

CONSTRUIRE DE L'INTIME : RÔLES DES SPECTATEUR·RICE·S DANS *POURAMA*  
*POURAMA* DE GURSHAD SHAHEMAN

LORIE GANLEY

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme

Maîtrise ès arts en théâtre

Département de théâtre

Faculté des arts

Université d'Ottawa

© Lorie Ganley, Ottawa, Canada, 2023

## REMERCIEMENTS

Merci à Sylvain Schryburt qui, dès mes premiers pas dans le programme de maîtrise, m'a offert un accompagnement privilégié. Sa disponibilité, son écoute, ses nombreux encouragements et les opportunités qu'il m'a offertes ont enrichi mon parcours universitaire au-delà de mes espérances.

Merci à mon partenaire de vie (et de bibliothèque), Brandon Hepworth, de m'avoir soutenu, encouragée et aidé de mille et une façons tout au long de mon aventure à la maîtrise. Merci à ma famille et mes ami-e-s qui me soutiennent toujours dans les chemins sinueux que j'emprunte.

J'aimerais aussi remercier la Société québécoise d'études théâtrales et la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa pour les bourses de soutien qui m'ont été accordées. Ces aides financières m'ont permis de me consacrer entièrement à mes recherches tout au long de ma scolarité.

Enfin, merci à la compagnie *La ligne d'Ombre* pour m'avoir transmis les précieuses archives de *Pourama pourama*. Merci à Gurshad Shaheman pour sa confiance dans mon processus.

## RÉSUMÉ

La participation du public dans le triptyque autobiographique *Pourama pourama* de Gurshad Shaheman est sollicitée de trois façons différentes par les dispositifs qui structurent ce solo auxquels les spectateur·rice·s doivent accéder en déambulant d'un espace à l'autre : toucher le performeur pour *Touch me*; manger un repas cuisiné par le performeur pour *Taste me*; et partager un tête-à-tête intime avec le performeur dans *Trade me*.

La participation des spectateur·rice·s contribue à la mise en scène des relations entre le performeur et les personnages évoqués dans la narration. Parallèlement, un rapport intime avec le performeur s'instaure chez les participant·e·s qui incarnent des éléments du récit. Notre hypothèse est que le rapport d'intimité qui s'établit entre les récepteur·rice·s et l'artiste se construit à partir de dispositifs qui transforment le statut des spectateur·rice·s et brouillent les frontières de la théâtralité. À partir des définitions de dispositif selon Agamben et de théâtralité selon Féral, nous proposerons une lecture sémiologique de la représentation, repérant les éléments qui contribuent à la construction d'une intimité entre le performeur et son public, tout au long du spectacle.

Empruntant la forme de la performance, nous aborderons individuellement chacune des parties de ce triptyque en soulevant la spécificité de leur dispositif respectif. Dans le premier chapitre, nous verrons que le dispositif transforme en interface le corps du performeur qui génère un contact intime à partir duquel les participant·e·s peuvent agir comme personnage et transformer le dénouement cathartique du récit narré. Dans le deuxième chapitre, nous utiliserons l'hospitalité pour ouvrir la notion de dispositif afin de l'aborder à la manière d'une invitation, et non plus seulement comme une contrainte qui restreint les spectateur·rice·s dans ses agissements. Nous verrons qu'une esthétique de l'hospitalité vient alors produire des effets immersifs permettant au public de faire l'expérience de l'altérité du performeur. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, les concepts d'espace et de lieu de Tuan permettront de définir un espace liminaire qui marque l'entrecroisement des sphères intime et privée par la rencontre un à un qui est mis en scène et observé par le reste du public.

PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE – DISPOSITIF – THÉÂTRALITÉ – INTERFACE –  
HOSPITALITÉ – ESPACE ET LIEU

## ABSTRACT

Gurshad Shaheman's autobiographical triptych performance *Pourama pourama* invites the audience to participate in three different ways through the apparatuses that structure this solo performance, which spectators must access by walking through different places: touching the performer for *Touch Me*; eating a meal cooked by the performer for *Taste Me*; and sharing an intimate one-on-one moment with the performer in *Trade Me*.

The audience's participation contributes to the staging of the relationships between the performer and the characters evoked in the narration. At the same time, an intimate relationship with the performer is established among the participants who embody elements of the story. Our hypothesis is that the intimacy that develops between the recipients and the artist is built from apparatuses that transform the status of the spectators and blur the boundaries of theatricality. Drawing on Agamben's definition of apparatus and Féral's definition of theatricality, we propose a semiotic reading of the performance, identifying the elements that contribute to the construction of intimacy between the performer and the audience throughout the show.

Taking the structure of the performance, we will approach each part individually, highlighting the specificity of its apparatus. In the first chapter, we will see that the apparatus transforms the function of the performer's body into an interface that generates intimate contact from which participants can act as a character and transform the cathartic outcome of the narrative. In the second chapter, we will use the concept of hospitality to broaden the notion of apparatus and approach it as an invitation, rather than just a constraint that restricts the actions of the audience. We will see that an aesthetics of hospitality produces immersive effects that allow the audience to experience the otherness of the performer. Finally, in the third and final chapter, Tuan's concepts of space and place will define a liminal space that marks the intersection of the intimate and private spheres through the one-on-one encounter that is staged and then observed by the rest of the audience

AUTOBIOGRAPHY – APPARATUS – THEATRICALITY – INTIMACY – INTERFACE –  
HOSPITALITY – SPACE AND PLACE

# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>ii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>INTRODUCTION : UN SOLO AUTOBIOGRAPHIQUE ET PARTICIPATIF AUX LIMITES DE LA THÉÂTRALITÉ</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : LE CORPS DU PERFORMEUR COMME INTERFACE</b> .....	<b>15</b>
1.1 Déroulement de <i>Touch me</i> .....	15
1.2 Les caractéristiques du dispositif dans <i>Touch me</i> .....	18
1.3 L'interface.....	22
1.3.1 La notion d'interface et ses effets sur la réception du récit.....	22
1.3.2 La voix hors champ narratrice : introduire l'intime en scène .....	25
1.3.3 L'interface comme moyen d'entrer en relation avec le récit .....	30
1.3.4 La position liminaire des spectateur·rice·s .....	37
1.4 Conclusion .....	38
<b>CHAPITRE II : PROCÉDÉS IMMERSIFS POUR UNE RÉCEPTION INTIME D'UNE ALTÉRITÉ</b> .....	<b>40</b>
2.1 Déroulé de <i>Taste me</i> .....	40
2.1.1 Avant le repas : la rencontre avec la mère .....	40
2.1.2 Le basculement du dispositif : le service du repas .....	43
2.1.3 Après le service du repas : la relation avec Jean-Louis.....	44
2.2 L'hospitalité comme théâtre : une oscillation entre le quotidien et la théâtralité .....	45
2.3 Les effets produits par l'intégration de la nourriture dans les signes du spectacle.....	54
2.3.1 Les effets immersifs .....	57
2.3.2 Une immersion relationnelle .....	60
<b>CHAPITRE III : LES DÉPLACEMENTS DANS L'ESPACE LIMINAIRE</b> .....	<b>65</b>
3.1 Dispositif et déroulé de <i>Trade me</i> .....	65
3.2 Cartographier les zones scéniques .....	69
3.2.1 Départager l'espace et le lieu .....	69
3.2.2 Le lieu du public en opposition au lieu scénique .....	71
3.2.3 Le lieu scénique : rapports extérieur / intérieur .....	74
3.2.4 L'espace liminaire .....	75
3.3 L'expérience immersive à l'intérieur du lieu scénique .....	78
3.3.1 La symbolique du corps des participant·e·s en scène .....	80

3.3.2 Une immersion dans la marge .....	82
3.3.3 Intimité en scène : l’entrecroisement entre public et privé.....	88
3.3.4 Le retour dans l’espace liminaire : réintégrer le lieu du public .....	92
3.5 Conclusion.....	94
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>105</b>
<b>LISTE DES FIGURES.....</b>	<b>110</b>

# INTRODUCTION

## UN SOLO AUTOBIOGRAPHIQUE ET PARTICIPATIF AUX LIMITES DE LA THÉÂTRALITÉ

*Pourama pourama de Gurshad Shaheman*

Ce mémoire porte sur le spectacle autobiographique *Pourama pourama* qui a été présenté au Festival TransAmériques (FTA) de Montréal en 2018. Dans ce récit initiatique<sup>1</sup> sous forme de solo, l'auteur, metteur en scène et performeur franco-iranien Gurshad Shaheman insiste sur trois phases importantes de sa vie qui correspondent à autant de parties du spectacle : d'abord son enfance en Iran avec son père distant; ensuite, son adolescence en France avec sa mère aimante; et finalement, l'exploration de sa sexualité marquée par une accumulation d'amants. La version du spectacle présentée au FTA est en fait un triptyque : les trois parties du spectacle ont d'abord été créées et présentées individuellement. Nous avons donc trois performances indépendantes intitulées *Touch me*, *Taste me* et *Trade me* qui ont été rassemblées pour créer une longue forme d'une durée de 4 h 30 entrecoupée de deux entractes et conçues pour une soixantaine de spectateur·rice·s à la fois.

Dans *Touch me*, chaque spectateur·rice reçoit un masque à l'effigie du visage d'un vieillard qu'il·elle devra porter avant d'entrer dans un espace vide où des haut-parleurs diffusent la bande enregistrée d'une voix (celle de Gurshad Shaheman) qui raconte des souvenirs d'enfance liés à son

---

<sup>1</sup> « Le récit de vie au théâtre rompt avec la dramaturgie traditionnelle en ce qu'il recompose par la narration pure, et non plus par un enchaînement organique d'actions, la vie d'un personnage, envisagée dans un cadre temporel souvent très large qui peut aller de sa naissance à sa mort. » (Sarrazac, 2010 : 176.)

père dans un Iran en guerre. Après une vingtaine de minutes, l'enregistrement cesse et une phrase est projetée sur les murs : « À défaut de contact physique, cette performance s'arrêtera dans une minute. » Des spectateur·rice·s doivent alors se lever pour venir toucher le performeur qui se tient au centre de la pièce, ce qui redéclenche la bande-son. Dès que le contact physique s'interrompt, l'enregistrement est à nouveau suspendu. Les un·e·s après les autres, les spectateur·rice·s entrent ainsi dans la performance et deviennent de plus en plus originaux dans leur façon de toucher le performeur.

Dans la deuxième partie du spectacle, *Taste me*, le public se déplace vers un lieu qui reprend les codes de la commensalité : une station de cuisine avec plusieurs chaudrons à l'intérieur desquels mijote un plat est disposée devant de petites tables à dîner. Tour à tour, le performeur accueille chaque spectateur·rice à l'entrée de la salle et leur assigne une table où du vin et du pain sont servis. Il cuisine ensuite un repas typiquement iranien : « ragout de viande aux citrons séchés et lentilles jaunes servi sur son lit de riz safrané. » (Shaheman, 2019 : 5) Pendant la préparation du repas, un enregistrement de sa voix fait le récit de son émigration en France avec sa mère et de la découverte de son homosexualité. La performance bascule dans une forme immersive au moment où le repas est servi au public et que l'action de manger accomplie par celui-ci est étroitement liée au récit.

Enfin, dans la dernière partie du spectacle intitulée *Trade me*, chaque spectateur·rice reçoit un numéro avant d'entrer dans un grand espace avec, au centre, un cube dont les murs, selon l'éclairage, peuvent être opaques ou transparents. Tour à tour, un écran affiche un numéro tiré au sort, invitant l'élue à venir rencontrer le performeur qui se trouve à l'intérieur de la structure. Ceux·celles resté·e·s dans la salle entendent ce qui se passe dans la pièce alors que la personne à l'intérieur se retrouve en tête à tête avec l'artiste, dans sa chambre à coucher. Ce dernier raconte à

son invité·e comment il est devenu travailleur du sexe. Pour la première fois dans le spectacle, le récit est dit de vive voix, et non à travers un enregistrement, ce qui accentue le rapport intime lorsque le·la spectateur·rice se retrouve « seul·e » avec le performeur qui s'adresse directement à lui·elle.

### *L'autobiographie et la performance au cœur de la démarche*

Le spectacle expose ainsi au public la vie intime du performeur, à travers le récit d'enfance avec le père, le récit d'adolescence avec la mère, puis le récit de la découverte de la sexualité à l'âge adulte. Cette exploration du réel est au centre de la démarche de Gurshad Shaheman. À titre d'exemple, dans son plus récent spectacle, *Les forteresses* (2021), Shaheman se met en scène avec sa mère et deux de ses tantes qui lui racontent leur vie. Celles-ci n'ont aucune formation et expérience professionnelle liée aux arts de la scène. Les performeur·euse·s endossent ainsi leur propre rôle pour raconter le récit des femmes de la famille Shaheman. Dans *Les forteresses*, tout comme dans *Pourama pourama*, le réel comme matériau de création est clairement affiché dans le paratexte des pièces, puisque les noms des performeur·euse·s et de l'auteur correspondent aux noms des personnages en scène qui s'expriment au *Je*. Les programmes de soirée et le matériel publicitaire soulignent également la dimension autobiographique des spectacles de Shaheman. « La base de mon travail est autofictionnelle, mais ce qui m'importe n'est pas de livrer mon histoire – qui n'est qu'une parmi des millions – mais de faire résonner cette histoire chez le visiteur à l'endroit qui lui est le plus intime. » (Shaheman, 2017 : 12) Bien que le créateur parle parfois d'autofiction pour décrire sa démarche, il reste que tout ce qui entoure ses spectacles renforce l'impression que le

contenu narratif se déploie sur les bases d'un pacte autobiographique <sup>2</sup> respecté. Le·la spectateur·rice entre alors dans la salle de spectacle en étant déjà convaincu·e que l'événement auquel il·elle va assister est basé sur une réalité crédible.

La forme performative de *Pourama pourama* souligne également le décalage entre fiction et réalité, puisque la présence en scène du performeur qui interprète son propre rôle vient renforcer le pacte autobiographique. En assumant son propre rôle, et en mettant en jeu son corps comme principal matériau symbolique du spectacle avec lequel les spectateur·rice·s ont la possibilité d'interagir, la potentialité du simulacre du texte et de la mise en scène devient difficile à percevoir. Paradoxalement, le spectacle est une construction artificielle qui s'inscrit en dehors du quotidien<sup>3</sup> : la mise en scène, la musique, l'éclairage, les costumes et les décors sont des éléments qui contribuent à l'élaboration de la fiction. Tout est orchestré minutieusement pour créer des éléments symboliques qui appuient le récit. Ainsi, *Pourama pourama* est une forme que l'on pourrait qualifier d'hybride puisque le spectacle emprunte autant aux codes du théâtre qu'à ceux de la performance, créant ainsi un univers autobiographique traversé par la fiction.

### *Démarche et méthodologie*

Cette thèse de maîtrise est née de mon expérience de spectatrice de *Pourama pourama* et est nourrie par le sentiment d'une relation privilégiée avec le créateur qui s'est construite au cours des

---

<sup>2</sup> Le pacte autobiographique, tel que théorisé par Philippe Lejeune, prend effet lorsque l'auteur·rice, le·la narrateur·rice et le personnage sont la même personne. Le pacte produit un effet sur la façon dont le·la lecteur·rice recevra l'œuvre. L'identité de l'auteur, comme fait indubitable, est alors immédiatement saisie par le·la lecteur·rice comme une image du réel, une vérité extérieure au texte qui peut être vérifiée.

<sup>3</sup> Nous utiliserons désormais le terme « quotidien », comme entendu par Féral, pour délimiter la notion de réel. « Ce que fait le regard de la spectatrice [...], c'est créer cet espace clivé, espace autre où l'autre a sa place. Si ce clivage n'existait pas, il n'y aurait pas de possibilité de théâtre, car l'autre serait dans mon espace immédiat, c'est-à-dire dans le quotidien. » (Féral, 1988 : 351) Dans le cas de *Pourama pourama*, les spectateur·rice·s sont à la frontière de ce clivage, ce qui contribue à la contamination du quotidien dans le spectacle, et vice-versa.

différentes phases participatives du spectacle. La présente recherche reconnaît l'expérience du·de la spectateur·rice comme savoir essentiel des études théâtrales, basées sur une observation personnelle et singulière de l'événement qui, par ses dispositifs, multiplie les points de vue possibles sur l'événement. Par sa forme, le spectacle invite à l'*engagement* des spectateur·rice·s, comme le souligne McConachie. « *Because this engagement happens among live participants in the same space and during the same time, theatre usually has more in common with face-to-face conversations than do other mediated events [...].* » (2008 : 1) La co-présence entre le performeur et les récepteur·rice·s positionne l'événement spectaculaire dans une relation d'échanges mutuels qui, sans la contribution des participant·e·s, ne pourraient avoir lieu. Comme Bouko et Guay le mentionnent :

La notion d'engagement permet en outre de surmonter la sempiternelle opposition entre passivité ou activité du spectateur et invite plutôt à préciser la nature de cet engagement, les processus mentaux impliqués, les procédés auxquels les créateurs font appel pour l'obtenir et le type d'expérience esthétique et culturelle à laquelle le spectateur est convié. (Bouko et Guay, 2015 : 6)

Les codes de *Pourama pourama* recadrent ainsi l'engagement du public en développant des dispositifs qui intègrent ce dernier dans un environnement scénographique qui permet une multiplication de point de vue et d'expériences possibles. En outre, la démarche du performeur révèle l'importance de l'engagement des corps du public, éveillant les sens et les sensations individuelles des récepteur·rice·s. Également, en mettant les actions accomplies par les participant·e·s au centre de la mise en scène, l'expérience du spectacle peut se diversifier de représentation en représentation. Les participant·e·s se font offrir, par le performeur, la possibilité d'engager leurs corps dans l'action scénique, créant l'impression d'opérer une influence, dans le cas de *Touch me* par exemple, sur l'issu du récit. Ainsi, le·la participant·e devient un « [...] corps en performance [qui] est en outre appelé à manifester sa présence aux autres, physiquement ou

verbalement, à constituer l'un des points de focalisation de la production, voire à participer à son énonciation. » (Bouko et Guay, 2015 : 8) C'est également l'intention que souligne le créateur en entrevue : « [...] [Le spectateur] est toujours au cœur du dispositif. Pour que la présentation ait lieu, il est toujours obligé de s'impliquer. Tout est pensé pour que cela se fasse sans brutalité. Mes objets travaillent en douceur à rompre la tranquillité de l'autre. » (Shaheman, 2017 : 12) La démarche derrière *Pourama pourama* permet donc de développer une analyse de la relation qui se construit au fil du spectacle, mettant en son centre le « désir [assumé du performeur] d'une rencontre et d'une relation [avec les spectateur·rice·s] plutôt que d'un rapport de pure consommation ou de contemplation béate. » (Bouko et Guay, 2012 : 8) Ce sont les effets que produit cette relation dans la réception du spectacle qui nous intéressent.

Ce projet de recherche s'est d'abord appuyé sur mes souvenirs, mes impressions notées après le spectacle et des conversations tenues à l'époque avec les festivalier·ère·s ayant assisté à la même série de représentations. Ces traces et souvenirs ont ensuite été corroborés avec des images du spectacle rassemblées de diverses sources, ainsi que par des captations vidéo issues des archives de la compagnie *La ligne d'ombre*, rassemblant en tout presque deux heures de représentation. Une collecte de documents connexes, tels que des dossiers de presse, le texte du spectacle, la réception critique ainsi que des entrevues publiées avec le créateur ont également été étudiés. Enfin, j'ai eu la chance de participer via visioconférence à un atelier d'écriture animé par l'artiste lui-même, Gurshad Shaheman, ce qui m'a permis de me familiariser avec son processus de création<sup>4</sup>.

Dans le cadre de mes analyses, et au-delà des approches théoriques que nous présenterons dans les trois chapitres de la thèse, le regard porté sur ce spectacle reste informé par les notions de base de

---

<sup>4</sup> « Atelier d'écriture avec Gurshad Shaheman », le 16 octobre 2021 à Nancy, France.

la sémiologie théâtrale, que nous envisageons ici comme une assise méthodologique. Sans proposer une analyse sémiotique de *Pourama pourama*, les analyses n'en nécessitent pas moins le repérage des signes dominants et demeurent attentives à l'interaction, la convergence ou la divergence entre les divers systèmes signifiants du spectacle. Ceci constituera le cadre méthodologique à l'intérieur duquel des approches théoriques spécifiques, adaptées selon la section du spectacle à l'étude, seront déployées.

### *Un engagement programmé par les dispositifs scéniques*

La notion de dispositif est à la base de notre analyse pour comprendre comment le·la spectateur·rice parvient à franchir la frontière entre la scène et la salle et à s'inclure dans le récit. Le concept défini par le philosophe Giorgio Agamben servira de cadre que nous transposerons au théâtre pour mettre en lumière l'influence des différents choix de mise en scène dans la transformation des rôles attendus des membres du public.

Agamben étudie le concept de dispositif pour appréhender comment les existences des individus sont structurées par un ensemble hétérogène allant des institutions et des lois, en passant par les discours, voire même les objets du quotidien, comme le téléphone cellulaire. Puisque la notion est fréquemment utilisée pour parler de contrôle social, poser la question du dispositif au théâtre permet de questionner la relation entre le spectacle et les spectateur·rice·s, particulièrement dans le cas d'une forme participative dont les moyens sont mobilisés afin d'inclure le public dans la construction même du spectacle. Pour Agamben, un dispositif est « tout ce qui a la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (2007 : 31) Ainsi, le philosophe sépare l'être en deux grands ensembles, soit celui des êtres vivants et celui des dispositifs qui entrent en relation

avec eux. (Agamben, 2007 : 30) Entre les deux catégories, il y a ce qu'il nomme les sujets, c'est-à-dire, tout ce qui résulte de la relation, « du corps à corps » (Agamben, 2007 : 32), dit-il, entre les vivants et les dispositifs. L'entre-deux, c'est donc le processus de subjectivation qui découle de la rencontre d'un dispositif et d'un être vivant. Un même individu peut être traversé par une panoplie de dispositifs et subir plusieurs processus de subjectivation, mais chaque dispositif produit un seul résultat.

Si nous appliquons cette théorie au théâtre, lorsqu'une personne entre dans la salle de spectacle et prend place dans son siège, elle est saisie par le dispositif théâtral et devient un·e spectateur·rice, dont la principale fonction est de regarder, d'écouter, de sentir et de décoder ce qui se produit sur scène. Dans le cas de *Pourama pourama*, le spectacle met en place différents dispositifs, selon chaque partie du spectacle, pour transcender la fonction attendue du·de la spectateur·rice. Que ce soit par la disposition du public (la délimitation scène-salle n'existe plus), par le bris du quatrième mur (des interactions directes avec le performeur), ou même par sa forme déambulatoire (le public doit se déplacer dans différents lieux pour accéder aux trois parties du spectacle), nous pouvons dire que ces éléments sont des dispositifs qui saisissent les spectateur·rice·s et les contraignent à prendre un rôle qui dépasse ou questionnent ce qu'une forme spectaculaire plus traditionnelle attendrait d'eux·elles. L'individu venu voir *Pourama pourama* s'attend à devenir un·e spectateur·rice, mais lorsque la bande enregistrée s'interrompt et que le message « À défaut de contact physique, cette performance s'arrêtera dans une minute » apparaît, la soudaine responsabilité de poser un geste tombe sur ses épaules, et force ainsi les plus courageux·euse·s à devenir *participant·e·s*, puisqu'en se levant et en se détachant de la masse anonyme du public, le·la spectateur·rice-participant·e devient un élément composant les signes de la représentation. Quant aux plus timides qui n'oseront pas se détacher du groupe, ils·elles ressentiront tout de même ce

dilemme entre entrer ou rester en dehors du spectacle. Dans les deux cas, les membres du public partagent la responsabilité d'une potentielle interruption de la performance.

Nous verrons donc que chacune des trois parties du spectacle est mise en scène de façon à mettre de l'avant des dispositifs qui produisent une transformation du rôle du·de la spectateur·rice, parfois de façon plus contraignante, et parfois sous forme d'invitation, générant une subjectivation des individus qui passe de simple spectateur·rice à participant·e. Chaque dispositif invite une participation physique spécifique : toucher le performeur, manger un repas cuisiné par le performeur et entrer dans un environnement intime en tête à tête avec le performeur. Dans tous les cas, des moyens sont mis en place par la mise en scène pour faciliter le confort, puis l'adhérence et la participation des spectateur·rice·s.

L'engagement du public est donc le résultat des dispositifs mis en place par la mise en scène. Selon les parties, nous postulons que les participant·e·s sont tour à tour appelé·e·s à incarner symboliquement le père de Gurshad<sup>5</sup>, le premier amant de Gurshad puis, ses clients, ceci afin d'ouvrir au·à la spectateur·rice la possibilité de sa participation au récit. C'est en superposant les actions posées par les spectateur·rice·s à la narration qu'un nouveau récit se construit en direct. La participation du public contribue alors à la mise en scène des relations entre le performeur et les personnages évoqués dans la narration. Parallèlement, un rapport intime avec le performeur s'instaure chez les participant·e·s qui incarnent le récit et contribuent à une sorte de « catharsis thérapeutique » pour Gurshad.

### *Positions liminaires : recadrer la théâtralité*

---

<sup>5</sup> Nous utilisons le prénom du performeur en référence intradiégétique au personnage du récit qu'il incarne.

Le concept de théâtralité, tel que théorisé par Josette Féral, découpe le monde de façon binaire, avec un « en-dedans » et un « en-dehors » de la théâtralité. À l'intérieur de ce cadrage se trouvent la fiction et l'imitation de la vie quotidienne tandis qu'à l'extérieur se trouve le quotidien. Ainsi, le regard du·de la spectateur·rice produit un cadrage duquel il·elle s'exclue. Dans *Pourama pourama*, la participation oriente le·la spectateur·rice pour lire « l'intérieur » et « l'extérieur » de ce cadre sous différents angles. Les clés pour percevoir ce cadrage sont ainsi sans cesse brouillées, ne permettant plus d'apercevoir le contour de la fiction et du quotidien. Introduire le concept de liminarité<sup>6</sup> dans cette dualité permet d'ajouter un « entre-deux », une zone d'ambiguïté. L'anthropologue Victor Turner aborde cette notion dans son étude des rites de passage des sociétés indigènes, qui, en reprenant les théories de Van Gennep, divise le rite en trois phases, soit la séparation (lorsqu'un individu quitte un groupe), la transition (le moment liminaire) et l'incorporation (le retour de l'individu dans le groupe).

*During the intervening phase of transition, called by Van Gennep "marging" or "limen" (meaning threshold in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few [...] of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states. (Turner, 1982 : 24)*

Traditionnellement, toute sorte de rites sont tenus pour marquer, par exemple, le passage de l'enfance à l'âge adulte d'un individu. Lors du rite, cette personne n'est plus enfant, mais elle n'est pas encore adulte. Des épreuves sont mises en place afin qu'elle acquière les connaissances nécessaires pour, au terme du rituel, revenir au sein de la communauté transformée dans son nouveau statut social d'adulte.

---

<sup>6</sup> Certain·e·s auteur·rice·s emploient le terme « liminalité » (ou « *liminality* » en anglais) dont la définition opératoire équivaut au terme « liminarité ». Dans le cadre de notre étude, dans un souci d'uniformité, nous emploierons le second terme qui est tout autant employé dans les discours savants.

Dans un contexte spectaculaire, la définition de liminarité proposée par Hovarth, Thomassen et Wydra nous permet d'identifier les moments de bascule du spectacle où le statut des spectateur·rice·s se transforme. « [...] [*L*]iminality captures in-between situations and conditions characterized by the dislocation of established structures, the reversal of hierarchies, and uncertainty about the continuity of tradition and future outcomes. » (2018 : 2) C'est cet *entre-deux* mentionné par le trio de chercheur·euse·s qui nous intéresse, puisque c'est dans celui-ci que la lecture de ce qui compose les signes de la quotidienneté et de la théâtralité par le public devient ambiguë. Lorsque le·la spectateur·rice « touche », « avale » ou « entre » dans le spectacle par l'engagement spontané de son corps, il·elle est aussi confronté·e au quotidien que le performeur prétend représenter. Qu'est-ce qui relève de la fiction et qu'est-ce qui relève du quotidien dans *Pourama pourama* ? Au fil des trois parties du spectacle, la réponse deviendra de moins en moins évidente du point de vue du public par la position liminaire dans laquelle les dispositifs le plongent.

Nous verrons plus loin comment les différents dispositifs parviennent à maintenir le public dans cette zone liminaire, où les spectateur·rice·s ne sont pas invité·e·s à traverser la ligne entre l'intérieur et l'extérieur du cadre de la théâtralité, mais à se maintenir directement sur cette frontière, influençant ainsi son rôle dans le spectacle et sa réception des signes de la représentation.

### *Découpage de la thèse*

Les procédés formels du spectacle soulèvent plusieurs questions quant à la place du·de la spectateur·rice dans *Pourama pourama*. Quelles fonctions ou quels rôles les dispositifs de la performance assignent-ils au·à la spectateur·rice ? Quels sont les moments liminaires du spectacle, ceux qui marquent la transformation des fonctions du·de la spectateur·rice ? Comment les spectateur·rice·s sont-ils·elles invité·e·s à franchir la frontière entre le lieu du public et le lieu de la

performance ? Comment le·la spectateur·rice intègre-t-il·elle le récit et comment incarne-t-il·elle plusieurs rôles ? Est-ce que les signes d’hospitalité présents dans le spectacle participent à brouiller les frontières entre le quotidien et le spectacle ? Est-ce qu’une esthétique de l’hospitalité génère une expérience de l’altérité ? Quels sont les effets des procédés immersifs sur la réception d’une performance autobiographique ? Comment *Pourama pourama* suscite-t-il une participation du·de la spectateur·rice qui diffère des formes plus courantes du théâtre participatif<sup>7</sup> ?

Par sa forme autobiographique, performative et participative, le spectacle joue sur les limites de la théâtralité en transformant le statut des spectateur·rice·s. Nous constaterons, au fil des quatre heures trente du spectacle, comment la relation entre le public et le performeur évolue et affecte en direct la réception des signes spectaculaires. Notre hypothèse est que le rapport d’intimité qui s’instaure chez le·la spectateur·rice envers le performeur se constitue à partir de dispositifs qui redéfinissent les frontières de la théâtralité. Ainsi, la forme participative et immersive du spectacle vise à représenter et à produire des rapports relationnels.

Reprenant à notre compte la structure du spectacle, nous découperons la thèse en trois chapitres, respectivement consacrés à *Touch me*, *Taste me* et *Trade me*. Dans le premier, nous distinguerons les notions liées à l’autobiographie, à la performance et à la théâtralité. Nous constaterons que la cohabitation entre ces trois éléments affecte la réception du spectacle. C’est par la notion d’interface et l’interaction que celle-ci implique que nous verrons comment le public parvient à s’intégrer dans le récit en participant, puis en prenant un rôle actif dans celui-ci. Nous démontrerons

---

<sup>7</sup> Plus généralement, le théâtre participatif a tendance à donner de l’agentivité au spectateur, ce qui peut influencer le déroulement et le résultat du spectacle. « [L]’adjectif [participatif] exprime un recentrement sur les structures matérielles, qui incitent – voire contraignent – les individus à vivre une expérience singulière. » (Kapelusz, 2013 : 61) Dans le cas de *Pourama pourama*, les spectateur·rice·s ne peuvent pas influencer le déroulement du spectacle. Toutefois, chaque spectateur·rice expérimente un engagement du corps différent qui produit des rapports d’intimité avec et dans le récit.

alors comment le·la spectateur·rice-participant·e en vient à transformer symboliquement la nature de la relation père-fils racontée par l'enregistrement hors champ de la voix du performeur, produisant une catharsis thérapeutique pour ce dernier.

Dans le deuxième chapitre, il sera question des notions liées à l'hospitalité, au rituel de la commensalité, à la rencontre et aux effets immersifs. Nous verrons l'influence qu'apporte l'utilisation de la nourriture au théâtre pour produire une expérience de quotidienneté qui génère une participation non contraignante. Enfin, l'ingestion de la nourriture par le public, dans un contexte de récit autobiographique et de théâtre de l'hospitalité, permet aux participant·e·s de rencontrer les personnages du récit, tout en vivant une expérience immersive de ce qui compose l'identité du performeur, et du même coup son altérité aux yeux du public.

Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous cartographierons les différents éléments qui composent l'espace théâtral. Pour ce faire, nous ferons dialoguer les notions liées à l'espace proposées par Anne Ubersfeld et celles d'espace et de lieu proposées par le géographe Yi-Fu Tuan. Nous verrons comment le·la spectateur·rice-participant·e entre et sort de la performance selon le lieu qu'il·elle occupe ou traverse (c'est-à-dire l'espace des spectateur·rice·s ou le lieu de la pièce occupée par Gurshad), et comment chaque lieu permet de développer différents rapports relationnels, soit dans la fiction (lorsque le membre du public est regardé par les autres spectateur·rice·s), soit dans le quotidien (lorsque son corps s'engage dans un rapport intime avec celui du performeur). Par l'élaboration d'un *espace liminaire*, nous analyserons comment le corps du·de la participant·e est saisi par le regard du public pour devenir un élément participant à la mimesis du récit. Également, la division des corps dans les divers lieux scéniques permettra d'interroger le rapport entre sphères privée et public, et le lien entre celles-ci et les sexualités

mineures. Par l'intégration du public dans un lieu intime partagé avec le performeur (et par le fait même dans le récit intime de ce dernier) nous verrons comment la marge peut parvenir à s'intégrer dans la communauté. Nous constaterons enfin comment un témoignage intime peut traverser l'individuel et rejoindre une parole collective, voire politique.

En conclusion, nous retracerons la réception intime qui s'est construite dans la relation entre les spectateur·rice·s et Gurshad au fil des trois performances, chacune ayant sollicité la participation du public à divers degrés par les dispositifs mis en place, permettant une co-construction de sens afin de brouiller le cadre de la théâtralité et mettre de l'avant une lecture des signes de la quotidienneté comme élément dramaturgique. Au final, cette analyse approfondie du spectacle *Pourama pourama* permettra de lancer des pistes de réflexion sur l'apport essentiel des spectateur·rice·s dans l'événement spectaculaire.

## CHAPITRE I

### LE CORPS DU PERFORMEUR COMME INTERFACE

Dans les formes plus traditionnelles du théâtre, la frontière qui sépare la fiction du quotidien est relativement claire. *Touch me* joue avec les limites de ces deux ensembles pour entretenir une ambiguïté sur les éléments qui participent, ou non, à la théâtralité du spectacle. Le dispositif de *Touch me* produit cette ambivalence en déplaçant le cadrage que produit le regard des spectateur·rice·s en les faisant participer. Qu'est-ce qui constitue le quotidien, et qu'est-ce qui constitue la fiction ? Nous verrons dans le présent chapitre le processus mis en place pour saisir les spectateur·rice·s dans un entre-deux où chaque catégorie est contaminée par l'autre, au point où le public les confond.

#### 1.1 Déroulement de *Touch me*

Dans le foyer du Centre du théâtre d'Aujourd'hui, nous faisons la file pour entrer dans la salle intime Jean-Claude Germain. Aux portes, les employé·e·s du théâtre distribuent un masque à l'effigie d'un vieillard. Nous sommes invité·e·s à le mettre, puis à entrer. Au premier regard, l'espace semble vide, à l'exception de huit haut-parleurs et de la table de la régie, dissimulée au fond de la pièce. Les murs sont recouverts de rideaux noirs. Le lieu théâtral et ses appareils techniques semblent composer l'environnement scénographique, à l'exception des coussins rouges dispersés partout au sol pour le public.

Une voix grave et douceuse – celle du performeur – résonne alors dans les haut-parleurs. « [J]e suis enfermé dans mon corps d'enfant. Mon corps de la honte. Mon corps qu'on ne peut pas toucher.

Mon corps qu'il faut cacher. Mon corps qu'il faut faire taire. » (Shaheman, 2018 : 10) Sous forme de monologue, le performeur narre son enfance à Téhéran dans les années 1980. À cette époque, il a quatre ans, c'est la guerre et son père supervise des chantiers à la frontière avec l'Irak. Le père est distant avec son enfant et il semble incapable de lui démontrer une quelconque marque d'affection ou d'entretenir une proximité intime avec lui. Dans la pénombre de la pièce, des photos émergent, illustrant les souvenirs relatés. Nous voyons, entre autres, un garçon d'environ quatre ans qui prend la pose en tenant un fusil d'assaut.

Il est obligé de me laver. C'est la première fois que je me retrouve dans cette intimité avec lui. Je ne sais pas qui est le plus gêné de nous deux. Il m'a demandé de garder mon slip : Je n'aime pas la sensation du tissu mouillé sur ma peau. Il m'explique qu'il ne faut jamais montrer sa nudité. « Tu es grand maintenant et les grands cachent leur nudité même quand ils sont tout seuls. » Nudité signifie sexe. Quelque chose l'empêche de nommer mon sexe, ne serait-ce que dans un langage enfantin ou métaphorique. Il parle par ellipses. Il me savonne tout le corps et passe furtivement le gant sous mon slip en détournant le regard. Cette règle-là s'imprimera dans ma chair pour des années. (Shaheman, 2018 : 22)

Après une vingtaine de minutes à écouter la narration, l'enregistrement audio est interrompu et le performeur nous offre des cocktails à la vodka. Nous trinquons, puis il vient au centre de la pièce. Une phrase est alors projetée sur un mur : « À défaut de contact physique, cette performance s'arrêtera dans une minute.<sup>8</sup> » La règle est claire : un·e spectateur·rice masqué·e doit se lever et venir toucher le performeur. Nous nous regardons tous·tes dans le silence, en attendant de voir qui initiera le premier contact. Après quelques secondes d'inaction, la personne la plus près du performeur tend simplement la main et touche le pantalon de celui-ci. Au contact, l'enregistrement sonore reprend immédiatement. Dès que la liaison des corps cesse, la narration s'arrête. S'installe

---

<sup>8</sup> Le décompte est présenté par un minuteur qui fait voir au public les secondes qui s'écoulent.

ainsi un manège où les spectateur·rice·s se relayent pour pouvoir accéder au récit du performeur, celui d'une enfance marquée par l'absence de contacts physiques et affectifs avec son père.

Figure 1.1, *Touch me*, © Barbara Laborde.

---

Vers la fin de la performance, une fois que le public parvient à entendre tout le récit grâce à sa participation, le performeur offre à nouveau un cocktail. Dans une ambiance festive, nous sommes invité·e·s à délaissier nos masques et à quitter la pièce pour suivre les employé·e·s du théâtre vers la deuxième partie du spectacle qui aura lieu dans un endroit encore inconnu.

La performance se divise ainsi en deux sections : avant et après la projection de la consigne. C'est à l'apparition de la phrase et du décompte que le dispositif culmine et bascule, puisqu'il transforme les rôles attendus des sujets spectateur·rice·s et du sujet performeur. À partir de ce moment pivot, nous verrons comment les divers éléments du spectacle sont contaminés par le quotidien au point de brouiller les délimitations du cadre de la théâtralité.

## 1.2 Les caractéristiques du dispositif dans *Touch me*

Dans *Touch me*, plusieurs éléments participent à la construction d'un dispositif qui a pour résultat de transformer le rôle attendu des spectateur·rice·s. D'abord, ces dernier·ère·s entrent et se dispersent dans un espace où la démarcation entre la scène et la salle n'est pas clairement définie. Les coussins au sol indiquent un endroit où s'asseoir, attribuant ainsi toute la surface du sol au public et, du même coup, aucun espace pour une dynamique scène/salle telle que l'on retrouve dans des formes scéniques traditionnelles. Ensuite, la présence d'une soixantaine de spectateur·rice·s identiquement masqué·e·s est frappante et semble être le principal élément qui compose l'environnement scénographique. Une fois le public en place, un récit est narré par une voix omnisciente, dont l'origine est encore mystérieuse.

Pour Josette Féral, le cadrage produit par le regard des spectateur·rice·s est essentiel dans le processus de théâtralisation. Les signes de la théâtralité dans les premières minutes du spectacle semblent donc se trouver principalement dans la relation entre le public et la narration.

La condition de la théâtralité [est] l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un espace autre que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur, mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui crée un en-dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité. (Féral, 1988 : 350)

Lorsque le performeur se détache de la foule et se positionne au centre de la pièce, son corps devient le point d'attention central qui permet de produire un cadrage qui délimite plus précisément le dedans et le dehors du spectacle. Puis, l'éclairage se resserre sur lui et le public se repositionne légèrement pour avoir le performeur dans son angle de vue, achevant de créer une disposition scène/salle en trois-cent-soixante degrés.

Toutefois, malgré ce cadrage, quelques éléments viennent brouiller la délimitation claire entre le quotidien et la fiction. D'abord, notons que le premier contact entre le public et le performeur se fait à travers la consommation d'une boisson alcoolisée<sup>9</sup>, provoquant déjà une rupture avec le rapport intérieur/extérieur du cadre. Poursuivant avec cette dynamique, l'espace à franchir entre le lieu de la performance et celui des spectateur·rice·s est très mince, ce qui maintient un rapport de proximité avec le performeur. Ensuite, de par le dispositif qui disperse le public en cercle, nous pouvons percevoir en permanence les autres spectateur·rice·s masqué·e·s : constamment présent·e·s dans l'espace scénique, ils contribuent de ce fait à la scénographie.

Lorsque l'artiste se place au centre de la pièce, son visage reste stoïque et son corps est immobile. Il se présente vêtu d'un jeans et d'un t-shirt parfaitement neutres, pour ne pas dire banals. S'il ne laisse entrevoir aucune émotion, la voix, quant à elle, livre des informations intimes que nous recevons comme « authentiques » et « réelles ». En littérature, le pacte autobiographique, tel que théorisé par Philippe Lejeune (1996), prend effet lorsque l'auteur·rice, le·la narrateur·rice et le personnage sont la même personne. Ce pacte affecte alors la façon dont le·la lecteur·rice reçoit l'œuvre. L'identité de l'auteur·rice, comme fait indubitable, est immédiatement saisie par le·la lecteur·rice comme une image du réel, une vérité extérieure au texte qui peut être vérifiée. De plus, nous reconnaissons également le visage enfantin de Gurshad dans les photographies qui sont projetées, corroborant davantage l'aspect autobiographique du récit. En raison de ce pacte autobiographique qui est conclu avec l'assistance, le performeur se donne à voir dans une position de vulnérabilité puisqu'il livre des informations intimes dont la véracité est vérifiable.

---

<sup>9</sup> Nous développerons spécifiquement à propos des effets sur la réception que produit l'intégration puis l'ingestion de nourriture dans les signes de la représentation théâtrale dans le prochain chapitre.

L'absence d'expressions faciales et de réactions du corps de l'artiste pose alors la question de sa fonction, puisqu'il nous apparaît comme un élément antithéâtral. En effet, le corps n'est pas dans une dynamique de mimesis, puisque le performeur ne se présente pas comme un personnage dans un mode représentationnel, mais plutôt en présentation de lui-même. La dimension autobiographique du spectacle a pour effet de brouiller ouvertement la distinction entre le performeur et sa représentation symbolique dans le récit. Ce procédé souligne la dimension performative du spectacle. Si, dans un contexte théâtral plus orthodoxe, le public peut distinguer l'acteur du personnage qu'il interprète, dans *Pourama pourama*, nous percevons uniquement Gurshad Shaheman, le performeur. L'aspect fictif de la représentation devient alors difficilement perceptible par les récepteur·rice·s.

Féral mentionne également que la théâtralité n'est pas exclusive au théâtre. En effet, il peut y avoir théâtralité dans le quotidien, il suffit qu'un regard produise un cadrage sur quelque chose pour créer un rapport intérieur (le sujet) et extérieur (la personne qui regarde). « La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique. [...] C'est cette mise en place des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre. » (Féral, 1988 : 351) Si la théâtralité peut donc émerger partout, pour Féral, la théâtralité théâtrale joue de la limite bien claire entre la fiction et le quotidien, ce qui la distingue de la performance. L'acteur·rice, au théâtre, met son corps en scène pour *jouer*, selon les règles du spectacle, un rôle qui le·la maintient dans la fiction. Le corps du·de la comédien·ne est alors un élément parmi tant d'autres (costumes, éclairages, son, texte, décor...) qui porte et produit les signes qui contribuent à l'illusion du spectacle, même si, pour Féral, le corps du performeur a un rôle plus important dans la production de ce cadrage que les autres signes énumérés ici.

Suivant cette logique, la performance semble s'opposer à la théâtralité théâtrale, puisqu'elle rejette l'illusion. L'acteur au théâtre imite, reproduit ou transforme la réalité. En tout temps, mentionne Féral, le corps de l'acteur doit rester dans la fiction. Dans le cas de *Pourama pourama*, la ligne entre fiction et quotidien n'est pas clairement définie puisque le récit prend ses référents dans le quotidien, à commencer par la prétention d'absence de rôle que le performeur incarne.

Lorsque la représentation devient participative, la frontière se brouille encore davantage puisque le public, qui provient du quotidien, vient franchir la séparation entre la salle et la scène pour intervenir dans l'espace fictionnel. Toutefois, même pour le public, la représentation du quotidien se brouille par les signes de la théâtralité qu'il porte. En effet, du point de vue du·de la spectateur·rice, et ce durant les premières minutes de la performance, les seuls éléments à voir sont les autres membres du public qui écoutent la bande sonore. Or, ce public participe aussi à la théâtralité puisque les auditeur·rice·s portent tous·tes un masque de vieillard, élément de la fiction qui vient effacer leur individualité pour créer une masse anonyme déguisée. Le·la spectateur·rice regarde, à travers son propre masque, les autres qui sont masqué·e·s. Il·elle produit donc un cadrage en dehors duquel il·elle observe la théâtralité.

Si le cadre est un résultat, un produit fini, qu'il est possible d'imposer, le cadrage est au contraire un processus, une production, qui est l'expression d'un sujet en acte. Le cadrage souligne bien qu'il est saisi [il met] en lumière des relations perceptives entre un sujet et un objet; il souligne que cet objet est transformé en objet théâtral et qu'il y a dans cette transformation l'imbrication d'une fiction dans une représentation. (Féral, 1988 : 350)

Le public doit ensuite se partager la responsabilité du déroulement du spectacle, qui menace de se terminer prématurément à tout moment. Les gestes posés par la salle deviennent le noyau de la représentation, c'est-à-dire le principal élément mis en scène. Les participant·e·s sont non seulement en interaction directe avec le performeur, ils·elles sont aussi regardé·e·s par celles·ceux

resté·e·s en dehors du cadre, confortablement assis·es sur leur coussin. Ainsi, par le dispositif mis en place, les spectateur·rice·s masqué·e·s deviennent des participant·e·s pour ensuite devenir elles·eux-mêmes des performeur·euse·s, puisque de leurs gestes émergent des actions qui produisent une nouvelle lecture sensible de la représentation.

Avant de mieux approfondir le rôle attribué aux spectateur·rice·s par le dispositif du spectacle, il faut maintenant nous intéresser à la fonction que le dispositif attribue au sujet-performeur (Gurshad). C'est par la notion d'interface que nous verrons ensuite comment l'inclusion des spectateur·rice·s dans la dramaturgie devient possible, et comment ceux·celles-ci deviendront des sujets-personnages au sein du récit.

### 1.3 L'interface

#### 1.3.1 La notion d'interface et ses effets sur la réception du récit

Les notions de dispositif et d'interface peuvent sembler similaires au premier abord. Jusqu'à présent, nous avons constaté que le dispositif recouvre les différents choix de la mise en scène qui viennent transformer le spectacle en forme participative et qui modifient le rôle attendu du·de la spectateur·rice.

Le dispositif n'affecte pas seulement la nature participative du spectacle, il affecte aussi la fonction du corps du performeur. Au-delà de se présenter en tant que lui-même qui livre une performance autobiographique, le corps de Gurshad Shaheman est central dans le processus du dispositif pour produire de la participation. En incluant le corps du performeur comme élément pivot dans le dispositif, celui-ci se transforme alors en *interface*. C'est par le contact entre un membre du public et le corps du performeur que le récit raconté par l'enregistrement peut à nouveau être entendu. Le

corps de Gurshad devient donc le point de contact entre l'espace extérieur dans lequel le public se situe et l'espace virtuel dans lequel le récit se déploie. Nous postulons que cet « espace virtuel » est construit par la voix hors champ qui évoque l'intériorité du performeur.

La notion d'interface a grandement été théorisée dans les domaines des études des jeux vidéo, des arts médiatiques et interactifs et des sciences informatiques. Comme le souligne Quinz, « [a]ujourd'hui, on assiste à une extension du terme interface au-delà des domaines spécifiques. Par exemple, la peau est définie comme l'interface qui nous met en relation avec l'environnement. » (2003 : 14) De telle sorte que plusieurs chercheur·euse·s proposent leur propre définition d'une interface, qui est fréquemment renouvelée. Cette notion se prête donc à plusieurs interprétations ou usages. Dans le cadre de cette étude, nous reprenons le sens le plus répandu et utilisé dans les différents champs d'études précédemment énumérés.

En termes techniques, l'interface est le point de contact qui sépare et rassemble l'utilisateur·rice avec le monde virtuel. « Traditionnellement, l'interface est définie comme la surface qui met en contact et en relation deux (ou plusieurs) systèmes hétérogènes. » (Quinz, 2003 : 11) L'écran tactile d'un téléphone cellulaire est un exemple parmi tant d'autres d'interface. Lorsque le doigt d'un individu entre en contact avec l'écran, l'utilisateur·rice peut agir dans l'espace virtuel du téléphone pour non seulement discuter, mais aussi inscrire un message, prendre une photo ou jouer à un jeu. L'écran tactile est donc indispensable pour l'interaction de l'individu avec les fonctions du cellulaire. Par ses dispositions précises, l'écran tactile encadre la façon d'entrer en relation avec cet outil. Au contraire, dans le cas du téléphone à touche qui était plus répandu autrefois, l'interface était le clavier, ce qui orientait différemment la façon d'interagir avec l'appareil et restreignait ses possibilités fonctionnelles à la simple communication vocale à distance.

Dans le domaine des jeux vidéo, l'expérience même du jeu varie selon le type d'interface qui est développée. Dans certains cas, l'interface consiste en une manette que l'utilisateur·rice manipule pour poser des actions dans le monde virtuel qui apparaît à l'écran. Tandis que dans un jeu où l'interface consiste en un casque de réalité virtuelle, la nature des interactions et le sentiment d'immersion dans l'univers virtuel sont bien sûr fort différents. « Fonctionnant comme une *membrane osmotique*, l'interface en réalité n'a pas de forme, elle est dynamique, permet aux systèmes qu'elle sépare / unit des relations réversibles, mutuelles, des interactivités. » (Quinz, 2003 : 11) C'est donc en fonction de l'interface, qui encadre l'interaction avec un élément hétérogène, que l'expérience des utilisateur·rice·s est influencée. Pour Quinz, « [l]'interface est un système de frontières. » (2003 : 14) Selon la chercheuse, « [o]n peut affirmer que l'interface est la fonction de l'intersubjectivité : dans le jeu de la relation interactive de l'œuvre-environnement, non seulement deux systèmes communiquent, mais deux subjectivités se définissent, se construisent et déconstruisent. » (Quinz, 2003 : 14) Enfin, Quinz mentionne que l'interface active les interactions, générant ainsi des relations. Dans *Touch me*, par exemple, le corps de Gurshad comme interface impose des contraintes aux participant·e·s quant à la façon d'entrer en relation avec le récit.

Au contraire de notre corps qui est une interface physiologique d'une complexité extrême [...], au moment de la conception des interfaces artificielles [...], il est nécessaire d'établir quelle action ou quel aspect de la présence de l'utilisateur sera déterminant. Il faut donc opérer une sélection, qui est aussi une réduction, une forme extrême de compression. (Quinz, 2003 : 13)

Suivant cette idée, la chercheuse mentionne que confronté à une interface, « le sujet-humain risque de subir une sorte de réduction à un simple noyau d'activité. » (Quinz, 2003 : 13) Tout comme le dispositif, l'interface transforme la fonction des individus qui entre en relation avec elle, puisque les gestes requis pour produire l'interaction sont limités et préalablement sélectionnés par les concepteur·rice·s.

La notion qui nous apparaît la plus importante dans le cas de notre étude est celle de l'intersection.

C'est sous cette approche que Galloway propose sa conception de l'interface :

*Still, it is also quite common to understand interfaces less as a surface but as a doorway or window. This is the language of thresholds and transitions [...]. Following this position, an interface is not something that appears before you but rather is a gateway that opens up and allows passage to some place beyond. (Galloway, 2012 : 30)*

Dans *Touch me*, l'interface a donc pour effet de lier physiquement le public au récit qui consiste en la rétrospection intime du passé de Gurshad. L'interface devient ainsi un moyen de mettre en scène l'intériorité du performeur. De surcroît, le pacte autobiographique poursuit l'illusion que cet espace intérieur intime appartient au quotidien, puisque ce qui est raconté est fait sous le code de la vraisemblance qui est vérifiable. Les participant·e·s se retrouvent ainsi à l'intersection entre le temps de la représentation, « le hic et nunc » (Pavis, 1996 [1980] : 349), qui est la temporalité des spectateur·rice·s, et le temps extrascénique qui est celui de la fiction.

En somme, le corps de Gurshad, qui agit comme interface, oriente la nature des interactions des participant·e·s et ce, dans le but d'offrir la possibilité à ceux·celles-ci de modifier le sens du récit qui est narré par la voix hors champ. Afin de mieux cerner en quoi le récit peut se transformer, il faut d'abord s'attarder aux principaux éléments qui le constituent et comment les autres composantes du dispositif théâtral entrent en relation avec lui.

### 1.3.2 La voix hors champ narratrice : introduire l'intime en scène

Le récit livré par la voix hors champ dans *Pourama pourama* est un autre élément du dispositif qui contribue à brouiller la démarcation entre le quotidien et la fiction. Les procédés stylistiques qui composent le récit permettent de faire émerger un espace autre dans la performance qui souligne l'aspect autobiographique du spectacle.

Les premières paroles du spectacle introduisent le public à un exercice de rétrospection auquel le performeur se livre : « je suis enfermé dans mon corps d'enfant » (Shaheman, 2018 : 10). Nous reconnaissons une voix adulte qui jette un regard sur elle-même, son entourage et son passé. Le récit est déconstruit et parvient aux spectateur·rice·s sous la forme d'une narration par fragments, avec des analepses vers l'enfance du narrateur dans les années 1980 en Iran, et des retours dans le présent avec les impressions que les souvenirs racontés ont laissées sur le performeur devenu adulte. Le texte mobilise un procédé formel, la narration, qui appartient traditionnellement à celui du roman et qui s'oppose à la mimesis.

La narration au théâtre permet de transcender les lieux et les temporalités en racontant des événements qui se sont déjà déroulés. Plutôt que d'incarner le récit par des actions et des dialogues, *Pourama pourama* est composé d'un long monologue qui reproduit un état d'intériorité où le fil des pensées de l'auteur est exposé. Selon Sarrazac, la rétrospection « ouvre sur un renouvellement du théâtre où l'action se fait description et le personnage voix. » (2010 : 179) Sans destinataires identifiables, la voix ne s'adresse à personne d'autre qu'à elle-même et elle ressasse sans cesse le passé, en le commentant et en analysant ses impacts sur son futur. La narration permet ainsi de dévoiler un nouvel espace qui délimite l'intériorité de Gurshad.

Celui-ci, par le biais de sa voix qui est séparée de son corps, nous parle de ses traumatismes causés par la honte que son père portait envers les besoins primaires du corps. Sa voix nous raconte des moments répressifs vécus lorsqu'il avait quatre ans, pour ensuite nous raconter des moments survenus à l'âge adulte, lorsque son père est venu le visiter en France pour rencontrer d'urgence un urologue. Les rôles s'inversent lorsque son père se fait diagnostiquer un cancer de la prostate et qu'il doit, avec Gurshad qui lui sert de traducteur, rencontrer des spécialistes français qui devront

s'introduire dans son intimité pour procéder à des tests médicaux, laissant le fils apercevoir pour la première fois une vulnérabilité chez son père. Le flot de pensées de Gurshad alterne sans cesse entre des moments d'enfance où son père l'a forcé (par des châtiments physiques) à restreindre les expressions de « faiblesse » de son corps (pleurer, uriner, déféquer et même saigner) et des moments où son père malade ne pouvait plus contrôler les fluides de son corps. Le fils devenu adulte et le père vieillissant se retrouvent donc dans un fossé affectif que les deux ne semblent pas savoir combler.

J'ai un élan naturel vers lui. À la perspective de l'étreinte imminente, il a un mouvement de recul. Tout son corps se crispe. Ses avant-bras se croisent sur son torse comme pour le protéger d'une attaque. Ses poings fermés percutent ma poitrine avec une violence qui le surprend lui-même. Son corps a parlé pour lui. Malgré lui. Dans ses yeux, je lis une incompréhension égale à la mienne. Tout cela se produit en une fraction de seconde. L'incident aussitôt balayé « Tu as fait bon voyage, papa ? » Puis nous échangeons une bise, bien à la française, avec les joues qui s'effleurent à peine et les lèvres qui claquent dans l'air, veillant bien à ne rien embrasser d'autre que le vide. (Shaheman, 2018 : 18)

Un autre élément stylistique vient renforcer l'impression de vraisemblance du récit. En effet, un souci particulier est porté aux plus petits détails. Les souvenirs entre le père et le fils sont entrecoupés de souvenirs avec la mère et les tantes, et des moments où la guerre en Iran s'introduit dans le quotidien de la famille. « Khâm-maman, mon arrière-grand-mère, gère toutes les corvées et laisse les jeunes femmes s'adonner à des activités de leur âge. Après tout, la maîtresse de la maison n'a que vingt-trois ans. » (Shaheman, 2018 : 12) Cette attention portée à la description et aux détails anodins dans la narration, qui peut sembler à première vue inutile et qui interrompt le développement du récit principal, est un processus littéraire que Roland Barthes nomme « effet de réel » (1968 : 88). Il s'agit d'un procédé esthétique que l'on rencontre fréquemment dans le réalisme littéraire. Ces détails ne remplissent pas une fonction métaphorique et ne sont pas essentiels à la progression du récit. Selon Barthes, la description méticuleuse remplit une fonction

qui vise à ajouter à la vraisemblance du récit. En ajoutant des détails précis aux contours de l'action principale que le lecteur peut par la suite corroborer, le récit s'incruste fidèlement dans le monde matériel. « [L]e *réel* est réputé se suffire à lui-même [...] il est assez fort pour démentir toute idée de *fonction*, [...] son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et [...] l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole. » (Barthes, 1968 : 88) Il s'agit donc d'un procédé qui oriente la réception de l'œuvre pour que les récepteur·rice·s soient davantage porté·e·s à croire à la crédibilité de ce qui est raconté, puisqu'ils·elles perçoivent le réel comme une donnée objective.

Par la forme narrative du monologue et les référents esthétiques du roman que *Pourama pourama* emprunte, le public interprète le récit comme un journal intime qui ouvre la porte sur l'intériorité du performeur. Cette intériorité s'exprime par la multitude de détails sur la vie de Gurshad qui accentue l'effet de réel que le pacte autobiographique produisait déjà sur la réception de l'œuvre, faisant croire à l'assistance que tout ce qui est dévoilé relève de confidences liées à son intimité.

L'intime se définit comme le superlatif du « dedans », l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi, qu'il s'agisse d'y accéder soi-même, ou d'en ouvrir l'accès à un autre (une relation intime). Le discours à la première personne est la forme par excellence de l'intime : journal intime, récit personnel, confession, correspondance. (Sarrazac, 2010 : 98)

Sarrazac poursuit : « Si l'on admet l'idée que l'inconscient est structuré comme un langage, [cette] forme dramatique pourrait avoir vocation à mimer le flux langagier de l'inconscient [...]. » (2010 : 100)

Si l'intime évoque le « dedans », comme le souligne Sarrazac, il peut renvoyer à un endroit auquel il est possible d'accéder. La rencontre entre le public et le récit autobiographique du performeur se

fait à travers l'enregistrement de sa voix qui joue dans les haut-parleurs. Le procédé de la voix hors champ vient consolider cet effet de confidences intimes que la narration du récit produit. Corolairement, la voix hors champ permet de représenter cet *espace autre* mentionné précédemment qu'est l'intérieur profond du performeur. Elle narre le récit à la première personne, sans jamais diriger sa parole vers un·e interlocuteur·rice, ce qui a pour effet non seulement de renforcer l'affirmation d'un point de vue situé dans l'intime, mais aussi de créer l'illusion que le performeur, qui s'adresse à lui-même, nous laisse entendre le fil ses pensées. Sarrazac renchérit en soulignant que la voix est un marqueur important de l'identité, puisqu'elle est unique.

Sur le plateau, la voix du comédien constitue une première réalité aux multiples dimensions (hauteur, timbre, puissance ou coloration, mais aussi intonation, diction, accentuation), à partir desquelles se révèle le potentiel vocal d'un acteur [...]. Cette voix, « difficilement analysable autrement que comme *présence* physique de l'acteur » (P. Pavis), a la particularité d'être perçue à la fois objectivement (dans sa dimension acoustique) et subjectivement (dans sa coloration psychologique) [...] par le spectateur. [La voix] reste néanmoins une « signature intime du comédien », un « mixte érotique du timbre et du langage » (R. Barthes) qu'il n'est pas aisé de circonscrire. (Sarrazac, 2010 : 220)

Bien que la voix du performeur soit détachée de son corps, nous l'identifions comme une marque qui renforce la dimension personnelle, unique et vécue des confidences qu'elle prononce. Le corps du performeur et sa voix sont séparés, la première n'émanant pas du premier, sans que l'unité identitaire de Gurshad ne soit jamais remise en cause. Il est donc particulier que ce processus mécanique soit mis de l'avant. En séparant la voix du corps, un nouvel espace virtuel – pour reprendre la nomenclature des théories de l'interface – surgit et se met en scène au moment où le corps du performeur apparaît et se superpose à l'enregistrement de la voix. Cet espace immatériel que nous associons au virtuel est celui de l'intériorité du performeur. C'est dans cet espace que se déploient ses pensées intimes. Lorsque le dispositif transforme le corps du performeur en interface, l'accès au récit doit impérativement passer par un contact physique avec un·e spectateur·rice. Enfin,

c'est au contact avec l'autre que Gurshad s'anime, non pas physiquement, mais mentalement. Du moins, c'est l'illusion que le dispositif crée.

### 1.3.3 L'interface comme moyen d'entrer en relation avec le récit

Comme il a été mentionné, l'interface structure la relation entre l'utilisateur·rice et l'espace virtuel. Dans le cas de *Touch me*, l'interface prend la forme du performeur qui agit comme un mécanisme déclenché par un contact qui fait entendre l'enregistrement de la voix. Bien entendu, ce mécanisme est le produit d'une illusion, puisque dans les faits, c'est le·la régisseur·euse du spectacle qui actionne et interrompt la narration. Les spectateur·rice·s se prêtent donc au jeu en impliquant volontairement leur corps dans le spectacle. Nous verrons dans les prochaines pages comment le mécanisme ainsi enclenché oriente les interactions de façon à ce que le geste de toucher prenne un nouveau sens qui se superpose à celui du récit et permet de produire une nouvelle subjectivation des participant·e·s.

---

D'abord, l'interface oriente l'interaction de façon à créer un contact intime qui déplace le·la spectateur·rice de sa position de départ en dehors du cadre de la théâtralité. Au moment où la personne du public entre dans le cadre pour toucher l'interface, celle-ci ouvre la porte vers les pensées intimes de Gurshad qui relate son enfance. Au moment où les corps se séparent, c'est comme si la porte se refermait. Le contact intime est donc essentiel pour accéder à l'espace virtuel dans lequel le récit se déploie.

La création d'un nouveau récit qui s'inscrit dans le premier devient en partie possible grâce au masque porté par chaque spectateur·rice et qui remplit deux fonctions. Dans un premier temps, il favorise la participation en protégeant l'identité des spectateur·rice·s. La nature participative du spectacle peut en effet refroidir certaines personnes. Le masque rend alors moins contraignante la participation pour ceux·celles qui seraient inconfortables de se montrer aux regards d'autrui. Dans un deuxième temps, le masque remplit une fonction symbolique : il participe au spectacle de la même façon que le ferait un élément de costume ou un accessoire. Au départ, cette valeur

symbolique n'est pas dévoilée, c'est au fil des informations révélées par la narration qu'elle prend tout son sens. Les spectateur·rice·s, en portant ce masque de vieillard, sont ainsi inclus·es directement dans le récit en incarnant le rôle du père. Lorsqu'ils·elles restent à l'écart sur leur coussin, ils·elles empruntent le même positionnement que le personnage décrit par le récit, c'est-à-dire une position distanciée et en retrait du fils. Ce positionnement en retrait renforce en quelque sorte la blessure de Gurshad envers son père que l'on devine par les situations que celui-ci a choisi de nous raconter. Lorsque le·la spectateur·rice décide de se lever et de s'approcher de Gurshad pour finalement produire un contact, il·elle pose alors un geste qui se détache du rôle du père tel qu'il nous est raconté.

À ce point-ci du spectacle, les spectateur·rice·s deviennent bien plus que des participant·e·s. Le dispositif les transforme en acteur·rice·s, puisqu'il·elles entrent dans le cadre de la théâtralité pour incarner le rôle du père. Leurs corps remplissent alors une fonction mimétique et symbolique du fait qu'ils sont porteurs d'un double signe, comme le fait l'acteur·rice de théâtre en représentant tout à la fois lui-même et le rôle qu'il·elle incarne, ceci à l'inverse du performeur qu'on ne peut séparer de son rôle.

Également, l'interface en relation au récit permet d'orienter la façon dont les utilisateur·rice·s interagissent avec le corps de Gurshad. Benjamin Hoguet, concepteur d'œuvres interactives, s'intéresse à cette relation entre l'interface et les récits. Dans *Le pouvoir narratif des interfaces : susciter l'émotion par la mise en scène interactive de votre récit*, il postule que l'interface a le potentiel de raconter une histoire, car elle agit comme un langage.

[T]oute histoire est une interface. Si une interface est une surface permettant les échanges et les interactions entre deux éléments, alors nous avons ici l'une des plus

parfaites définitions du rôle primordial d'un récit. [...] [L]es histoires agissent comme une interface entre ceux qui les racontent et ceux qui les reçoivent [...]. (2016 : 11)

Dans *Touch me*, non seulement le corps de Gurshad ouvre la possibilité d'accéder à l'espace virtuel de son intériorité, il permet aussi au public d'interagir directement avec cet espace. En posant le geste de toucher, le·la spectateur·rice s'inclut dans le récit. Toutefois, il·elle a également une autre possibilité : celle de s'interposer pour changer le sens du récit. La façon de toucher le performeur est donc le résultat direct de l'impact que chaque spectateur·rice veut laisser dans le récit. Si l'interface nous ouvre à l'espace intérieur et intime de Gurshad, le·la spectateur·rice développe l'impression qu'il·elle entre en contact directement avec le performeur. Par le type de geste tactile qu'il·elle choisit d'offrir, celui·celle-ci se découvre un pouvoir de transformer les rapports relationnels décrits par la narration.

Plus la performance évolue dans la durée, plus les gestes s'accumulent et se transforment. Les premiers contacts avec le corps du performeur sont timides et rapides. Au début de la phase participative de la représentation à laquelle j'ai assistée, la majorité des participant·e·s se contentaient de toucher du bout des doigts une partie du corps du performeur. Ceux·celles qui étaient installé·e·s près du performeur restaient assis·es à leur place et tendaient simplement la main pour toucher sa jambe. Les contacts étaient fugitifs et le rythme de la narration devenait erratique. Les premières interactions étaient donc assez impersonnelles, plusieurs rompaient en moins d'une minute. Cependant, au cours de la progression du récit, les gestes devenaient de plus en plus significatifs, intrusifs, longs et intimes. Les spectateur·rice·s installé·e·s aux extrémités de la salle se déplaçaient jusqu'au centre pour participer. Nous avons par exemple eu la chance de voir un spectateur tresser soigneusement la très longue chevelure de Gurshad. Une spectatrice a ensuite

pris la relève et l'a serré doucement et tendrement dans ses bras. Plusieurs participant·e·s enfin prenaient ses mains et maintenaient consciencieusement le contact visuel.

Cette transformation dans la façon d'entrer en relation avec le performeur, au fil des interactions, en vient à représenter au public un rapprochement affectif entre Gurshad et son père, laissant supposer un renouement. La catharsis se révèle ainsi dans l'action symbolique du contact physique qui est répétée collectivement et qui vient combler le vide qui sépare les deux hommes. Manifestement, lorsque l'interaction mise en scène se superpose au récit rétrospectif qui aborde une blessure relationnelle, les gestes posés par le public s'imprègnent d'empathie et de soin. Une relation thérapeutique s'instaure ainsi avec Gurshad, où les spectateur·rice·s transforment le récit de fossé insurmontable raconté par la voix en un récit de réconciliation. La catharsis repose alors sur cette image créée en collaboration avec le public qui révèle un père affectueux, doux et apte à communiquer son amour.

Figure 1.3, *Touch me*, © Barbara Laborde.

---

Les spectateur·rice·s trouvent de la liberté dans le dispositif de *Touch me* et cet aspect a un impact dans l'impression que les gestes posés relèvent d'un contact entre deux quotidiens qui se rencontrent : celui du performeur qui ne joue pas et celui des spectateur·rice·s. Pourtant, l'interface et le dispositif dans *Touch me* restreignent les spectateur·rice·s dans leur façon de participer au spectacle. Pour Hoguet, les meilleures interfaces sont celles qui parviennent à se faire oublier afin que les participant·e·s ressentent une impression d'immersion dans le médium. « Si nous essayons de rendre interactif un média nativement linéaire, nous ne pouvons créer l'illusion du choix. Des décisions bien réelles sont à prendre, mais le public évolue dans un univers délimité dont on essaie de lui faire croire qu'il est plus malléable qu'il ne l'est vraiment. » (2016 : 24) Dans le cas de *Touch*

*me*, les spectateur·rice·s vivent une incursion dans l'intimité du performeur, faisant oublier les mécanismes que le dispositif met en place pour engendrer la participation.

Certes, l'agentivité du public dans la performance reste assez mince. Le récit est linéaire et délimité préalablement par l'auteur, puisque celui-ci prétend avoir déjà vécu ce qu'il raconte et que l'enregistrement est fait en amont de la représentation, ne laissant aucune place à l'improvisation dans le déroulé du spectacle. Ainsi, la participation produite par le dispositif ne permet pas au public une agentivité importante, étant donné que la fin est déjà établie. De plus, il n'y a pas de cas répertorié où la performance a dû être interrompue par manque de participation. Également, le masque distribué au public circonscrit le sens qu'aura le deuxième récit qui se construit en parallèle en attribuant au public un rôle précis : celui du père. Enfin, la consigne projetée aux murs oriente l'interaction de façon à ce que le toucher devienne le geste embrayeur du spectacle.

L'agentivité du·de la spectateur·rice est d'abord générée par l'option de participer, ou non. Elle repose ensuite sur la façon choisie d'entrer en contact avec le corps du performeur. D'un·e participant·e à l'autre, la façon de toucher varie. Certain·e·s choisissent de simplement poser la main sur l'épaule, tandis que d'autres s'immiscent plus intimement dans le contact, en offrant une étreinte par exemple. Quelques-un·e·s essaient aussi d'impressionner les autres participant·e·s, et le performeur lui-même, en renouvelant originalement la rencontre en accomplissant un geste qui n'a pas encore été vu.

Somme toute, le principal élément de mise en scène devient donc l'interaction qui se constitue par les contacts entre les corps qui déambulent les uns à la suite des autres en se relayant tour à tour pour écouter le récit tout en offrant un geste empathique envers le performeur. Ce qui devient apparent est l'accumulation des corps masqués du visage du père qui touchent Gurshad. Nous

assistons alors à une superposition de gestes tendres du père à l'endroit du fils. La relation que les spectateur·rice·s observent contraste avec celle décrite par le récit. Si par le toucher avec l'interface nous avons accès à une histoire de liens brisés, c'est aussi par le toucher de l'interface que cette histoire se transforme. Les spectateur·rice·s portent donc le rôle de guérisseur en offrant les gestes d'affection refusés par le père.

#### 1.3.4 La position liminaire des spectateur·rice·s

La notion d'interface permet également de faire quelques parallèles avec la notion de liminarité que nous avons abordée en introduction. Galloway propose une définition qui rend ce lien flagrant.

« *The interface is this state of “being on the boundary”. It is that moment where one significant material is understood as distinct from another significant material. In other words, an interface is not a thing, an interface is always an effect. It is always a process or a translation.* » (2012 : 33)

Tous les éléments du dispositif font ainsi culminer le spectacle dans une dimension participative dans laquelle le·la spectateur·rice a la possibilité de toucher au récit et de se positionner dans un rapport liminaire avec celui-ci.

C'est donc par le dispositif qui invite à la participation et par l'interaction intime que produit le corps-interface du performeur que *Touch me* joue avec les limites, ce qui rend la frontière entre la théâtralité et le quotidien poreuse pour les spectateur·rice·s. Conséquemment, les éléments qui produisent la théâtralité sont constamment contaminés par le quotidien. D'abord, le récit provient d'une intention de théâtre de la part de l'auteur qui l'a construit en fonction de son spectacle. Seulement, il appartient également au quotidien par sa dimension autobiographique. Ensuite, les masques du visage du père sont portés par les spectateur·rice·s qui, par leur regard, produisent le cadrage nécessaire à la théâtralité. La relation que reproduit l'interaction entre les participant·e·s

et le performeur est alors observée par les spectateur·rice·s resté·e·s en dehors du cadre. Ceux·celles-ci, par leurs regards, théâtralise la relation entre les deux êtres provenant du quotidien. De ce fait, les spectateur·rice·s recadrent l'interaction dans le récit en lui donnant un rôle symbolique relevant de la fiction. Finalement, si habituellement les sens de la vue et de l'ouïe sont principalement sollicités au théâtre, le spectacle prend un aspect immersif<sup>10</sup> en incluant le sens haptique qui relève davantage d'une expérience intime plutôt que théâtrale. C'est donc par cette cohabitation d'éléments théâtraux et d'éléments provenant du quotidien que les spectateur·rice·s se situent constamment dans un entre-deux où les contours de ce qui relève du théâtre et du quotidien deviennent imprécis. Si l'espace liminaire est un processus qui génère une transformation, les spectateur·rice·s développent une relation intime avec le performeur qui va au-delà du spectacle, puisqu'en premier lieu, leur participation provient du quotidien et implique un corps à corps avec la représentation.

#### 1.4 Conclusion

Pour conclure, *Touch me* est une forme hybride entre théâtre et performance. Bien que le spectacle emprunte aux conventions de la performance, des éléments théâtraux sont aussi présents et ils contribuent à la création d'effets symboliques qui traversent la représentation. C'est le cas du masque porté par les membres du public qui participent collectivement à la création de l'environnement scénographique. Au moment du corps à corps entre un·e participant·e et le performeur, le cadre de la théâtralité est franchi. Le performeur engage son propre corps dans le spectacle et l'utilise comme un matériau accessible au public. Par le pacte autobiographique et la

---

<sup>10</sup> L'aspect immersif du spectacle sera davantage défini et approfondi au chapitre qui suit.

dimension performative, lorsque le·la spectateur·rice touche Gurshad, il·elle touche la personne et non le personnage, transgressant ainsi le cadre de la théâtralité.

La voix enregistrée, le corps neutre du performeur de même que le masque porté par le public sont trois éléments indispensables au dispositif. Au-delà de produire une participation, il attribue un rôle aux spectateur·rice·s. Le dispositif est aussi créé par l'orchestration entre le corps de Gurshad, la voix hors champ qui s'interrompt et le message projeté sur les murs. Jusqu'alors spectateur·rice·s, les membres du public deviennent tour à tour des participant·e·s. Puisque le corps du performeur est neutre, l'interaction par le toucher de la personne participante devient la principale chose à regarder. Cette personne porte également le visage d'un personnage présent dans le récit. Ce n'est donc plus le·la spectateur·rice qui entre en contact, mais le personnage du père incarné par le·la participant·e qui franchit la barrière affective avec son fils. Le dispositif produit une accumulation de contacts, créant enfin l'image symbolique d'une réconciliation possible entre Gurshad et son père.

Dans le prochain chapitre, qui portera sur la deuxième partie de *Pourama pourama*, nous analyserons un autre dispositif qui génère différemment la participation tout en maintenant le public dans cette zone liminaire entre théâtralité et quotidien. Nous nous attarderons notamment à la question de l'hospitalité comme moyen d'inclure les spectateur·rice·s dans une expérience immersive de ce qui constitue l'altérité du performeur.

## CHAPITRE II

### PROCÉDÉS IMMERSIFS POUR UNE RÉCEPTION INTIME D'UNE ALTÉRITÉ

Dans ce deuxième chapitre, nous analyserons ce qui contribue à une participation du public qui paraît presque imperceptible du point de vue des spectateur·rice·s. Nous verrons que l'intégration de la nourriture dans les signes de la théâtralité permet de produire des effets immersifs dans le récit, attribuant ainsi un nouveau rôle aux participant·e·s. Par les signes d'hospitalité que le performeur reprend, la relation qui se développe depuis *Touch me* entre celui-ci et les participant·e·s continue de se renforcer autant dans le récit que dans le quotidien.

#### 2.1 Déroulé de *Taste me*

##### 2.1.1 Avant le repas : la rencontre avec la mère

Les spectateur·rice·s déambulent les un·e·s derrière les autres dans le foyer du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Nous sortons alors de l'enceinte du théâtre pour nous retrouver éblouis par le soleil qui plombe sur la rue Saint-Denis. Guidé·e·s par une ouvreuse, nous marchons jusque dans la ruelle derrière l'édifice pour aboutir devant une porte de service. Nous franchissons finalement un long escalier et nous arrivons au pas d'une autre porte d'où Gurshad accueille les premier·ère·s arrivé·e·s. Il porte désormais une robe noire qui tombe juste en haut des genoux, d'imposantes boucles d'oreille et un bracelet de diamants. Un délicat châle noir avec des franges rouges est déposé sur ses épaules. Ses jambes velues sont recouvertes d'un bas de nylon noir et des talons aiguilles à paillettes chaussent ses pieds.

Figure 2.1, *Taste me*, © Anne Sophie Popon.

Bouteille de vin rouge à la main, il salue personnellement chaque spectateur·rice qu'il reconduit ensuite par groupe de cinq à une table. Sur les tables, des noix, des olives, du houmous et du pain sont disposés dans de jolis plats. Gurshad verse soigneusement le vin dans les coupes et nous indique que nous pouvons consommer les mezzés. Il quitte notre table pour accueillir les prochain·e·s convives.

L'environnement scénographique de la pièce évoque l'ambiance d'un restaurant. Plusieurs tables disparates occupent l'espace. Une chanson en langue persane joue dans les haut-parleurs et un éclairage chaleureux illumine la pièce. Les invité·e·s s'attablent en demi-cercle, face à une longue table sur laquelle des mijoteuses et des cuiseurs à riz fumants laissent échapper une délicieuse odeur.

Durant la dizaine de minutes que dure l'accueil des spectateur·rice·s, ceux·celles déjà assis·es entament la discussion et partagent les mezzés. Ils·elles trinquent, se prennent en photo et font

connaissance. L'ambiance est conviviale et l'aspect théâtral de l'événement est moins flagrant. Le tout rappelle davantage les codes de l'entracte que ceux d'une représentation. Pourtant, comme nous le verrons dans ce chapitre, la performance est belle et bien commencée, puisque cette impression de quotidienneté est l'un des éléments qui caractérisent le dispositif mis en place pour cette deuxième partie du spectacle.

Lorsque tous·tes sont installé·e·s, Gurshad vient à l'avant de la salle, derrière la longue table que nous identifions comme l'espace de la cuisine. La musique d'ambiance cesse et la narration en voix hors champ débute, reprenant la même formule qu'au début de *Touch me*. L'éclairage demeure le même qu'à l'entrée du public, c'est-à-dire une lumière qui éclaire de façon homogène l'ensemble de la pièce. Bien qu'il y ait une démarcation claire entre les espaces de la salle et de la performance, qui sont délimités par la longue table, l'éclairage et le contexte convivial de la représentation ont pour effet d'inclure le public dans l'environnement scénographique.

Gurshad commence alors à cuisiner en préparant une salade : il pèle et tranche des légumes, prépare une vinaigrette et mélange les aliments. Le récit s'ouvre sur des souvenirs familiaux liés à la nourriture. La voix de Gurshad énumère les spécialités culinaires de ses tantes et de son père en décrivant les ingrédients, les recettes et les saveurs. Par la suite, la narration se focalise sur le passé de la mère. On y apprend sa jeunesse en Iran, avant l'imposition de la charia. Elle était une jeune femme indépendante. Cependant, en raison de l'instauration du nouveau dogme, ses ambitions sont réduites à néant. La narration poursuit en mentionnant le divorce puis l'immigration en France de la mère avec ses deux enfants. La signification du titre du spectacle est d'ailleurs dévoilée à ce moment, alors que Gurshad s'intègre dans la culture française et qu'il tente de comprendre la signification des paroles de la chanson *Les hommes qui passent* de Patricia Kaas : « Ça veut dire

quoi “Pourama Pourama” ? [...] Elle écoute et éclate de rire : Elle ne dit pas Pourama Pourama. Elle dit “Pour un mois, pour un an” » (Shaheman, 2018 : 61-62).

La vie de la mère est traversée par différentes situations où elle a bénéficié de l’hospitalité de ses sœurs dans les moments transitoires de sa vie, à la suite de son divorce et lors de son immigration en France, notamment. Le récit mentionne alors l’arrivée de Jean-Louis dans la vie familiale.

Jean-Louis est un ami de mon oncle. Sans jamais y avoir mis les pieds, il est passionné par notre pays. Il a appris le persan et le parle couramment. Fraîchement arrivés d’Iran, nous sommes une nouvelle fenêtre sur cette culture qui le fascine. Ma mère l’invite à déjeuner. Avec le temps, elle est devenue un vrai cordon-bleu. Maintenant, elle aussi a un plat qu’elle réussit mieux que tout le monde, le *gheymeh polo*, un ragout de viande aux lentilles jaunes et citrons séchés. (Shaheman, 2018 : 70-71)

#### 2.1.2 Le basculement du dispositif : le service du repas

Cette citation marque le moment où l’action dramatique et l’action scénique s’entrecroisent. Le personnage<sup>11</sup> de Jean-Louis est introduit dans le récit lorsque celui-ci reçoit l’hospitalité de la famille Shaheman. La voix hors champ mentionne que la mère prépare à Jean-Louis sa spécialité culinaire, le *gheymeh polo* et nous comprenons, par un signe de la main du performeur, qu’il s’agit du repas qu’il prépare. La voix hors champ est ensuite interrompue et Gurshad apporte à chaque invité·e les assiettes fumantes en leur souhaitant bon appétit. Le service est exécuté sur ce que nous comprenons être une chanson de l’idole de jeunesse de la mère, la chanteuse iranienne Googoosh, qu’elle fait découvrir à Jean-Louis. Si la mimesis était peu apparente jusqu’à maintenant, les actions décrites dans la narration et celles posées dans la mise en scène s’accordent au moment du service, ce qui vient renforcer la position de l’invité·e dans laquelle les spectateur·rice·s sont placé·e·s. Le

---

<sup>11</sup> Nous utilisons le terme personnage pour faire référence aux individus qui sont nommés dans le récit par la voix hors champ.

public peut s'identifier, lors de ce moment finement orchestré, à ce nouveau personnage vers qui les attentions de la mère sont dirigées et, nous le verrons bientôt, vers qui les fantasmes de Gurshad seront focalisés. Également, par l'apparence physique du performeur, par la focalisation du récit sur la mère et par les actions décrites dans la narration, nous pouvons aussi penser que Gurshad incarne le rôle de sa mère.

C'est aussi à ce premier moment mimétique que le cadre de la théâtralité est à nouveau dissous. La théâtralité bascule dans le quotidien avec la mère-Gurshad<sup>12</sup> qui déplace l'action sur les spectateur·rice·s. Comme lors de l'entrée du public, la mère-Gurshad interagit directement avec chaque invité·e. À nouveau, la musique envahit la salle et le brouhaha des discussions entre les voisins de tables reprend. Le partage du repas parmi les convives ainsi que leurs discussions redeviennent alors les principales actions qui construisent ce moment de la représentation.

### 2.1.3 Après le service du repas : la relation avec Jean-Louis

À la suite du service qui dure environ une dizaine de minutes, la mère-Gurshad retourne derrière la longue table et la narration reprend. Pour la première fois depuis le début de la performance, le public est plongé dans la pénombre alors qu'un projecteur met le performeur en évidence.

Il se sert alors une assiette et il mange sous nos yeux tout en écoutant la voix hors champ, reproduisant les mêmes actions qui sont accomplies dans la salle par les invité·e·s. Le récit s'attarde désormais sur l'adolescence de Gurshad en France. S'il percevait d'abord Jean-Louis comme un potentiel beau-père, étant le seul homme à s'être rapproché intimement de sa mère depuis son divorce, il devient rapidement l'objet de ses fantasmes. La voix raconte en détail plusieurs scènes

---

<sup>12</sup> Nous utilisons le terme *mère-Gurshad* pour distinguer les moments où le performeur incarne aussi le rôle de sa mère.

érotiques liées à ses premières expériences sexuelles interdites avec Jean-Louis. « Ses doigts serrés sur mon poignet me guident vers ses lèvres entrouvertes. Mon index timidement parcourt cette fente qui mène vers l'intérieur de son corps. » (Shaheman, 2018 : 81)

Au fil de la narration, la salle plonge dans un noir complet. D'autres scènes, de plus en plus intimes, sont décrites. « De sa main droite, il déboutonne son jeans et me glisse son sexe dans la bouche. Le sexe est court et lisse au bout. » (Shaheman, 2018 : 90) Nous apprenons ensuite que la mère surprend les deux amants, marquant la fin de leur relation. Puis, nous écoutons le moment où la mère comprend, avec beaucoup de difficulté, l'homosexualité de son fils. « Du fond de ses entrailles s'élève une plainte qui s'étire, grandit et se transforme en un sanglot violent. » (Shaheman, 2018 : 88-89) Une fois les scènes les plus intimes racontées, le projecteur se rallume tranquillement sur Gurshad. La dernière anecdote mentionnée par la voix hors champ est celle d'un séjour fait par la mère et le fils à Provincetown, aux États-Unis, à l'occasion d'un festival de la fierté gaie, témoignant ainsi de l'acceptation et du soutien de la mère. Gurshad quitte alors la salle, accompagné par l'écho de ses escarpins qui claquent sur le sol.

## 2.2 L'hospitalité comme théâtre : une oscillation entre le quotidien et la théâtralité

Pour reprendre les termes de Freydefont, la première partie du déroulé démontre « une démarche de représentation qui fait osciller [dans la réception] une part réelle [le quotidien] et une part imaginaire [la théâtralité] » (2010 : 2). Dès les premières minutes de *Taste me*, l'assistance est plongée dans une position liminaire entre spectateur·rice et participant·e. Le cadre de la théâtralité tend à s'effacer par le dispositif de l'hospitalité qui, nous le verrons, permet au public de remplir plusieurs fonctions à la fois.

L'hospitalité est un thème théorisé dans de nombreuses sphères de l'activité humaine telles que l'hôtellerie, l'hébergement, les inégalités sociales, l'altérité ou encore l'immigration et les politiques d'accueil. Dans le cadre de notre étude, nous concentrerons davantage notre approche de la notion sur la question des mœurs et des pratiques sociales qui y sont liées. Ce qui attire notre attention concerne les enjeux rattachés à l'accueil qui se retrouvent dans plusieurs définitions proposées par les théoricien·ne·s des diverses disciplines mentionnées.

[...] [L]’hospitalité n’est pas simplement synonyme d’accueil, mais apparaît plutôt comme la manière de le cultiver. Or, cette « culture de l’accueil » s’envisage différemment selon les auteurs et les autrices. Les textes associent l’hospitalité à une ou plusieurs classes définitoires, c’est-à-dire à des concepts qui sont censés cerner ce dont l’hospitalité relève de façon générale. Souvent sans l’attester explicitement, ils rapportent l’hospitalité soit à une vertu, soit à un principe et quasi inmanquablement à une pratique. (Chartré-Lefebvre, 2019 : 6)

Semblablement, dans *Taste me*, les spectateur·rice·s sont introduit·e·s dans la salle via la mise en scène de ces pratiques reliées à l'hospitalité. À travers la déambulation dans les rues, les spectateur·rice·s se prêtent déjà au jeu en procédant à des actions simples, mais reconnaissables, comme aller chez l'autre, cogner à sa porte et être invité·e·s à entrer. Nous pouvons donc déjà reconnaître qu'un dispositif se met en place dans la transition entre la première et la deuxième performance. Tout comme l'indique Anne Gotman, l'hospitalité peut être lue comme un dispositif qui encadre la pratique de l'accueil puisqu'elle « [...] garantit l'arrivée, la rencontre, le séjour et le départ de l'hôte » (2001 : 3). Le parcours du public vers un nouveau lieu d'accueil permet donc à celui-ci de s'intégrer dans le dispositif de l'hospitalité qui se met tranquillement en place afin de transformer la fonction attendue des spectateur·rice·s.

Pour Derrida, l'hospitalité est traversée par deux régimes. Il nomme le premier « la loi inconditionnelle de l'hospitalité » (Derrida et Dufourmantelle, 1997 : 73) qui consiste au devoir

d'offrir sans condition à son prochain. Cette loi est intimement liée à la morale et à l'éthique d'une société, tandis que le second régime se constitue des « lois de l'hospitalité » (Derrida et Dufourmantelle, 1997 : 73) qui sont déterminées par « [...] les conditions, les normes, les droits et les devoirs qui s'imposent aux hôtes et aux hôtesse, à ceux ou à celles qui donnent comme à ceux ou à celles qui reçoivent l'accueil. » (Derrida et Dufourmantelle, 1997 : 71) Du discours de Derrida, nous retenons que les pratiques liées à l'hospitalité sont normées et régulées par une société. En occident, sa pratique est valorisée et ceux·celles qui reçoivent l'accueil obéissent également à des règles intégrées par habitus culturel. Nous pouvons ainsi conclure, par la définition des différent·e·s auteur·rice·s, que le dispositif de l'hospitalité est une pratique bien intégrée dans les mœurs de la société occidentale.

De même, le public montréalais de *Pourama pourama* est disposé à lire les codes qui se rattachent à l'hospitalité et à comprendre comment il doit se comporter dans un tel contexte. Si nous reprenons la définition de dispositif d'Agamben, il s'agit d'un processus à l'intérieur duquel les êtres vivants sont saisis et « [...] qui a la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (2007 : 31) Par tradition, les normes liées à la pratique de l'hospitalité produisent une subjectivation des individus en les divisant en deux catégories, assignant d'un côté le rôle de la personne qui accueille et, de l'autre, celui de la personne qui est accueillie.

Dans le cas d'un dispositif de l'hospitalité, nous pouvons ajouter que cette assignation des rôles se fait en rapport à l'espace. Pour s'exercer, l'hospitalité doit se faire en un lieu dans lequel un hôte accueille ses hôtes. C'est ce que l'origine du terme évoque, comme le soulignent Gauvin et L'Hérault : « L'étymologie du mot renvoie à *hospice*, *hôtel*, *hôpital*, lieux d'accueil par excellence,

et appelle en corollaire l'idée d'échange, d'amitié, de don. » (2004 : 7) Le public doit donc se déplacer vers un nouveau lieu qu'il n'a pas encore investi. De plus, pour accéder à ce lieu, il doit franchir la porte que Gurshad lui ouvre. En acceptant l'invitation à entrer, chaque spectateur·rice pose la première action attendue de leur nouveau rôle et devient dès lors un·e participant·e de cette deuxième performance.

Le dispositif de l'hospitalité dans *Taste me* commence donc par ce parcours qui fait découvrir au public un lieu de la quotidienneté du CTD'A. Il constate l'envers du théâtre en circulant en ses lieux et en accédants aux couloirs et aux portes techniques normalement réservées aux employé·e·s. Les lieux habituellement cachés sont ainsi dévoilés. De plus, durant la marche, le public retrouve un temps non théâtral qui relève du quotidien lorsqu'il sort à l'extérieur et parcourt la rue pour quelques minutes, produisant une rupture avec la performance précédente. Ainsi, la théâtralité semble disparaître complètement pendant ce parcours guidé par une ouvreuse.

Cette procession marque aussi le déplacement vers l'inconnu. Gauvin et L'Hérault poursuivent leur analyse étymologique du mot hospitalité en mentionnant que « [l]a notion renvoie encore à celle d'étranger et d'étrangeté et, plus fondamentalement, à celles d'altérité, de différence et d'hétérogénéité. » (2004 : 7) Suite au parcours, le public vient à la rencontre d'une nouvelle facette du performeur qui se présente à ses invité·e·s sous un nouveau jour. Un effet de surprise se produit lorsqu'il ouvre la porte et qu'il se présente désormais avec une fluidité de genre assumée. Dans *Touch me*, ses habits étaient banals et correspondaient traditionnellement à des vêtements portés par le genre masculin. Gurshad porte désormais une robe clinquante qui met en valeur la pilosité de tout son corps, incluant sa barbe. Il est tout en contraste avec la première impression laissée dans *Touch me*, où son rapport avec son corps était un enjeu. Il se présente maintenant à nous avec une

identité *queer* éclatante, pleinement assumée et avec un charisme hypnotisant. Ce changement dans l'apparence du performeur dévoile les multiples facettes de sa personnalité et accentue l'effet que le public vient à la rencontre d'une altérité.

Cet espace de l'autre est aussi représenté au public par des signes culturels spécifiques comme la musique en langue persane qui emplit la pièce d'une ambiance festive.

On peut poser en principe que ce n'est pas seulement le groupe d'accueil qui définit l'étranger, mais que ce sont les étrangers eux-mêmes qui se définissent comme tels. Entre les deux, il n'y a pas simplement relation de réciprocité en ce sens que les deux groupes seraient mutuellement étrangers, mais qu'ils auraient décidé entre eux qui est « chez lui », et qui est « à l'étranger » c'est-à-dire qui donne et qui reçoit l'hospitalité. (Hahn, 2001 : 14)

En entrant, le public fait un premier pas dans l'univers culturel et identitaire de Gurshad. Cette impression de pénétrer dans l'altérité du performeur est renforcée par les odeurs d'épices, de riz et de viande braisée qui envahissent la pièce. Comme le mentionne Stourna, la nourriture est un élément central dans la composition identitaire d'une communauté et d'une personne.

[L]a cuisine [...] est un lieu universel: c'est l'endroit où l'homme prépare sa nourriture pour répondre aux exigences de sa nature (prise de nourriture pour sa survie) et en même temps un acte lié à la culture de chacun, puisque ce qu'on mange dépend tout aussi de la nature qui est autour de nous, que de notre religion, de notre classe sociale et de nos propres habitudes. (2011 : 14)

Les spectateur·rice·s font ainsi une première expérience sensorielle des saveurs de l'Iran, pays d'origine de Gurshad, lorsque la porte de la pièce s'ouvre à eux·elles.

Plus spécifiquement, ces saveurs sont intimement liées à l'enfance de Gurshad, puisqu'elles évoquent la mémoire de sa mère. Dans *Touch me*, les spectateur·rice·s incarnaient le rôle du père tandis que Gurshad incarnait son propre rôle. Dans *Taste me*, plusieurs éléments de la mise en

scène nous laissent penser que le performeur joue cette fois-ci un rôle différent. Comme mentionné, dans la première et troisième partie du spectacle – à savoir *Touch me* et *Trade me* –, Gurshad se présente aux spectateur·rice·s en jeans, t-shirt et chaussures de course. Cependant, dans la deuxième partie, nous avons déjà souligné que le performeur est vêtu d'habits traditionnellement liés au genre féminin. *Touch me* était orienté autour de la relation entre Gurshad et son père alors que *Taste me* est centré autour de la relation de Gurshad avec sa mère. « Les haut-parleurs déroulent le ruban de ma vie avec elle [sa mère]: notre arrivée en France, mon apprentissage du français, mes crises d'adolescence et ma tendresse d'adulte pour celle qui déjà a tant vieilli. » (Shaheman, 2019 : 4) L'artiste poursuit la description de cette partie du spectacle en mentionnant qu'« [h]abillé des vêtements de [s]a mère, [il] accueille les invités dans un salon de fortune [...] ». » (Shaheman, 2019 : 4)

À partir de ces explications du performeur dévoilées dans un dossier d'accompagnement du spectacle, nous pouvons déduire que les spectateur·rice·s sont accueilli·e·s par le personnage de la mère (la mère-Gurshad). Symboliquement, la mère évoque le « chez-soi » de Gurshad. Elle représente ses origines, ses coutumes et son intimité familiale. Les premières paroles prononcées par la voix hors champ sont d'ailleurs celles rapportées de la mère qui s'adresse à son fils : « Tu sais, même si je rencontre un homme, il ne me sera jamais aussi proche que toi. Nous deux, on se connaît tellement bien, on n'a même pas besoin de parler. Un regard suffit pour qu'on se comprenne. » (Shaheman, 2018 : 53) Ces mots témoignent d'une forme de relation fusionnelle entre les deux.

Au fil du récit, l'image de la mère se superpose à l'apparence *queer* de Gurshad. C'est la mère que nous observons cuisiner. Elle prépare une salade, assaisonne le mijoté de viandes et prépare une

sauce pour le riz pendant que nous écoutons le récit de son passé tout en humant les arômes associés à la cuisine de cette femme. Au moment du service, Gurshad incarne celle-ci en reproduisant les actions décrites dans le récit. Le dispositif permet alors la rencontre avec la mère, élément clé de la constitution identitaire de Gurshad.

L'environnement scénographique repose alors sur l'éveil des sens qui vont au-delà de l'ouïe et de la vue. L'odorat et le goût, qui ne sont habituellement pas rattachés à une représentation théâtrale orthodoxe, sont ici privilégiés. La mise à distance des signes de la théâtralité que produit la position de regardant dans laquelle le public est plongé est maintenant brouillée par l'inclusion des autres sens. « La nourriture et la boisson apparaissent en tant qu'objets scéniques. Les aliments, porteurs de sens, ont des effets à la fois symboliques et réels, mais aussi individuels et sociaux. » (Stourna, 2011 : 15) Comme Stourna le propose, ces éléments ont la même fonction que n'importe quel autre accessoire scénique, ce qui requiert que nous les analysions comme des signes de la représentation. C'est aussi la lecture que défend Boucher :

[L]a nourriture employée en contexte artistique est une « matière » qui est aussi un « signe » ayant une signification riche et complexe. [...] Avec le « corps », auquel elle est naturellement liée, la nourriture serait la plus expressive des « matières » de l'art. Parce qu'elle est à la fois signe, matière et usages éloquents, auxquels nous nous identifions. (2014 : 24)

De telle sorte, la nourriture devient un élément qui postule un « espace de l'autre », comme le mentionne Féral, dans lequel la théâtralité peut émerger :

[...][L]a théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit : acteur, espace, objet, événement; elle n'est pas non plus du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction puisque nous avons pu la repérer dans des situations du quotidien. [...] [E]lle semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient espace de l'autre –

espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l’altérité des sujets et à l’émergence de la fiction. (1988 : 350)

Féral poursuit sa réflexion sur le processus de la théâtralité en départageant deux points de départ possibles à la création de l’espace de l’autre :

Cet espace est le résultat d’un acte conscient qui peut partir soit du performeur lui-même (performeur au sens le plus large du terme : acteur, metteur en scène, scénographe, éclairagiste, mais aussi architecte) [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l’illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l’espace autant du quotidien que de la fiction. (1998 : 350)

Dans le cas de *Taste me*, la théâtralité semble être moins apparente pour le·la spectateur·rice parce que le dispositif de l’hospitalité reprend les signes du quotidien (le récit de vie, l’inclusion physique du public dans l’environnement scénographique, l’interaction avec le performeur, l’interaction avec la nourriture, etc.) pour composer l’espace de l’autre.

## 2.2 Les fonctions du dispositif de l’hospitalité dans *Taste me*

Le dispositif de l’hospitalité dans *Taste me* remplirait alors deux fonctions. Dans un premier temps, comme nous l’avons tout juste démontré, il a pour effet de reproduire un semblant de quotidienneté dans l’événement théâtral. Dans un second temps, ce semblant de quotidienneté est étroitement lié à l’importance de la *rencontre* comme élément spectaculaire. Cette mise en scène de la rencontre est conditionnée à travers les codes liés à l’hospitalité qui peuvent être mis en parallèle avec un rituel puisque, comme le relève Boutaud, des gestes symboliques encadrent sa pratique.

L’une des formes les plus reconnues de l’hospitalité, à toute époque et dans toutes les cultures, est de partager sa table, sinon son repas. Manger ensemble prend alors une signification rituelle et symbolique bien supérieure à la simple satisfaction d’un besoin alimentaire. (Boutaud, 2001 : 175)

*Taste me* met donc en scène ce rituel de la commensalité en déplaçant le public dans un lieu de réception et en utilisant la table comme principal symbole de cette réception. « [A]ccueillir quelqu'un, ceci consiste fondamentalement à lui accorder des attentions, à lui consacrer des moyens; à instaurer un autre espace-temps, au sein duquel la dimension symbolique de la relation prendra le pas sur le caractère utilitaire des échanges. » (Lardellier, 2004 : 189) Ainsi, ce rituel de la commensalité aurait pour effet de mettre la rencontre au cœur de la représentation, qu'elle se fasse entre membres du public, entre spectateur·rice·s et performeur ou entre personnages.

Stourna recourt également à la comparaison des formes théâtrales qui intègrent la nourriture avec le rituel. « [...] [L]a présence de la nourriture et de la boisson, partagées ou non, accorde une ritualisation aux événements. Puis, l'acte quotidien de manger devient un acte artistique. » (2011 : 216) Le dispositif invite ainsi les spectateur·rice·s à se rencontrer, à discuter et à se réunir autour de la table pour consommer. Cet échange et ce partage entre les participant·e·s, qui n'auraient pas lieu sans la représentation, deviennent le centre de l'action scénique durant les premières minutes du spectacle et durant le service aux tables du repas. Puisque la rencontre entre les participant·e·s devient l'élément central, le cadre de la théâtralité semble s'effacer, car ce théâtre de l'hospitalité produit une multiplicité de points de vue et d'expériences distinctes sur l'événement. L'aspect spontané des échanges, bien que toujours encadrés par le spectacle, est alors perçu comme un signe du quotidien.

Les spectateur·rice·s se mettent ainsi à remplir la fonction et à jouer le rôle de l'invité·e en reproduisant les normes qui régissent la relation entre l'hôte et les hôtes. Ils·elles acceptent l'invitation à entrer et à s'asseoir à la table pour finalement accepter la nourriture qui est offerte. En participant au rituel, le public contribue à l'acte artistique qu'est *Taste me*. Sa participation dans

le spectacle se produit sans que la dimension artistique de sa contribution ne soit perçue parce qu'il est encore une fois placé dans une position liminaire entre quotidienneté et théâtralité. Cette position liminaire produit un effet immédiat sur la réception, étant donné que les relations entre les spectateur·rice·s et avec le performeur se construisent autour des principes du rituel de commensalité. Comme le dit si bien Lardellier, « [p]ar nature, [le rite] est spectaculaire. Ainsi, quand on reçoit, tout est fait pour que l'hôte [l'invité] perçoive intuitivement qu'il devient l'acteur d'une pièce, dont le thème est la célébration de la relation [...] » (2004 : 191).

En somme, cette contamination du quotidien par les signes de la théâtralité aurait pour effet de produire une réception immersive des spectateur·rice·s, puisque les premières minutes de *Taste me* estompent l'aspect théâtral en mettant en son centre les interactions avec le performeur, le goût du vin et des mezzés et la rencontre avec ceux·celles assis·e·s à la même table.

### 2.3 Les effets produits par l'intégration de la nourriture dans les signes du spectacle

Toujours dans cette dynamique d'oscillation, une fois l'accueil du public accompli, le cadre de la théâtralité devient plus apparent. D'abord, au moment où la narration débute, l'écoute devient le premier sens sollicité pour comprendre les enjeux du spectacle. Ensuite, les spectateur·rice·s assis·e·s aux tables sont en retrait devant l'action scénique qu'ils·elles peuvent observer. La séparation entre les tables et le performeur marque ainsi un cadre de la théâtralité plus traditionnel. La représentation accorde donc aux spectateur·rice·s les fonctions attendues d'eux·elles dans le contexte d'un spectacle de théâtre orthodoxe, c'est-à-dire regarder et décoder ce qui se produit durant le spectacle.

Cependant, ce cadre est altéré par les odeurs qui émanent de la cuisine et envahissent la salle, tout comme les saveurs du vin et des mezzés préalablement offerts. L'action scénique demeure assez statique puisqu'elle consiste principalement à préparer une salade. Également, par la façon dont le public a été accueilli, et par la mention fait dans le programme qu'un repas sera offert durant le spectacle, le public se doute bien que la nourriture lui est destinée.

[A]u niveau du jeu des acteurs qui cuisinent, leur interprétation est chronométrée suivant les instructions de la recette. Enfin, dans l'acte de cuisiner l'idée du temps est présente. Les spectateurs observent le processus de cuisiner lentement, puisqu'ils sont présents pendant la préparation des plats et sont conscients du temps qui passe. De cette manière, le temps théâtral n'est ni accéléré, ni plus lent que le temps réel: il suit la durée de la préparation d'un mets, réglée à la seconde près. (Stourna, 2011 : 238)

La nourriture a donc cette particularité de détourner le rapport au temps. Comme le mentionne Pavis, au théâtre, du point de vue du/de la spectateur-riche, le temps a une nature qui est double. Il y a « le temps qui renvoie à lui-même, ou *temps scénique*, et le temps qu'il faut reconstruire par un système symbolique, ou temps *extrascénique*. » (Pavis, 1996 [1980] : 349) Dans *Taste me*, l'acte de cuisiner ne s'inscrit pas dans la mimesis avec le récit qui est narré. L'action mise en scène s'inscrit donc dans le temps scénique qui est le « [t]emps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation, au *hic* et *nunc*, au déroulement du spectacle. » (Pavis, 1996 [1980] : 349) La préparation de la nourriture a donc peu à voir avec l'action dramatique, qui renvoie à une rétrospection de plusieurs souvenirs. En observant Gurshad cuisiner, le public est ramené au temps scénique qui « se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent : ce qui se passe devant nous se passe dans notre temporalité de spectateur, du début à la fin de la représentation. » (Pavis, 1996 [1980] : 349) C'est aussi ce que souligne Stourna. Pour la chercheuse, la préparation de nourriture sur scène « [...] reprodui[t] les mouvements et les gestes quotidiens qui s'inscrivent dans l'acte de cuisiner, à l'encontre des gestes

mimés [...]. » (2011 : 238). Dès lors, malgré l'instauration d'un cadre de la théâtralité plus apparent durant les moments narrés, nous pouvons constater l'efficacité de l'emploi de la nourriture pour faire osciller la réception du spectacle vers la quotidienneté.

Puis, c'est à la fin du service du repas que la représentation bascule à nouveau pour retrouver un rapport à la représentation qui est plus traditionnel. Par le jeu de lumière, le cadre de la théâtralité devient encore une fois beaucoup plus apparent que durant la première partie du déroulé de *Taste me*. Le public s'efface ainsi tranquillement au profit du performeur dans la cuisine.

Malgré la séparation, un lien est entretenu entre la salle et la scène par le performeur qui reproduit les mêmes actions que les invité·e·s. En effet, en mangeant en même temps, le public et le performeur reproduisent la mimesis du partage du repas entre la famille Shaheman et Jean-Louis. Suivant cette idée, Stourna souligne que la polysémie des fonctions de la nourriture au théâtre « [...] sert de spectacle, mais aussi [...] de stratégie pour créer une identité collective dans la salle de théâtre. » (2011 : 282) Le public est donc engagé dans une unité relationnelle avec le récit et le performeur par l'interaction des actions posées dans la salle et sur scène. Stourna poursuit en mentionnant que « [l]a nourriture joue également un rôle déstabilisateur quant au regard du spectateur lorsqu'elle est cuisinée ou consommée sur le plateau. » (2011 : 283) De ce fait, la consommation en simultanée d'un même repas peut spectaculariser l'action posée par le public, puisque ce geste banal du quotidien (manger) devient l'élément central à voir sur la scène, révélant son importance signifiante.

En plus de manger, les deux partis accomplissent une seconde action identique. Tout comme le public, Gurshad, assis à la longue table, écoute attentivement la narration en mangeant. Cette interaction constante entre l'extérieur et l'intérieur du cadre de la théâtralité désoriente alors la

lecture des actions du performeur qui s'imprègnent de quotidienneté, puisqu'il reproduit aussi la posture du·de la spectateur·rice. Comme l'indique Boucher, « [l]es œuvres comportant des repas cuisinés s'inscrivent dans la réalité, banale ou festive, en reprenant ses objets, ses moments, ses lieux, ses émotions, ses saveurs, ses conventions. » (2014 : 67) Les actions en scène sont minimalistes et, à priori, peu intéressantes à observer, puisqu'elles sont identiques à celles produites dans la salle. Or, en dégustant le repas et en buvant leur second verre de vin, tous les sens du public sont sollicités, ce qui l'engage dans le spectacle et transforme la représentation vers une forme immersive.

### 2.3.1 Les effets immersifs

L'application de la notion d'immersion aux arts vivants peut prendre une grande diversité de formes, puisque sa qualification relève davantage de la métaphore dans la plupart des œuvres qui s'en revendiquent. Comme le signale Catherine Bouko, les définitions proposées du verbe immerger par les dictionnaires usuels ne réfèrent pas à un contexte artistique et « insiste[nt] sur le caractère intégral du phénomène » (2016 : 56). Le terme est étroitement lié au verbe *plonger*, rattachant les définitions possibles à un contexte impliquant un liquide. Ainsi, « aucune distance entre le liquide et le sujet ou l'objet n'est possible ; ce dernier est plongé dans un environnement qui lui colle littéralement à la peau. » (Bouko, 2016 : 56) La chercheuse poursuit en indiquant que « [...] l'absence de distance physique entre le sujet et l'environnement » (Bouko, 2016 : 56) engendre « un rapport causal » (Bouko, 2016 : 56) entre ces deux éléments. Conséquemment, dans un contexte de représentation théâtrale, Bouko en vient à la conclusion suivante :

L'immersion spectaculaire comprend elle aussi une dimension physique, voire un lien causal dans les cas les plus élaborés. Les dispositifs [immersifs] [...] sont en effet tous

portés par un monde fictionnel et un environnement tangible, générant à la fois des immersions physiques et cognitives qui se nourrissent mutuellement. » (2016 : 59)

Enfin, pour Bouko, parler d'immersion au théâtre consisterait davantage à parler de « stratégies qui permettent de créer un effet d'immersion. » (2016 : 57) Comme nous l'avons vu, le dispositif de *Taste me* développe diverses stratégies qui ont pour résultat d'impliquer physiquement les spectateur·rice·s dans l'environnement scénique, tout en orientant la réception de l'univers dramaturgique dans une perception sensorielle et intime. Cette réception immersive est grandement forgée par l'implication des corps des participant·e·s en leur faisant avaler, au sens propre, les signes du spectacle.

Par l'offre d'aliments et de boissons au public, le corps du spectateur devient alors central dans la préoccupation des créateurs à travers le principe de l'incorporation. Puisque par la pénétration de l'aliment dans le corps on devient ce qu'on mange tant sur le plan biologique que sur le plan imaginaire, les créateurs se soucient davantage du type de plat distribué aux spectateurs. (Stourna, 2011 : 282)

Ainsi, le plat préparé par Gurshad se rattache étroitement au personnage de la mère qui est représenté à la fois dans le récit et dans l'apparence physique du performeur. Les odeurs, les étapes de la préparation et la musique festive reproduisent l'ambiance de la maisonnée familiale, de même que la relation entre Gurshad adolescent et sa mère.

Dans ces conditions, pour parler d'immersion spectaculaire, le public doit être *plongé* dans le récit par des moyens qui activent son corps et le fait interagir, plus ou moins directement, avec les signes de la représentation. Afin de comprendre le rapport causal entre le monde fictionnel et l'environnement tangible du spectacle, Bouko suggère différentes déclinaisons possibles à l'immersion :

[U]n modèle du théâtre immersif comprenant deux déclinaisons de l'immersion, qui ensemble forment un système interdépendant. Chacune des deux dimensions de l'immersion est nécessaire pour soutenir l'apparition de l'autre et inviter l'immersant à une véritable expérience théâtrale immersive. Les deux piliers de l'immersion théâtrale sont l'immersion sensorielle et l'immersion dramaturgique. (2016 : 57)

Parce que le récit réfère directement au repas qui est servi et que celui-ci est préparé en direct sous les yeux du public, sa consommation produit aussitôt une interaction avec la narration et, du même coup, avec le performeur. Nous avons donc ici un exemple concret du système interdépendant auquel fait référence Bouko.

« L'intégration physique constitue une condition préalable à l'immersion sensorielle: pour que l'immersant ait l'impression d'être au cœur d'un environnement, son corps doit y occuper une position centrale. » (Bouko, 2016 : 57) Suivant cette idée, le dispositif de l'hospitalité constitue donc la condition préalable qui permet l'intégration physique des spectateur·rice·s dans l'environnement scénographique. Ce dispositif transforme également le rôle attendu des spectateur·rice·s en participant·e·s. Dans le cas de *Taste me*, nous pouvons parler d'immersion lorsque l'incorporation du repas dans le corps du public est mise en parallèle avec le récit. La narration se transforme pour dévoiler des scènes érotiques très détaillées impliquant Gurshad et Jean-Louis. De plus, lorsque la narration dévoile des scènes intimes, le sens de la vue du public est complètement éliminé par l'obscurité. Seulement l'ouïe (la narration) ainsi que l'odorat, le goût et le toucher (la nourriture et le vin) sont sollicités pour « lire » la représentation. Ce procédé a pour effet de mettre de l'avant les sensations du·de la spectateur·rice en lien avec le récit, plutôt que de distancier ce·cette dernier·ière avec un procédé qui sollicite surtout la vue. Les sensations entourant la bouche sont autant mises de l'avant dans l'environnement scénographique que dans le récit, à

travers les sensations suggestives que Gurshad décrit avec un grand souci du détail<sup>13</sup>. L'aspect sensoriel et alors directement mis en dialogue avec la dramaturgie, produisant un effet immersif.

Enfin, le gheymeh polo ingéré par le public (mis dans la position de Jean-Louis) devient une métaphore pour représenter l'intimité du performeur alors que nous consommons aussi ses souvenirs les plus tabous. Ce sont également des souvenirs fondateurs de son identité, puisqu'ils concordent avec la découverte de son orientation sexuelle et ses premières expériences charnelles. Les sensations de la bouche comme procédé immersif physique deviennent alors la porte d'entrée vers l'immersion dramaturgique décrite par Bouko.

### 2.3.2 Une immersion relationnelle

Nous pouvons maintenant affirmer que l'ingestion du signe de la théâtralité par le public a pour effet de déplacer l'expérience de la représentation vers une forme immersive. Cette immersion se produirait davantage dans les signes qui composent l'identité du performeur. Dans *Taste me*, la nourriture permettrait ainsi une identification des spectateur·rice·s envers Gurshad, puisqu'elle est directement liée à son bagage familial et à son passé. Comme le mentionne Gotman :

C'est dans la situation même de coprésence que se dégagent les marqueurs de l'altérité, et l'on ne sera pas étonné de trouver au premier rang de ces éléments de métissage de la vie quotidienne l'alimentation, « critère irréfutable de toute identité<sup>14</sup> ». Dans les modes d'alimentation s'engouffrent en effet ni plus ni moins les représentations sociales du rapport au corps, à la famille, à la culture nationale et à l'univers. (2001 : 491)

C'est à travers le dispositif de l'hospitalité qui met en son centre la nourriture comme matériau symbolique et qui s'organise à travers le récit que les spectateur·rice·s participent en prenant

---

<sup>13</sup> Nous retrouvons encore une fois le procédé de Roland Barthes – « l'effet de réel » – qui a été présenté au premier chapitre.

<sup>14</sup> Bernard et Grunzinski, 1993 : 618 cité dans Gotman, 2001 : 491.

différents rôles. Dans un premier temps, les spectateur·rice·s jouent le rôle de l'invité·e, par le dispositif de l'hospitalité et la superposition du récit, et sont ainsi mis en relation avec la mère. La confection de la nourriture est préparée durant la première partie du récit qui raconte la vie de celle-ci : ses études, son accident de voiture, son mariage, l'impact de la charia sur sa carrière, son divorce, puis son émigration en France avec ses enfants. Nous avons également mentionné que le dispositif de l'hospitalité place la rencontre parmi les principales actions mises en scène.

[L]’artiste qui « reçoit » offre au participant de vivre un moment particulier; car la personne qui participe offre sa présence, qui est essentielle au projet même. En réalité, lorsqu’il « reçoit », l’hôte donne, [...] ce qui illustre le rapport de l’échange, du lien réel ou qui est souhaité entre l’artiste et les participants des œuvres performatives. (Boucher, 2014 : 68)

Les spectateur·rie·s tissent un lien avec la mère de Gurshad, qui les accueille et les nourrit. Le repas est servi à chacun directement par la mère-Gurshad qui s’assure du confort de ses invité·e·s, le tout accompagné par sa musique favorite.

Dans un deuxième temps, une fois le service accompli, le récit se concentre sur l’adolescence de Gurshad et sur son éveil sexuel. En lien avec l’action dramatique, le public est mis dans la position de Jean-Louis. La mère est toujours présente, mais elle devient un personnage secondaire. La nourriture est alors consommée pendant que la voix hors champ de Gurshad raconte différentes anecdotes érotiques très explicites entre lui et son premier amant. Nourriture et sexualité sont donc intimement liées durant cette seconde partie de la représentation. Comme le mentionne Gotman, « [l]’hospitalité est un processus d’agrégation de l’hôte [de l’invité] à la communauté [Gurshad] [...] » (2001 : 493). En consommant à la fois la nourriture et les secrets intimes du performeur, une agrégation des spectateur·rice·s envers Gurshad se produit, unissant ainsi le public intimement à son expérience identitaire.

Ce que le récit qui compose *Taste me* nous dévoile, c'est que l'expérience identitaire de Gurshad est étroitement liée à son rapport avec sa mère, ainsi qu'à son rapport à la sexualité. Dans un tel contexte, la nourriture est un moteur pour représenter symboliquement l'altérité de Gurshad : les saveurs de son enfance, son bagage culturel et ses traditions familiales. Au-delà de goûter la nourriture, comme l'indique le titre « goûte-moi » de la performance, le public vit une expérience immersive d'une relation intime avec le performeur.

L'intériorité des spectateur·rice·s est directement sollicitée, puisque le dispositif dans lequel ils·elles sont placé·e·s demande une ingestion du matériau spectaculaire qui a été préparé pour eux·elles sous leurs yeux, par Gurshad. « L'établissement d'une relation avec l'hôte est dans certains cas l'objet même de l'hospitalité, recherchée pour les effets de seuil provoqués par l'entrée dans un nouveau cadre. » (Gotman, 2001 : 269) L'intimité entre Gurshad et les participant·e·s atteint ainsi son paroxysme puisqu'ils·elles ingèrent directement une partie de Gurshad. Le performeur s'offre au public, en dévoilant dans son récit autobiographique des éléments clés de la constitution de son identité, dont l'un des secrets les plus tabous qui a transformé son identité et sa relation avec sa mère. Comme l'énonce si bien Pascal Lardellier,

[...] les cérémoniels d'accueil dans leur ensemble relèvent d'un don/contre don authentiquement maussien, perpétuant ce cycle « du donné, du reçu et du rendu ». Mais au-delà, ce ne sont pas seulement les biens, les fêtes et les honneurs qui circulent, mais les êtres mêmes, objets et sujets de la transaction. C'est soi-même que l'on donne, en recevant autrui. Prenant là en compte la confondante polysémie du mot intérieur, cet intérieur que l'on ouvre, et dont on ne sait pas au juste s'il s'agit du foyer ou de la personne... (2004 : 196)

Le·la spectateur·rice est ainsi invité·e à devenir un·e participant·e de ce rite de l'hospitalité. En retour, Gurshad s'offre à ses invité·e·s en leur transmettant, à travers le récit, la nourriture, la langue persane et la musique. Ce sont les clés qui permettent au public de s'ouvrir à son expérience. Le·la

spectateur·rice est ainsi amené·e à faire l'expérience identitaire de Gurshad en s'immergeant dans des éléments fondateurs de la composition de son identité. Ils·elles sont plongé·e·s dans un moment liminaire où ils·elles sont participant·e·s, tout en incarnant à la fois l'invité·e et Jean-Louis. « Elle [la liminarité] est un passage entre deux états où l'on joue, dit Turner, avec les éléments cristallisés dans les différentes formes culturelles en les décomposant et les recomposant selon des modalités inédites, en faisant du familier quelque chose de non-familier. » (Teodoro, 2014 : 31)

Comme l'indique Gotman évoquant Van Gennep, « l'hospitalité est l'un des rites de passage qui permet de régler l'agrégation et la séparation de l'étranger du groupe. » (2001 : 3) Par le rituel hospitalier, le public se lie pour former à la fois une communauté avec qui nous mangeons un repas, conversons et partageons l'expérience sensorielle. En même temps, nous tissons tous·tes un lien avec le performeur à travers les aliments qu'il nous prépare, nous offre et dont il nous révèle ultimement l'importance.

## 2.4 Conclusion

En somme, dans *Taste me*, la nourriture peut être considérée comme un élément symbolique du spectacle. La nourriture engage les spectateur·rice·s dans une expérience immersive sur le plan sensoriel, puisqu'ils·elles assistent à sa préparation, la sentent, la manipulent et la goûtent. Les sens du goût, de l'odorat et du toucher qui sont habituellement peu exploités dans un contexte de représentation théâtrale deviennent ici des canaux essentiels à la participation du public. Si la nourriture est un élément sémiotique important dans le récit et dans le spectacle, elle devient aussi un élément manipulé par les spectateur·rice·s-participant·e·s, ce que permet le dispositif de l'hospitalité. Parallèlement, le public vit une expérience immersive dans l'intériorité de Gurshad.

Plus encore, le dispositif de l'hospitalité permet de transformer la fonction habituelle du spectacle pour créer un cadre dans lequel la rencontre et l'échange sont mises en scène par la participation du public. Anne Gotman ajoute que « [...] l'exercice de l'hospitalité nous renseigne aussi sur quelque chose de plus général qui est la construction de l'autre et la gestion du rapport à l'autre. » (2001 : 5) Ce dispositif nous permet ainsi de vivre l'expérience de ce qui compose l'identité culturelle et familiale du performeur. Par sa forme autobiographique et performative, l'immersion produite par le dispositif de l'hospitalité place alors le public dans l'incapacité de distinguer ce qui constitue le quotidien et ce qui constitue la théâtralité, renversant ainsi le rapport au spectacle vers le cadre de la quotidienneté.

En conclusion, la manipulation de la nourriture implique un bris du cadre de la théâtralité puisque ce qui constitue l'espace de l'autre est ingéré par le public. La dimension immersive que représente la phase de dégustation du repas serait alors un moyen pour produire chez le public une expérience immersive de ce qui compose l'altérité du performeur, lui permettant ainsi de faire vivre au public, le temps d'un repas, la relation entre Gurshad et sa mère, et la relation entre Jean-Louis et Gurshad.

## CHAPITRE III

### LES DÉPLACEMENTS DANS L'ESPACE LIMINAIRE

Cela fait désormais trois heures que le public participe au récit initiatique de Gushad Shaheman en incarnant d'abord sa relation avec son père, puis avec sa mère et Jean-Louis. Dans ce troisième chapitre, la rencontre un à un orchestrée par le dispositif de *Trade me* sera le dernier rapport relationnel qui sera constitué entre les participant·e·s et Gurshad.

#### 3.1 Dispositif et déroulé de *Trade me*

Nous déambulons désormais jusqu'au seuil de la salle principale Michelle-Rossignol pour assister à *Trade me*, la troisième et dernière partie du spectacle. Au moment d'entrer dans la salle, chaque spectateur·rice reçoit un billet numéroté. Nous nous doutons alors, vu la nature des deux précédents tableaux, que nous devons encore une fois participer.

Figure 3.1, *Trade me*, photo tirée d'une captation vidéo.

---

La salle est plongée dans la noirceur tandis que l'éclairage est concentré sur un objet insolite, attirant immédiatement les regards. « Au centre de l'espace vide se dresse un cube dont les parois en perles roses [...] » (Shaheman, 2019 : 8) sont complètement illuminées. Des banquettes sont placées tout autour de cette étrange structure. N'ayant pas de place pour tout le monde, certaines personnes choisissent de rester debout ou de s'asseoir par terre.

La performance débute au moment où Gurshad se positionne devant le cube. Il porte les mêmes habits que dans *Touch me* : un simple t-shirt, un jeans et des espadrilles. Pour la première fois, nous entendons en direct sa voix amplifiée par un discret microphone lavalier et transmise par des haut-parleurs. Il circule autour du cube et s'adresse au public. Après plusieurs minutes où il relate sa rencontre avec son premier amour sérieux, il entre dans la structure et disparaît complètement. À partir de ce moment, Gurshad apparaît au public dans la salle sous une forme floue et mystérieuse perçue à travers les rideaux. L'intensité de l'éclairage varie, produisant un jeu qui dévoile ou cache ce qui se passe à l'intérieur. Au moment où Gurshad entre dans la pièce, nous n'avons plus l'impression qu'il s'adresse à nous, puisqu'il est caché. L'effet produit redevient celui d'une

narration en voix hors champ, effet aussi présent dans les deux premières parties du spectacle. Il est souvent impossible de distinguer ses traits du visage, ce qui marque son absence de l'espace extérieur à la chambre, l'isolant dans un autre lieu.

Dans *Trade me*, Gurshad raconte les histoires d'amour de sa vingtaine, retraçant ses premières relations de couple, sa double vie de travailleur du sexe ainsi que les complexités émotionnelles de chacune des relations qu'il a entretenues, qu'elles soient liées ou non par un contrat marchand.

Au contact de ma chair, il s'efface et je m'efface. Ça ne dure jamais bien longtemps. Il jouit. Je me rhabille. Il s'essuie, compte l'argent et me le met dans la main. Je ne charge pas à l'heure. Je charge au geste. C'est quatre-vingts francs même si on a passé tout l'après-midi ensemble. Ça m'a fait une balade. J'ai bien mangé. Et j'ai déjeuné au champagne. (Shaheman, 2018 : 109)

*Trade me* relate ainsi la période de sa vie où il cherche l'amour, accumule quelques échecs relationnels et tente de reprendre possession de son corps. Le dispositif scénographique prend alors tout son sens. Au-dessus du cube rose, un écran affiche un numéro au hasard. Le message (« *waiting for you* ») qui suit l'apparition du numéro invite ainsi un·e élu·e à retrouver Gurshad dans la pièce.

Figure 3.2. *Trade me*, montage d'images tirées d'une captation vidéo.

---

Par le récit, nous assistons au défilé des amants et des clients qui ont fréquenté Gurshad. Par le dispositif, le public perçoit également cette accumulation de contacts intimes dans la mise en scène,

puisqu'en suite à l'appel des numéros, plusieurs spectateur·rice·s doivent parader sur la scène pour entrer et sortir du mystérieux espace isolé.

Les spectateur·rice·s tiré·e·s au sort passent alors quelques minutes en tête à tête avec Gurshad, à l'abri des autres regards. « À l'intérieur, dérobée aux yeux du public par un jeu de lumières, est restituée ma chambre d'étudiant [...] » (Shaheman, 2019 : 8) Lorsqu'ils·elles entrent dans la chambre, les différent·e·s spectateur·rice·s se retrouvent dans un rapport intime avec le performeur qui les invite à poser des actions simples, par exemple lui servir un verre de vin ou s'asseoir sur le lit à ses côtés alors qu'il est en sous-vêtements.

Tout au long de l'interaction, Gurshad dirige son adresse à la personne venue le visiter. Le reste du public dans la salle entrevoit ce qui se passe dans la pièce, sans toutefois parvenir à obtenir une image précise. Après quelques minutes, la personne quitte Gurshad et retourne dans la salle auprès des spectateur·rice·s. Le dispositif se déploie ainsi durant le reste de la performance, faisant défiler tour à tour les personnes chanceuses qui pourront découvrir ce qui est caché derrière les rideaux fuchsia. Le dispositif ne permet pas à tous·tes de participer. Cependant, à certains moments, l'écran n'affiche pas de numéro et qui le désire peut alors saisir l'opportunité de venir rencontrer Gurshad.

Figure 3.3, *Trade me*, photo tirée d'une captation vidéo.

---

## 3.2 Cartographier les zones scéniques

### 3.2.1 Départager l'espace et le lieu

À première vue, la performance se déroule dans un contexte théâtral plus orthodoxe que les deux précédentes. Pour Schechner, les signes qui composent un espace de théâtre orthodoxe sont généralement les suivants : « [...] la scène est fortement éclairée et active; elle est le point à partir duquel les informations sont diffusées à travers la salle obscure où le public se trouve assis sur des sièges méthodiquement alignés. » (2008 [1967] : 187) Un manège similaire est mis en place dans *Trade me* puisque des bancs sont disposés tout autour d'une construction scénographique placée au centre de la salle, ce qui départage clairement l'aire du public de celui du performeur. Dans toute la trilogie du spectacle, c'est la première fois qu'un décor est présenté au public. Dans *Touch me*, les spectateur·rice·s occupaient un espace vide. Dans *Taste me*, le public ne se retrouvait pas dans une salle de spectacle, mais dans un lieu transformé pour une réception. Cet élément spécialement conçu et construit dans la salle de théâtre pour la troisième partie se démarque ainsi des deux précédentes et met en jeu plus clairement le cadre de la théâtralité.

Le clivage entre la salle et la scène est d'autant plus explicite que le public est plongé dans le noir et les projecteurs sont concentrés sur la scène, reprenant ainsi les codes d'une représentation théâtrale avec un rapport scène-salle plus traditionnel. Par conséquent, la théâtralité est apparente dès l'entrée en salle du public puisque les codes tout juste énumérés remplissent les conditions du premier scénario de l'émergence de la théâtralité tel que défini par Féral. « Une sémiotisation de l'espace a lieu qui fait que le spectateur perçoit la théâtralisation de la scène et la théâtralité du lieu. » (1988 : 349) Elle renchérit en mentionnant que la théâtralité peut apparaître même en l'absence de l'acteur. Pour la chercheuse, l'espace est « fondamental pour toute théâtralité dans la mesure où le passage du littéraire au théâtral est toujours et prioritairement, un travail spatial. » (1988 : 349)

Le dispositif de *Trade me* a pour particularité de produire plusieurs lieux scéniques en jouant avec les rapports entre « regardés et regardants » (1988 : 351). Selon l'endroit investi par le corps du·de la spectateur·rice, celui·celle-ci est subjectivé·e différemment, comme nous l'avons vu en introduction avec la notion de dispositif. Pour mémoire, le processus de subjectivation est le résultat entre la rencontre d'un dispositif et d'un être vivant. C'est la relation entre ces deux éléments qui produit un nouveau sujet. Par exemple, selon le dispositif de *Trade me*, lorsqu'une personne est assise dans le lieu du public, celle-ci devient un sujet-spectateur. Afin de relever les différents processus de subjectivation qui sont produits par le dispositif scénique, nous devons cartographier les différentes zones qui composent l'espace théâtral<sup>15</sup>, puisque chaque zone subjectivise différemment le·la spectateur·rice.

---

<sup>15</sup> Nous reprenons ici l'expression utilisée par Anne Ubersfeld dans *L'école du spectateur*. Pour Ubersfeld, « [l]a notion d'espace théâtral est [...] large puisqu'elle comprend, outre l'espace scénique, celui du public et les rapports entre l'un et l'autre. » (1981 : 56)

Pour ce faire, il importe de recadrer la question de l'espace sous l'optique de la géographie afin de distinguer plus clairement les différents éléments qui entrent en jeu lorsque vient le temps de départager ce qui compose un espace de ce qui compose un lieu. S'intéressant à la relation entre les individus et leur environnement, Yi-Fu Tuan tente de schématiser l'expérience humaine de l'*espace* et du *lieu*, concepts jusqu'alors confondus et peu définis théoriquement. Les lieux, suggère-t-il, sont intrinsèquement liés aux espaces, ce qui peut rendre les deux concepts difficiles à discerner au premier abord dans un contexte spectaculaire.

Ce qui au départ est un espace quelconque devient un lieu dès que nous le connaissons mieux et que nous lui accordons une valeur. [...] Les idées d'*espace* et de *lieu* se définissent l'une en fonction de l'autre. C'est par la sécurité et la stabilité du lieu que nous prenons connaissance du caractère ouvert, de la liberté, et de la menace que représente l'espace, et vice-versa. De plus, si nous pensons l'espace comme quelque chose qui permet le mouvement, alors le lieu devient une pause; chaque pause dans le mouvement fait d'une position dans l'espace un lieu. » (Tuan, 2006 [1977] : 10)

Dans la perspective ci-haut décrite par le géographe, nous pouvons avancer que, dans *Trade me*, l'environnement scénique est divisé en trois zones qui sont composées de deux lieux et d'un espace. Comme pour la théâtralité, le lieu s'inscrit dans un rapport intérieur / extérieur qui implique le franchissement d'une « frontière ».

### 3.2.2 Le lieu du public en opposition au lieu scénique

Dans une division orthodoxe où la scène et la salle évoluent dans un rapport à l'italienne, le clivage entre le public et les interprètes est clairement défini par une frontière infranchissable. Ubersfeld mentionne que ce qui distingue ce clivage est la fonction attribuée aux corps et leur relation dans l'espace théâtral. « [L]'essentiel de leur activité, ce pourquoi ils ont été mis ensemble, c'est que certains agissent en un certain lieu qui est pour les autres le lieu du regard et de l'écoute. » (1981 :

51) Pour distinguer chacune des zones de l'espace théâtral, Ubersfeld tente d'en relever les limites propres. « [L']espace [...] se définit par son rapport d'exclusion avec ce qui n'est pas lui. Même matériellement floues, les limites de l'espace sont virtuellement tranchées comme au rasoir. » (1981 : 51-52) Pour achever ce rapport, il y a « [l]e lieu scénique [qui] se définit comme emplacement des praticiens avec ses coordonnées précises [...] » (1981 : 55). Dans un même ordre d'idées, pour Toudoire-Surlapierre et Fix, l'espace théâtral, dans une configuration plus traditionnelle, « fonctionne comme un espace clos » (2014 : 24). Cet espace clos est d'autant plus marqué lorsque le code du quatrième mur est impliqué.

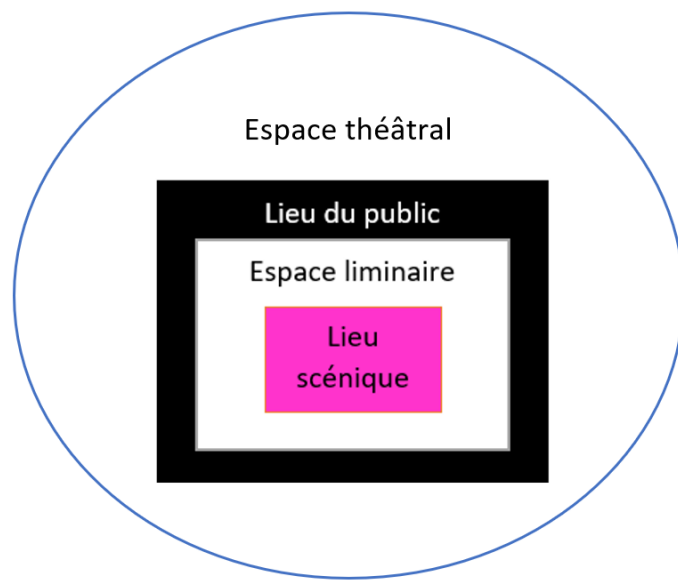
Le quatrième mur, qui, au théâtre, sépare virtuellement la salle de la scène, ne distingue pas seulement un espace symbolique et un espace réel, il désigne également, en les séparant, la place de l'acteur et la place du spectateur : celui qui agit, qui bouge et qui parle ou ignore celui qui, enclos dans un autre espace symbolique, regarde et se tait. (Servais, 2013 : 173)

Dans *Trade me*, le quatrième mur est immédiatement aboli lorsque Gurshad entre en scène et s'adresse au public en tournant autour de la structure cubique. Par contre, lorsqu'il franchit les rideaux, il y a littéralement un mur qui se dresse entre lui et le public.

Nous pouvons relever ce rapport de clivage, puisque nous avons très clairement un rapport de *regardé* et de *regardant* où un public est rassemblé en un lieu dédié et où le performeur intervient dans un lieu scénique spécifique, mais distinct. Les corps disposés dans le lieu du public remplissent une fonction bien précise, celle de décoder les signes émis depuis le lieu scénique. Cependant, le moment culminant du dispositif, lorsque les tirages se produisent, complexifie cette relation jusqu'alors binaire. D'abord parce que le performeur est caché du regard du public et agit dans une sorte de hors champ. Ensuite, au moment du déplacement d'un·e spectateur·rice, celui·celle-ci circule dans un espace vide et est saisi·e par le regard de ceux·celles qui occupent et

définissent le lieu du public. En circulant vers le performeur, la personne traverse la frontière qui sépare le lieu du public du lieu scénique. Cet endroit pourrait correspondre à la définition d'*espace* selon Tuan, puisqu'il n'est pas clairement défini et qu'il apparaît davantage comme un *entre-deux* abstrait qui ne correspond pas à des codes reconnaissables dans un contexte de représentation théâtrale orthodoxe. C'est pourquoi la nature de la représentation se transforme pour la personne qui s'engage dans cet espace, modifiant du même coup son expérience du spectacle.

Tableau 3.1, Schéma des frontières entre les lieux et l'espace liminaire



L'espace est traversé par les mouvements des corps en déplacement, mettant de l'avant son caractère temporaire qui s'oppose à la « pause » dont on a vu qu'elle se rattache à la définition du *lieu*. Enfin, cet espace peut représenter une forme de danger puisque que le-la spectateur·rice se dirige vers l'inconnu en transgressant la fonction qui était préalablement attendue de lui-d'elle. Pour la suite de notre analyse, nous nommerons cet endroit *espace liminaire*, puisqu'il a pour principale fonction la transition entre les différents rôles attribués aux spectateur·rice·s, ainsi que la transformation de la représentation, jusqu'alors orthodoxe, vers une expérience immersive.

### 3.2.3 Le lieu scénique : rapports extérieur / intérieur

Dépendamment de l'emplacement du·de la spectateur·rice, soit dans la salle ou dans le cube, il y a deux lectures sémiotiques possibles rattachées au lieu scénique. En effet, pour ceux·celles qui observent la structure de la salle, le cube ne s'apparente pas à un élément reconnaissable qui apporte une signification symbolique lorsque mis en relation avec le récit. Les spectateur·rice·s voient simplement une boîte rose qui éveille la curiosité en voilant les actions scéniques qui s'y produisent. Morash et Richards se sont attardés à cartographier la scène en reprenant les conceptions de Tuan. « *A small stage, with a static set, reveals itself to the eye more quickly and hence the audience come to know it; it becomes a place.* » (2013 : 35) Comme les chercheurs l'indiquent, le public se familiarise avec la structure disposée au centre de la salle et ils reconnaissent sa valeur de décor dans un contexte théâtral.

D'un autre côté, il y a basculement de la signification du lieu scénique lorsque le jeu d'éclairage dévoile l'intérieur du cube. Soudainement, des accessoires apparaissent et permettent au public de reconnaître, à partir des objets familiers qu'il observe, une chambre à coucher. Comme le mentionne Kermode : « *Activity and repetition embed meaning [...].* » (2013 : 5) Plus les pratiques adoptées dans un espace sont répétées, plus les pratiques liées à cet endroit entreront dans l'imaginaire collectif, produisant de la sorte un lieu. Il poursuit : « *If place is protean in this manner, its meaning and significance molded and remade by use, then theater is the quintessence of place.* » (2013 : 5) Le lieu au théâtre a donc la possibilité de se transformer en fonction des pratiques et expressions symboliques qui s'y rattachent. Dans le cas qui nous intéresse, lorsque l'éclairage dévoile l'intérieur du cube, nous retrouvons un lit, une table d'appoint, un fauteuil, un bureau, une chaise, un tapis, et des vêtements dispersés au sol ainsi que plusieurs autres éléments qui

témoignent du caractère habité de l'endroit. L'intérieur de la boîte prend ainsi la signification d'un lieu, celui de la chambre à coucher de Gurshad, et l'extérieur du cube devient une sorte de fenêtre voilée à travers laquelle les spectateur·rice·s jettent un regard qui s'apparente à du voyeurisme.

Si le cube ne permettait pas, à première vue, de produire du sens en lien avec le récit raconté, la découverte de la chambre à coucher se rattache quant à elle clairement aux thèmes intimes narrés par le performeur. Le lieu scénique se superpose alors à la fiction. Il évoque le passé de Gurshad, lorsqu'il recevait ses amants dans sa chambre d'étudiant. De l'extérieur, le public assiste à un défilé d'individus qui entrent et sortent, ramenant avec eux un moment du spectacle que lui·elle seul·e aura expérimenté.

#### 3.2.4 L'espace liminaire

Le dispositif invite donc à un déplacement du·de la spectateur·rice du lieu du public vers le lieu scénique. Il·elle effectue alors une traversée de l'espace liminaire au moment de l'aller et au moment du retour. Comme le mentionne Kermode dans son analyse des notions de Tuan appliquées au théâtre : « [...] *space is a no-thing within which we cannot survive without clinging onto places.* » (2013 : 6) Les participant·e·s ne peuvent pas rester immobiles dans cet espace liminaire qui les dévoile au reste du public et ils·elles doivent donc s'accrocher à un autre lieu. Comme nous l'avons défini dans le chapitre d'introduction, la notion de liminarité est habituellement appliquée en anthropologie pour parler des états que traverse un individu dans un contexte de rite de passage, lorsqu'il se situe sur la frontière entre un état et un autre. « [...] [*L]iminality captures in-between situations and conditions characterized by the dislocation of established structures, the reversal of hierarchies, and uncertainty about the continuity of tradition and future outcomes.* » (Horvath, Thomassen et Wydra, 2018 : 2) Dans le cas où un·e spectateur·rice est convoqué·e par la loterie,

les structures, qui jusqu'alors définissaient son rôle, se transforment et le·la plongent dans un inconnu, les normes de la représentation théâtrale n'étant plus discernables.

L'espace liminaire désigne alors l'entre-deux entre un lieu familier et un lieu étranger. C'est l'espace des déplacements physiques entre la salle et la chambre. C'est aussi l'espace transitionnel où se transforment les différentes fonctions qui seront attribuées à ces corps. En d'autres termes, le processus de subjectivation, tel que défini par Agamben, agit dans cet espace au moment où les frontières sont franchies. Il est à noter que nous employons cette notion dans un contexte de représentation théâtrale. « La liminalité dans les représentations est normalement temporaire, donc opposée à la situation d'une liminalité ritualiste (qui est irréversible et demande une reconnaissance sociale). » (Serodio, 2013 : 186) Cet espace liminaire, comme l'indique Serodio, est donc un état temporaire qui marque la transformation d'un état à l'autre. C'est par la dynamique de mouvance des corps que le processus de subjectivation agit et c'est dans la transition entre les deux lieux que les corps sont saisi·e·s par les regardant·e·s. En traversant les seuils, un processus de subjectivation en fonction du lieu franchit transforme les participant·e·s en performeur·euse·s, ou inversement, les participant·e·s en spectateur·rice·s.

Comme nous l'avons mentionné, le dispositif qui gouverne le déplacement des spectateur·rice·s produit à la fois une perspective spectatorielle orthodoxe sur le lieu scénique et une perspective spectatorielle environnementale, selon la définition de Schechner, de ce même lieu. *Trade me* est donc une représentation à focalisation variable<sup>16</sup> pour certain·e·s spectateur·rice·s (environ la moitié

---

<sup>16</sup>Je reprends ici l'expression de Richard Schechner pour parler du quatrième axiome du théâtre environnemental qui indique que « [l']attention est flexible et variable » (2008 [1967] : 140). Dans *Trade me*, nous passons d'un point de vue unique où le public, assis à une distance précise, regarde le même lieu scénique. En se déplaçant, le·la participant·e a un « point de vue localisé » puisque « [...] les événements sont mis en scène de manière à ce qu'une partie seulement du public puisse les voir et les entendre. » (2008 [1967] : 141)

de l'assistance), rendant l'expérience du spectacle différente et diversifiée. Ainsi, deux catégories d'expérience se créent parmi le public.

L'expérience du·de la participant·e au moment de traverser l'espace liminaire est celle de l'incertitude. Ceux·celles qui acceptent le jeu proposé par le dispositif n'ont pas de contrôle sur la suite du déroulement de leur contribution et l'inconnu de ce qui se trouve derrière les rideaux redouble l'imprévisibilité de ce qui les attend.

L'espace est un symbole commun de liberté dans le monde occidental. L'espace est ouvert; il suggère le futur et invite à l'action. D'un point de vue négatif, l'espace et la liberté sont une menace. [...] [Ê]tre ouvert et libre, c'est être exposé et vulnérable. (Tuan, 2006 [1977] : 58)

Comme le mentionne ci-haut Tuan, la traversée dans cet espace permet un dépassement des limites de la représentation théâtrale orthodoxe. L'espace liminaire offre à la personne qui participe une ouverture vers un mode de représentation immersif. Pour ce faire, le·la participant·e doit poser l'action du déplacement. « La marche est avant tout une activité structurante. Elle semble avoir le pouvoir, par sa mesure, son rythme cadencé, sa lenteur, sa capacité d'absorption du réel, de mettre de l'ordre dans notre chaos interne. » (Seyral, 2007 : 120) Cette transition vers l'inattendu peut susciter un état d'angoisse puisque la personne jusqu'alors assimilée au public devient exposée à la vue de tous·tes. Contrairement à *Touch me*, les membres du public n'ont plus de masque qui les délestait de leur identité et leur confiait un rôle identique à la masse d'individus tout autour. De plus, la participation ne provient plus d'une décision propre à chacun·e, mais d'une injonction commandée par les mécanismes du dispositif et par l'appel des numéros. Les spectateur·rice·s se départissent dès lors de l'anonymat de la masse du public dans la laquelle ils·elles évoluaient depuis le début de la soirée. Ils·elles sont ensuite *plongé·e·s* dans la fiction qui est jouée dans le lieu scénique.

### 3.3 L'expérience immersive à l'intérieur du lieu scénique

Une fois dans l'espace liminaire, le·la spectateur·rice devenue participant·e doit traverser le rideau qui cache Gurshad. C'est lorsque cette frontière est traversée que le lieu scénique se découvre à son regard. Les éléments qui étaient vaguement perçus depuis le lieu du public deviennent très clairs. À l'intérieur, la scénographie réaliste est frappante. Jusqu'alors, la boîte située au centre de la salle n'évoquait pas quelque chose de clairement reconnaissable dans la vie de tous les jours. Nous étions davantage dans un environnement dont la plasticité était mise en évidence. La théâtralité était donc plus qu'ostensible. De plus, le décor en lien avec le récit était davantage métaphorique que représentatif. Depuis le lieu du public, c'est l'effet de voyeurisme en lien avec le thème de la sexualité qui est apparent, plutôt que la quotidienneté banale des objets qui meublent une chambre.

À l'intérieur de la boîte, les participant·e·s sont plongé·e·s dans la mimesis en raison de la composition scénographique qui imite une chambre. C'est ce que dévoile Relph dans son analyse de ce qui produit l'identité d'un lieu. « *The identity of place is comprised of three interrelated components, each irreducible to the other – physical features or appearances, observable activities and functions, and meaning and symbols.* » (1976 : 61) Ainsi, dans la boîte, nous pouvons d'abord reconnaître les caractéristiques matérielles d'une chambre à coucher qui se déploient en 360 degrés. Parmi tous les accessoires, le lit prend énormément de place, mettant de l'avant l'importance des fonctions de ce meuble pour les activités pratiquées dans le lieu. Les participant·e·s catégorisent alors l'endroit dans lequel ils·elles viennent d'entrer comme un lieu dont la symbolique est rattachée à l'intimité. Pour le géographe Relph, les lieux sont définis entre autres par les pratiques qui y sont faites, déterminant ainsi les normes sociétales quant aux manières à adopter selon chaque

lieu. De ce fait, les participant·e·s comprennent qu'ils·elles sont invité·e·s à partager une forme d'intimité avec Gurshad, laquelle est autant décrite par le récit qu'inscrite dans la symbolique même du lieu.

La dimension intime est renforcée par le jeu d'éclairage à l'intérieur de la pièce qui rend imperceptible le public. Vu depuis la chambre, c'est maintenant le lieu du public qui est caché par les rideaux de billes roses. Le contexte de la représentation orthodoxe disparaît alors complètement pour cette personne qui entre dans la chambre. Le·la participant·e est immédiatement capturé·e par la fonction du lieu représenté et qui impose ses pratiques. De surcroît, le soudain rapport de promiscuité avec le performeur s'impose aux participant·e·s. Le dispositif produit donc cette impression d'être isolé·e dans un autre lieu à l'abri des regards des spectateur·rice·s. Du même coup, le·la participant·e se retrouve capté·e par le regard perçant de Gurshad qui le·la regarde droit dans les yeux. Le quatrième mur est complètement effacé en même temps que la distance avec la représentation.

*This formal shift in the traditional performer/spectator divide can, quite radically, reallocate the audience's role into one that receives, responds and, to varying degrees restores their part in the shared performance experience. In place of the metaphorical or imaginary dialogism that pertains to all acts of theatre (the spectator is always in some sort of relationship with what is seen), in One to One performance the spectator is actively solicited, engendered as a participant. (Hedon, Iball et Zerihan, 2012 : 120)*

Cet effet d'intimité est également amplifié par le soudain changement dans la perception de la provenance de la voix du performeur. Comme nous l'avons mentionné, du lieu du public, la voix est transmise par les haut-parleurs en raison du micro, produisant un effet de voix hors champ qui correspond à la convention qui traverse les trois parties de *Pourama pourama*. Néanmoins, une fois dans la chambre à coucher, cette convention disparaît brusquement puisque le·la participant·e est saisi·e par la présence de Gurshad qui semble s'adresser directement à lui·elle.

Le rapport intime est tout autant produit par l'étroitesse de la pièce qui fait en sorte que les deux corps sont très proches. Le·la participant·e se retrouve donc dans une pièce seul·e avec Gurshad en ayant l'impression de devenir le centre d'intérêt de celui-ci puisqu'il lui dévoue son attention complète. L'immersion se situe à ce niveau où, soudainement, le·la participant·e entre dans un rapport de jeu avec le performeur.

*Immersive theatre makes one's physical presence inescapable. With no distance between oneself and the work, the edge of one's body is the beginning of the work's sphere. An awareness of the work, involves an awareness of one's body. We perceive it not just through the eyes and ears, but through our whole body, whether by touch or movement, smell or taste... Immersive work makes us bristle in a way that traditional theatre, watched from afar does not. (Machon, 2013 : 83)*

En somme, les participant·e·s se retrouvent *dans* l'œuvre, effaçant toute distance en impliquant tous leurs sens dans l'action scénique, tandis que ceux·celles qui ne seront pas pigé·e·s resteront dans un rapport distancié avec l'œuvre.

### 3.3.1 La symbolique du corps des participant·e·s en scène

Les actions en scène sont différentes pour chaque participant·e. Une fois dans la chambre à coucher, ils·elles sont invité·e·s à se positionner à un endroit précis, ou à poser une action. C'est par un geste ou un regard que Gurshad indique à la personne comment agir. En aucun cas, le performeur n'interrompt sa narration. D'un geste de la main, il invite la personne à prendre un verre de vin, à venir s'asseoir sur le lit à ses côtés ou à le regarder bouger gracieusement sur son bureau. Dans ces différentes rencontres, Gurshad semble en contrôle et il agit avec bienveillance et guidance auprès de ceux·celles qui viennent à sa rencontre. Le·la participant·e contribue alors aux images qui se créent en direct.

Cette rencontre en tête à tête entre un·e participant·e et un performeur diffère des formes plus fréquentes de performances individuelles qui, dans plusieurs cas, convoquent un·e seul·e spectateur·rice à un temps et un lieu précis. Dans *Trade me*, la rencontre est non planifiée et se déroule devant public. Lorsque le récit est superposé aux déplacements des spectateur·rice·s, ceux·celles-ci deviennent un élément important dans la sémiotisation du spectacle. Par la fonction du·de la spectateur·rice qui consiste à décoder les signes en provenance du lieu scénique, les membres du public restés en retrait capturent les corps des participant·e·s dans le langage scénique et les associent aux personnages qui sont évoqués dans la narration.

[L]e spectateur<sup>17</sup> pénètre dans un dispositif global, conçu en connivence avec la fiction racontée, dans lequel il est immergé ; il est « coloré » par l'espace dans lequel il pénètre. Outre l'investissement global de l'espace par des éléments plastiques qui appartiennent à l'univers de la fiction, c'est par l'usage de la métonymie spatiale que ce modèle agit sur le spectateur. (Boucris, 2010 : 24)

Encore une fois, Gurshad joue son propre rôle, tandis que les participant·e·s deviennent ses amants. Le scénographe Luc Boucris, ci-haut cité, nomme ce phénomène « la métaphorisation du spectateur » (2010 : 24). Du lieu du public, dépendamment de l'éclairage, nous pouvons décoder l'emplacement des deux silhouettes dans la chambre et constater les différentes proximités entre les corps. Les gestes semblent étroitement chorégraphiés et suivent le rythme de la narration qui fait état des différentes rencontres entretenues par Gurshad avec ses amants. Pour reprendre la conclusion de Boucris : « [...] le spectateur<sup>18</sup> est physiquement lié à la situation représentée. » (2010 : 24)

---

<sup>17</sup> Le spectateur pour Boucris correspond au·à la participant·e dans le contexte de notre étude.

<sup>18</sup> *Idem*.

Le récit évoque une douzaine d'amants différents, provenant de différents milieux et origines. Il y a entre autres Xavier, son premier conjoint; Christian, son premier client; Sébastien, un jeune vivant avec de multiples handicaps qui s'amourache de lui; et Assad, un riche homme d'affaires et père de famille iranien. C'est donc la multiplicité des amants et des relations, qui sont parfois empreints d'amour et de tendresse, parfois simplement contractuels et parfois dangereux ou toxiques, qui est mise en évidence. Ces relations sont toutes décrites avec détails, mettant de l'avant leur aspect très intime.

Ainsi, la mise en scène parvient à montrer cette dynamique d'accumulation et de diversité, puisque le dispositif convoque plusieurs personnes différentes durant la performance. Chaque individu appelé « colorera » par son individualité et sa subjectivité, et sera « coloré » par l'espace scénique.

*One to One performance is an art form that both relishes and can be interrupted by autobiographical fragments. In other art forms this is the case for reception. One to One is unusual in that the artist's moments of production are inevitably affected by – entwined with – the participant's life experiences and senses of self. (Hedon, Iball, Zerihan, 2012 : 123-124)*

L'action scénique démontre alors une diversité de rapports intimes, comme si les participant·e·s-personnages recevaient les services de Gurshad.

### 3.3.2 Une immersion dans la marge

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Pourama pourama* est centré autour du récit initiatique de Gurshad. Ce récit est axé sur le rapport qu'il entretient à son corps, sur la découverte de son identité sexuelle et sur son parcours pour se réapproprier ses désirs. Jusqu'à présent, nous avons écarté les enjeux *queer* liés à ce spectacle. Or, dans *Trade me*, ces enjeux, qui traversent le dispositif, sont autrement plus apparents que dans les deux premières parties du spectacle. D'abord, le récit met

en son centre une pratique sexuelle qui est non seulement taboue dans la plupart des sociétés occidentales, mais qui est également criminalisée ou illégale. « [...] *[W]hile some intimacies are celebrated, other intimacies are disparaged, stigmatized or criminalized.* » (Johnson, 2012 : 89)

En plus d'entretenir des relations homosexuelles et de jouer avec une représentation fluide de son genre à travers les vêtements et les rôles sociaux, Gurshad s'affirme maintenant comme travailleur du sexe. Ces pratiques s'opposent complètement à un mode de vie hétéronormatif, ce qui positionne Gurshad en marge de la société dans laquelle il évolue. De plus, le récit fait état de l'aspect tabou, clandestin et parfois dangereux de ses activités marchandes. Par exemple, Jean-Jacques, l'un des clients de Gurshad, fait peur à celui-ci lors d'un rendez-vous à l'hôtel.

Il me dit qu'il fait partie des RG [Renseignements généraux<sup>19</sup>]. Il y a comme une menace sournoise dans sa voix et dans le regard en coin qu'il me jette. Puis il commence à débiter des renseignements sur moi : mon nom, mon vrai prénom, ma date de naissance, le nom de ma banque, le lycée où j'ai eu mon bac. [...] Il compte les billets et me les agite sous le nez. Je tends une main pour les prendre, il les retient et d'un air qu'il veut plein de sous-entendus, il me dit : « Tu devrais faire attention. » (Shaheman, 2018 : 123)

Le travail du sexe affecte également les relations amoureuses *non transactionnelles* de Gurshad. L'un de ses conjoints, Fabien, n'hésitera pas à quitter Gurshad en raison du jugement moral qu'il porte envers ses pratiques hors normes. « Tu vois, ton âme est souillée. Pute une fois, pute toujours. Et je veux pas d'une pute dans ma vie. » (Shaheman, 2018 : 125)

---

<sup>19</sup> Nom donné en France au service de renseignements de la police nationale.

De cette façon, le récit entrecroise les relations amoureuses et les relations transactionnelles, faisant simplement état des relations diversifiées qu'a entretenues Gurshad durant sa vingtaine et le début de sa trentaine. Il ne semble pas avoir de hiérarchie entre les différentes expériences racontées. Les motivations derrière sa pratique du travail du sexe paraissent parfois floues. Du moins, elles ne semblent pas cadrer avec les stéréotypes mis de l'avant par la culture populaire qui lie la pratique au proxénétisme, à l'assouvissement de fantasmes ou à des besoins financiers. Notamment, Gurshad mentionne un moment où, sachant que le client n'allait pas le payer, il a tout de même poursuivi la rencontre, et ce même si la personne le rebutait.

Mon rendez-vous arrive. Son physique est aussi repoussant que sa voix. [...] À la lumière du hall, je découvre les chicots noir et jaune qui lui garnissent la bouche. Il me dit qu'il n'a pas pu retirer d'argent, qu'il a juste assez pour la chambre, mais que je ne m'inquiète pas, que je n'aurai qu'à lui donner mon nom et qu'il m'enverra un mandat postal. Je ne crois pas un mot de ce qu'il dit. Je le suis pourtant dans l'escalier. (Shaheman, 2018 : 118-119)

L'argent ou la beauté de ses partenaires ne semblent donc pas être la source de ses motivations. Enfin, Gurshad mentionne qu'il ne tarifie pas à l'heure, mais au geste. La diversité des *gestes* offerts à ses clients est également très grande. Il va, entre autres, rencontrer la femme de l'un de ses clients réguliers, Assad qui est tombé éperdument amoureux de lui. Malgré le fait qu'il se sente complètement inconfortable dans cette situation, Gurshad rencontre l'épouse et les enfants de cet homme. La situation devient dangereuse lorsque la nature de leur relation est devinée. « Les semaines qui suivent, les messages se succèdent sur mon répondeur. Les lamentations d'Assad alternant avec les menaces de sa femme et les insultes de ses filles. » (Shaheman, 2018 : 135)

Bref, le récit du performeur révèle une réalité bien plus complexe que le stéréotype de la simple transaction du corps. Malgré le danger de certaines situations, la dégradation de ses relations personnelles ou l'euphorie que lui procurent certaines expériences, *Trade me* semble davantage centré autour de la création de relations.

C'est ce qu'offre le dispositif en proposant une rencontre en tête à tête entre le·la participant·e et le performeur. Par le titre de cette section du spectacle, « échange-moi », l'insinuation transactionnelle rattachée à la personne de Gurshad est évidente. Tout comme lorsqu'il vendait son corps contre des faveurs sexuelles ou affectives, il offre désormais son corps comme outil artistique aux spectateur·rice·s festivalier·ère·s venues consommer en masse des spectacles le temps de quelques jours. Ce parallèle entre travail du sexe et performance un à un est fréquemment soulevé par les théoricien·ne·s qui se sont intéressé·e·s à cette forme artistique.

*Johnson provoked the idea that some One to One performances could be considered in relation to sexual giving in terms of sex work. He went on to describe a semblance in the contract in sex work and One to Ones because the « worker » in both contexts gives but only gives so much as to produce the appearance of investment in the*

*contract/relation – to give too much would be inefficient considering the centrality of repetition in sex work (and, indeed, One to Ones). (Zerihan, 2010 : 220)*

Pour reprendre l'idée de Zerihan et Johnson, le corps, en contexte de performance, est autant utilisé comme une ressource qu'en contexte de travail du sexe. Gurshad propose ici un contrat relationnel au·à la spectateur·rice qui est convoqué·e par tirage et qui peut choisir, malgré l'injonction, de participer ou non. Il y a ainsi un parallèle entre le rôle du client qui est assigné au·à la participant·e et le rapport intime avec le performeur créé par le dispositif. Sans échanger de faveurs sexuelles, Gurshad s'offre tout de même au·à la participant·e de façon sensuelle en jouant avec la promiscuité des corps. Ses mouvements sont lents et ses regards perçants sont soutenus. Les gestes n'ont pas besoin d'être explicites puisque le récit décrit avec détails des scènes de sexualité et construit un champ lexical érotique avec des termes comme « sperme jaunâtre » (Shaheman, 2018 : 107), « masturber frénétiquement » (2018 : 109), « marques de fouet » (2018 : 114), « enculer » (2018 : 119), « à quatre pattes sur le lit » (2018 : 119) et ainsi de suite.

La performance dans un rapport *un à un* est donc une forme privilégiée pour aborder des enjeux *queer* qui, par leurs simples existences, contestent un essentialisme sexuel hétéronormatif. C'est pourquoi nous retrouvons cette forme dans de nombreuses performances qui remettent en question les rapports liés à l'intimité en provoquant une promiscuité qui détruit les rapports traditionnels avec l'œuvre d'art.

*The politics of One to One performance frequently becomes riddled with another set of questions that intensify the act in which both parties take part, as the form becomes either separate from – or, more frequently, intertangled with – the nature of the content. One and an-other come to stage to mark out the tugging, tangling and tenderising of the politics of power, making up a live autopsy of the inter-relationship between performer and spectator. (Zerihan, 2010 : 214-215).*

Ce type de rapports, entremêlé avec la forme autobiographique du récit, serait une façon de créer une relation propice aux confidences et qui privilégie l'écoute et l'expérience du témoignage de Gurshad. En témoignant dans une relation *un à un*, le performeur met un visage connu sur la réalité qu'il partage. Son témoignage permet de poser un point de vue expérientiel sur un mode de vie marginalisé et exclu des discours publics. En mettant un visage sur ce qui peut être considéré comme pathologique, Gurshad devient un porte-parole des communautés *queer* et rend possible une éventuelle normalisation<sup>20</sup> de discours comme le sien, aussi tabous soient-ils.

L'expérience immersive du récit autobiographique de Gurshad qu'expérimentent les participant·e·s permet de renverser les rapports de « pouvoir-savoir<sup>21</sup> » (2017 [1975] : 36), pour reprendre l'expression de Michel Foucault, qui incluent des individus dans la norme et excluent les autres dans la marge. Sur scène, les gestes montrés, la façon de bouger du performeur et sa façon d'entretenir le contact avec l'autre mettent en évidence l'aspect sensuel, intime et doux des relations qu'il entretient. Ce qui est mis de l'avant sont des gestes généreux, comme offrir du vin, la communication avec le·la partenaire de jeu à travers le regard et la tendresse par les mouvements lents. De la sorte, les gestes mis en scène ne correspondent pas aux scénarios abusifs liés à la

---

<sup>20</sup> Nous employons le terme *normalisation* afin de rester dans la nomenclature foucauldienne et ainsi illustrer que le témoignage intime offre une possibilité de restructurer les discours entourant les modes de vie marginalisés.

<sup>21</sup> Pour Foucault, le pouvoir-savoir agit comme un dispositif. « [...] [L]e pouvoir produit du savoir (et pas simplement en le favorisant parce qu'il le sert ou en l'appliquant parce qu'il est utile) ; que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. » (Foucault, 2017[1975] : 36) Pour Foucault, le pouvoir « [...] produit du réel; il produit des domaines d'objets et des rituels de vérité. L'individu et la connaissance qu'on peut en prendre relèvent de cette production. » (Foucault, 2017 [1975] : 227)

prostitution qui sont majoritairement véhiculés par la culture populaire. Le·la participant·e sort de la boîte avec une expérience positive de sa rencontre avec le performeur.<sup>22</sup>

### 3.3.3 Intimité en scène : l'entrecroisement entre public et privé

Le dispositif de *Trade me* produit donc deux expériences potentielles distinctes du spectacle. En divisant l'espace théâtral comme nous l'avons schématisé, le dispositif divise également le public en deux catégories : spectateur·rice·s et participant·e·s-performeur·euse·s. Nous allons maintenant nous attarder sur les effets de cette division du public sur la réception d'un récit autobiographique traversé par des enjeux *queer*. Pour ce faire, nous devons effectuer un bref détour et analyser les différentes fonctions reliées à l'intime en définissant ce qui constitue socialement les sphères publiques et privées.

Comme nous l'avons formulé plus tôt, le thème de la rencontre est au centre du récit narré comme de l'action représentée dans le lieu scénique. Au-delà des pratiques sexuelles, il s'agit avant tout d'un rapport *un à un* orchestré sur deux niveaux distincts, soit par le prétexte de l'argent (intradiegetique), soit par celui du spectacle (extra diegetique), générant sur les deux niveaux le partage d'un moment intime entre deux individus. Dans *Trade me*, la notion d'intimité est délimitée par plusieurs échelles. D'un côté, le segment se partage dans un espace clos en tête à tête. De l'autre, ce moment intime se déroule devant un public. Celui-ci est mis dans une position de voyeur, puisqu'il entrevoit ce qui se passe à travers les rideaux et qu'il peut deviner la nature de ce qui se passe à l'intérieur.

---

<sup>22</sup> Il est à noter que nous ne soutenons pas que le spectacle a pour objectif de faire la promotion de la prostitution, mais de simplement mettre de l'avant une réalité différente.

Ainsi, l'intimité représentée englobe à la fois la sphère privée et la sphère publique. D'un point de vue privé, l'intimité peut d'abord se définir par l'opposition entre intérieur et extérieur. Nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre que la forme autobiographique du récit renvoie à l'intériorité du performeur et que la narration ouvre son espace intérieur au public. « Qui dit intimité et littérature pense aussitôt – et à raison – au journal intime, au récit autobiographique, aux mémoires, à la confession, bref, à une multiplicité de textes élaborés sous le sceau d'une sincérité de principe où le moi se raconte, se décrit, se décline. » (Murat, 2004 [1998] : 113)

D'un point de vue spatial, l'intimité se définit aussi dans son rapport du *moi* aux autres qui peut s'exprimer à travers la proximité ou l'éloignement entre les corps.

Le sociologue américain Edward T. Hall a codifié sous le nom de proxémique l'usage de la distance entre les êtres humains, identifiant en particulier quatre genres de distances dans sa science nouvelle : l'intime (jusqu'à 40 cm) où toucher et odorat prévalent, l'espace de la distance amoureuse, maternelle, mais aussi de la lutte. La distance personnelle (jusqu'à 1m20) est celle de la poignée de main. La distance sociale

(jusqu'à 3m60), celle de la distance professionnelle où la personne apparaît intégralement. Il y a enfin, la distance publique (au-delà). (Lebovici, 1998 : 13)

En matière de la proxémique de T. Hall, nous pouvons conclure que l'intime, par définition courante, se délimite ainsi en opposition à la notion de *public*. Dans *Trade me*, ces deux rapports sont entretenus avec le lieu scénique. Ils sont à la fois opposés et entrecroisés puisque le statut du·de la spectateur·rice se transforme pour une partie des spectateur·rice·s. Certain·e·s membres du public auront partagé un moment avec le performeur, alors que d'autres seront resté·e·s en retrait dans le lieu du public, en dehors de l'action. Les chercheur·euse·s Kartsaki, Lobel et Zerihan expriment bien le déplacement qui s'opère dans la réception au moment de la rencontre intime : « *In one-to-one performance the self and the other share the same space: the centre of the world.* » (2012 : 104)

L'opposition que produit le dispositif entre un intérieur et un extérieur dans lequel le·la spectateur·rice peut évoluer exprime bien l'enjeu de l'intimité décrit par Lebovici. « Pour exister, ou plutôt, pour s'exprimer, la représentation de l'intimité doit figer le mouvement intérieur dont elle émane et qui lui échappe en permanence. » (1998 [2004] : 18) Dans *Trade me*, la dimension intime qui se traduit par l'intériorité, autant au niveau du récit qu'au niveau du lieu scénique fermé, est en continuelle tension avec la dimension publique du spectacle. Un jeu de caché / montré est constamment mis de l'avant, sollicitant auprès des personnes restées dans le lieu du public leur envie de voir et d'entendre la représentation. Les formes d'expression de l'intime mis en scène sont ainsi observées par une foule disposée tout autour du lieu scénique, rendant cet endroit dédié à l'intime surexposé au regard. Cette opposition est d'autant plus intéressante que ce qui se produit dans la sphère privée est étroitement lié aux tabous d'une sexualité hors du cadre hétéronormatif. « Cette question du dedans et du dehors est une question véritablement politique, celle qui travaille

notre société, fascinée par les questions d'identité et de minorités, de norme et de marge, d'universalisme et de communautarisme. » (Lebovici, 2004 [1998] : 18-19) Pour Lebovici, le paradoxe entre intime et public est à la base de ce qui est exclu ou inclus par la société. « [L]'intime engage forcément une pensée “du minoritaire”, en ce sens qu'en quelque point de notre vie, de notre travail ou de nos amours, nous sommes obligés de nous définir par ce que nous ne sommes pas et de nous en exclure, par le même mouvement contradictoire. » (1998 [2004] : 19)

Suivant cette idée, Dominic Johnson affirme que l'intimité est étroitement liée à la sphère publique. Selon le chercheur, ce qui entre dans la définition du domaine privé se constitue en fonction des mœurs de la société, et donc de la sphère publique.

*I assume that intimacy is a political category that facilitates many forms of interpersonal relations, including “good” and “bad” object relations. This assumption emerges from the historical truth that while some forms of intimacy have been privileged as conducive to full and wholesome forms of citizenship, and affirmed as such by civil legislation, others intimacies have been persistently frowned upon, and represented as inhibitive to positive social participation. (2012 : 89)*

En racontant au public des anecdotes autobiographiques liées à une sexualité dite mineure, ces pratiques intimes viennent perturber une vision normée de ces rapports. « Car la sphère intime de la sexualité est devenue l'objet, depuis le début des années 90, à la fois d'un discours normatif et d'un discours revendicatif. » (Lebovici, 2004 [1998] : 19). Plus largement, la sexualité se définit étroitement à l'intimité. Or, plusieurs auteur·rice·s du domaine des études *queer* démontrent que les sexualités sont étroitement construites socialement. Comme le disent si bien Lauren Berlant et Michael Warner : « *There is nothing more public than privacy* » (1998 : 547). Ainsi, les pratiques « intimes » qui sortent du spectre hétéronormatif sont forcément politisées.

*Queer social practices like sex and theory try to unsettle the garbled but powerful norms supporting that privilege – including the project of normalization that has made heterosexuality hegemonic – as well as those material practices that, though not explicitly sexual, are implicated in the hierarchies of property and propriety that we will describe as heteronormative.* (Berlant et Warner, 1998 : 548)

Par sa forme immersive, *Trade me*, intègre des spectateur·rice·s d’horizons diversifiés dans une expérimentation mimétique de pratiques marginalisées en jouant au client. L’expérience mise de l’avant devient la rencontre privilégiée avec le performeur qui lui offre son histoire. « *One-to-one performance [...] may present itself as some form of creative adaptation of the notion of encounter. In essence, the form consists of yet a meeting between two people.* » (Kartsaki, Lobel et Zerihan, 2012 : 101)

### 3.3.4 Le retour dans l’espace liminaire : réintégrer le lieu du public

Après avoir passé quelques minutes à jouer avec Gurshad dans le lieu scénique, le·la participant·e comprend par un geste qu’il est temps de quitter la chambre. Il·elle doit alors laisser derrière lui·elle son rôle de client et traverser de nouveau l’espace liminaire. Encore une fois, il·elle est saisi·e par le regard de ceux·celles dissimulé·e·s dans le lieu du public. Cette seconde traversée marque la fin d’un état, mais nous postulons qu’il·elle ne retrouvera pas complètement le même état que les autres spectateur·rice·s, une fois le lieu du public réintégré. Le dispositif produit une sélection de participant·e·s, excluant ainsi la moitié de l’assistance et produisant un groupement d’individus ayant eu accès à un point de vue différent et supplémentaire sur le spectacle. Ce point de vue est également construit dans un rapport de promiscuité avec le récit autobiographique et le performeur qui se réfère à lui-même. La rencontre en face à face influence alors plus profondément, pour les participant·e·s, une réception centrée sur les signes du quotidien.

Parallèlement, le·la participant·e redevient ensuite spectateur·rice lorsqu'il·elle reprend place dans le lieu du public, mais demeure contaminé·e par la théâtralité aux yeux des autres spectateur·rice·s resté·e·s en retrait. La communauté de spectateur·rice·s se transforme donc à chaque réintégration de ceux·celles ayant traversé l'espace liminaire. Comme Carlson le mentionne :

*Liminoid like liminal activities mark sites where conventional structure is no longer honored but, being more playful and more open to chance, they are also much more likely to be subversive, consciously or by accident introducing or exploring different structures that may develop into real alternatives to the status quo. This emphasis on the potential of liminoid activity to provide a site for social and cultural resistance and the exploration of alternative possibilities has naturally been of particular interest to theorists and practitioners of performance seeking a strategy of social engagement not offered by the more cultural-bound structures of the conventional theatre. (2004 : 19-20)*

Ainsi, l'expérience liminaire produit une transformation des participant·e·s sélectionné·e·s au hasard par le dispositif. Cette transformation se situe au niveau d'une compréhension potentiellement nouvelle d'une réalité vécue associée à la marge. Ce manège que produit le dispositif et qui permet la rencontre transforme également le point de vue du public qui, peu à peu, double son regard sur cette réalité. Comme le mentionne Serodio, « [...] le fait de se déplacer offre des points de vue différents à chacun des spectateurs, mais fait aussi comprendre qu'ils sont actifs, qu'ils accomplissent des actions et composent un groupe de formes différentes, et peut-être même qu'une communauté peut en émerger. » (2013 : 194) Par conséquent, si au premier abord, le point de vue généralisé du public sur le mode de vie de Gurshad le cadrerait dans la marge, son expérience de vie passe ensuite à un statut majeur, puisqu'elle est, à la fin de la performance, partagée par une majorité au sein de ceux·celles qui se trouvent dans le lieu du public.

*One to One might fit Lauren Berlant and Michael Warner's account of queer social practices like sex and theory that try to unsettle the garbled but powerful project of normalisation that has made heterosexuality hegemonic performance might, then, be*

*situated as a counter public – a way of rethinking intimacy.* (Heddon, Iball et Zerihan, 2012 : 126)

En somme, la finalité du dispositif dans *Trade me* génère une potentielle normalisation, ou du moins une familiarisation, d'une pratique minoritaire au sein du public par la relation intime développée dans la théâtralité (jouer le rôle) et dans le quotidien (autoréférentialité du corps du performeur) avec Gurshad.

### 3.5 Conclusion

Par la division entre le lieu scénique et le lieu du public, le dispositif de *Trade me* repose sur les déplacements des corps des participant·e·s à travers un espace liminaire. Cet espace de transition marque la séparation entre un rapport intime et un rapport public, pour reprendre la classification de T. Hall. Cependant, au moment de la traversée des corps dans l'espace liminaire, la sphère privée et la sphère intime s'entrecroisent, transformant ainsi les rapports de pouvoirs-savoirs qui confinaient l'expérience de Gurshad dans la marge. La réintégration du·de la participant·e, suite à l'échange intime partagée avec le performeur, a pour effet de doubler les points de vue possibles sur le lieu scénique, familiarisant le regard posé sur le récit autobiographique du performeur.

Bien que la rencontre entre le·la participant·e et le performeur soit artificielle, puisque complètement orchestrée par le dispositif, le spectacle repose sur la collaboration entre les deux parties. Les membres du public qui acceptent de participer perçoivent avant tout la présence du performeur et sa propre spontanéité. « [...] [*I*]n creating a space within the work for the spectator to become a participant, the perceived value of this form of performance hinges on the seeming authenticity of exchange, on the engendering of a relationship between performer and performer-spectator. » (Heddon, Iball et Zarihan, 2012 : 121)

La dimension immersive produite par la rencontre intime dans le lieu scénique, l'implication hasardeuse et spontanée des corps des participant·e·s en scène, le récit autobiographique et l'autoréférencialité du performeur sont tous des éléments qui transforment la réception du spectacle. Mis bout à bout, les signes qui composent l'intérieur du cadre de la théâtralité se restructurent au final pour devenir un objet théâtral où la quotidienneté devient le signe principal.

## CONCLUSION

Tout au long de cette thèse de maîtrise, nous nous sommes interrogé·e·s sur la relation qui se construit entre l'artiste et les récepteur·rice·s d'un spectacle au fil des quatre heures trente que dure une représentation de *Pourama pourama*. Nous avons constaté que cette relation peut se développer de façon contraignante par les dispositifs qui demandent aux spectateur·rice·s de s'engager physiquement à l'intérieur du cadre de la théâtralité.

Dans la première partie, *Touch me*, le dispositif contraint le public à participer, sans toutefois cibler une personne en particulier. Par le port du masque qui uniformise les membres du public et l'invitation ouverte qui convie quiconque à entrer en scène, l'aspect participatif respecte la volonté individuelle à s'inclure ou non dans les signes du spectacle. La dernière partie, *Trade me*, relève aussi d'une forme participative, mais cette fois plus contraignante, puisque le hasard sélectionne les participant·e·s. De plus, la personne convoquée est montrée à la vue de tous·tes lorsqu'elle se déplace dans l'espace liminaire et devient un élément qui compose les signes de la théâtralité en endossant le rôle d'un personnage étroitement lié au récit narré.

Cependant, l'invitation à la participation des spectateur·rice·s peut aussi se faire de façon plus sous-jacente, entre autres par la reprise des codes de l'hospitalité qui inclut le·la spectateur·rice sans que celui·celle-ci ne se sente directement saisi·e par le cadre de la théâtralité. Nous retrouvons cette stratégie dès *Touch me* avec le partage d'un verre d'alcool et particulièrement dans la deuxième partie, *Taste me*, où tous les membres du public se retrouvent dans une forme participative dès le moment où ils·elles entrent dans la salle, accueilli·e·s par le performeur. De plus, dans ce contexte, l'anonymat est conservé puisque la participation se situe dans l'engagement des sens intimes

(odorat, goût, toucher) de tous·tes au même moment. De ce fait, la deuxième partie se transforme dès les premières secondes en une forme immersive à l'intérieur de laquelle le·la spectateur·rice peut rencontrer les personnages du récit (Gurshad et sa mère) tout en expérimentant la culture et les traditions familiales du performeur. Malgré tout, dans *Trade me*, nous pouvons également noter qu'il y a un souci du créateur d'établir une dynamique participative qui se veut confortable, entre autres lorsque le·la participant·e qui se retrouve seul·e dans la pièce est pris·e en charge par les attentions bienveillantes de Gurshad. Le spectacle culmine alors par cette rencontre semi-privée en tête à tête avec le performeur qui confie ses secrets, poursuivant plus profondément et de façon personnalisée pour chacun·e le rapport intime.

D'un point de vue dramaturgique, nous avons également démontré que les spectateur·rice·s peuvent prendre part au récit autobiographique qui est narré par les actions spécifiques qu'ils·elles effectuent et qui sont commandées par les divers dispositifs, de telle sorte qu'ils·elles puissent dialoguer avec la narration. Dans *Touch me*, le récit met en son centre l'enjeu relationnel et le manque de contact entre le père et le fils. Le dispositif permet l'inclusion de ceux·celles qui le désirent en générant une multitude de contacts physiques empreints d'empathie avec le performeur. Dans *Taste me*, la narration s'oriente d'abord autour du récit d'émigration et de la découverte de la culture française. La nourriture distribuée et la découverte de la culture iranienne qui en découle permettent au public de vivre, comme en écho, une situation similaire à celle du performeur. De plus, les sens gustatifs deviennent un moyen de faire entrer en relation le public avec la sexualité omniprésente dans le récit. Enfin, pour *Trade me*, le déplacement de plusieurs spectateur·rice·s dans une pièce isolée permet d'évoquer la multiplicité des clients et des amants que Gurshad rencontre au fil du récit.

Ainsi, le processus de subjectivation engendré par les dispositifs génère des moments liminaires dans le spectacle à l'intérieur desquels les spectateur·rice·s délaissent une fonction (être spectateur·rice) pour en acquérir une autre (être participant·e / personnage). Lorsqu'un·e membre du public est saisi·e par le dispositif, celui·celle-ci s'intègre dans le réseau sémiologique du spectacle et devient un élément central dans la dramaturgie, lui permettant ainsi de porter différents rôles, soit celui du père dans *Touch me*, de Jean-Louis dans *Taste me* et d'un client / amant dans *Trade me*. Ces personnages sont tous évoqués dans le récit par le rapport relationnel intime qu'ils entretiennent avec Gurshad. Les rôles peuvent ainsi être redistribués en fonction du dispositif qui est construit en parallèle avec le récit et qui produit une action symbolique qui résonne avec le propos global de chacune des parties qui composent *Pourama pourama*.

### *Construire l'intime*

Puisque la dramaturgie du spectacle s'appuie sur les codes du pacte autobiographique et que le performeur joue son propre rôle, les éléments qui composent le cadre de la théâtralité sont aussi traversés par les signes du quotidien, rendant les contours du cadre difficiles à percevoir. L'aspect participatif du spectacle met également en doute ce cadre, puisque le·la spectateur·rice participe à la mimesis du récit. Ainsi, le spectacle est en constante oscillation entre l'intérieur et l'extérieur du cadre de la théâtralité, plaçant le·la récepteur·trice dans l'incertitude et le doute.

Comme nous l'avons démontré, les rapports intimes qui se tissent autant dans la fiction du récit et de la représentation que dans le quotidien sont construits par les dispositifs. L'intime est ainsi l'un des effets, parmi tant d'autres, produits par le spectacle.

*It is obvious that the perception and ontological definition of the event fundamentally differ between the performer [...] and the spectator, who has a one-time, unique experience. It remains to be seen what intimacy can mean in this context and whether*

*all intimacy is not simply another fake, theatrical tool, a shiny make-believe version of the truth – and so in fact a lie.* (Schulze, 2017 : 108)

Comme le souligne Schulze, la notion d'intimité est un élément du spectacle qui s'élabore et se définit en fonction des autres signes qui composent la représentation. Dans *Pourama pourama*, l'intimité se construit d'abord par le toucher et la proximité physique entre les participant·e·s et le performeur. Bien qu'orchestrés, les rapports intimes qui sont mis en scène répondent à la définition de Nicolas Bourriaud de l'esthétique relationnelle comme « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social » (2001 : 14) en mettant en scène « l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique » (Bourriaud, 2001 : 45). Pour Anne Volvey,

[c]ette esthétique engage le public de l'art dans une expérience qui ne découle pas de l'exercice après coup d'un point de vue extérieur et individuel sur un objet concrétisé déjà-là, mais du développement d'une « proximité », proximité qui fait le processus artistique et dont dépend son aboutissement. (2018 : 229)

La construction de cette proximité entre le performeur, son récit et les participant·e·s se poursuit à travers les interactions aux allures de quotidienneté suscitées par une esthétique de l'hospitalité et par le rite de la commensalité qui permettent d'impliquer les sens du goût et de l'odorat, entre autres, en lien direct avec le récit. Enfin, la proximité physique dans une pièce isolée fait culminer les différents rapports intimes précédemment énumérés pour créer une adresse directe du performeur envers son invité·e, une communication soutenue par l'échange des regards et une proximité physique très étroite.

Bien que ces rapports intimes soient fabriqués par les dispositifs mis en scène par le créateur, les participant·e·s se prêtent au jeu en apportant avec eux·elles leur bagage personnel. Ils·elles ne savent pas ce qui va se passer par la suite et se laissent complètement surprendre par le déroulé du spectacle. La spontanéité de tous·tes est ainsi un élément central de la représentation. De l'autre

côté de la médaille, le performeur se laisse également surprendre par la spontanéité des spectateur·rice·s qu'il convie en scène. C'est ce qu'il souligne en entrevue :

« La première fois, j'étais tétanisé : je pensais que les gens allaient me frapper, qu'ils allaient trouver ça indécent », se rappelle-t-il en riant. Ils ont plutôt été émus. Et les réactions de chaque participant font le spectacle : « Est-ce qu'il va me toucher les cheveux, me masser le dos ? D'une fois à l'autre, les rituels diffèrent complètement. » (Labrecque, *Le Devoir*, mai 2018)

*Pourama pourama* est ainsi l'une de ces pratiques artistiques qui, par ses procédés formels, met l'accent sur la création de rencontres, sur le partage d'un moment social, d'un échange d'humain à humain et, du même coup, sur une remise en question du rapport qu'entretient le spectacle avec le quotidien.

En outre, la performance est construite en reprenant les stratégies énumérées plus haut qui font croire au public que le quotidien est le matériau brut sur lequel le spectacle s'élabore, à commencer par le pacte autobiographique qui s'établit par divers procédés analysés dans les différents chapitres. Or, les « archives d'une vie vécue<sup>23</sup> », pour reprendre l'expression de Susan Bennett (2006 : 35), sont finement sélectionnées et restructurées pour servir l'arc dramatique. C'est ce que souligne les chercheur·euse·s du théâtre biographique et autobiographique comme Sherrill Grace qui compare les deux formes pour faire ressortir leurs contradictions :

*[N]o autobiographer can tell his personal story without infringing on the biographies of others, without in fact, tacitly acknowledging what Paul John Eakin calls the relationality of identity. Thus, to a significant degree, the theory of autobiography informs the biographer's task, and the constraints on the biographer highlight the fabrications and the fictional process of the autobiographer, who, after all, should never be trusted entirely. (2006 : 17)*

---

<sup>23</sup> « *the archive of a life lived* » (Bennett, 2006 : 35).

Le performeur lui-même confirme cet aspect en entrevue : « C'est ma vie et ce n'est pas ma vie. Tout est passé dans la moulinette de l'écriture. Par le truchement de la littérature, les choses sont transfigurées. Je me sers du matériau de ma vie pour l'amener ailleurs. » (Cloutier, *La Presse*, mai 2018) Cette constatation rejoint également les analyses d'Erika Fischer-Lichte sur la relation entre le réel et le fictif :

*Whenever and wherever theatre happens, it is characterized by a tension between reality and fiction, between the real and the fictional. For it is always real spaces where performances take place, it is always real time that the performance consumes, and there are always real bodies which move in and through the real spaces. (2008 : 84)*

Nous avons bien vu que le spectacle joue sur cette tension en intégrant, entre autres, des lieux non théâtraux (la rue et la salle de réception) et en jouant avec le temps de la représentation par la préparation et le service de nourriture. L'autrice poursuit :

*If the spectator's attention is attracted to the real, phenomenal body of the actor or actress, in a way that is no longer a sign of the dramatic character, the spectator starts to feel empathy for the actor or actress. And this, no doubt, "inevitably, will drag him out of the illusion"<sup>24</sup>. The spectator is forced to leave the fictional world of the play and pass over into the world of real corporeality. (2008 : 84)*

Enfin, pour que l'illusion de théâtre puisse subsister, Fischer-Lichte mentionne que l'acteur doit s'assurer que son corps évoque seulement, et en complète cohérence, le personnage qu'il interprète. (2008 : 85) Dans le cas de Gurshad, cette illusion est parfaite, puisque comme en fait foi le pacte autobiographique, la corporéité de l'acteur renvoie au « Je » de la narration, et vice-versa.

*As Lejeune explains, when we sign on to this pact we expect to be told the truth about someone's life, we believe that people we encounter are real, [...] despite our realization that we are engaged with art, not life. Furthermore, additional expectations arise when the AutoBiography takes place on stage because the identities being performed live are inescapably embodied and performative [...]. (Grace, 2006 : 16)*

---

<sup>24</sup> Engel, Johann Jakob, 1804 : 60 cité dans Fischer-Lichte, 2008 : 84.

Cette tension décrite par Grace et Fischer-Lichte entre réel (quotidien) et fiction n'est pas nouvelle et a été largement exploitée par les artistes de la performance depuis les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui. D'ailleurs, le créateur ne manque pas de mentionner dans de multiples entretiens que son inspiration vient en grande partie de la performance de Marina Abramović *The artist is present* au MoMA de New York en 2010. Le procédé ainsi récupéré par Gurshad correspond à ce que Fischer-Lichte identifie comme le phénomène de la perception multistable : « *[P]erceptual multistability as occurs in cases where perception shifts between figure and ground – for example between faces and a vase or between two figures, such as a duck's bill and a rabbit's head.* » (2008 : 87) Dans le cadre du spectacle qui nous intéresse, il s'agit du phénomène qui produit le doute au niveau de la réception quant à cette oscillation constante entre la perception du-de la spectateur-riche de l'aspect « quotidien » du corps du performeur et de son récit, puis de son intégration dans les éléments qui composent le langage du spectacle comme l'éclairage, le son et le décor, par exemple. La réception du spectacle se situe alors dans cet aller-retour entre quotidien et théâtralité, phénomène que nous avons nommé liminarité. « [...] *[T]he blurring of the real and the fictional, [...] resulted in transferring the spectator/visitor into a state of in-betweenness, into a state of liminality. This state not only destabilizes the order of perception but, more importantly, the self.* » (Fischer-Lichte, 2008 : 95) Cet état de réception liminaire permet d'intégrer une construction de rapports intimes (entre les spectateur-riche-s et le performeur) qui est aussi brouillée par les effets d'authenticité produits par les différentes stratégies mises en scène pour faire apparaître le quotidien comme un signe sémiologique central dans le spectacle.

Ainsi, le récit autobiographique livré par Gurshad et dans lequel le public est invité à s'inclure en participant et en jouant les personnages ajoute une couche supplémentaire à la construction des rapports intimes. Les moments immersifs du spectacle, étroitement liés aux confidences du

performeur qui révèlent des blessures relationnelles profondes, un secret familial tabou ainsi qu'un mode de vie criminalisé, font percevoir au public, à travers leurs sens, une expérience humaine située dans la marge. « *Many of these works [les solos autobiographiques] use performance to map resistant and transformational continuities with a suppressed cultural past, and attempt to embody more than individualized subjectivities.* » (Knowles, 2006 : 55) Les effets immersifs permettent ainsi de pousser la rencontre à un niveau qui dépasse le témoignage intime livré dans une forme théâtrale plus conventionnelle. Le public est engagé (physiquement et émotionnellement) et plonge dans le récit qu'il reçoit comme une vérité. À l'issue de la représentation, la contribution de ceux·celles s'étant impliqué·e·s dans les trois dispositifs qui composent le spectacle aura été centrale pour détourner le « Je » individuel de Gurshad en faveur d'une communion qui tend vers un « nous » en constante redéfinition d'une représentation à l'autre.

Les dernières phrases du récit racontent la réconciliation avec Sylvain, cet amoureux ayant auparavant rejeté cruellement Gurshad en raison de sa pratique du travail du sexe. Les deux amants se sont finalement réconciliés. « Et je sens cette paix qui m'envahit. Tout se tait. Le calme. Mes démons se sont endormis. » (Shaheman, 2018 : 140) Ainsi, la participation des spectateur·rice·s dans les différents dispositifs aura été essentielle pour entendre le dénouement de la pièce qui révèle l'acceptation sociale et l'épanouissement identitaire du performeur.

En somme, *Pourama pourama* dépend de la contribution des membres du public pour être raconté. Tous·tes se partagent la responsabilité de transformer son rôle pour franchir physiquement et symboliquement les différentes zones qui composent l'altérité du performeur. Le temps d'une représentation, Gurshad invite le public à faire partie de son monde. Cependant, nous pouvons nous questionner sur les raisons qui motivent le·la spectateur·rice à accepter cette invitation. Comme

nous l'avons vu, les dispositifs orientent assez précisément les actions que les participant·e·s peuvent accomplir puisque tout est planifié et rythmé étroitement avec le récit et la mise en scène. Face à une mise en scène de la participation si finement orchestrée, les participant·e·s ont-ils-elles réellement la possibilité de contribuer au récit de Gurshad, ou sont-ils-elles uniquement des instruments qui servent le spectacle ?

*Why should I, as a participant, accept an invitation to interact, follow an instruction, or contribute a response at that moment in performance? We don't think that 'because we asked you to' or 'because if you don't the piece will not work' is sufficient, and we believe that makers have a responsibility to participants to engage far beyond these under-considered response. (non zero one, 2016 : 140)*

Comme le souligne ci-haut la compagnie de théâtre interactive *non zero one*, la participation du public se doit d'aller au-delà de simples fonctions esthétiques. Dans *Pourama pourama*, les invitations à participer sont au premier abord très explicites : il faut toucher le performeur sinon la performance cessera. Le contrôle ainsi effectué sur le public permet alors peu de divergences dans le sens global du spectacle.

*Pourama pourama* nous révèle la puissance du témoignage intime pour renverser les discours normatifs. Si les dispositifs permettent aux spectateur·rice·s de franchir les frontières de l'altérité pour expérimenter de nouvelles perspectives, ces mêmes dispositifs participent à une reproduction des rapports de pouvoir entre le créateur et son public. Les dispositifs sont-ils un passage obligé pour transgresser les rôles traditionnels des spectateur·rice·s au théâtre ? L'esthétique de l'hospitalité comme forme possible pour établir de nouveaux rapports de co-présence théâtrale entre les artistes et les récepteur·rice·s serait une piste à poursuivre pour déjouer ces dynamiques d'injonction que nous retrouvons fréquemment dans les formes théâtrales participatives.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS

- CLOUTIER, Mario (2018), « Pourama pourama : à corps ouvert », *La Presse*, mai, En ligne [<https://www.lapresse.ca/arts/festivals/fta/201805/30/01-5183810-pourama-pourama-a-corps-ouvert.php>]. Consulté le 22 avril 2023.
- LEBRECQUE, Marie (2018), « Pourama Pourama : rencontre du troisième type », *Le Devoir*, mai, En ligne [<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/528862/rencontre-du-troisieme-type>]. Consulté le 22 avril 2023.
- SHAHEMAN, Gurshad (2019), *Pourama pourama*, « Dossier de presse du Nouveau théâtre de Montreuil – Centre dramatique national », En ligne [[https://cdn.artishoc.coop/ba9efd25-5132-478e-8c9f-ef423f817e98/v1/medias/eyJfcmFpbHMiOnsibWVzc2FnZSI6Ik9EQTVNemM9IiwZlXhWljpudWxsLCJwdXliOiJtZWRpYS9tZWRpYV9pZCJ9fQ==--08a689e53f44a677ce4cc90f46b66da053e6b97789eff793febd9b3c73ee9dc4/731bebe2b261/21482-dossier\\_de\\_presse\\_pourama\\_pourama.pdf](https://cdn.artishoc.coop/ba9efd25-5132-478e-8c9f-ef423f817e98/v1/medias/eyJfcmFpbHMiOnsibWVzc2FnZSI6Ik9EQTVNemM9IiwZlXhWljpudWxsLCJwdXliOiJtZWRpYS9tZWRpYV9pZCJ9fQ==--08a689e53f44a677ce4cc90f46b66da053e6b97789eff793febd9b3c73ee9dc4/731bebe2b261/21482-dossier_de_presse_pourama_pourama.pdf)]. Consulté le 11 avril 2023, p. 1-8.
- SHAHEMAN, Gurshad (2018), *Pourama pourama*, Besançon, Les solitaires intempestifs.
- SHAHEMAN, Gurshad (2017), *Pourama pourama*, « Dossier de presse Les bancs publics », En ligne [[http://www.cdn-orleans.com/media/document/Pourama\\_Pourama-05-2017.pdf](http://www.cdn-orleans.com/media/document/Pourama_Pourama-05-2017.pdf)]. Consulté le 30 mars 2023, p. 1-30.

### MONOGRAPHIES ET COLLECTIFS

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque ».
- BENNETT, Susan (2006), « 3-D A/B », dans GRACE, Sherrill et Jerry WASSERMAN (ed.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 33-48.
- BERLANT, Lauren (2000), « Intimacy : A Special Issue », dans BERLANT, Lauren (ed.), *Intimacy*, Chicago, University of Chicago Press, p. 1-8.
- BERNARD, Carmen et Serge GRUZINSKI (1993), *Histoire du Nouveau Monde. Les métissages (1550-1640)*, Paris, Fayard.
- BOUCHER, Mélanie (2014), *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord.

- BOUCRIS, Luc (2010), « La réinvention permanente du specta-teur » dans BOUCRIS, Luc, DUSIGNE, Jean-François et Romain FOHR (dir.), *Scénographie : 40 ans de création*, Montpellier, L'Entretemps, p. 20-27.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.
- BOUTAUD, Jean-Jacques (2001), « Approches sémiotiques des rituels de commensalité » dans MONTANDON, Alain (dir.), *L'hospitalité : signes et rites*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 175-194.
- CARLSON, Marvin (2004), *Performance: a Critical Introduction*, 2e ed., New York, Routledge.
- DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE (1997), *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy.
- ENGEL, Johann Jakob (1804), *Mimik*, Berlin: Mylius.
- FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (2014), « Les huis-clos de l'espace contemporain » dans FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (ed.) *Un théâtre en quête d'espaces ? Expériences scéniques de la limite*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 17-32.
- FOUCAULT, Michel (2017 [1975]), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GALLOWAY, Alexander R. (2012), *The Interface Effect*, Cambridge; Malden, Polity Press.
- GAUVIN, Lise et Pierre L'HÉRAULT (2004), « Introduction » dans GAUVIN, Lise, L'HÉRAULT, Pierre et Alain MONTANDON (éd.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 7-15.
- GOTMAN, Anne (2001), *Le sens de l'hospitalité. Essai sur les fondements sociaux de l'accueil de l'autre*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRACE, Sherrill (2006), « Theatre and AutoBiographical Pact: An Introduction » dans GRACE, Sherrill et Jerry WASSERMAN (ed.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 13-29.
- HAHN, Aloïs (2001), « L'hospitalité et l'étranger » dans MONTANDON, Alain (dir.), *L'hospitalité : signes et rites*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 9-22.
- HOGUET, Benjamin (2016), *Le pouvoir narratif des interfaces : Susciter l'émotion par la mise en scène interactive de votre récit*, Paris, Éditions Dixit.
- HORVATH, Agnes, THOMASSEN, Bjørn et Harald WYDRA (2018), *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*, Oxford; New-York, Berghahn Books.

- JOHNSON, Dominic (2012), « Ecstatic Intervals: Performance in a Continuum of Intimacy », dans CHATZICHRISTODOULOU, Maria et Rachel ZERIHAN (ed.), *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, London, Palgrave Macmillan, p. 89-101.
- KNOWLES, Ric (2006), « Documemory, Autobiology, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance » dans GRACE, Sherrill et Jerry WASSERMAN (ed.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 49-71.
- LARDELLIER, Pascal (2004), « Recevoir des amis, leur rendre visite... Perspectives maussiennes sur les rites d'hospitalité » dans MONTANDON, Alain (dir.) *Hospitalités : hier, aujourd'hui, ailleurs*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 189-197.
- LEBOVICI, Elisabeth (2004 [1998]), « L'intime et ses représentations » dans LEBOVICI, Elisabeth (dir.), *L'intime*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, p. 11-21.
- LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MACHON, Josephine (2013), *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, London, Palgrave MacMillan.
- McCONACHIE, Bruce (2008), *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York, Palgrave Macmillan.
- MORASH, Chris et Shaun RICHARDS (2013), *Mapping Irish Theatre: Theories of Space and Place*, London, Cambridge University Press.
- MURAT, Laure (2004 [1998]), « Écriture : l'intimité d'une pratique » dans LEBOVICI, Elisabeth (dir.), *L'intime*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, p. 113-121.
- NON ZERO ONE (2016), « Reflections on Immersion and Interaction » dans FRIEZE, James (ed.) *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, London, Springer Science and Business Media, p. 137-144.
- PAVIS, Patrice (1996 [1980]), *Dictionnaire du théâtre*, Liège, Dunod éditeur.
- QUINZ, Emanuele (2003), « Seuils de mutations : notes sur la notion d'interface » dans AKTYPI, Madeleine, LOTZ, Suzanne et Emanuele QUINZ (ed.), *Interfaces*, Clermont-Ferrand, Un, Deux...Quatre Éditions, p. 10-15.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2010), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Éditions Circé.
- SCHECHNER, Richard (2008 [1967]), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-Sous-Bois, Éditions théâtrales, p. 121-147.

- SCHULZE, Daniel (2017), *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*, London, Bloomsbury Methuen Drama.
- SERODIO, Maria Helena (2013), « La communauté improbable : les publics de théâtre en perspective » dans DELHALLE, Nancy (dir.), *Le théâtre et ses publics : la création partagée : colloque de Liège*, trad. Véronique Antoine, Besançon, Les solitaires intempestifs, p. 185-206.
- SERVAIS, Christine (2013), « Relation œuvre/spectateur: quels modèles pour décrire une réception active ? » dans DELHALLE, Nancy (dir.), *Le théâtre et ses publics: la création partagée : colloque de Liège*, Besançon, Les solitaires intempestifs, p. 173-183.
- STOURNA, Athéna-Hélène (2011), *La cuisine à la scène: boire et manger au théâtre du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- TUAN, Yi-Fu (2006 [1977]), *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, trad. Céline Perez, Gollion, Infolio.
- TURNER, Victor (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- ZERIHAN, Rachel (2010), « La petite mort: Erotic Encounters in One to One Performance » dans GRITZNER, Karoline (ed.), *Eroticism and Death in Theatre and Performance*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, p. 202-223.

## ARTICLES

- BARTHES, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, No. 11, p. 84-89.
- BERLANT, Lauren et Michael WARNER (1998), « Sex in Public », *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 2, p. 547-566.
- BOUKO, Catherine (2016), « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, Vol. 134, No. 4, p. 55-65.
- BOUKO, Catherine et Hervé GUAY (2015), « Liminaire », *Tangence*, No. 108, p. 5-12.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, No. 75, p. 347-361.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), « Reality and Fiction in Contemporary Theatre », *Theatre Research International*, Vol. 33, No. 1, p. 84-96.

- FREYDEFONT, Marcel (2010), « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn*, No. 3, [En ligne : <https://journals.openedition.org/agon/1559>]. Consulté le 3 février 2023.
- HEDON, Deidre, IBALL, Helen et Rachel ZERIHAN (2012), « Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance », *Contemporary Theatre Review*, Vol. 22, No. 1, p. 120-133.
- KARTSAKI, Eirini, LOBEL, Brian et Rachel ZERIHAN (2012), « Generous Gestures and Frustrated Acts: Ethics in one-to-one Performance (Editorial) », *Performing Ethos*, Vol. 3, No. 2, p. 99-105.
- KERMODE, Lloyd Edward (2013), « Experiencing the Space and Place of Early Modern Theater », *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Vol. 43, No. 1, p. 1-24.
- SEYRAL, Frédérique (2007), « Figures de la marche dans l'art contemporain : De l'hypermobilité au suspens », *Synergies*, No. 4, p. 115-126.
- TEODORO, Patera (2014), « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales*, No. 35, p. 1-18.
- VOLVEY, Anne (2018), « À quoi œuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, Vol. 14, No. 1, p. 229-267.

## **THÈSE ET MÉMOIRE**

- CHARTRÉ-LEFEBVRE, Felix (2019), « Chapitre 1 : Définition générale de l'hospitalité » dans *D'où l'hospitalité : Étude du privilège dans l'accueil en dialogue avec l'art participatif*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, p. 6-39.
- RELPH, Charles Edward (1976), *Place and placelessness*, London, Université de Pion.

## LISTE DES FIGURES<sup>25</sup>

Figure		Page
1.1	<i>Touch me</i> , © Barbara Laborde.....	17
1.2	<i>Touch me</i> , © Barbara Laborde.....	31
1.3	<i>Touch me</i> , © Barbara Laborde.....	35
2.1	<i>Taste me</i> , © Anne Sophie Popon.....	41
3.1	<i>Trade me</i> , photo tirée d'une captation vidéo.....	66
3.2	<i>Trade me</i> , montage d'images tirées d'une captation vidéo.....	67
3.3	<i>Trade me</i> , photo tirée d'une captation vidéo.....	69
3.4	<i>Trade me</i> , © Jeremy Meysen.....	84
3.5	<i>Trade me</i> , © Jeremy Meysen.....	89

---

<sup>25</sup> Les photographies ont été retirées pour le dépôt final en raison des droits d'auteur.