu'à dépasser le fauteuil, à Cour.
5. Poisson rouge : Élan de surprise (inclut la mimique) à la vue de la Poissonne rouge<sup>442</sup>.

---

<sup>441</sup> Le Poisson rouge vient de découvrir pour une seconde première fois le fauteuil et le trouve particulièrement invitant.

<sup>442</sup> Intention: Il s'agit de la première fois que le Poisson rouge rencontre une autre représentante de son espèce; il est fasciné par elle et projette déjà de la conquérir dans un objectif de reproduction.

- a. Poisson rouge : Pause expressive.
  - b. Poissonne rouge : Tourne la tête vers le Poisson rouge, puis la ramène face au public.
  - c. Poissonne rouge : Sourire espiègle<sup>443</sup>.
6. Poissonne rouge : Élan et premier mouvement de parade devant le Poisson rouge, en trois bonds, de Cour à Jardin.
    - a. Poisson rouge : Ponctue son mouvement du regard et du corps en battant des pieds sur le sol<sup>444</sup>.
    - b. Poissonne rouge : Termine sa parade par quelques petits pas de style (cliché) «ballet».
    - c. Poisson rouge : Exprime trois coups de respiration, appuyés dans le corps par trois battements de mains et de pieds.
    - d. Poisson rouge : Pausas expressive, effectue deux frémissements des mains et des pieds, accompagnés de respirations; Poissonne rouge : Pause expressive.
    - e. Poissonne rouge : Tourne la tête vers le Poisson rouge, puis la ramène vers les spectateurs.
    - f. Poissonne rouge : Sourire espiègle.
    - g. Poissonne rouge : Tend son bras gauche vers Cour.
  7. Poissonne rouge : Élan et second mouvement de parade devant le Poisson rouge, en trois bonds, de Jardin à Cour.
    - a. Poisson rouge : ponctue son mouvement du regard et du corps en battant des pieds sur le sol.
    - b. Poissonne rouge : Termine sa parade par quelques petits pas de style (cliché) «ballet».
    - c. Poisson rouge : Exprime trois coups de respiration, appuyés dans le corps par trois battements de mains et de pieds. Plus grande intensité dans l'expression de son désir pour la Poissonne rouge.
    - d. Poisson rouge : Pausas expressives, effectue deux frémissements des mains et des pieds, accompagnés de respirations; Poissonne rouge : Pause expressive.
    - e. Poissonne rouge : Tourne la tête vers le Poisson rouge, puis la ramène vers les spectateurs.
    - f. Poisson rouge : Sourière espiègle.
    - g. Poisson rouge : Tend son bras gauche vers Jardin.
  8. Poissonne rouge : Élan et troisième mouvement de parade devant le Poisson rouge, en trois bonds, de Cour à Jardin.
    - a. Poisson rouge : Ponctue son mouvement du regard et du corps en battant des pieds sur le sol.
    - b. Poissonne rouge : Termine sa parade par quelques petits pas de style (cliché) «ballet».

---

<sup>443</sup> L'intention de la Poissonne rouge, pour le reste de la séquence, se résume à jouer le jeu de la séduction, en manipulant le désir évident que le Poisson rouge manifeste pour elle.

<sup>444</sup> Plus la séquence avance, plus le Poisson rouge se confronte à la difficulté à contenir son excitation et son désir.

- c. Poisson rouge : Exprime trois coups de respiration, appuyés dans le corps par trois battements de main et de pied. Augmentation marquée de l'intensité dans l'expression de son désir pour la Poissonne rouge, en bondissant hors du fauteuil avant de fixer son expression.
  - d. Poisson rouge : Pauses expressives, effectue deux frémissements des mains accompagnés de respirations; Poissonne rouge : Pause expressive.
  - e. Poissonne rouge : Tourne la tête vers le Poisson rouge, puis la ramène vers les spectateurs.
  - f. Poissonne rouge : Sourière espiègle.
  - g. Poissonne rouge : Tend son bras gauche vers le centre de la scène et le spectateur.
9. Poissonne rouge : En quelques petits pas, la Poissonne rouge se dirige vers le spectateur au centre de la scène; Poisson rouge: Sursaute en un petit bond, au moment de la voir disparaître de son champ de vision.
- a. Poissonne rouge : Scrute les spectateurs<sup>445</sup>; Poisson rouge: Donne deux coups de tête et deux respirations bruyantes de gauche à droite, cherchant la Poissonne rouge.
  - b. Poissonne rouge : Dans son mouvement d'ondulation de la main droite, désigne un spectateur et lui fait signe d'approcher; Poisson rouge: Reprend son mouvement de nage habituel, comme si de rien n'était<sup>446</sup>.
  - c. Poisson rouge : Se retourne en un petit bond vers le centre, suivit d'une courte pause.
  - d. Poisson rouge : Remarque la Poissonne rouge et effectue sur place un petit bond de surprise<sup>447</sup>.
  - e. Poisson rouge : Prend son élan et fonce vers elle en effectuant une série de petits pas.
  - f. Poissonne rouge : Évite le Poisson rouge à la dernière minute en se retournant vers Cour et en regardant vers le centre de la scène.
10. Poisson rouge : Au centre, posture d'écrasement contre la vitre avec torse tordu en profil et jambes et bras écartés.
- a. Poisson rouge : Regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Jardin.
  - b. Poisson rouge : Nouveau regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Cour.
  - c. Poisson rouge : Glissement contre la vitre avec bruit de succion fait par la bouche du *cabotin*, saut et prise de posture complète du Poisson rouge, vers Cour; Poissonne rouge: Se retourne et en quelques enjambées se sauve vers l'arrière-scène.

---

<sup>445</sup> L'intention de la Poissonne rouge est de poursuivre le jeu de la séduction avec les spectateurs, leur conférant le rôle de poissons.

<sup>446</sup> Il a déjà oublié l'existence de la Poissonne rouge suite au départ de celle-ci de son champ de vision.

<sup>447</sup> Il découvre à nouveau l'existence de la Poissonne rouge.

- d. Poisson rouge : Sursaute en un petit bond de l'absence de la Poissonne rouge et la cherche du regard en deux respirations fortes et deux coups de tête.
- e. Poisson rouge : Avance vers Cour, là où se trouvait la Poissonne rouge quelques instants plus tôt.
- f. Poisson rouge : D'un bond, il se retourne vers l'arrière; Poissonne rouge: à nouveau, celle-ci se retourne et en quelques enjambées se sauve vers Jardin.
- g. Poisson rouge : Sursaute en un petit bond de l'absence de la Poissonne rouge et la cherche du regard en deux respirations fortes et deux coups de tête.
- h. Poisson rouge : Avance vers l'arrière de la scène, là où se trouvait la Poissonne rouge quelques instants plus tôt.
- i. Poisson rouge : D'un bond, il se retourne vers Jardin; Poissonne rouge: à nouveau, celle-ci se retourne et en quelques enjambées se sauve vers l'avant de la scène.
- j. Poisson rouge : Sursaute en un petit bond de l'absence de la Poissonne rouge et la cherche du regard en deux respirations fortes et deux coups de tête.
- k. Poisson rouge : Avance vers Jardin, là où se trouvait la Poissonne rouge quelques instants plus tôt.
- l. Poissonne rouge : Scrute les spectateurs; Poisson rouge: reprend son mouvement de nage habituel, comme si de rien n'était<sup>448</sup>.
- m. Poissonne rouge : Dans son mouvement d'ondulation de la main droite, désigne un spectateur et lui fait signe d'approcher; Poisson rouge: Se retourne en un petit bond vers le centre, suivit d'une courte pause.
- n. Poisson rouge : Remarque la Poissonne rouge et effectue sur place un petit bond de surprise<sup>449</sup>.
- o. Poisson rouge : Prend son élan et fonce vers elle en effectuant une série de petits pas.
- p. Poissonne rouge : L'évite à la dernière minute en se retournant vers Jardin et regardant vers le centre.

11. Poisson rouge : Au centre, posture d'écrasement contre la vitre avec torse tordu en profil et jambes et bras écartés.

- a. Poisson rouge : Regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Jardin.
- b. Poisson rouge : Nouveau regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Cour.
- c. Poisson rouge : Glissement contre la vitre avec bruit de succion fait par la bouche du *cabotin*, saut et prise de posture complète du Poisson rouge, vers Cour; Poissonne rouge: Reprend elle aussi son expression de la nage habituelle.
- d. Poisson rouge : Sursaute en un petit bond de l'absence de la Poissonne rouge et la cherche du regard en deux respirations fortes et deux coups de tête.

---

<sup>448</sup> Il a à nouveau oublié l'existence de la Poissonne rouge.

<sup>449</sup> Il découvre à nouveau l'existence de la Poissonne rouge.

- e. Les deux : D'un bond, se retournent vers l'arrière-scène.
  - f. Les deux : Marchent jusqu'à se rendre devant le fauteuil.
12. Les deux : Se retournent brusquement vers le centre (d'un bond, pour le Poisson rouge) et se retrouvent face-à-face.
- a. Poisson rouge : Exprime sa surprise par trois coups de nageoires, du corps et de la respiration, affichant une mimique de stupeur.
  - b. Poisson rouge : Dans un élan, se rapproche vers la Poissonne rouge et lui tend ses lèvres, comme pour l'embrasser.
  - c. Poisson rouge : Se retourne face au public et émet une respiration, à la manière d'un commentaire à son adresse.
  - d. Poisson rouge : Il se retourne vers la Poissonne rouge, fermant les yeux, tente de l'embrasser (à nouveau, le bruit de succion).
  - e. Poissonne rouge : Au dernier moment, celle-ci l'évite en une pirouette sur elle-même et se retrouve assise sur la droite du fauteuil.
  - f. Poisson rouge : Fait claquer son baiser dans le vide, accusant également celui-ci d'un coup du pied (nageoire) droit.
  - g. Poisson rouge : Cherche la Poissonne rouge du regard en deux respirations fortes et deux coups de tête.
13. Poisson rouge : D'un bond, se retourne vers le fauteuil.
- a. Poisson rouge : Effectue deux petits bonds de trépignement.<sup>450</sup>
  - b. Poisson rouge : Élan et petite course vers le fauteuil.
  - c. Poisson rouge : Rotation en hauteur de profil et pause.
  - d. Poisson rouge : Mouvement de descente lente vers le fauteuil avec frétillement de plaisir dans les mains et le dandinement des hanches, jusqu'à se retrouver assis.
14. Les deux : Transition en fondu croisé des expressions du Poisson rouge et de la Poissonne rouge à celles du Père-poisson rouge et de la Mère-poissonne rouge.
15. Les deux : Un temps, posture avec dos courbés, mimiques et regards apathiques et hypnotisés, bras exprimant une certaine mollesse.<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Le Poisson rouge vient de redécouvrir non seulement l'existence du fauteuil (qu'il trouve particulièrement invitant), mais également celle de la Poissonne rouge, qu'il pourra enfin rencontrer.

<sup>451</sup> Le Père-poisson rouge et la Mère-poissonne rouge sont hypnotisés et obnubilés par sa télévision (la salle des spectateurs), coincés dans la léthargie de leur rythme de vie.

PÈRE-POISSON ROUGE ET MÈRE-POISSONNE ROUGE (*Le zapping*, introduction, reprise et variation 1)

1. Le Père-poisson rouge dirige sa main vers la cuisse gauche de la Mère-Poissonne rouge, dans un mouvement du bras à trajectoire en demi-cercle, au ralenti<sup>452</sup>.
  - a. Juste avant que la main du Père-poisson rouge ne touche sa cuisse, la Mère-Poissonne rouge chasse celle-ci d'une petite claque.
  - b. Légère pause.
  - c. Le Père-Poisson rouge et la Mère-Poissonne rouge reprennent chacun leur posture apathique initiale.
2. Le Père-poisson rouge dirige à nouveau sa main vers la cuisse gauche de la Mère-Poissonne rouge, dans un mouvement du bras à trajectoire linéaire, au ralenti.
  - a. Juste avant que la main ne touche la cuisse, la Mère-Poissonne chasse celle-ci d'une petite claque.
  - b. Légère pause.

PÈRE-POISSON ROUGE ET MÈRE-POISSONNE ROUGE (*Le zapping*, introduction, reprise et variation 1)

<p>Les deux : Reprennent chacun leur posture apathique initiale.</p>	<p>MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>Pa-pa-pa-p[a]...</b> [en allongeant le dernier son «a» jusqu'à le terminer sur une note aiguë]</p>
<p>Les deux : Pause expressive.</p>	<p>MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>[P]ète-toi '[a] [f][a]ce dans ton boc[al]!</b> [en découpant et en articulant de manière exagérée chacune des syllabes, en accentuant les sons «p», «a», «f» et «al»]</p>

<sup>452</sup> Ici, l'intention doit sembler volontairement floue à savoir si le Père-poisson rouge tente d'attraper la cuisse de la Mère-poissonne rouge afin de proposer un acte sexuel (ce qui constitue en réalité la véritable intention du performeur), ou simplement de s'emparer dans un geste routinier de la télécommande imaginaire qui, à la séquence jumelle précédant la Strophe 1, se trouvait à l'endroit exact où se trouve désormais la cuisse de sa compagne.

Mère-poissonne rouge : Tourne sa tête vers le Père-Poisson rouge.	
Les deux : Pause expressive.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>Aw[è]ye!</b> [en étirant le son «è»]
Père-poisson rouge : Tourne sa tête vers la Mère-Poisson rouge.	
	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>Pète-toi ‘a f[a]ce!</b> [en découpant et en articulant de manière exagérée chacune des syllabes, tout en terminant sur une note haute et «flottante», en accentuant le dernier son «a»]
Les deux : Reprennent chacun leur posture apathique initiale.	

PÈRE-POISSON ROUGE ET MÈRE-POISSONNE ROUGE (*Lever du fauteuil*, pantomime, reprise et variation 1)

1. Les deux : Posture sculpturale, assis lâchement sur le fauteuil, face aux spectateurs, arborant une mimique faciale d’apathie et d’écoute hypnotique.
  - a. Les deux : Un temps, pause expressive.
  - b. Les deux : Lever du fauteuil d’un mouvement lent et lourd<sup>453</sup>.
  - c. Les deux : Courte pause expressive à la moitié du mouvement.
  - d. Les deux : Fin du mouvement de lever du fauteuil.

<sup>453</sup> Tous deux luttent contre leur lâcheté afin de se rapprocher de l’écran de sa télévision (i.e. la vitre du bocal, le «quatrième mur» théâtral et l’espace des spectateurs).

2. Les deux : Marche lourde (pieds traînants et bras ballants) en direction des spectateurs (les pieds de la Poissonne rouge glissent contre le sol et produisent un bruit).
3. Les deux : Balancement des bras et position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol avec expression apathique<sup>454</sup>.

PÈRE-POISSON ROUGE ET MÈRE-POISSONNE ROUGE (*Le zapping*, reprise et variation 1)

Père-poisson rouge : Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Jardin.	
	PÈRE-POISSON ROUGE : [PAN!] [son similaire à une détonation d'arme à feu <sup>455</sup> ]
Les deux : Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Les deux : Expression de rire forcé et très gras <sup>456</sup> .	LES DEUX : [H]a! [H]a! [H]a! [en détachant chacun des sons et en faisant entendre les sons «h», son de rire plus aigu et renflements chez la Mère-poissonne rouge]
1. Les deux : Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>457</sup> .	

<sup>454</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>455</sup> Intonation traduisant un brin d'imbécilité, comme le reste des «PAN!» de cette partition.

<sup>456</sup> Comme devant une comédie ou un spectacle d'humour présenté à la télévision.



2. Mère-poissonne rouge : mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Cour.	
Mère-Poissonne rouge : Appuie sur la télécommande.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Les deux : Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Les deux : Expression d'incrédulité et de consternation forcées <sup>458</sup> .	LES DEUX : <b>[H][an]!?</b> [en faisant entendre le son «h», en exagérant et en prolongeant le son «an»]
1. Les deux : Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique <sup>459</sup> . 2. Père-poisson rouge : Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Jardin.	
Père-Poisson rouge : Appuie sur la télécommande.	PÈRE-POISSON ROUGE : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Les deux : Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	

<sup>457</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>458</sup> Comme devant un documentaire choquant présenté à la télévision.

<sup>459</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

Les deux : Expression d'angoisse et d'empathie forcées <sup>460</sup> ; Mère-Poisson rouge vient se blottir derrière le Père-poisson rouge.	LES DEUX : <b>Oh non, non, n[on]!</b> [sons produits uniquement en inspirant l'air sur une note aigüe, avec prolongement du dernier son «on»]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Les deux : Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique<sup>461</sup>.</li> <li>2. Mère-poisson rouge : Mouvement de <i>zapping</i> vers un spectateur à Cour.</li> </ol>	
Mère-Poisson rouge : Appuie sur la télécommande.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Les deux : Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière.	
Les deux : Expression de trépignement forcé et cri forcé de victoire <sup>462</sup> .	LES DEUX : <b>Sc[o]re!</b> [en allongeant et en exagérant le son «o», en employant une voix rauque proche du cri]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Les deux : Balancement des bras et retour à la position semi-accroupie, avec genoux fléchis et bras ballants vers le sol et retour à une expression apathique<sup>463</sup>.</li> <li>2. Père-poisson rouge : Mouvement de <i>zapping</i> vers un</li> </ol>	

<sup>460</sup> Comme devant un film d'horreur présenté à la télévision.

<sup>461</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>462</sup> Comme devant un match de hockey présenté à la télévision.

<sup>463</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

spectateur au centre de la salle.	
Père-Poisson rouge : Appuie sur la télécommande.	PÈRE-POISSON ROUGE : [PAN!] [son similaire à une détonation d'arme à feu]
Les deux : Expression de surprise en balançant la tête vers l'arrière. a. Père-poisson rouge : Son bras retombe lentement vers le sol.	

CABOTINS (*Changement de costume*, partition aléatoire, reprise et variation 1)

1. Les deux : Marchent vers les costumes à Cour (pour l'interprète des rôles masculins) et à Jardin (pour l'interprète des rôles féminins).
  - a. Les deux : Se dévêtissent de leurs imperméables et enfilent respectivement le casque de guerre et la mini-jupe<sup>464</sup>.
  - b. Les deux : Reviennent au centre de la scène, le premier caché derrière la seconde.

STROPHE 2 : *Guerre et party*

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

SOLDAT ET FEMME-OBJET (*La chasse à l'homme*, pantomime, reprise et variation 1)<sup>465</sup>

<sup>464</sup> Lors du moment où ils revêtissent leurs accessoires respectifs, l'intention des performeurs consiste à établir un contact métathéâtral avec les spectateurs.

1. Soldat : Adopte sa posture de tireur (fusil armé dans les mains, genoux fléchis); Femme-objet: Adopte sa position de bouclier humain (posture droite, fusil armé dans les mains, sourire niais).
  - a. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule gauche de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - b. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - c. Soldat : Bondit et se place en position de garde-à-vous, la main gauche par-dessus le sourcil gauche.

SOLDAT

Abat le bras gauche vers Cour.	
Pause expressive.	SOLDAT : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]

1. Soldat : Bondit et se place en position de tir par-dessus l'épaule gauche de la Femme-objet, puis tente de mirer l'ennemi (ici, un spectateur choisi au hasard vers Cour).
2. Soldat : Retourne se cacher derrière la Femme-objet et adopte sa posture de tireur (fusil armé dans les mains, genoux fléchis).
  - a. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule gauche de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - b. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - c. Soldat : Bondit et se place en position de garde-à-vous, la main droite par-dessus le sourcil droit.

SOLDAT

Abat le bras droit vers Jardin.	
---------------------------------	--

<sup>465</sup> Dans cette scène, l'intention du Soldat est de combattre l'ennemi, en plus d'utiliser la Femme-objet comme un bouclier humain afin de ses protéger des tirs adverses. Pour sa part, la Femme-objet n'a aucune intention, elle est reléguée au statut d'objet et c'est l'intention de jeu de son interprète.

Pause expressive.	SOLDAT : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]
-------------------	--

1. Soldat : Bondit et se place en position de tir par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis tente de mirer l'ennemi (ici, un spectateur choisi au hasard vers Jardin).
2. Soldat : Retourne se cacher derrière la Femme-objet et adopte sa posture de tireur (fusil armé dans les mains, genoux fléchis).
  - a. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - b. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule gauche de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
  - c. Soldat : Bondit et se place en position de garde-à-vous, la main gauche par-dessus le sourcil gauche.

#### SOLDAT

Abat le bras droit vers Jardin.	
Pause expressive.	SOLDAT : <b>[PAN!]</b> [son similaire à une détonation d'arme à feu]

1. Soldat : Bondit et se place en position de tir par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis tente de mirer l'ennemi (ici, un spectateur choisi au hasard vers Jardin).
  - a. Soldat : Expression faciale d'horreur<sup>466</sup>.
  - b. Soldat : D'un geste de la main et du bras, il ramène la tête de la Femme-objet devant la sienne, de manière à se protéger.
2. Soldat : Retourne se cacher derrière la Femme-objet et adopte sa posture de tireur (fusil armé dans les mains, genoux fléchis).
  - a. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule droite de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.

<sup>466</sup> Citation de *Le Cri* d'Edvard Munch. L'expression du Soldat laisse supposer que sa vie est grandement menacée par l'ennemi.

- b. Soldat : Jette un regard par-dessus l'épaule gauche de la Femme-objet, puis retourne se cacher derrière elle.
- c. Soldat : Bondit et se place en position de garde-à-vous, la main gauche par-dessus le sourcil gauche.

(Séquences gestuelle et verbale «*slam-théâtre*»)

#### SOLDAT

Abat le bras gauche vers Cour.	
Pause expressive.	SOLDAT : <b>[Pa]rce que p[en]d[an]t qu'l'[A]fgh[a]nist[an] é[cla]te...</b> [en criant à la manière d'un Soldat dans une tranchée, le son «pa» prononcé de façon similaire à une détonation d'arme à feu, les sons «en», «an», «a» et «cla» sont exagérés] <sup>467</sup>

#### CABOTIN (*Décrochage de changement de costumes*, reprise et variation 2)

Pendant que la Femme-objet conserve sa position fixe, le *cabotin* se dirige vers les costumes disposés à Cour.

- a. Il retire le casque et l'échange contre la casquette blanche, qu'il retourne afin de la porter à l'envers.
- b. Nouveau déplacement du *cabotin* vers la Femme-objet, en restant face aux spectateurs.

#### MACHO ET FEMME-OBJET (*Parade de la séduction*, reprise et variation 1, introduction)

<sup>467</sup> Non seulement le ton laisse croire que le Soldat se trouve dans une tranchée, mais également qu'il tente de transmettre des ordres à des officiers imaginaires.

Les deux : Pause expressive.	MACHO : <b>Nous, on s'é[cla]te...</b> [en accentuant le son «cla»] <sup>468</sup>
Macho : Mouvement de pivotement vers le Femme-objet jusqu'à adopter une posture de profil, avec les mains qui miment une bouteille et le visage tourné vers les spectateurs <sup>469</sup> . La forme de la posture doit rappeler l'idée de la masturbation.	MACHO : <b>en s'[cla]quant une [c]aisse de vingt</b> [en accentuant les sons «cla» et «c»]
Macho : Mouvement de décapsulage de la bouteille de bière mimée.	MACHO : <b>[qu]atre!</b> [en accentuant les sons «qu»]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Macho : Effectue un mouvement de bassin vers la Femme-objet.</li> <li>2. Macho : mouvement circulaire complet de tout le bras gauche en sens antihoraire, au ralenti; Femme-objet: balancement de la tête vers Cour (comme si elle recevait une giclée de bière <sup>470</sup> en plein dans les yeux) et endossement de la posture de danse, en ralenti.</li> </ol>	MACHO : <b>[PAN!]</b> [mouvement de détonation, avec ton qui rappelle l'orgasme, allongement extrême du son «an», jusqu'à extinction de la voix, avec une hauteur de ton qui passe d'aigu à grave] <sup>471</sup>

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Bruit d'une bombe qui explose au sol, suivi d'une alarme nucléaire.*

<sup>468</sup> Même s'il parle face au public, le Macho s'adresse en réalité à la Femme-objet, avec la ferme intention de lui faire des avances sexuelles.

<sup>469</sup> Citation de l'exercice biomécanique de pivots du talon.

<sup>470</sup> Symbole de l'éjaculation masculine.

<sup>471</sup> Il s'agit de la jouissance sexuelle du Macho.

MACHO ET FEMME-OBJET (*La séduction*, pantomime, reprise et variation 2)<sup>472</sup>

1. Macho : Fait tourner son avant-bras et son poing gauches tout en effectuant un déhanchement de profil au public<sup>473</sup>, en direction de la Femme-objet; Femme-objet: Danse sur elle-même en agitant les bras et en se déhanchant à son tour. Chacun effectue quatre fois le même geste.
  - a. Macho : Se tourne face au public et effectue une grimace grotesque, tout en imitant de manière vulgaire de ses mains une immense poitrine féminine; Femme-objet: Pause expressive dos aux spectateurs, avec un regard séducteur vers ceux-ci<sup>474</sup>.
2. Macho : Fait tourner son avant-bras et son poing gauches tout en effectuant un déhanchement de profil au public<sup>475</sup>, en direction de la Femme-objet; Femme-objet: Danse sur elle-même en agitant les bras et en se déhanchant à son tour. Chacun effectue quatre fois le même geste.
  - a. Macho : Se tourne face au public en effectuant une nouvelle grimace grotesque, tout en pointant du pouce de manière vulgaire les fesses de la Femme-objet; Femme-objet: Pause expressive face au public où elle se passe la main dans les cheveux à la manière d'un top-modèle féminin<sup>476</sup>.
3. Macho : Fait tourner son avant-bras et son poing gauches tout en effectuant un déhanchement de profil au public<sup>477</sup>, en direction de la Femme-objet; Femme-objet: Danse sur elle-même en agitant les bras et en se déhanchant à son tour. Chacun effectue quatre fois le même geste.
  - a. Les deux : Se tournent de profil au public. La Femme-objet se penche vers l'avant de sorte à offrir son arrière-train au Macho dans une position fixe, lequel, pour sa part, conserve le visage tourné vers le public et se fige dans une position où son poing est orienté vers les fesses de sa comparse.

(Séquences gestuelle et verbale «*slam-théâtre*»)

---

<sup>472</sup> De manière général, dans cette séquence, la Femme-objet n'a pratiquement aucune autre intention que de répondre et d'illustrer les fantasmes stéréotypés et charnels du Macho.

<sup>473</sup> Citation de l'étude biomécanique *Le lancer de la roche*.

<sup>474</sup> L'intention du Macho est ici de mettre en valeur, de manière très vulgaire, les atouts féminins et les courbes de la Femme-objet.

<sup>475</sup> Citation de l'étude biomécanique *Le lancer de la roche*.

<sup>476</sup> L'intention du Macho est ici de mettre en valeur, de manière très vulgaire, les atouts féminins et les courbes de la Femme-objet.

<sup>477</sup> Citation de l'étude biomécanique *Le lancer de la roche*.



MACHO ET FEMME-OBJET (*La séduction*, pantomime, reprise et variation 2, conclusion)

Les deux : Pause expressive.	MACHO : <b>On est une [m]eute de [pa]rty [a]nimals...</b> [en accentuant les sons «m», «pa» et «a»] <sup>478</sup>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Macho : Se retourne vers la Femme-objet.</li> <li>2. Macho : Prend un élan du poing et en propulse le mouvement vers l'arrière-train de celle-ci.</li> </ol>	
Le Macho effectue lentement le mouvement du poing vers la Femme-objet, jusqu'à monter le poing au niveau de son propre regard <sup>479</sup> .	MACHO : <b>qui [s]'trémou[ss]ent le [s]tring lou[ss]e pis s'tou[ch]ent sur du Miley [C]yru[s] pis du Ju[s]tin [B][ei][b]er</b> [en accentuant les sons «s», «ch», «c», «b» et en «ei»]
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Macho : Pause expressive; Femme-objet: Laisse échapper un rire niais et joueur.</li> <li>2. Macho : Bondit en balançant les bras et se retrouve face au public<sup>480</sup>.</li> </ol>	
Macho : Pause expressive, scandalisée.	MACHO : <b>Merde!</b> [sur un ton naturel] <sup>481</sup>

MACHO ET FEMME-OBJET (*La chasse à l'homme*, reprise et variation 2)

<sup>478</sup> S'adresse à la Femme-objet et se délecte de ce qu'il dit (il s'écoute dire les choses).

<sup>479</sup> Il s'agit ici, une nouvelle fois, d'une montée vers l'orgasme du Macho, la séquence illustrant une fois de plus la violence de l'acte sexuel.

<sup>480</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>481</sup> Il s'agit ici en quelque sorte d'un «décrochage», c'est-à-dire d'un commentaire de performeur face à l'action qu'il est en train d'accomplir sur scène et ce qu'elle représente (la violence des rapports de séduction de la société occidentale).

1. Femme-objet : Recommence à danser<sup>482</sup>.
  - a. Macho : La remarque et se tourne vers elle.
  - b. Macho : Se retourne à nouveau vers le public.
  - c. Macho : D'un léger balancement du bras droit, il claque les doigts et pointe de l'index la Femme-objet<sup>483</sup>.
  - d. Macho : Bondit derrière elle; Femme-objet: Bondit devant lui.
2. Macho : Bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche; Femme-objet: Recommence à danser.

### MACHO

<p>Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat)<sup>484</sup>.</p>	<p>MACHO : <b>La v[od]ka!</b> [en accentuant le son «od»]</p>
--	---

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule droite.

### MACHO

<p>Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés</p>	<p>MACHO : <b>L'[r][hum]!</b> [en roulant le «r» et en accentuant le son «hum»]</p>
---	---

<sup>482</sup> Ici, la Femme-objet n'a aucune autre intention que de se laisser désirer du Macho.

<sup>483</sup> Citation de l'étude biomécanique *Le lancer de la roche*.

<sup>484</sup> En plus de rappeler l'image du fusil tenu par le Soldat, l'intention de ce geste consiste également à encourager les spectateurs à ce genre de comportement (bien sûr, l'intention générale de la création est totalement inverse à celle du Macho).

vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).	
--	--

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).	
---	--

MACHO : <b>Sont notre [ar]mem[en]t!</b> [en accentuant les sons «ar» et «en», en plus de rouler le «r» de «armement»]
---

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule droite.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).	
---	--

MACHO : <b>On augm[en]te!</b> [en accentuant le son «en»]
---

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).

MACHO : **Le vol[um]e!** [en accentuant le son «um»]

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule droite.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).

MACHO : **De not' [fan][fa][r]e dém[en]te!** [en accentuant les sons «fan», «fa» et «en», en plus de rouler le «r»]

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).

MACHO : **On ent[e]rre!** [en accentuant le son «e»]

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule droite.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).

MACHO : **Le tintam[a][rr]e!** [en accentuant le deuxième son «a», en plus de rouler les «rr»]

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil

MACHO : **Des prolét[ai]res!** [en accentuant le son et «ai»]

tenu par le Soldat).	
----------------------	--

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule droite.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).	MACHO : <b>Qui s'font m[e]ttre à m[or]t!</b> [en accentuant les sons «e» et «or»]
---	---

Macho : Pendant que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et se place vis-à-vis son épaule gauche.

MACHO

Pause expressive : ses mains et ses doigts, placés dans le mouvement cliché du pouce levé et des index pointés vers l'avant (mouvement qui rappelle, également, le fusil tenu par le Soldat).	MACHO : <b>Et dont on pelte la t[e]rre!</b> [en accentuant le son «e»]
---	--

Macho : Alors que la Femme-objet continue de danser, il bondit à nouveau derrière elle et place cette fois ses mains au niveau

des hanches de celle-ci, en décrivant un grand moulinet des deux bras.

- a. Femme-objet : Arrête subitement de danser et regarde les spectateurs d'un air stupéfait<sup>485</sup>.

#### MACHO ET FEMME-OBJET

Macho : Fait escalader ses mains des hanches de la Femme-objet vers son buste, dans l'optique de lui agripper les seins, en frétilant légèrement des doigts (en rappel aux frétillements du Poisson).	MACHO : <b>Dans c'v[er]glas d'[bom][ba][r]dem[en]ts!</b> [en accentuant les sons «er», «bom», «ba» et «en», toute en roulant le «r» de «bombardements»]
---	---

Macho : S'apprête à prendre les seins de la Femme-objet; Femme-objet : Lui agrippe les mains et les dégage d'un mouvement horizontal des deux bras.

- a. Femme-objet : Se retourne vers lui, dos aux spectateurs.
- b. Femme-objet : Prend son élan et le gifle; Macho: Au moment d'accuser la gifle, celui-ci claque des mains afin d'en faire le bruit.
- c. Macho : Propulse sa tête (avec sa main droite contre sa joue) et son corps vers Jardin; Femme-objet: Ramène le sien vers Cour.
- d. Les deux : Pause expressive.

#### MACHO ET FEMME-OBJET (*L'orgasme destructeur*, reprise et variation 1)

Macho : Se redresse.	
----------------------	--

<sup>485</sup> Elle semble outrée (du moins, elle veut *montrer* qu'elle l'est) du geste du Macho.

Macho : S'adresse à un spectateur masculin.	MACHO : <b>Mon gars, mon crayon?</b> <sup>486</sup> [sur un ton qui se veut naturel et confident, comme en aparté]
Macho : Fait quelque pas vers les spectateurs.	MACHO : <b>Non...</b> [sur un ton qui se veut naturel et confident, comme en aparté]
Macho : S'agrippe la fourche.	MACHO : <b>Ma [f]r[on]de</b> [en accentuant les sons «f» et «on»]
Macho : Donne un coup de hanche dans le vide aux sons «bom» et «b».	MACHO : <b>se [bom][b]e [ar]dam[men]t</b> <sup>487</sup> [en accentuant les sons «bom», «b», «ar» et «men»] <sup>488</sup>
Macho : Tourne la tête vers la Femme-objet et lui appose sa main droite sur la joue gauche de celle-ci.	
Macho : Dirige la tête de la Femme-objet vers son sexe, forçant celle-ci à s'agenouiller devant lui, jusqu'à avoir sa main droite posée sur sa tête en signe de domination.	MACHO : <b>pour faire t[om][b]er l'[bon] [par]le[men]t...</b> [en accentuant les sons «om», «bon», «par» et «men»]
Macho : Écarte sa main droite de son corps dans un geste d'ouverture et de démonstration théâtrale.	MACHO : <b>J'ai [c][r][eu]sé ma bl[on]de...</b> [en accentuant les sons «c», «eu» et «on», tout en allongeant le son «reu» et en enroulant le «r»]

<sup>486</sup> S'adresse directement à un spectateur masculin de la salle, se servant de lui afin de lui transposer le statut de macho.

<sup>487</sup> Avec l'intention de donner un ordre.

<sup>488</sup> À partir de ce moment, le Macho entame une lente montée vers l'orgasme. Il s'agit ici de la phase préliminaire de celui-ci.



<p>Femme-objet : Tourne brusquement sa tête vers le public en affichant une expression niaise; Macho : Écarte sa main droite dans un geste circulaire, comme le précédent.</p>	
<p>Les deux : Pause expressive, la Femme-objet s'adresse à un spectateur masculin.</p>	<p>FEMME-OBJET : ... <b>et [cr]uisé ma tombe?</b><sup>489</sup> [sur un ton naïf et naturel, en accentuant légèrement le son «cr»]</p>
<p>Macho : Pose à nouveau sa main sur la tête de la Femme-objet et retourne celle-ci vers son sexe de manière machinale, comme un simple objet.</p>	
<p>Les deux : Pause expressive et picturale. Seule la main et le bras gauches du Macho entreprennent un lent mouvement vertical, tout au long du court monologue, idem avec la main et le bras droits de la Femme-objet, qui grimpent contre le torse du Macho.</p>	<p>MACHO : <b>Maintenant c'est [b]on, [pen]dez-m[oi]!</b><sup>490</sup> [en accentuant les sons «b», «pen» et «oi», tout en ajoutant une tension dans les lèvres et les joues afin d'assourdir le son] <b>Qu'on garde not' [b][o]rdel [en] sil[en]ce</b> [en accentuant les sons «b», «o» et «en»] <b>[p]endant qu'l'aut' [bor]d de l'[o]cé[an]</b> [en accentuant les sons «p», «bor» et les derniers «o» et «an»] <b>n[o]s [f]r[è]res nous r[en]dent leurs pri[è]res mour[an]tes!</b> [en accentuant les sons «o», «f», «è», «en» et «an»] <b>Nos gouvernements nous [co]ltinent dans nos [con]tinents, mais quand est-ce [qu'on] dit «n[on]» au [con]tin[uu]m m[o]rbide?</b> [en accentuant les sons «co», «con», «qu'on», «on», «uu» et «o», sur une note chantée sur un ton plus haut] <b>[A]r[a]bes...</b> [en accentuant les sons «a», sur un ton encore plus</p>

<sup>489</sup> L'intention de la Femme-objet est simplement de poser la question de manière complètement naïve, mais celle de la performeuse qui incarne celle-ci soit être de *montrer* et de dénoncer la naïveté et la servilité du stéréotype en question, de manière distanciée, très brechtienne.

<sup>490</sup> Intention: Ici commence la montée vers l'orgasme du Macho.

	élevé et une intensité plus forte]
Femme-objet : Tourne à nouveau brusquement sa tête vers le public en affichant une expression niaise; Macho : Écarte sa main droite dans un geste circulaire.	
Les deux : Pause expressive, la Femme-objet s'adresse à un spectateur choisi au hasard.	FEMME-OBJET : ... <b>ou Ér[a]bles?</b> [sur un ton naïf et naturel, en accentuant légèrement le son «a»] <sup>491</sup>
Macho : Pose à nouveau sa main sur la tête de la Femme-objet et retourne celle-ci vers son sexe de manière machinale, comme un simple objet.	MACHO : <b>À l'or[a]!</b> [sur un ton vindicatif et naturel, en accentuant légèrement le second «a»]
Les deux : Pause expressive et picturale, seuls la main et le bras gauches du Macho poursuivent leur lent mouvement vertical, tout au long de la fin du court monologue; idem avec la main et le bras droits de la Femme-objet, qui grimpe encore contre le torse du Macho.	MACHO : <b>Les [hom]mes sont [f]rères du même [ven]tre!</b> [en accentuant les «hom», «f», et «ven», en mâchant et en étirant le son «hom» jusqu'à le faire sonner comme un grognement sexuel] <b>Nos [fron]ti[è]res nous m[en]tent, et y'ont l'[fron]t d'[fai]re un noeud [en]tre</b> [en accentuant les sons «fron», «è», «en» et «ai»] <b>nos cordons [om]bilib[aux]!</b> [en accentuant les sons «om» et «aux» et en adoptant un ton beaucoup plus aigu]
Les deux : Pause expressive; le bras gauche du Macho atteint une position perpendiculaire au corps de celui-ci et l'autre bras se lève afin d'être en position identique; la	<b>On plonge not' aquar[ium] dans l'op[ium] des [on]des d'Illic[o]!</b> [en accentuant les sons «ium», «on» et «o», en plus de faire monter le ton à son plus aigu, jusqu'à l'étouffement du son]

<sup>491</sup> L'intention de la Femme-objet est simplement de poser la question de manière complètement naïve, mais celle de la performeuse qui incarne celle-ci soit être de *montrer* et de dénoncer la naïveté et la servilité du stéréotype en question, de manière distanciée, très brechtienne.

<p>tête s'incline sur le côté gauche, rappelant ainsi la posture du Christ sur la croix. La main de la Femme-objet atteint sa hauteur maximale (semblable à un salut hitlérien), tandis que sa posture, agencée et combinée à celle du Macho, rappelle celle de la Vierge Marie éplorée devant la croix.</p>	
<p>Macho : S'adresse à un spectateur choisi au hasard; Femme-objet : Rythme chaque «PAN!» de sa tête, envoyant celle-ci vers l'arrière comme si elle recevait une détonation d'arme à feu dans la bouche.</p>	<p>[PAN], [PAN]-[PAN], [PAN]!<sup>492</sup> [à la manière d'une détonation d'arme à feu, sur un rythme précis et découpé, en prolongement grandement le dernier «an» et en prononçant ceux-ci à la manière dans une intensité vocale proche du cri]</p>

#### MACHO ET FEMME-OBJET (*La dictée occidentale*, reprise et variation 1)

<p>Macho : Se dégage de la Femme-objet et marche vers Cour, puis s'arrête; Femme-objet : Demeure figée dans sa position agenouillée, la main et le bras droits toujours levés dans les airs.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Femme-objet : Referme lentement sa main en un poing, qu'elle fait ensuite lentement redescendre vers elle.</li> <li>b. Macho : Balance les bras et claque des mains, puis fige dans cette position, avec les paumes ouvertes<sup>493</sup>.</li> </ol>	
---	--

<sup>492</sup> Il s'agit de l'orgasme du Macho.

<sup>493</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

	MACHO : <b>Telle est la visi[on]...</b> [sur un ton plus naturel, avec une légère emphase sur le son «on»]
Macho : Déploie ses bras dans les airs en effectuant de grands moulinets combinés à un petit pas vers la gauche, se fixant dans une posture expressive <sup>494</sup> .	MACHO : <b>[occi]den[tal]e!</b> <sup>495</sup> [en détachant chaque syllabe, avec une exagération de chaque son, particulière les sons «occi» et «tal», en prolongeant le «a» sur une note chantée, très fausse; volume très amplifié]
Macho : Claquement des mains et posture semi-accroupie, regard et tête inclinés vers le centre de la salle, fixant un spectateur <sup>496</sup> .	
Les deux : Pause expressive.	MACHO : <b>Et si t'es trop</b> <sup>497</sup>
Macho : Respiration de poisson.	
Les deux : Pause expressive.	MACHO : <b>p[oiss]on pour c[a]tcher la</b> [emphase sur les sons «oiss» et «a»]
Macho : Mouvement d'élan de gifle du bras gauche, vers	MACHO : <b>métaph[or]e,</b> <sup>498</sup> [exagération et amplification du

<sup>494</sup> Dans une posture en rappel, entre autres, à celle de Michael Jackson que l'on retrouve, notamment, sur la couverture du film *This is it!*.

<sup>495</sup> Dans une jubilation totale.

<sup>496</sup> Citation du mouvement de *dactyle* précédant l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>497</sup> S'adresse directement aux spectateurs.

<sup>498</sup> Menace de frapper la Femme-objet.

la Femme-objet; Femme-objet : Se recroqueville immédiatement sur elle-même.	volume du son «or», sur une note chantée ouverte]
Macho : Revient vers Cour en un pas et reprend la position avec les paumes ouvertes.	MACHO : <b>c'est ta télévi[sion]</b> , [sur un ton naturel, avec une légère emphase sur le son «sion«]
Macho : Déploie ses bras dans les airs en effectuant de grands moulinets combinés à un petit pas vers la gauche, se fixant dans une posture expressive <sup>499</sup> .	MACHO : <b>l'[os]tie d'[bo]c[a]!</b> <sup>500</sup> [en détachant chaque syllabe, avec une exagération de chaque son, particulièrement les sons «os», «bo» et «a», ce dernier son étant largement étiré; amplification du volume]
Macho : Pause expressive et prise d'élan.	MACHO : <b>Avec not' [fu]n</b> [ton relativement naturel, emphase sur le son «fu«]
Macho : Grands moulinets des bras, retour de la respiration et de l'expression niaise du Poisson. a. Femme-objet : Pendant le mouvement de celui-ci, elle se retourne vers lui.	MACHO : <b>on nous r[en]d...</b> <sup>501</sup> [ton complètement artificiel et chanté (vers le haut et l'aigu), exagération et allongement extrême du son «en» jusqu'à ce que la Femme-objet l'interrompe]
Femme-objet : S'avance un peu plus vers le Macho.	FEMME-OBJET : <b>Frogne?</b> <sup>502</sup> [sur un ton faux se voulant victimisé]

<sup>499</sup> Dans une posture en rappel, entre autres, à celle de Michael Jackson que l'on retrouve, notamment, sur la couverture du film *This is it!*.

<sup>500</sup> Dans une jubilation totale.

<sup>501</sup> Le Macho oublie déjà ce qu'il allait dire et ce qu'il vient d'accomplir, en rappel au Poisson rouge.

<sup>502</sup> Un peu timidement, craignant de déranger le Macho.

<p>Macho : Redescend abruptement les bras et jette sur la Femme-objet un regard réprobateur.</p> <p>a. Femme-objet : Regagne sa position accroupie au sol; Macho : Ramène son regard vers les spectateurs.</p>	
--	--

*Projection sur l'écran de la première partie de la citation de la poupée Barbie: «Si tu peux».*

<p>Macho : Pause expressive et prise d'élan.</p>	<p>MACHO : <b>Avec notre [o]r</b> [ton relativement naturel, emphase sur le son «o»]</p>
<p>Macho : Grands moulinets des bras, retour de la respiration et de l'expression niaise du Poisson rouge.</p> <p>a. Femme-objet : Pendant le mouvement de celui-ci, elle se retourne vers lui et s'agenouille sur un seul genou.</p>	<p>MACHO : <b>on nous r[en]d...</b><sup>503</sup> [ton complètement artificiel et chanté (vers le haut et l'aigu), exagération et allongement extrême du son «en» jusqu'à ce que la Femme-objet l'interrompe]</p>
<p>Femme-objet : S'avance un peu plus vers le Macho.</p>	<p>FEMME-OBJET : <b>Dort?</b><sup>504</sup> [sur un ton faux se voulant séducteur]</p>

<sup>503</sup> Le Macho oublie déjà ce qu'il allait dire et ce qu'il vient d'accomplir, en rappel au Poisson rouge.

<sup>504</sup> Tente à nouveau d'aguicher le Macho.

<p>Macho : Redescend abruptement les bras et jette sur la Femme-objet un regard réprobateur.</p> <p>a. Femme-objet : Regagne sa position accroupie au sol; Macho : ramène son regard vers les spectateurs.</p>	
--	--

*Projection sur l'écran de la seconde partie de la citation de la poupée Barbie, «le rêver,», laquelle vient compléter la première de sorte qu'on puisse y lire: «Si tu peux le rêver,».*

<p>Macho : Pause expressive et prise d'élan.</p>	<p>MACHO : <b>Avec nos f[on]ds</b> [ton relativement naturel, emphase sur le son «on»]</p>
<p>Macho, grands moulinets des bras, retour de la respiration et de l'expression niaise du Poisson rouge.</p> <p>a. Femme-objet : Pendant le mouvement de celui-ci, elle se retourne vers lui et se lève brusquement.</p>	<p>MACHO : <b>on nous r[en]d...</b><sup>505</sup> [ton complètement artificiel et chanté (vers le haut et l'aigu), exagération et allongement extrême du son «en» jusqu'à ce que la Femme-objet l'interrompe]</p>
<p>Femme-objet : S'avance un peu plus vers le Macho.</p>	<p>FEMME-OBJET : <b>Fonce?</b><sup>506</sup> [sur un ton faux se voulant défiant]</p>

<sup>505</sup> Le Macho oublie déjà ce qu'il allait dire et ce qu'il vient d'accomplir, en rappel au Poisson rouge.

<sup>506</sup> Tente de confronter le Macho.

<p>Macho : Redescend abruptement les bras et jette sur la Femme-objet un regard réprobateur.</p> <p>a. Femme-objet : Regagne très lentement sa position accroupie au sol, cette fois en cachant son sexe des mains et en demeurant face aux spectateurs; Macho: Ramène tout aussi lentement son regard vers les spectateurs.</p>	
--	--

*Projection sur l'écran de la troisième partie de la citation de la poupée Barbie, «tu peux», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire: «Si tu peux le rêver, tu peux»*

<p>Macho : Pause expressive et prise d'élan.</p>	<p>MACHO : <b>Avec nos b[or]nes</b> [ton relativement naturel, emphase sur le son «or»]</p>
<p>Macho : grands moulinets des bras, retour de la respiration et de l'expression niaise du Poisson.</p> <p>a. Femme-objet : Pendant le mouvement de celui-ci, elle se retourne vers lui et se lève brusquement.</p>	<p>MACHO : <b>on nous r[en]d...</b><sup>507</sup> [ton complètement artificiel et chanté (vers le haut et l'aigu), exagération et allongement extrême du son «en» jusqu'à ce que la Femme-objet l'interrompe]</p>
<p>Femme-objet : Pose sa main sur la joue du Macho.</p>	<p>FEMME-OBJET : <b>Bornes?</b><sup>508</sup> [sur un ton faux se voulant tendre]</p>

<sup>507</sup> Le Macho oublie déjà ce qu'il allait dire et ce qu'il vient d'accomplir, en rappel au Poisson rouge.

<sup>508</sup> Retour à une intention de fausse séduction (d'où le jeu de tendresse).



Projection sur l'écran de la quatrième partie de la citation de la poupée Barbie, «l'être.», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire: «Si tu peux le rêver, tu peux l'être.<sup>509</sup>»

MACHO ET FEMME-OBJET (*Roméo et Juliette*)

<p>Macho : Tourne la tête vers la Femme-objet.  a. Macho : Tourne à nouveau la tête vers les spectateurs.</p>	
<p>Les deux : Pause expressive.</p>	<p>MACHO : <b>L'[Occ]ident et l'Orient sont...</b> [sur un ton relativement naturel, avec un emphase légère sur le son «occ»]</p>
<p>Macho : Tourne la tête vers la Femme-objet.</p>	
<p>Macho : S'approche de la Femme-objet les lèvres tendues et les yeux fermés afin de l'embrasser, en rappel à la posture similaire du Poisson lors du Leitmotiv précédent.</p>	<p>MACHO : <b>deux a[m][an]ts...</b><sup>510</sup> [sur un ton mélodramatique, avec une emphase légère sur les sons «m» et «an»]</p>
<p>Femme-objet : Prend son élan et gifle le Macho.  a. Macho : Effectue une petite pirouette sur lui-même, en claquant des mains afin d'accuser le coup de la gifle.</p>	

<sup>509</sup> «If you can dream it, you can be it.», dans Martine Le Breton, «PHOTOS. Nouvelle poupée Barbie : plusieurs modèles de Barbie entrepreneur mis en vente», dans *Huffington Post*, [en ligne] [http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur\\_n\\_5510275.html](http://www.huffingtonpost.fr/2014/06/19/nouvelle-poupee-barbie-entrepreneur_n_5510275.html) [Texte consulté le 23 mars 2016]

<sup>510</sup> À la fois faussement fasciné et faussement amoureux.

<p>Femme-objet : Se retourne vers les spectateurs et ricane, en rappel au rire lors de la séquence de <i>zapping</i> des postes de télévision du Leitmotiv précédent; Macho: Effectue quelques pas vers Cour, se tenant la joue gauche de la main gauche, dans une position.</p>	<p>FEMME-OBJET : <b>Ha! Ha! Ha!</b> [son de rire plus aigu et reniflements]</p>
<p>Les deux : Pause expressive.</p>	<p>FEMME-OBJET : ... <b>[en]lisés d[an]s l'isolem[en]t!</b><sup>511</sup> [sur un ton relativement naturel, avec une emphase sur les sons «en» et «an»]</p>
<p>Macho : Dans un élan, se relève et, dans une torsion sur lui même, s'adresse à la Femme-objet.</p>	<p>MACHO : <b>Séparés par u[n o]cé[an] de [nau]sées [en]sem[en]cées d[an]s nos cim[en]ts!</b><sup>512</sup> [sur un ton mélodramatique, en exagérant et en étirant les sons «no», «an» et «en»]</p>
<p>Macho : Revient à sa position recroquevillée et se détourne de la Femme-objet; Femme-objet: S'approche de lui en quelques petits pas rappelant le ballet, lui tend la main droite et se cache le regard du bras gauche, dans une posture qui rappelle le cliché de l'expression mélodramatique de l'amour impossible.</p>	<p>FEMME-OBJET : <b>Mais Roméo...</b><sup>513</sup> [sur un ton complètement chanté et mélodramatique]</p>

<sup>511</sup> Fière et complice avec le public, satisfaite de son coup.

<sup>512</sup> Sur un ton faussement plaignard.

<sup>513</sup> Retour avec l'intention très fausse de la séduction.

<p>Macho : Se retourne vers la Femme-objet.</p> <p>a. En voyant la main tendue vers lui, il se retourne vers les spectateurs et effectue l'expression d'incrédulité et de consternation forcées du Leitmotiv précédent.</p>	<p>[H][an]!?!<sup>514</sup> [en faisant entendre le son «h», en exagérant et en prolongeant le son «an»]</p>
<p>Macho : Se retourne vers la Femme-objet et lui agrippe la main.</p> <p>a. Macho : Incline ses lèvres et son corps afin de baiser celle-ci.</p> <p>b. Femme-objet : Retire sa main à la dernière minute et effectue à son tour une pirouette sur elle-même afin de se retrouver face au public, et exprimer un regard et un sourire joueurs et satisfaits.</p> <p>c. Macho : Se retrouve à embrasser sa propre main gauche, le visage enfoncé dans celle-ci.</p> <p>d. Macho : Lève la tête, sa main toujours écrasée contre son visage.</p>	
<p>Les deux : Pause expressive.</p>	<p>MACHO : ... <b>est séd[en]t[ai]re!</b> [sur un ton excessivement mélodramatique, en accentuant les sons «en» et «ai»]</p>
<p>Les deux : Se retournent l'un face à l'autre<sup>515</sup>.</p>	

<sup>514</sup> Exagération de sa propre surprise.

<sup>515</sup> Citation de l'étude biomécanique de *Coup de poignard*; cette citation s'étend jusqu'à la suite de cette séquence.

Les deux : Mime d'empoigner un couteau (moulinet du bras vers la taille).	FEMME-OBJET : <b>En son attente</b> , <sup>516</sup> [sur un ton menaçant]
Les deux : Mime de dégainage du couteau.	FEMME-OBJET : <b>Juliette</b> [sur un ton vif et tranchant]
Les deux : S'avancent l'un vers l'autre.	
Les deux : Accroupissement vers le sol et prise d'élan.	FEMME-OBJET : <b>prend son ma-</b>
Les deux : Élan en vue de poignarder l'autre.	FEMME-OBJET : <b>gnum</b>
Les deux : Pause expressive des couteaux brandis dans les airs, en attente de poignarder.	FEMME-OBJET : <b>et...</b>
Femme-objet : Mime de harakiri, s'incline vers l'avant.	
Macho : Regard stupéfait et consterné vers le public.	MACHO : <b>Oh!</b> [sur un ton naturel]
Femme-objet : S'écroule au sol; Macho: se tasse d'un bond vers la droite. a. Macho : expression d'angoisse existentielle <sup>517</sup> .	

<sup>516</sup> Volonté (toujours fausse) de menacer la Macho.

<sup>517</sup> Citation de *Le Cri* de d'Edvard Munch.

b. Macho : dans un fondu expressif, reprend la position du Soldat (genoux pliés et mime de tenir un fusil dans les mains), tout en adoptant dans un fondu expressif le regard et l'expression niaise du Poisson rouge.	
Les deux : Pause expressive.	FEMME-OBJET : ' <b>A s'tire dans 'tête...</b> ' <sup>518</sup> [sur un ton extrêmement mélodramatique]
Femme-objet : Regard consterné vers les spectateurs.	
Femme-objet : Toujours immobile et avec une expression impatiente, ses yeux se posent sur le Macho. <sup>519</sup>	FEMME-OBJET : ' <b>A s'tire dans 'tête!</b> ' [sur un ton impatient]
Femme-objet : regard consterné vers les spectateurs.	

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

FEMME-OBJET ET MACHO (*La mort contrefaite*, pantomime)<sup>520</sup>

1. Femme-objet : Se redresse complètement à côté du Macho.

<sup>518</sup> Toujours en jouant le faux et le mélodramatique, la Femme-objet tente cette fois de séduire le Macho par la pitié.

<sup>519</sup> Intention: Elle réalise que le Macho ne s'intéresse pas à elle et qu'il demeure indifférent à ses simagrées.

<sup>520</sup> Ici, le Macho ne fait que tenter constamment de retourner à son confort et son déni (de Poisson rouge), tandis que la Femme-objet tente à de multiples reprises d'attirer son attention par la pitié.

2. Femme-objet : Exécute une première parade mélodramatique suivie d'un long soupir, vers Cour en se repliant sur elle-même (posture du harakiri).
  - a. Les deux : Pause expressive.
  - b. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - c. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public.
3. Femme-objet : Exécute une deuxième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, vers Jardin. Pause expressive.
  - a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public.
4. Femme-objet : Exécute une troisième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, en s'écroulant au sol avec un moulinet du bras et un mouvement général presque dansé, rappelant le ballet. Pause expressive.
  - a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public.
5. Femme-objet : Exécute une quatrième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, en se couchant complètement sur le dos avec douceur et somptuosité. Pause expressive.
  - a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public.
6. Femme-objet : Exécute une cinquième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, en se recroquevillant sur elle-même au sol (reprise et variation de la posture du harakiri). Pause expressive.
  - a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public.
7. Femme-objet : Exécute une sixième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, en relevant uniquement le bras dans les airs, comme une dernière pulsion de vie. Pause expressive.

- a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde, puis ramène son regard (consterné) face au public, en laissant retomber lourdement le bras levé sur le sol.
8. Femme-objet : Exécute une septième parade mélodramatique suivie d'un long soupir, en relevant uniquement le bras dans les airs, comme une dernière pulsion de vie, encore plus intense et insistante que la première. Pause expressive.
- a. Macho : Tourne la tête vers elle, puis la ramène face au public, en secouant sa tête à la manière d'une figurine à tête branlante.
  - b. Femme-objet : Vérifie du regard si le Macho la regarde et, cette fois, maintient son regard sur elle.
  - c. Femme-objet : En soupirant de manière moins mélodramatique et surtout impatiente et en conservant son bras levé dans les airs, elle fait signe au Macho, de l'index, de la rejoindre.
  - d. Femme-objet : Laisse retomber impatiemment le bras levé au sol.
9. Macho : Se retourne face au public en adoptant une posture horrifiée<sup>521</sup>.
- a. Macho : Se retourne vers la Femme-objet.
  - b. Macho : Marche jusqu'à elle en effectuant sept pas<sup>522</sup>.
  - c. Macho : Arrivé près d'elle, claquement de mains; Femme-objet: se raidit aussitôt<sup>523</sup>.
  - d. Macho : Retire sa casquette et la lance aux accessoires disposés à Jardin.

(Séquences gestuelle et verbale «slam»)

*Douche blanche centrale.*

---

<sup>521</sup> Citation de *Le Cri*, d'Edvard Munch.

<sup>522</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.

<sup>523</sup> Idem.

SLAMEUR (*La critique sociale*, reprise et variation 1)<sup>524</sup>

Pause expressive, s'adresse aux spectateurs.	<b>Génération [Y], ramasse</b> [en accentuant les consonnes sonores de la prononciation du «y»]
Mouvement de rythme «rap» de la main.	<b>tes b[u]cks</b> , [en accentuant le son «u»]
Mouvement de rythme «rap» de la main.	<b>tes f[on]ds d'b[iè]res!</b> [en accentuant les sons «on» et «iè»]
Pause expressive, s'adresse aux spectateurs.	<b>J'me répète, mais</b> [sur un débit rapide]
Mouvement des index qui tracent le rectangle d'un écran de téléviseur.	
Pause expressive, s'adresse aux spectateurs.	<b>f[u]ck tes fr[on]t[iè]res!</b> [en accentuant les sons «u», «on» et «iè»]
Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>Dé[blo]que tes paupières</b> , [en accentuant le son «blo»]
Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	<b>dé[blo]que!</b> [en accentuant le son «blo»]

<sup>524</sup> Ici, lors des séquences gestuelles «slam», l'intention générale de la partition est surtout de communiquer directement avec le spectateur, de lui «faire comprendre le message du texte». Bien sûr, la figure typée et grotesque du Slameur vise également à *montrer* et caricaturer cette habitude et cette volonté des slameurs à «parler vrai» lors des compétitions de slam.



(Séquences gestuelle et verbale «slam-théâtre»)

Retour à l'éclairage rougeâtre.

CABOTIN ET FEMME-OBJET (*La mascarade*, reprise et variation 1)

<i>Cabotin</i> : Redresse la Femme-objet <sup>525</sup> .	CABOTIN : <b>Y'a plus de front[iè]res à fran[chi]r à notre époque...</b> [en accentuant les sons «iè» et «chi»]
Femme-objet : Regard vers le public; Macho : Bondit vers Cour et effectue l'expression d'incrédulité et de consternation forcées du Leitmotiv précédent.	FEMME-OBJET : <b>Que l'Pont Pierre-Laporte?</b> <sup>526</sup> [sur le même ton niais que celui employé lors de la séquence de la fellation]
Femme-objet : Regard incrédule vers le Macho.	
Femme-objet : Regard incrédule de retour vers le public.	FEMME-OBJET : <b>J'parle pas l'code m[ors]e...</b> [sur le même ton niais, avec une emphase sur le son «ors»]
<i>Cabotin</i> : Se tourne vers le public; Femme-objet : se tourne vers le <i>cabotin</i> .	CABOTIN : <b>J'parle le code m[œurs]!</b> [avec une emphase sur le son «œurs»]
<i>Cabotin</i> : Claquement des mains et posture semi-	

<sup>525</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.

<sup>526</sup> Nouvelle intervention niaise de la Femme-objet qui, cette fois, tente à nouveau (comme lors de la séquence de la fellation) de faire preuve d'intelligence.

accroupie, regard et tête inclinés vers Jardin, fixant un spectateur.	
Pause expressive.	CABOTIN : <b>J’suis souverain[is]te, mais des fois ma Fleur</b> <sup>527</sup> [en exagérant le son «is»]
<i>Cabotin</i> : Mouvement de rythme «rap» de la main, vers Cour.	CABOTIN : <b>de L[ys]</b> , [en exagérant le son «ys»]
<i>Cabotin</i> : Mouvement de rythme «rap» de la main, vers Cour.	CABOTIN : <b>‘m’en cr[iss]e</b> , [en exagérant le son «iss»]
<i>Cabotin</i> : Prise d’élan avec la main droite <sup>528</sup> , se retourne vers la Femme-objet.	
<i>Cabotin</i> : Mime de tissage, dessine des lignes ondulées et invisibles devant le visage de la Femme-objet; Femme-objet suit des yeux, de la tête et du corps les mouvements ondulatoires du <i>cabotin</i> , à la manière d’un serpent charmé.	CABOTIN : <b>quand d’fil en aig[uill]e, à un océan d’mon nombril, mais voisins meurent</b> [en accentuant le son «uill» ]
<i>Cabotin</i> : Mouvement de rythme «rap» de la main, vers Cour.	CABOTIN : <b>de f[ils]</b> , [en exagérant le son «ils»]

<sup>527</sup> Retour, jusqu’à la fin de la Strophe, à l’intention revendicatrice du Slameur.

<sup>528</sup> En rappel au mouvement de craie lors de la séquence du Professeur.

<i>Cabotin</i> : Mouvement de rythme «rap» de la main, vers Cour.	CABOTIN : <b>en f[ils]</b> , [en exagérant le son «ils»]
<i>Cabotin</i> : Prise d'élan avec la main droite <sup>529</sup> , se retourne vers la Femme-objet.	
<i>Cabotin</i> : Mime de maquillage, dessine des lignes ondulées et invisibles devant le visage de la Femme-objet; Femme-objet : Suit des yeux, de la tête et du corps les mouvements ondulatoires du <i>cabotin</i> , à la manière d'un serpent charmé.	CABOTIN : <b>quand les Indiennes on maq[ui]ll[e], pour le commerce d'la pr[o]stitu</b> [en accentuant les sons «uill» et «o»]
<i>Cabotin</i> : Mime un coup de pinceau dans l'oeil de la Femme-objet; Femme-objet: détourne brusquement la tête en laissant échapper un petit cri plaintif.	CABOTIN : <b>[tion]!</b> [en accentuant le son «tion»]

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

Les deux : Pause expressive.	CABOTIN : <b>Aye P'pa, comment tu veux qu'j'accepte le monde</b> [sur un ton honnête dénué de jeu théâtral, basé sur le senti de l'interprète lui-même]
------------------------------	---

<sup>529</sup> En rappel au mouvement de craie lors de la séquence du Professeur.

<i>Cabotin</i> : Retourne lentement le visage de la Femme-objet vers les spectateurs.	<b>CABOTIN : que tu m’laisses pour institution?</b>
Les deux : Respirations de Poissons rouges.	

*Noir.*

### LEITMOTIV 3 : *Accouchement*

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Sur l’écran suspendu, projection en fondu d’un montage vidéo de 30 secondes montrant d’abord un poisson rouge seul dans son aquarium sur fond bleu et indéfini, puis deux poissons rouges (un mâle et une femelle) qui se courtisent dans un aquarium et, ensuite, deux oeufs de poissons rouges que l’ont voit éclore. Après quelques secondes, diffusion en fondu sonore de l’ambiance aquatique. Éclairage latéral.*

#### POISSONNE ROUGE ET POISSONNET ROUGE (Étude biomécanique de *L’accouchement*<sup>530</sup>)

1. Poissonne rouge : Assise dos au public, au centre de la scène, jambes collées et repliées vers l’abdomen.
2. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme lent.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Jardin, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.

---

<sup>530</sup> Étude biomécanique élaborée et inventée dans le cadre des laboratoires de recherche-crédation, avec l’aide de mon directeur de maîtrise, Liviu Dospinescu. Celle-ci serait applicable à une interprétation plus «humanoïde» de la chose, hors de la thématique des Poissons rouges.

3. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme lent.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Cour, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.
4. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme moyen.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Jardin, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.
5. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme moyen.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Cour, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.
6. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme rapide.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Jardin, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.
7. Poissonne rouge : Agite ses doigts (nageoires) deux fois contre le sol, sur un rythme rapide.
  - a. Poissonne rouge : Respiration vers Cour, expression faciale de la douleur.
  - b. Poissonne rouge : Pause expressive.
8. Poissonne rouge : Soulèvement du corps en vue d'une respiration verticale, point culminant de l'accouchement.
  - a. Poissonne rouge : Détente du corps et descente de celui-ci vers le sol.
  - b. Poissonne rouge : Mains et bras (nageoires) en ondulations de repos.
  - c. Poissonne rouge : Écartement des jambes.
9. Poissonnet rouge : Montre son visage à l'expression ébahie d'entre les jambes de la Poissonne rouge (il repousse les jambes de celle-ci avec la pression de son visage). Son expression de béatitude est encore plus exacerbée que celle du Poisson rouge, dont il constitue le dérivé.
  - a. Poissonnet rouge : Effectue trois respirations de suite, en se redressant à l'horizontale, jusqu'à être à genoux. Son frémissement est très frénétique, davantage que celui du Poisson rouge.
  - b. Poissonnet rouge : Dresse sa main droite (nageoire directrice) devant lui, la faisant frémir.
  - c. Poissonnet rouge : Dirige son regard à gauche, puis à droite et, de nouveau, au centre.

10. Poissonne rouge : Roule sur elle-même vers Jardin, puis se lève face aux spectateurs.
  - a. Poissonne rouge : Contourne le Poissonnet rouge par Jardin dans un déplacement angulaire de 90 degrés.
  - b. Poissonne rouge : Arrivée derrière le Poissonnet rouge, elle effectue un mouvement ample et circulaire de la main et du bras droits (nageoire) et pose ses mains sur les épaules de celui-ci.
  
11. Poissonne rouge : Guide le Poissonnet rouge vers le sol; Poissonnet rouge : Descend doucement vers le sol vers Jardin, en effectuant une rotation horaire, de sorte à se retrouver en appui sur le sol à partir du dos (point de jonction du bas du dos permettant une répartition équilibrée du poids corporel).
  - a. Poissonnet rouge : Effectue des mouvements d'ondulation de la main gauche (nageoire) et au niveau des jambes (queue). Seule la main droite, calée derrière le dos afin d'aider à l'élan à venir ne bouge pas<sup>531</sup>.
  
12. Poissonne rouge : Nouveau mouvement ample de la main droite (nageoire) vers Cour;
  - a. Les deux : Pause expressive.
  - b. Poissonne rouge : Mouvement de chatouille du la main et du bras en question, vers le ventre du Poissonnet rouge; Poissonnet rouge : Frétillement exacerbé dans la main (nageoire) et les jambes (queue).
  
13. Poissonne rouge : Nouveau mouvement ample de la main droite (nageoire) vers Cour; Les deux : Pause expressive.
  - a. Poissonne rouge : Mouvement de chatouille du la main et du bras en question, vers le ventre du Poissonnet rouge; Poissonnet rouge : Frétillement exacerbé dans la main (nageoire) et les jambes (queue).
  
14. Poissonne rouge : Nouveau mouvement ample de la main droite (nageoire) vers Cour; Les deux : Pause expressive<sup>532</sup>.
  - a. Poissonne rouge : contourne le Poissonnet rouge et se place derrière lui, mains (nageoires) appuyées contre le dos.
  - b. Poissonne rouge et Poissonnet rouge : Prise d'élan et bond du Poissonnet rouge, lequel se retrouve debout, dans une position très raide (contrairement au Poisson rouge, dont la position est davantage inclinée vers l'avant).
  - c. Poissonne rouge : Se lève et, dans un mouvement rectiligne, revient vers Jardin, face aux spectateurs, en attente.
  
15. Poissonnet rouge : Tente de marcher en ne secouant que les jambes, sur place.
  - a. Poissonnet rouge : Dans un mouvement de torsion, se retourne vers la Poissonne rouge et lui jette un regard, en attente<sup>533</sup>.

---

<sup>531</sup> Normalement, avec une maîtrise efficace de l'étude biomécanique de *L'accouchement*, cette main ne serait pas nécessaire au transfert efficace du poids.

<sup>532</sup> Normalement, dans l'étude biomécanique de *L'accouchement*, c'est à ce moment de la séquence de mouvements que s'incorporerait un geste d'allaitement (lequel a été retiré dans le cadre de la création expérimentale, afin de s'adapter à la thématique des Poissons rouges et de préserver le rythme de la séquence).

- b. Poissonne rouge : Effectue deux pas devant et se retourne vers le Poissonnet rouge, en attente.
16. Poissonnet rouge : Tente de marcher en effectuant deux petits pas sur place.
- a. Poissonnet rouge : Dans un mouvement de torsion, se retourne vers la Poissonne rouge et lui jette un regard, en attente.
  - b. Poissonne rouge : Effectue deux pas devant et se retourne vers le Poissonnet rouge, en attente.
17. Poissonnet rouge : Tente de marcher, effectue quelques petits pas sur place et se déplace de manière rectiligne jusqu'à Cour (ses enjambées sont petites et frénétiques, par contraste à ceux du Poisson rouge, plus posées).
- a. Poissonnet rouge : Bondit sur place et se retourne face aux spectateurs.
  - b. Poissonnet rouge : Se déplace de manière rectiligne vers les spectateurs.
  - c. Poissonnet rouge : Bondit sur place et se retourne face à la Poissonne rouge; Poissonne rouge : Se retourne vers le Poissonnet rouge.
  - d. Les deux : Pause expressive.
18. Poissonne rouge : Se retourne vers les spectateurs, puis revient vers le Poissonnet rouge<sup>534</sup>.
- a. Poissonne rouge : Deux respirations sonores, soutenues par deux mouvements de la main et du bras visant à inciter le Poissonnet rouge à parler.
  - b. Poissonnet rouge : Contraction faciale (tente de reproduire les respirations de la Poissonne rouge) et agitation dans les jambes. Pause.
19. Poissonne rouge : Se retourne vers les spectateurs, puis revient au Poissonnet rouge.
- a. Poissonne rouge : Deux respirations, soutenues par deux mouvements de la main et du bras visant à inciter le Poissonnet rouge à parler.
  - b. Poissonnet rouge : Contraction faciale (tente de reproduire les respirations de la Poissonne rouge) et agitation dans les jambes.
  - c. Poissonnet rouge : Émet deux respirations (à intervalles éloignés l'une de l'autre).
  - d. Poissonne rouge : Bondit sur place et frétille de plaisir; Poissonnet rouge : Bondit sur place et frétille de plaisir.

---

<sup>533</sup> À partir d'ici, le Poissonnet rouge veut apprendre à se déplacer et la Poissonne rouge tente de lui apprendre.

<sup>534</sup> À partir d'ici, l'intention de la Poissonne est d'apprendre au Poissonnet à parler.

20. Poissonne rouge : Bondit vers les spectateurs et frétille de plaisir; Poissonnet rouge : Bondit vers les spectateurs et frétille de plaisir.
- a. Poissonne rouge : Revient au Poissonnet rouge.
  - b. Poissonne rouge : Trois respirations, soutenues par deux mouvements de la main et du bras visant à inciter le Poissonnet rouge à parler.
  - c. Poissonnet rouge : Contraction faciale (tente de reproduire les respirations de la Poissonne rouge) et agitation dans les jambes.
  - d. Poissonnet rouge : Émet trois respirations (à intervalles davantage éloignés l'une de l'autre).
  - e. Poissonne rouge : Bondit sur place et frétille de plaisir; Poissonnet rouge: Bondit sur place et frétille de plaisir.
21. Poissonne rouge : Bondit vers les spectateurs et frétille de plaisir; Poissonnet rouge : Bondit vers les spectateurs et frétille de plaisir.
- a. Poissonne rouge : Revient au Poissonnet rouge.
  - b. Poissonne rouge : Entame une série de respirations, soutenues par deux mouvements de la main et du bras visant à inciter le Poissonnet rouge à parler.
22. Poissonne rouge: Se retourne vers les spectateurs<sup>535</sup>.

### STROPHE 3 : *Leg générationnel*

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

#### MÈRE-POISSONNE ROUGE ET FILS-POISSON ROUGE (*La dictée occidentale*, reprise et variation 2)

---

<sup>535</sup> Dans le cas d'une adaptation davantage «humanoïde» de cette étude biomécanique, il faudra évidemment réfléchir à une conclusion de celle-ci qui ne se termine pas «en queue de Poisson» (sans mauvais jeu de mots).



Mère-poissonne rouge : Mime de <i>zapping</i> à l'adresse d'un spectateur choisi au hasard.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>[P]arce que</b> [exagération de la consonne explosive «p»]
Mère-poissonne rouge : Se retourne vers le Fils-poisson rouge et lui tend la main droite afin de l'inciter à parler.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>ma génération</b> [sur un ton naturel]
Mère-poissonne rouge : Effectue deux petits moulinets de la main droite afin d'inciter le Fils-poisson rouge à compléter la phrase.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>on est n[é]s...</b> <sup>536</sup> [emphasis sur le son «é» et allongement de celui-ci jusqu'à ce que le Fils-poisson rouge l'interrompt]
Fils-poisson rouge : Prise d'élan afin de lancer la parole.	
Fils-poisson rouge : Propulse corporellement la parole vers la Mère-poissonne rouge.	FILS-POISSON ROUGE : <b>... glig[ean]ts!</b> <sup>537</sup> [en accentuant chacun de sons et des syllabes, particulièrement le son «ean»]
Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le Fils-poisson rouge en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : entame un tour sur lui même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin. a. Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le Fils-poisson rouge vers le public, en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-	

<sup>536</sup> À partir d'ici, l'intention de la Mère-poisson rouge est d'éduquer le Fils-poisson rouge.

<sup>537</sup> Fierté du Fils-poisson rouge d'avoir obtenu la bonne réponse.

<p>poisson rouge : poursuit son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p> <p>b. Mère-poissonne rouge : Se retourne vers le Fils-poisson rouge et arrête de l'applaudir, tout en en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : termine son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p>	
---	--

*Projection sur l'écran de la première partie de la citation de Jésus Christ : «Moi».*

<p>Mère-poissonne rouge : Effectue deux petits moulinets de la main droite afin d'inciter le Fils-poisson rouge à compléter la phrase.</p>	<p>MÈRE-POISSON ROUGE : <b>on est n[é]s...</b> [emphasis sur le son «é» et allongement de celui-ci jusqu'à ce que le Fils-poisson rouge l'interrompt]</p>
<p>Fils-poisson rouge : Prise d'élan afin de lancer la parole.</p>	
<p>Fils-poisson rouge : Propulse corporellement la parole vers la Mère-poissonne rouge.</p>	<p>FILS-POISSON ROUGE : ... <b>b[u]l[eu]x!</b><sup>538</sup> [en accentuant chacun de sons et des syllabes, particulièrement les sons «u» et «eu»]</p>
<p>Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le</p>	

<sup>538</sup> Fierté du Fils-poisson rouge d'avoir obtenu la bonne réponse.

<p>Fils-poisson rouge en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : entame un tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p> <p>a. Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le Fils-poisson rouge vers le public, en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : poursuit son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p> <p>b. Mère-poissonne rouge : Se retourne vers le Fils-poisson rouge et arrête de l'applaudir, tout en en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : termine son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p>	
--	--

*Projection sur l'écran de la seconde partie de la citation de Jésus Christ, «et le Père,», laquelle vient compléter la première de sorte qu'on puisse y lire : «Moi et le Père,».*

<p>Mère-poissonne rouge : Effectue deux petits moulinets de la main droite afin d'inciter le Fils-poisson rouge à compléter la phrase.</p>	<p>MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>on est n[é]s [en]...</b> [emphasis sur les sons «é» et «en» et allongement de celui-ci jusqu'à ce que le Fils-poisson rouge l'interrompt]</p>
<p>Fils-poisson rouge : Prise d'élan afin de lancer la parole.</p>	

<p>Fils-poisson rouge : Propulse corporellement la parole vers la Mère-poissonne rouge.</p>	<p>FILS-POISSON ROUGE : ... <b>dert[al]</b>!<sup>539</sup> [en accentuant chacun de sons et des syllabes, particulièrement le son «al»]</p>
<p>Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le Fils-poisson rouge en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : entame un tour sur lui même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p> <p>a. Mère-poissonne rouge : Applaudit à rythme rapide le Fils-poisson rouge vers le public, en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : poursuit son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p> <p>b. Mère-poissonne rouge : Se retourne vers le Fils-poisson rouge et arrête de l'applaudir, tout en en affichant un large sourire de satisfaction; Fils-poisson rouge : termine son tour sur lui-même en balançant ses bras et ses pieds à la manière d'un pingouin.</p>	

*Projection sur l'écran de la troisième partie de la citation de Jésus Christ, «nous sommes», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire : «Moi et le Père, nous sommes».*

---

<sup>539</sup> Fierté du Fils-poisson rouge d'avoir obtenu la bonne réponse.

Mère-poissonne rouge : Effectue deux petits moulinets de la main droite afin d'inciter le Fils-poisson rouge à compléter la phrase.	MÈRE-POISSONNE ROUGE : <b>on est n[é]s [en]...</b> [emphasis sur les sons «é» et «en» et allongement de celui-ci jusqu'à ce que le Fils-poisson rouge l'interrompt]
Fils-poisson rouge : Prise d'élan afin de lancer la parole.	
Fils-poisson rouge : Se retourne vers les spectateurs.	
Fils-poisson rouge : Pause expressive.	FILS-POISSON ROUGE : ... <b>on est n[éan]t!?</b> <sup>540</sup> [en accentuant l'allitération en «n» et le son «éan»]

*Projection sur l'écran de la quatrième partie de la citation Jésus Christ, «un», laquelle vient compléter les deux premières de sorte qu'on puisse y lire: «Moi et le Père, nous sommes un.»<sup>541</sup>»*

(Séquences gestuelle et verbale «slam-théâtre»)

*L'éclairage adopte une couleur rouge et chaude.*

FILS-MACHO ET MÈRE-OBJET (*La chasse à l'homme*, reprise et variation 3)

<sup>540</sup> Il s'agit d'une réalisation et d'un constat brutal de la réalité.

<sup>541</sup> Jean 10:30, dans la Bible.

Fils-macho : Se retourne vers la Mère-objet.	
Fils-macho : Mime d'empoigner le poignard <sup>542</sup> ; Mère-objet : Attitude corporelle de préparation (s'incline légèrement vers l'avant).	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>À la b[as]e</b> <sup>543</sup> [emphasis sur le son «as»]
Fils macho : Mime de dégainage du poignard; Mère-objet : Relève la tête en suivant des yeux le poignard imaginaire.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>on est un g[en]re</b> [emphasis sur le son «en»]
Les deux : Prise d'élan.	
Fils-macho : Bond vers la Mère-objet (Jardin), attaque avec le poignard; Mère-objet : Fuite vers l'avant-scène.	FILS-MACHO : <b>de J[aws]</b> [emphasis sur le son «aws», volume presque crié]
Fils-macho : Atterrissage au point d'attaque (Jardin) et retournement vers la Mère-objet, poignard brandi; Mère-objet : Arrivée au point de fuite (avant-scène) et	

<sup>542</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Coup de poignard*.

<sup>543</sup> L'intention du Fils-macho consiste à traquer la Mère-objet pour, éventuellement, la tuer.

retournement de la tête vers le Fils-Macho.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>à qui on a r[as]é</b> [emphasis sur le son «as»]
Les deux : Prise d'élan.	
Fils-macho : Bond vers la Mère-objet (avant-scène), attaque avec le poignard; Mère-objet: Fuite vers Cour.	FILS-MACHO : <b>les deux n[ag]eires!</b> [emphasis sur le son «ag», volume presque crié]
Fils-macho : Atterrissage au point d'attaque (avant-scène) et retournement vers la Mère-objet, poignard brandi; Mère-objet : Arrivée au point de fuite (Cour) et retournement de la tête vers le Fils-Macho.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>On est s[or]tis comme des</b> [emphasis sur le son «or»]
Les deux : Prise d'élan.	
Fils-macho : Bond vers la Mère-objet (Cour), attaque avec le poignard; Mère-objet : Fuite vers l'arrière-scène.	FILS-MACHO : <b>vid[ang]es</b> [emphasis sur le son «ang», volume presque crié]
Fils-macho : Atterrissage au point d'attaque (Cour) et retournement vers la Mère-objet, poignard brandi; Mère-objet : Arrivée au point de fuite (arrière-scène) et	

retournement de la tête vers le Fils-Macho.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>[en]ragées</b> [emphasis sur le son «en»]
Les deux : Prise d'élan.	
Fils-macho : Bond vers la Mère-objet (arrière-scène), attaque avec le poignard; Mère-objet : Fuite vers Jardin.	FILS-MACHO : <b>des v[ag]ins d'nos</b> [emphasis sur le son «ag», volume presque crié]
Fils-macho : Atterrissage au point d'attaque (arrière-scène) et retournement vers la Mère-objet, poignard brandi très haut; Mère-objet : Arrivée au point de fuite (Jardin) et retournement intégral vers le Fils-Macho.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>m[èr]es!</b> <sup>544</sup> [emphasis sur le son «èr», volume fort visant à interpeller]
Les deux : Avancée vers l'autre, deux pas.	FILS-MACHO : <b>En [ag]itant, d[é]jà,</b> [emphasis sur les sons «ag» et «éj»]
Les deux : Inclinaison devant l'autre, élan en vue du coup de poignard.	FILS-MACHO : <b>Nos deux m[aj]eurs</b> [emphasis sur le son «aj»]

<sup>544</sup> S'adresse directement à la Mère-objet et tente de l'interpeller.



Fils-macho : Se dresse, prêt à poignarder la Mère-objet; Mère-objet : Offre son flanc droit, prête à se faire poignarder par le Fils-macho.	
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>Dins airs!</b>
Fils-macho : Retournement vers le public, pause avec les bras ouverts <sup>545</sup> .	
Prise de la posture et expression d'horreur <sup>546</sup> et affaissement progressif du corps vers le sol (en fléchissant les genoux).	FILS-MACHO : <b>Mais j'en ai ma [rati]on d'ma géné[rati]on qu'un i[so]lle do[ci]lle, une névr[os]ée qu'on muselle dans sa cAmi[so]lle d'[as]ile, dans ses games de [Zel]da, dans son carou[sel] au[x] hél]ices r[os]les et gl[iss]antes, ç[a] m'dé[sol]e d'[ass]ister à tout ç[a] c[a]r not' cirrh[os]e est<sup>547</sup> [exagération des sons «rati», «so» et «ci», «os», «so» et «as», «zel», «sel», «xhél», «iss», «a», «sol», «ass» et «os», débit relativement rapide, dans un accélération légère et constante]</b>

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

### FILS-MACHO ET MÈRE-OBJET (*La mort contrefaite*, reprise et variation 1)

<sup>545</sup> Dans une posture en rappel, entre autres, à celle de Michael Jackson que l'on retrouve, notamment, sur la couverture du film *This is it!*.

<sup>546</sup> Citation de *Le Cri* d'Edvard Munch.

<sup>547</sup> Nouveau constat brutal de la réalité (face à ses propres actions); il tente en quelque sorte de s'enfermer, de se replier sur lui-même.

<p>Fils-macho : Affaissement maximal du corps vers le sol (genoux fléchis à 90 degrés); Mère-objet : Reprise de la parade mélodramatique du harakiri (mains à l'abdomen, repliement sur elle-même) et petit cris de douleur aigu et vif.</p>	<p>FILS-MACHO : <b>[criss]ante!</b> [exagération du son «criss»]</p>
<p>Fils-macho : Se redresse.  a. Fils-Macho : Se retourne vers la Mère-objet.  b. Les deux : Pause expressive.</p>	
<p>Fils-macho : Pause expressive; Mère-objet : parade mélodramatique vers Jardin, avec petit cri douloureux.</p>	<p>FILS-MACHO : <b>[criss]ante...</b><sup>548</sup> [emphasis sur le son «criss», ton qui monte à la fin]</p>
<p>Fils-macho : Lève la jambe droite vers la Mère-objet;  Mère-objet : Pause expressive.</p>	
<p>Fils-macho : Pause expressive; Mère-objet : Écroulement au sol et parade mélodramatique vers le Fils-macho, avec petit cri douloureux.</p>	<p>FILS-MACHO : <b>J'é[cris ç]a</b><sup>549</sup> [emphasis sur le son «crisç»]</p>
<p>Fils-macho : Pose la jambe droite et lève la jambe gauche vers la Mère-objet (avance d'un pas); Mère-objet : Pause expressive.</p>	

<sup>548</sup> Teste de manière sadique l'effet du mot «crissante» sur la Mère-objet.

<sup>549</sup> Début de l'attaque du Filos-macho envers la Mère-objet: il cherche, avec les mots (employés ici comme matière sonore) à littéralement écraser celle-ci.

Fils-macho : Pause expressive; Mère-objet : Écroulement au sol et parade mélodramatique vers Jardin, avec petit cri douloureux.	FILS-MACHO : <b>sans ton a[<i>c</i>quiè]cement</b> [emphasis sur le son « <i>c</i> quiè»]
Fils-macho : Pose la jambe gauche et lève la jambe droite vers la Mère-objet (avance d'un pas); Mère-objet : Pause expressive.	
Fils-macho : Pause expressive; Mère-objet : Écroulement au sol et parade mélodramatique vers le Fils-macho, avec petit cri douloureux.	FILS-MACHO : <b>de toute façon mon [<i>c</i>ray]on</b> [emphasis sur le son « <i>c</i> ray»]
Fils-macho : Pose la jambe gauche et lève la jambe droite vers la Mère-objet (avance d'un pas); Mère-objet : Pause expressive.	
Fils-macho : Pause expressive; Mère-objet : Écroulement au sol et parade mélodramatique vers le Fils-macho, avec petit cri douloureux.	FILS-MACHO : <b>s'<i>a</i>i[<i>g</i>ui]se pas</b> [emphasis sur le son « <i>g</i> ui»]
Fils-macho : Se recule, et tend le bras droit vers l'arrière, prêt à la frapper <sup>550</sup> ; Mère-objet : Pause expressive.	

<sup>550</sup> Citation de l'étude biomécanique de *La gifle*.

Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>J’suis désolé P’[pa]!</b> [emphasis sur le son «pa»]
Fils-macho : Claquement dans ses mains avec index de la main droite levé au-dessus de la tête <sup>551</sup> . Mère-objet : Pause expressive.	
Fils-Macho : Se redresse et se retourne vivement vers les spectateurs; Mère-objet : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>[Criss]e non!</b> <sup>552</sup> [emphasis sur le son «criss»]
Les deux : Pause expressive.	FILS-MACHO : <b>C’t’un mensonge; j’m’excuse pas.</b> [sur ton naturel]
Fils-macho : Lance son bonnet de bébé dans les accessoires côté Cour.	

(Séquences gestuelle et verbale «slam»)

*Douche blanche centrale.*

SLAMEUR ET MÈRE-OBJET (*La critique sociale*, reprise et variation 3)<sup>553</sup>

<sup>551</sup> Citation de l’étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<sup>552</sup> Nouveau constat brutal de la réalité et de ses propres agissements.

Slameur : Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	SLAMEUR : <b>J'[p]ro[p][os]e</b> [faire exploser le premier son «p» et en accentuant le second, et emphase sur le son «os»]
Slameur : Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	SLAMEUR : <b>de [p]as [p]rendre [p][os]ition</b> [faire exploser le premier son «p» et en accentuant le second, et emphase sur le son «os»]
Slameur : Pause expressive.	SLAMEUR : <b>comme toi</b> , [sur un ton naturel]
Slameur : Mouvement d'explosion des mains près de la bouche.	SLAMEUR : <b>t'as [p]ris [pos]ition;</b> [faire exploser le premier son «p» et en accentuant le second, et emphase sur le son «os»]
Slameur : Mouvement des index qui tracent le rectangle d'un écran de téléviseur.	
Slameur : Pause expressive.	SLAMEUR : <b>j'rejette tous tes préjugés, j'rejette ta télévision!</b> [sur un ton naturel, mais rythmé]
Slameur : Prise d'élan de la main droite; Mère-objet : se lève tranquillement.	SLAMEUR : <b>tu m'laises</b> [sur un ton naturel]

<sup>553</sup> Ici, lors des séquences gestuelles «slam», l'intention générale de la partition est surtout de communiquer directement avec le spectateur, de lui «faire comprendre le message du texte». Bien sûr, la figure typée et grotesque du Slameur vise également à *montrer* et caricaturer cette habitude et cette volonté des slameurs à «parler vrai» lors des compétitions de slam.

Slameur : Mouvement de rythme «rap» de la main; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>en hérit[a]ge</b> [exagération du son «a»]
Slameur : Mouvement de rythme «rap» de la main; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>une dégrad[a]tion</b> [exagération du son «a»]
Slameur : Mouvement de rythme «rap» de la main; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>av[an]cée d’l’Univers;</b> [exagération du son «an»]
Slameur : Pause expressive; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>j’appliquerai tes</b> [ton naturel] MÈRE-OBJET : Chhhhhh... [faible intensité]
Slameur : Mouvement des index qui tracent le rectangle d’un écran de téléviseur; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>principes rétrogr[a]des</b> [exagération du son «a»] MÈRE-OBJET : Chhhhhh... [intensité montante]
Slameur : Pause expressive; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>dans aucun d’mes vers.</b> [ton naturel] MÈRE-OBJET : Chhhhhh... [intensité moyenne]

Slameur : Pause expressive; Mère-objet : Avance vers le Slameur, les mains avancées comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>Essaie pas d'me calmer.</b> [ton naturel] MÈRE-OBJET : Chhhhhh... [intensité forte]
Slameur : Pause expressive, s'adresse à la Mère-objet du regard; Mère-objet : Pose ses mains sur les épaules du Slameur, comme pour le rassurer et le calmer.	SLAMEUR : <b>Toi...</b> <sup>554</sup> [ton naturel] MÈRE-OBJET : Chhhhhh... [intensité forte]

(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Retour à l'éclairage rougeâtre.*

Slameur : Propulse sa main vers la Mère-objet, comme pour la frapper <sup>555</sup> ; Mère-objet : S'enfuit en quelques pas vers Jardin, attrape l'imperméable transparent de la Poissonne dans les accessoires et se recroqueville sur elle-même.	SLAMEUR : <b>Ferme-l[a]!</b> [emphasis sur le son «a»]
Slameur : Pause expressive; Mère-objet : Se retourne lentement vers le Slameur jusqu'à se redresser. a. Mère-objet : Se défait de son imperméable puis le	

<sup>554</sup> S'adresse à la Mère-objet, toujours dans cette optique de l'écraser.

<sup>555</sup> Citation de l'étude biomécanique du *Lancer de la roche*.

<p>lance au Slameur qui l'attrape en se repliant sur lui-même en posture harakiri.</p>	
<p>Slameur : Pause expressive, recul à peine perceptible vers l'arrière (continuité de l'élan suite à la réception de l'imperméable); Mère-objet : Se retourne vers les spectateurs et en fixe un au hasard, idéalement un homme.</p>	<p>MÈRE-OBJET : <b>Pis p-p-pête-toi 'a f[a]ce dans ton boc[a]!</b> [emphasis sur les sons «a»]</p>
<p>Slameur : Pause expressive, recul à peine perceptible vers l'arrière (continuité de l'élan suite à la réception de l'imperméable); Mère-objet : Se retire derrière le fauteuil, dans une trajectoire rectiligne, en passant par Jardin, puis l'arrière scène.</p> <p>a. Slameur : Pause expressive, recul à peine perceptible vers l'arrière (continuité de l'élan suite à la réception de l'imperméable); Mère-objet : Retourne se cacher derrière la partie droite du divan, en descendant à la verticale, disparaissant de la même manière qu'elle était apparue lors du Leitmotiv 2.</p>	

Noir.

LEITMOTIV 4 : *Apathie occidentale (bis)*



(Séquences gestuelle et verbale «théâtre»)

*Sur l'écran suspendu, projection en fondu d'un montage vidéo de 30 secondes montrant d'abord un poisson rouge seul dans son aquarium sur fond bleu et indéfini, puis deux poissons rouges (un mâle et une femelle) qui se courtisent dans un aquarium et, ensuite, deux oeufs de poissons rouges que l'ont voit éclore; enfin, on voit un poisson rouge mort qui flotte au ras de l'eau, suivi d'un poisson rouge qui se fait aspirer par la chasse d'eau d'une toilette. Pendant ce temps, la douche blanche rallume progressivement au centre de la scène, à intensité très réduite. Excepté les bruits liés au performeur en scène, aucune ambiance sonore préenregistrée n'est perceptible.*

*Lumière bleue en fondu.*

SLAMEUR

1. Se rhabille lentement de l'imperméable transparent de la Poissonne rouge<sup>556</sup>.

*Éclairage bleuté de l'ambiance aquatique; aucun son.*

POISSON ROUGE (pantomime de l'exploration du bocal)

1. Reprise de la posture de base du Poisson rouge.
2. Déplacement vers Jardin.
  - a. Petit bond vers l'arrière-scène.
3. Déplacement vers l'arrière-scène.
  - a. Petit bond vers Cour.

---

<sup>556</sup> En accusant au maximum les bruits créés par le craquement du plastique.

4. Déplacement vers Cour.
  - a. Petit bond vers l'avant-scène.
5. Déplacement vers l'avant-scène.
  - a. Petit bond vers Jardin.
6. Déplacement vers Jardin, s'arrête au centre de la scène.
  - a. Petit bond vers l'avant-scène.
7. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Jardin.
  - a. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers Cour.
  - b. Regard vers les spectateurs et sursaut (avec respiration) vers le centre.
8. Élan marqué et course en petits pas vers les spectateurs.
  - a. Posture d'écrasement contre la vitre avec torse tordu en profil et jambes et bras écartés.
  - b. Regard et respiration à l'adresse d'un spectateur à Jardin, idem vers un spectateur à Cour.
  - c. Glissement contre la vitre avec bruit de succion fait par la bouche du *cabotin*, saut et prise de posture complète du Poisson, vers Jardin.
9. Déplacement vers Jardin<sup>557</sup>.
  - a. Petit bond vers l'arrière-scène.
10. Déplacement vers l'arrière-scène.
  - a. Petit bond vers Cour.
11. Déplacement vers Cour, arrêt au centre de la scène.
  - a. Petit bond vers le fauteuil, à l'arrière.

---

<sup>557</sup> Il oubliera chaque fois qu'il a déjà aperçu les spectateurs.

- b. Deux petits bonds de trépignement<sup>558</sup>.
- c. Élan et petite course vers le fauteuil.
- d. Rotation en hauteur de profil et pause.
- e. Mouvement de descente vers le fauteuil avec frémissement de plaisir dans les mains et le dandinement des hanches.

13. Transition en fondu croisé de l'expression du Poisson rouge à celle du Père-poisson rouge.

- a. Rotation sur le divan de posture de profil à face aux spectateurs.
- b. Posture avec dos courbé, mimique et regard apathiques et hypnotisés, bras exprimant une certaine mollesse.<sup>559</sup>

#### PÈRE-POISSON ROUGE

<p>Mouvement de <i>zapping</i> (en hauteur et en demi-cercle) pour aller chercher la télécommande.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Pointe la télécommande vers un spectateur choisi au hasard.</li> </ul>	
	<p>[PAN!] [son similaire à une détonation d'arme à feu]</p>

*Noir instantané, sans aucun fondu.*

<sup>558</sup> Le Poisson rouge vient de découvrir pour la première fois (dans sa propre conception des choses) le fauteuil et le trouve particulièrement invitant.

<sup>559</sup> Le Père-poisson rouge est hypnotisé et obnubilé par sa télévision (la salle des spectateurs), coincé dans la léthargie de son rythme de vie.