UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AUTEUR DRAMATIQUE, SOLUBLE DANS L'IMPROVISATION ? UNE RÉFLEXION SUR LA CRÉATION DE *L'ANATOMISTE*, UN TEXTE DE THÉÂTRE CRÉÉ À PARTIR DE LABORATOIRES D'IMPROVISATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
CLAUDE PAIEMENT

JUIN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes codirecteurs de recherche, Geneviève Billette et Yves Jubinville qui m'ont guidé et soutenu dans la recherche et la réflexion. Merci à Danielle Ros, une amie précieuse et une femme inspirante, qui a su trouver les mots quand le courage ou la détermination fléchissaient. Merci à Frédéric Desager, le complice avec lequel j'ai « rêvé » les premières scènes de *L'anatomiste*; à Ariel Ifergan, Salomé Corbo et Mohsen El Gharbi qui se sont généreusement prêtés au jeu de l'improvisation, qui ont proposé idées et personnages, trois formidables improvisateurs sans lesquels ce projet de recherche n'aurait pas existé. Merci à Marie-Christine Lesage, à Angela Konrad, Florent Siau, Manon Oligny et Michel Ostaszewski, professeurs et enseignants à l'École supérieure de théâtre, qui m'ont tous beaucoup apporté. Merci au personnel de l'École Supérieure de théâtre, qui a fait preuve de souplesse, d'efficacité et de rigueur. Enfin, un merci très spécial à Isabelle Gendron, ma conjointe et amie/témoin, qui m'a appuyé, conseillé et encouragé dans ce processus depuis le tout début.

DÉDICACE

À Fanny et Audrey, avec amour.

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, j'explore une démarche de création s'appuyant sur une importante période d'improvisations exploratoires.

Cette façon de travailler soulève de nombreuses questions. N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal à se réclamer d'une voix singulière tout en créant à partir de matériaux produits dans le cadre d'un travail collectif? Quelle peut-être, dans ce contexte, la posture de l'auteur dramatique? Ne court-il pas le risque de perdre ses repères et sa spécificité, dans un processus qui fait appel à l'imaginaire et à la sensibilité d'autres artistes?

Ce mémoire explore ces différentes questions dans le cadre d'une recherche-création élaborée autour du projet d'écriture de *L'anatomiste*, une fable théâtrale, dont la prémisse s'inspire du roman *El anatomista* de l'auteur Federico Andahazi, et qui met en scène un homme de science du 16^e siècle confronté à l'autorité de l'Église après la publication de planches anatomiques décrivant l'organe du plaisir féminin.

Le premier chapitre tente de situer la démarche dans la dramaturgie québécoise, où l'improvisation a joué un rôle considérable et a contribué à façonner le rapport à la fonction d'écriture. Le chapitre 2 s'intéresse au cadre interprétatif fondé sur un modèle du processus de la création (Anzieu) et sur la théorie du jeu chez l'enfant (Winnicott). Le chapitre 3 explore l'improvisation comme stratégie d'écriture. Le chapitre 4 propose un retour sur l'expérience et une réflexion sur la démarche de création spécifique utilisée pour l'écriture de *L'anatomiste*.

Mots clefs : écriture dramatique, improvisation, processus de création, Didier Anzieu, théorie du jeu chez l'enfant, Donald Winnicott, création collective, auteur dramatique.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	iii
RÉSUMÉ	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	4
ÉCRITURE DRAMATIQUE ET IMPROVISATION	4
1.1 — L'auteur dramatique, définition et fonction	4
1.2. — Métamorphose et diversification de la figure de l'auteur dramatique	6
1.3 — L'improvisation et création dramatique au Québec	9
CHAPITRE II	
LE PROCESSUS CRÉATIF — DU RÊVE AU JEU	
2.1 — L'art et le rêve	13
2.2 — Les cinq phases du travail créateur selon Anzieu	14
2.2.1 — Saisissement créateur	15
2.2.2 — Prise de conscience.	16
2.2.3 — Édification d'un code et choix d'un matériau	17
2.2.4 — Composition de l'œuvre	18
2.2.5 — Production « au-dehors »	18
2.3 — L'art, à quoi ça sert?	20
2.4 — Le jeu	21

CHAPITRE III

L'IMPROVISATION, UN « DÉMARREUR » DE PROCESSUS ET UN JEU 24
3.1 – Dynamiser le processus de création
3.1.1 — L'improvisation, un jeu
3.1.3 — Spontanéité et intuition
3.2 – Écrire à partir d'improvisation exploratoire
3.2.1 — des univers
3.2.3 — Du récit
3.2.4 — Des personnages
3.2.5 — Des images
3.2.6 — Des relations entre les personnages
3.2.7 — Une mise à l'épreuve du récit et du propos
3.3 — Un espace de dialogue avec l'écriture
CHAPITRE IV
L'ANATOMISTE, UN PROJET DE CRÉATION UTILISANT L'IMPROVISATION
EXPLORATOIRE 37
4.1 – description du projet
4.1.1 — La fable
4.2 — Plan de travail
4.2.1 — Objectifs
4.2.2 — Constitution du groupe
4.2.3 — Préparation des laboratoires
4.2.4 – L'organisation matérielle du laboratoire
4.3 – Laboratoires d'improvisation : constats et réflexions
4.3.1 — Méthodes d'exploration et matériaux produits
4.3.1.1 - La recherche de personnages
4.3.1.2 - L'exploration de fragments de récit (scènes)
4.3.2 — Difficultés, enjeux et écueils

4.3.2.1 - Les difficultés liées au travail de groupe
4.3.2.2 - La définition des rôles et le conflit des fonctions
4.3.2.3 - La posture ambiguë de l'auteur dramatique
4.3.3 - La posture de l'auteur dramatique
CONCLUSION
BIBLIOGRAPHIE
ANNEXE A — DOCUMENT DE RÉFÉRENCE REMIS AUX IMPROVISATEURS
QUELQUES SEMAINES AVANT LE LABORATOIRE
ANNEXE B — EXEMPLE D'UNE PRÉPARATION D'UNE SÉANCE DE LABORATOIRE
LABORATOIRE
ANNEXE C — EXEMPLE D'IMPROVISATIONS (TRANSCRIPTION) —
RECHERCHE DE PERSONNAGE
ANNEXE D — EXEMPLE D'UTILISATION DU TRAVAILDE RECHERCHE DU
PERSONNAGE LORS DE L'ÉCRITURE 91
ANNEXE E — EXEMPLE D'IMPROVISATIONS (TRANSCRIPTION) — ESQUISSES DE SCÈNES
ANNEXE F— EXEMPLE D'UTILISATION DU TRAVAIL D'ESQUISSES DE
SCÈNE LORS DE L'ÉCRITURE
ANNEXE G - NOTES DE PRÉPARATION D'UN LABORATOIRE EN
RÉSIDENCE À LA MAISON DES ARTS DE LAVAL EN 2016 120
ANNEXE H – SCÈNE ISNPIRÉE D'UNE IMPROVISATION CRÉÉE PENDANT
LE LABORATOIRE DE SEPTEMBRE 2016
ANNEXE I – SCÈNE CRÉÉE LORS DE LA PHASE D'ÉCRITURE SUITE AU
LABORATOIRE DE SEPTEMBRE 2016

INTRODUCTION

Formé comme comédien, je suis venu à l'écriture dramatique un peu par accident. J'en ai appris les rudiments de façon empirique. Je n'avais pas d'idée précise sur la meilleure méthode à adopter. Je n'avais pas de stratégie particulière et je pensais qu'un auteur était quelqu'un qui, assis à une table de travail, écrivait une histoire. En cela, je me conformais à la figure de l'auteur dans ce qu'elle a de plus traditionnel.

Il y a quelques années, un collègue comédien, Frédéric Desager, m'invitait à écrire avec lui un spectacle racontant l'histoire de la chaise électrique, joué sous le titre de *La chaise*. Il désirait réaliser un solo avec une démarche particulière : nous allions nous enfermer pendant un mois en salle de répétition et procéder à des improvisations qui devaient nous permettre de « mettre en mouvement » notre imaginaire, d'inventer des personnages et des situations qu'il serait possible d'exploiter dans l'écriture.

Pour moi, le projet ne s'apparentait pas à ce qu'on appelle une création collective, qui suggère l'idée d'une « parole du groupe ». Nos idées allaient inévitablement se contaminer, mais Frédéric Desager connaissait mon travail : il désirait que l'objet artistique porte la marque de mon écriture et qu'on retrouve dans l'œuvre la « façon » particulière que j'ai d'utiliser la langue. Il désirait que la pièce porte une « signature d'auteur dramatique ».

Notre démarche, en fait, se situait à l'intérieur du phénomène observé au cours des dernières années où la fonction d'écriture dramatique s'est transformée. La table de travail a été un peu délaissée au profit de l'activité qui se trame dans le local de répétition, dans les coulisses et sur la scène. En fait, c'est la figure même de l'auteur

dramatique qui a bougé et s'est diversifiée. Le centre de gravité s'est déplacé au contact des différents métiers de la scène (metteur en scène, acteur, scénographe, etc.); écrire pour le théâtre se décline maintenant de plusieurs façons. Si l'auteur y a perdu un peu de son « aura » et de son autorité traditionnelle, il ne faut pas en conclure qu'il a nécessairement perdu au change. En fait, la remise en question de la fonction d'écriture lui a aussi ouvert un vaste champ d'exploration. Les expériences se sont diversifiées et multipliées.

Le processus de création que nous avons élaboré pour l'écriture de *La chaise* fut, pour moi, quelque chose de nouveau et de stimulant. Et même s'il remettait en question certaines des prérogatives auxquelles j'étais habitué (l'autorité absolue sur la création, le contrôle des échéances, la paternité incontestable de l'objet créé), j'avais le sentiment qu'il dynamisait, par son fonctionnement, ma façon de faire, et qu'il m'offrait un sentier neuf pour entreprendre — comme le formule le peintre Gérald Quitaud — « Le voyage vers l'œuvre » (1993). Avant l'écriture à proprement parler, passer par la voix et le corps des autres et explorer les différents univers du groupe. Cette approche fut suffisamment stimulante pour que Desager et moi décidions d'utiliser sensiblement la même méthode pour réaliser un nouveau projet : celui-ci fait l'objet de ma recherche création, et s'intitule *L'anatomiste*.

Un laboratoire d'exploration a donc été tenu en avril et en mai 2014. La pièce a été écrite sur une période allant de l'automne 2014 au printemps 2015. Quelques-unes des scènes créées ont été présentées en lecture lors d'une conférence démonstration le tenue à l'Université du Québec à Montréal au printemps 2017, événement où j'ai pu partager avec le public l'aventure de la création de notre pièce.

¹ Vivisection et autres menus travaux sur l'auteur dramatique a été présenté à la salle Marie-Gérin-Lajoie les 12 et 13 avril 2017 pour trois représentations.

Dans les pages qui suivent, je réfléchirai sur le processus de création de façon générale et, plus spécifiquement, sur l'impact d'une période d'improvisation exploratoire sur mon travail comme auteur dramatique.

Ce type d'exploration pose des questions fondamentales. Qu'est-ce qu'une œuvre? Comment fonctionne le processus de création? Qu'est-ce qu'un auteur dramatique? Comment celui-ci peut-il prétendre à une parole singulière lorsque sa création est traversée par l'imaginaire, les priorités et l'inconscient des autres? Ne risque-t-il pas de dissoudre ce qui représente sa singularité ou, plutôt, ne fait-il que dynamiser un processus qui peut se gripper dans l'inertie ou l'isolement inévitable du travail? J'essaierai d'ailleurs de situer cette réflexion, sur les rapports entre le travail collectif et la création individuelle, à l'intérieur du questionnement plus vaste qui concerne le développement particulier de la dramaturgie québécoise.

Les questions relatives aux processus de création ont été abordées par de nombreux auteurs, dont des psychanalystes (Freud, Anzieu), des peintres (Quitaud), des poètes (Valérie, Ponge) des philosophes (Bachelard, Passeron), des musiciens (Nachmanovitch), etc. C'est en m'appuyant sur certaines de leurs réflexions que j'essaierai de mieux comprendre mon parcours comme auteur et mon expérience de l'écriture à partir d'improvisations.

CHAPITRE I

ÉCRITURE DRAMATIQUE ET IMPROVISATION

Qu'est-ce que l'écriture dramatique ? Qu'est-ce qu'un auteur dramatique ? Les termes semblent se renvoyer l'un à l'autre, mais en réalité les choses ne sont pas si simples. S'il paraît sensé d'envisager le premier comme étant le produit du second, la réciproque ne va pas de soi. Toute écriture dramatique (qui vise sa représentation sur scène) n'est pas nécessairement le fait d'un auteur dramatique. Du moins, plus aujourd'hui.

1.1 – L'AUTEUR DRAMATIQUE, DÉFINITION ET FONCTION

L'encyclopédie Universalis suggère que le mot « auteur » est à distinguer du terme « écrivain ». Ce dernier fait référence à un métier et à une condition sociale, tandis que « le mot auteur renvoie à une fonction, celle d'assumer la production du texte : le terme "augmenter" "garantir" » latin auctor dérive du verbe augeo, et (https://www.universalis.fr, Brunn, 2017). Il y aurait ainsi dans le mot « auteur » l'idée d'une responsabilité intellectuelle. Il est par ailleurs intéressant de noter, selon la même source, qu'auteur (auctor) et autorité (auctoritas) sont liés étymologiquement. L'auteur dramatique serait donc avant tout celui qui produit l'action théâtrale, celui qui la pense, l'ordonne et en est responsable. En fixant l'œuvre sous une forme écrite, l'auteur en garantit l'authenticité, en assume la responsabilité et la fait pénétrer dans le domaine de la littérature.

Or, sa forme écrite (ou littéraire) n'est pas une fin au regard du projet théâtral. Bien qu'il puisse susciter de l'intérêt, le texte écrit n'est qu'une étape dans la trajectoire vers l'œuvre imaginée. En cela, il ressemble beaucoup à la partition musicale, qui conserve en elle ses diverses potentialités jusqu'à ce qu'elle soit mise en forme par un interprète.

Le texte de théâtre est donc un projet, une œuvre potentielle, quelque chose qui trouvera un sens et une finalité temporaires dans une mise en scène lors d'une représentation précise. Il participe à la création de l'œuvre, au même titre que la mise en scène, la scénographie, l'éclairage et le jeu des comédiens. Bien sûr, son statut est particulier et l'auteur dramatique est bien souvent, comme le souligne Agnès Pierron dans Le dictionnaire de la langue du théâtre (2002), « le fournisseur de l'élément de base d'une prestation scénique. » (p. 41)

Bien que cette façon de concevoir l'auteur dramatique soit pertinente pour certaines périodes artistiques (on n'a qu'à penser à l'autorité toute puissante qu'exerçaient les auteurs français du 17^e au 19^e siècle ou certains auteurs américains tels qu'Arthur Miller ou Tennessee William), aujourd'hui les choses ne semblent plus être aussi claires, et nombreux sont les créateurs qui contestent au texte dramatique sa prétention d'être le socle sur lequel repose la représentation. Nombreux sont ceux qui remettent en cause l'autorité fondamentale que l'auteur détiendrait dans la genèse du spectacle.

Le Québec n'a pas échappé à ces transformations. Toutefois, le corpus des œuvres dramatiques s'est constitué très récemment et le modèle, où l'auteur dramatique est central dans la création (Dubé, Gélinas, Tremblay en sont des exemples), n'a pas peutêtre pas eu le temps de s'enraciner aussi profondément dans la pratique et la culture théâtrale; le choc a été moins brutal.

1.2. — MÉTAMORPHOSE ET DIVERSIFICATION DE LA FIGURE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE

Depuis une cinquantaine d'années (période qui débute à peu près avec l'émergence de la création collective), les frontières entre les rôles de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur et du scénographe se sont atténuées. Leurs différentes fonctions se sont contaminées et interpénétrées. Aujourd'hui, on ne peut certainement plus réduire la fonction de l'auteur dramatique à l'écriture d'une œuvre littéraire à être éventuellement portée à la scène. Bien sûr, un grand nombre d'artistes continuent d'écrire selon ce schéma traditionnel, mais, depuis la fin des années 70 la figure de l'auteur dramatique n'est plus monolithique et la conception classique cohabite désormais avec de nouvelles façons de faire.

Jubinville (2009) s'intéresse à la question des nouvelles figures de l'auteur dramatique québécois. Il souligne que :

... plus qu'un simple déplacement du pouvoir, ce changement se traduirait par une nouvelle répartition de la fonction dramaturgique elle-même.

Les opérations assurées jadis par les auteurs relèvent maintenant de plusieurs instances distinctes (pas nécessairement des personnes distinctes) qui possèdent leur historicité propre c'est-à-dire leur logique évolutive à l'intérieur de la relation complexe et nouvelle qui s'est développée entre le texte et la scène. (p. 68-69)

Dans une tentative de schématiser et de regrouper les nouvelles figures de l'auteur dramatique, il distingue trois visages emblématiques principaux.

Le premier est celui de l'écrivain qui revendique une parole singulière — tout à fait typique de l'art moderne — et est fort bien représenté par des auteurs comme Michel Tremblay ou Marcel Dubé. À travers son caractère propre, son prisme personnel, à

travers sa parole, l'artiste se fait paradoxalement le porte-parole de la collectivité. C'est l'auteur dramatique dans sa conception classique.

Le deuxième visage est né vers la fin des années 70 dans la foulée de l'engouement pour la création collective. C'est l'acteur/auteur. Son apparition serait, d'une certaine façon, la conséquence justement des limites de la création collective pour dire le singulier, le personnel, l'intime. L'acteur aurait alors senti le besoin de prendre la parole de façon plus personnelle. Or...

... la conception de l'auteur qui se dégage de cette expérience en est une où le sujet semble moduler son désir de singularité, propre à l'écriture, à partir d'une connaissance plus sûre et plus immédiate des interactions auxquelles préside la scène. (Jubinville, 2009, p. 70-71)

L'écriture et sa médiatisation dans l'expression publique se trouvent déjà nettement plus inscrites dans un rapport dialogique avec la scène. Ici, on pense à Larry Tremblay, Pol Pelletier, Marie Brassard, Évelyne de la Chenelière, Alexis Martin, etc.

La troisième figure est celle de l'auteur/metteur en scène. Ses principaux représentants sont Robert Lepage et Éric Jean (qui travaille avec la collaboration d'auteurs). Ici le texte perd encore de son poids, il devient un élément parmi d'autres. Le spectacle s'élabore généralement à partir d'improvisations, de fragments de textes, parfois même à partir de la scénographie. On est moins dans l'écriture dramatique que dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'écriture scénique ou la création scénique. Dans un entretien avec Raymond Bertin (2007) publié dans la revue Jeu, Éric Jean disait à propos de la création d'Hippocampes:

... il y a un sonorisateur, un éclairagiste qui sont présents pendant l'improvisation; donc écrire pour le théâtre c'est se servir aussi des autres

langages pour raconter l'histoire. C'est ce que j'appelle l'écriture vivante : tout est là, bouge et participe à l'écriture. (p. 103)

Les trois figures décrites par Jubinville relèvent du schéma et ne sont que des modèles. Chacune des expériences théâtrales peut se décliner différemment et inclure dans son processus plus ou moins de l'une ou l'autre des façons de faire. Chaque artiste, dans sa trajectoire personnelle, peut explorer de nouvelles façons de travailler et s'intéresser à de nouveaux processus de création. Or, une chose demeure, depuis une cinquantaine d'années, le texte qui autrefois avait pratiquement force de loi, a perdu de son hégémonie. Il y a aujourd'hui une multiplication des façons d'écrire pour le théâtre. Il y a une ouverture et une démultiplication des expériences. Et bien que certains puissent déplorer la perte de l'importance subjective accordée à l'auteur dramatique, on peut aussi penser que :

Dans cette entreprise qui consiste à repenser les usages de l'écriture dramatique, on aura compris que c'est la figure, la fonction, le statut de l'auteur qui sont mis en cause et qui parce qu'ils perdent de leur unicité, ouvrent un espace de possibilités. (Jubinville, 2009, p. 9)

Tout cela pose beaucoup de questions. Par exemple, est-ce que ces nouvelles façons d'envisager les processus d'écriture représentent de réelles « nouveautés » artistiques, ou ne sont-elles simplement que des façons différentes de faire la même chose qu'auparavant? On peut imaginer qu'un auteur qui écrit ne fait que transcrire ce que des acteurs virtuels improvisent dans son imaginaire. À l'inverse, est-ce que ces façons d'utiliser la scène injectent dans le processus d'écriture une nouvelle complexité, inaugurant, par là, un système singulier qui modifie l'essence même du travail de l'auteur?

Dans ma trajectoire personnelle, l'utilisation de l'improvisation est apparue comme une stratégie d'écriture nouvelle. Or, au Québec de nombreux artistes ont eu recours à cet art dans leur processus de création, et ce de différentes façons.

1.3 – L'IMPROVISATION ET LA CRÉATION DRAMATIQUE AU QUÉBEC

L'improvisation a pris une telle importance au Québec qu'il nous est parfois difficile de se rappeler que la chose existait avant la Ligue nationale d'improvisation (LNI). En fait, le jeu proposé par Robert Gravel et Yvon Leduc en 1977, bien qu'il ait connu un succès populaire considérable, n'en représente qu'une forme hyper codifiée, au même titre que la commedia dell'arte (aussi appelée commedia all'improvisa), apparue en Italie au 16^e siècle et qui reposait essentiellement sur la capacité des comédiens à improviser des personnages extrêmement typés sur un canevas donné.

Or, l'improvisation existe depuis très longtemps, depuis l'origine du théâtre sans doute. Aussi, elle a probablement été utilisée à des fins de création ou de représentation à toutes les époques. Cet art :

... n'est pas une invention du 16° ou du 20° siècle. Elle serait à l'œuvre dès le début du théâtre : la tragédie et la comédie grecques n'auraient fait que fixer les improvisations vocales et gestuelles des participants des cérémonies en l'honneur des dieux. Quand Eugenio Barba, fondateur de l'« Odin Teatre », propose un spectacle à partir d'un travail collectif, il pense ne pas faire autre chose que rejoindre les « racines » mêmes du théâtre. (Pierron, 2002, p. 277)

Le mot improvisation suggère l'idée d'imprévu, d'inattendu et de soudaineté. Appliquée à la création artistique, l'improvisation fait donc référence à un processus de création qui s'effectue dans l'instant présent. Nous verrons d'ailleurs dans le prochain chapitre que tout processus de création procède à un moment par une sorte de surgissement spontané et que l'inattendu est, par essence, un des objets de la création artistique. Pablo Picasso, dans un entretien publié dans *Cahier d'art* (1935), exprimait une idée semblable : « Si l'on sait exactement ce qu'on va faire, à quoi bon le faire ? »

Raymond Cloutier ¹ (2010) explique à son tour que l'improvisation :

... c'est l'invention dans l'instant même de l'exécution d'un récit par un ou plusieurs protagonistes à partir d'une émotion, d'une sensation, d'une impulsion intérieure puisée au moment même de l'entrée en jeu. (...) L'improvisation est la mère de l'art dramatique. Elle est à l'origine de tous les théâtres, de tous les contes, de tous les récits, de l'acte même de jouer, d'interpréter. Même lorsqu'on joue un texte actuel ou du répertoire, l'acteur improvise. Ce n'est plus la mémoire qui s'exprime, mais le moment présent, bien sûr dans ce cas, répété jusqu'à l'oubli. (p. 64)

L'homme de théâtre nous invite à penser l'improvisation non seulement comme une forme d'art, mais également comme un processus nécessaire à l'invention et à l'authenticité. Comme si *improvisation* était une autre façon de nommer l'instant du surgissement créatif, ce que le psychanalyste Didier Anzieu nomme « saisissement » dans sa réflexion sur le processus de création (nous y reviendrons au chapitre 2).

L'improvisation est décrite par le musicien Stephen Nachmanovitch (2010) comme « intuition in action » ² (p. 41). Pour lui, toute forme d'art a recours, à un moment ou l'autre de son élaboration, à une forme d'improvisation : « I came to see improvisation as a master key to creativity. In a sense, all art is improvisation. » ³ (p. 6)

Le pédagogue Alain Knapp, qui « a laissé des traces réelles et durables de son passage sur le milieu théâtral québécois » (Talbot, 2015, p. 86), a pour sa part la conviction que cet art devrait être « l'indispensable première étape » de l'apprentissage du théâtre. Il y

¹ Comédien, metteur en scène et homme de théâtre, Raymond Cloutier a cofondé vers la fin des années 60 la compagnie théâtrale Le Grand Cirque Ordinaire. Il a par la suite été directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal et y a notamment enseigné l'improvisation.

² (Je traduis) « L'intuition en action » ou « l'intuition agie. »

³ (Je traduis) « J'en suis venu à concevoir l'improvisation comme une clef maîtresse donnant accès à la créativité. D'une certaine façon, toute forme d'art procède par improvisation. »

voit le terrain idéal pour développer la « notion d'athlète affectif dont parlait Antonin Artaud » (Knapp, 2010, p.108).

Ces différents praticiens nous rappellent donc que les artistes du Québec, comme partout ailleurs, n'ont pas attendu l'invention de la LNI pour utiliser l'improvisation à des fins de création.

Dans les années soixante et soixante-dix, de nombreuses compagnies québécoises l'ont utilisée dans l'élaboration de leurs créations collectives. Lorraine Hébert (1977) définit cette pratique de la manière suivante : « par création collective, il faut entendre toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que simples interprètes et où l'ensemble des participants ont contribué à l'élaboration du spectacle. » (p. 45) Il ne s'agit donc pas seulement d'une méthode de travail, il y a dans le projet collectif une remise en question de la hiérarchie des fonctions dramaturgiques, particulièrement celles de l'écriture et de la mise en scène. Hébert précise que « le collectif, dans son fonctionnement interne, favorise des rapports égalitaires entre ses membres. » (p. 43) Le travail du collectif repose alors sur une volonté de briser le clivage entre les fonctions de création, et sur le désir des artistes (comédiens, scénographe, etc.) de se réapproprier les processus de production. On pense évidemment au Grand Cirque ordinaire, au Théâtre Parminou, au Théâtre Euh, etc. Le mouvement a été important. Fernand Villemure (1977) dénombre dans un rapport de recherche (commandé par le ministère des Affaires culturelles), « pas moins de 415 créations collectives produites au Québec entre 1965 et 1974. » (p. 57)

Identifiée à une période relativement brève, la création collective a contribué de façon significative à particulariser la dramaturgie québécoise et à déterminer notre rapport au texte et à la création, un rapport où la friction entre le singulier et le collectif est très souvent présente. Jubinville (2009) souligne d'ailleurs qu'aujourd'hui « une large part

de la création actuelle se développe en effet à l'enseigne du collectif avec, pour conséquence, de décentrer (et de démultiplier) la fonction dramaturgique. » (p. 10)

L'engouement pour la création collective s'est essoufflé vers la fin des années soixantedix. Peut-être que l'intérêt pour une « parole commune » s'est trouvé en déficit de sens dans la société atomisée des années 80, une société qui voit poindre un « nouvel esprit du capitalisme » (Boltanski et Chiapello), qui voit s'effondrer une à une les utopies collectivistes et la montée du libéralisme « incarné par l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en Grande-Bretagne (1979) et de Ronald Reagan aux États-Unis (1981) » (Affilé, Gentil et Rimbert, 2007, p. 37). La création collective et l'improvisation, comme outils de création, ont peu à peu perdu de leur popularité, en témoigne la dissolution progressive d'un grand nombre des compagnies qui en étaient alors les ambassadrices.

Aujourd'hui, certains créateurs (Wajdi Mouawad, Éric Jean, Robert Lepage et quelques autres) travaillent encore à partir d'un matériau prospecté par « l'improvisation exploratoire » (on pourrait aussi l'appeler « improvisation de création »). Mais, l'idée d'improvisation théâtrale a, jusqu'à un certain point, été avalée par le jeu proposé par la LNI, par ce que Cloutier (2010) appelle « ce système érigé en cahier des charges » (p. 58). Si tous reconnaissent au jeu le mérite d'avoir démocratisé cette forme d'expression, beaucoup lui reprochent de n'en présenter qu'une version extrêmement réductrice et d'encourager, par son diktat du rire et du « gagnant », le recours à la facilité et aux « inventions » convenues.

Certes, la popularité de l'improvisation a explosé avec la venue du « système » de création de la LNI, mais peut-être que l'art de l'improvisation y a perdu un peu de liberté, de folie et de pouvoir de subversion. Peut-être avons-nous un peu oublié l'esprit de ce « spectacle qui nous force au dépassement et à l'abnégation de soi » (Robert Gravel cité par Plante et Leduc, 2004, p. 143), et troqué l'exploration intuitive pour une redite à l'infini d'une « nouveauté » toujours identique.

CHAPITRE II

LE PROCESSUS CRÉATIF — DU RÊVE AU JEU

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art? Qu'est-ce qu'une création? Comment le processus de création opère-t-il? Autant ces questions sont inévitables, autant les réponses ont varié en fonction des époques, des idéologies ou de la perspective de chacune des disciplines qui a tenté d'y répondre.

Dans cette recherche, je m'intéresserai à l'œuvre d'art bien sûr, mais surtout à son processus d'élaboration, aux différentes opérations qui l'instaurent, ce que René Passeron (1989) appelle « les conduites créatives » (p. 22). On peut d'ailleurs penser que le caractère « artistique » d'un objet a plus à voir avec la démarche qu'avec le fait de répondre ou non à des codes esthétiques particuliers. Parmi les auteurs qui ont écrit sur cette question, j'ai privilégié ceux qui ont le plus stimulé ma réflexion et, dans ma trajectoire personnelle, m'ont aidé à nommer certaines intuitions. L'approche de ces auteurs s'inspire entre autres de la psychanalyse.

2.1 – L'ART ET LE RÊVE

Gérald Quitaud (1993) propose dans Le voyage vers l'œuvre une description et une analyse intéressante du processus de création. À l'instar de Freud, il pense que comme les rêves, l'art est la satisfaction imaginaire des désirs. Dans la conception de Quitaud

comme dans celle de Freud, c'est essentiellement la dynamique et l'équilibre entre les pôles contradictoires que sont le conscient et l'inconscient qui détermineront la genèse de l'œuvre. Si l'inconscient fournit la matière première, « la conscience en maîtrise le flux, y ajoute la plasticité, en conceptualise la portée et l'installe dans la communicabilité. » (p. 152) Le dramaturge David Mamet (1990) reprend la même idée lorsqu'il dit : « L'artiste de théâtre joue le même rôle dans la société que les rêves dans la vie subconsciente (...) nous sommes désignés pour approvisionner la cité en rêve. » (p. 33)

La créativité serait alors la résultante de deux systèmes et de deux dynamiques distinctes, voire opposées : un matériau brut puisé à même l'inconscient (pulsions, rêves, désirs, fantasmes, etc.) et son organisation à travers un processus conscient pour le rendre « communicable ». Quitaud (1990) poursuit d'ailleurs : « D'une certaine manière (réussir sa création), c'est solutionner l'opposition conscience/inconscient. » (p. 165)

2.2 – LES CINQ PHASES DU TRAVAIL CRÉATEUR SELON ANZIEU

Dans un chapitre d'un ouvrage important, *Le corps de l'œuvre* paru en 1981, le psychanalyste et psychologue Didier Anzieu s'intéresse au processus d'élaboration de l'œuvre d'art. Il propose de conceptualiser le travail créateur en cinq phases : le « saisissement » ; la prise de conscience d'un « représentant psychique » d'origine inconsciente ; l'édification d'un « code » et le choix d'un matériau qui pourra donner un « corps » à ce code ; la composition de l'œuvre et, enfin, sa production « au-dehors ».

2.2.1 – SAISISSEMENT CRÉATEUR

Anzieu désigne la première phase du processus le « saisissement créateur ». Elle consiste en une apparition subite et imprévue, à la surface de la conscience, d'une image, d'une sensation ou d'une série d'images et de sensations. Ce contenu qui surgit, Anzieu le nomme : « représentant psychique ». Le phénomène se produit de façon prépondérante en période de crise (deuil, maladie, remise en question, bouleversement, etc.), mais peut également survenir comme l'aboutissement d'un long travail préparatoire.

Comme le suggèrent Freud et Quitaud, Anzieu (1981) croit que le matériau de base de la création prend sa source dans l'inconscient. D'autre part, il considère que le phénomène « présente le caractère d'une régression et/ou d'une dissociation, mais partielle et temporaire » (p. 95). Selon lui, la chose s'apparente à un épisode de type psychotique, plus ou moins contrôlé. Il suggère d'ailleurs que la création éviterait à l'artiste de sombrer dans la folie ou la maladie. Cette idée n'est d'ailleurs pas tout à fait nouvelle. Deux cents ans plus tôt, Friedrich Von Schiller (1788) dans une lettre à Körner évoquait déjà : « la folie instantanée, passagère que l'on trouve chez tous ceux qui créent par eux-mêmes, et dont la durée plus ou moins longue distingue l'artiste pensant du rêveur »¹.

Il y aurait donc à l'origine du processus de création une sorte de moment de folie hallucinatoire, plus ou moins long, proche du rêve et qui s'appuie sur un phénomène de dissociation momentanée. L'artiste serait en quelque sorte un rêveur éveillé, quelqu'un qui plonge en état d'illusion pour en rapporter un matériau issu de l'inconscient.

¹ Extrait d'une lettre de Schiller à Körner, trouvée par Otto Rank et citée dans la Traumbertung. Ges. Werke II/III, p. 107-108. La lettre est traduite par Th. Simonelli et peut être consultée à l'adresse : http://www.psychanalyse.lu/articles/Schillerlettrekoerner.htm

Or, ce « saisissement » ne s'opère pas sans générer une certaine stupeur. Anzieu précise que c'est la réponse de l'individu face à l'angoisse inhérente à cette phase qui fonde le travail artistique :

La double capacité du Moi de tolérer l'angoisse face à un moment qui peut donc être de nature psychotique et de préserver, pendant la dissociation-régression, un dédoublement vigilant et auto-observateur, spécifie le créateur, en le distinguant du malade mental, à qui fait défaut au moins la première capacité, et en le distinguant de l'homme ordinaire, exposé comme tout le monde à des expériences dissociatives et régressives, mais qui, dépourvu de la seconde capacité, ne les exploite pas. (Anzieu, 1981, p. 95-96)

Le philosophe des sciences Gaston Bachelard, qui s'est également intéressé aux processus de création, affirmait que « toute création doit surmonter une anxiété. Créer, c'est dénouer une angoisse » (cité par Quiteau, 1993, p. 94). Cette idée est importante pour notre propos — même si Anzieu spécifie qu'elle concerne le travail d'un artiste qui travaille en solitaire —, nous verrons plus loin que la terreur inspirée par le processus dissociatif a probablement plus à voir qu'on ne le croit avec la motivation d'un artiste à chercher de nouvelles stratégies d'écriture et à explorer les avenues du travail collectif. Dans le but, peut-être, de distribuer un peu la charge inévitable d'angoisse et de frayeur.

2.2.2 - PRISE DE CONSCIENCE

La prise de conscience est le moment où l'artiste découvre les « représentants psychiques » qui ont surgi. Où il tisse des liens avec d'autres représentants, des mots ou d'autres formes symboliques. Il fixe ces liens dans sa mémoire et y accorde une très grande attention. L'artiste est comme obsédé par le matériau et le réseau des potentialités qu'il anticipe. Par contre, si la solitude était nécessaire lors de la première phase, elle devient alors un handicap. L'artiste entre dans une période de doute. Il remet en question

le matériau qu'il a trouvé à l'intérieur de lui. La situation est alors propice à « la pulsion d'autodestruction, dont Freud a constaté d'expérience qu'elle se précipite sur toute création en train de se faire pour tenter de l'annihiler dans son germe. » (Anzieu, 1981, p.114) Tous les créateurs passent par ces épisodes où ils sont convaincus qu'il n'y a rien de bon dans leur travail, que tout est nul et sans intérêt. Il n'est d'ailleurs pas rare que des œuvres soient détruites dans un accès de désespoir. Anzieu suggère que beaucoup d'artistes ont alors recours à un interlocuteur privilégié, un « ami(e)/témoin », quelqu'un avec qui il y a « une connivence décisive sur plusieurs des quatre plans suivants — intellectuel, fantasmatique, affectif, narcissique » (p. 114). Ce soutien est indispensable pour valider les premières esquisses de l'œuvre, pour donner à l'artiste la certitude que son univers intérieur est pertinent. Et c'est bien souvent dans cette certitude (illusoire) qu'il puisera l'énergie indispensable pour aller au bout de sa création et vaincre ses résistances à laisser se manifester ce qui était à l'origine enfoui dans l'inconscient.

2.2.3 – ÉDIFICATION D'UN CODE ET CHOIX D'UN MATÉRIAU

La troisième phase est caractérisée par l'institution d'un code et le choix d'un corps sur lequel l'artiste pourra matérialiser ce code. Comment sera faite l'œuvre, de quelle matière? Est-ce que ce sera une tragédie, une comédie, une œuvre picturale? Quel langage ou quel vocabulaire esthétique sera chargé de « métaboliser » les différents représentants psychiques, quels seront les liens qu'il établira et quel sera le sens qu'il leur donnera? « En choisissant un code qui va organiser l'œuvre désormais en projet, le créateur réintroduit le surmoi dans le circuit du travail psychique de création. » (Anzieu, 1981, p. 122) Si les deux premières phases sont le siège d'un travail chaotique, celle-ci instaure une période où la pensée consciente ordonne et détermine un code qui lui permettra de faire entrer l'œuvre dans le domaine de la communicabilité.

2.2.4 - COMPOSITION DE L'ŒUVRE

Ici, le travail fait également moins appel aux instances inconscientes de l'artiste. Ses choix se manifestent autrement, de façon sans doute plus réfléchie et consciente. Il y va de la composition de l'œuvre dans sa structure, dans son style, dans le ton et dans le propos qui s'y organise. Le savoir-faire, l'expérience et le métier jouent un rôle plus important. Ce travail donne cependant souvent lieu à des retours en arrière, vers les phases plus clairement « créatives ». La trajectoire vers une œuvre d'art, on s'en doute, n'est pas un mouvement linéaire. Il est fait d'essais, d'esquisses, de ratures, de rejets, de coupures, de deuils, de conflits et de découvertes inespérées. C'est essentiellement cela qu'Anzieu nomme la « composition ».

2.2.5 - PRODUCTION « AU-DEHORS »

C'est le moment où l'œuvre rencontre le public. Bien qu'indispensable dans le « devenir » d'une œuvre d'art — comment parler d'œuvre si personne ne peut la connaître ou la reconnaître? — cette phase n'est pas directement liée à l'objet de la présente recherche. Disons simplement qu'elle suppose que les différents représentants psychiques retenus ont été mis en relation les uns avec les autres, que le code élaboré par l'artiste a pris corps dans un « objet artistique », que cet objet a subi un travail d'élaboration réfléchie, de « composition » et que l'œuvre est « prête » à être soumise au regard du public. Notons également qu'il n'est pas automatique que ce moment coïncide avec la période d'activité de l'artiste. Pensons à Kafka et Van Gogh et tous ceux qui ont vu leur œuvre « produite » et reconnue bien après leur mort.

Le découpage proposé par Anzieu est éclairant pour comprendre le processus créateur, un processus qui opère de multiples façons et procède par de nombreux aller-retour entre les différentes phases. Le modèle reste cependant assez théorique. Comment l'artiste opère-t-il concrètement? Comment fait-il pour provoquer cet état de « saisissement »? Les résistances propres à maintenir les représentants psychiques dans l'inconscient sont puissantes et multiples. Est-il réduit à espérer passivement que l'angoisse le gagne, que le rêve, le fantasme ou la pulsion créatrice surgissent de façon fortuite? Existe-t-il des « conduites » (terme proposé par René Passeron), plus ou moins volontaires, qui permettent à l'individu de se mettre en « état de créativité »? « Comme le rêveur, le créateur entre dans un état d'illusion (...) Il s'extrait du monde un peu comme le dormeur (...) Le créateur dédouble son être en une partie qui régresse et une qui reste vigilante et qui prend conscience » (Anzieu, 1981, p. 99). La formulation suggère que l'artiste est actif et volontaire. Il « entre », il « s'extrait », il « dédouble son être ».

Quelles sont donc les façons de faire qui permettent à l'artiste de provoquer ces états dont parle le psychanalyste? Comme auteur, j'ai très peu réfléchi et questionné ces « conduites », mis à part les démarches mises en place lors de la création de *La chaise* et de *L'anatomiste* (qui comportent justement une stratégie d'écriture réfléchie et préméditée), je me suis le plus souvent contenté de constater la plus ou moins grande fécondité de mes séances d'écriture, remarquant tout au plus que lorsque la création surgissait, j'étais plongé quelque part à mi-chemin entre la réalité et le monde intérieur, dans un lieu en dehors du temps, dans un état de plaisir sérieux, complètement absorbé par l'objet de ma création, un peu comme un enfant tout à son plaisir de jouer. Nous verrons à la section 2.4 que le phénomène du jeu offre des pistes intéressantes pour réfléchir les « conduites créatives ».

2.3 – L'ART, À QUOI ÇA SERT?

L'art, comme le rêve, est la réalisation symbolique de désirs. Il permet à l'individu d'exprimer des états qui demeureraient autrement sous la surface de la conscience. Le processus de création opère en différentes phases : il prend sa source dans l'inconscient et il en extrait un matériau que d'autres instances psychiques se chargeront par la suite de transformer en objet communicable : l'œuvre d'art.

Mais d'où vient ce besoin de mettre en objet ces fragments cachés de notre être? Pourquoi certains individus éprouvent-ils ce besoin? Pourquoi nombre d'artistes sentent-ils un jour le désir de plonger dans l'inconnu, afin d'en ramener une œuvre, peu importe le prix à payer?

Anzieu suggère que la création artistique éviterait à l'artiste de sombrer dans des états pathologiques. Si ce que le psychanalyste avance est exact, il s'agit probablement beaucoup plus d'une conséquence que d'une motivation à l'activité artistique. S'engager dans une démarche de création répond à une nécessité plus profonde et essentielle.

L'art s'abreuve à la même source que le rêve, mais il en diffère fondamentalement parce qu'il réalise, lui, une projection dans le réel. Le rêve, une fois rêvé, s'évanouit. Il appartient à l'intimité du rêveur et une fois le désir exprimé, le rêve retourne, le plus souvent, à l'oubli. La production artistique, au contraire, matérialise (Quitaud dirait « métabolise »), le contenu psychique.

Une fois entrée dans sa forme « communicable », l'œuvre est donnée à voir, à entendre ou à sentir. Ce qui consacre l'objet créé comme « œuvre d'art » est le « regard » de l'autre. Et c'est probablement dans cet « échange » que se trouve la plus nécessaire motivation du créateur. Être vu. Être reconnu. Être validé. Exister. Mais qui est cet

autre ? Est-ce nécessairement le public ? Une personne distincte du créateur ? La chose ne va pas de soi. L'artiste qui crée et l'enfant qui joue se perçoivent également dans leur activité, et s'autoconstruisent, du moins partiellement, à travers un regard probablement plus solitaire et plus narcissique que ce que suggère Anzieu. Quoi qu'il en soit, de la même façon qu'un enfant se construit tout d'abord dans le regard de ses parents, dans son propre regard et dans celui de ses pairs, l'artiste se construit (se reconstruit, se déconstruit) à travers les multiples et différents regards portés sur son œuvre. Et la fonction de création pour un artiste est sûrement à chercher dans ce besoin d'instituer une identité, une subjectivité et une singularité qui seront toujours à redéfinir.

En outre, si pour l'enfant le regard est essentiel pour se construire, « c'est en jouant, et peut être seulement quand il joue que l'enfant (ou l'adulte) est libre de se montrer créatif » (Winnicott, 1971, p. 106). Pablo Picasso disait que dans chaque enfant, il y avait un artiste, le problème était de savoir comment rester un artiste en grandissant. S'il est vrai que l'état de jeu est celui où l'adulte peut se montrer créatif, comme le pense Winnicott, comment l'artiste fait-il pour entrer en état de jeu? Et de quel état s'agit-il exactement? L'improvisation peut-elle être réfléchie comme étant justement un espace où l'on peut induire et favoriser cet état?

2.4 - LE JEU

Tout d'abord, il est intéressant de noter que « jeu » s'emploie aussi bien pour signifier l'activité ludique chez l'enfant que pour parler de l'activité d'un acteur. La chose est d'ailleurs vraie pour de nombreuses langues (play en anglais ; spiel en allemand ; etc.). Bien qu'une étude exhaustive sur le sujet serait intéressante, là n'est pas notre propos. Cela suggère tout de même que les mécanismes psychologiques mis en branle sont liés et que les conduites sont analogues.

Les définitions du mot jeu se déclinent essentiellement autour de deux pôles. Le premier réfère à une activité physique ou cérébrale, libre, spontanée et amusante. Le second évoque une activité structurée par une série de règles, qui suppose une compétition et une victoire éventuelle de l'un des opposants. L'idée d'amusement, bien qu'elle y paraisse moins essentielle, est également présente.

L'enfant « joue ». Il « s'amuse » et il est tout à son « plaisir » de jouer (notons encore une fois que ces différentes formules font partie du vocabulaire entourant le jeu de l'acteur). Paradoxalement, rien n'est plus sérieux pour un enfant que cette activité « amusante ». Dans *Par delà le bien et le mal*, Nietzsche (1886) disait que « la maturité de l'homme, c'est d'avoir retrouvé le sérieux qu'on avait au jeu quand on était enfant ». Au mot « sérieux », nous pourrions facilement substituer le terme « absorbé ». L'enfant quand il joue est tout à son activité. Il est à la fois dans le réel et entièrement « ailleurs », dans cette autre réalité qui ne peut exister que par le jeu.

Donald Winnicott a étudié le phénomène du jeu chez l'enfant. Son travail apparaît incontournable dans la réflexion sur le sujet. Pour lui, le jeu est une activité fondamentale : « c'est en jouant, et seulement en jouant que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière » (Winnicott, 1971, p. 110). L'assertion est forte : toute activité de création découlerait d'un état psychique analogue à celui rencontré dans le jeu. L'activité ludique fait partie de ce qu'il nomme les « phénomènes transitionnels », mécanismes psychiques qui permettent au bébé, puis à l'enfant de passer progressivement du sentiment d'omnipotence subjective à la conscience et à l'acceptation de la réalité. L'expérience transitionnelle se situe dans un espace imaginé quelque part entre le monde tel que vécu de l'intérieur et celui plus objectif de la réalité. Le jeu s'accomplit donc, selon Winnicott, dans un territoire à michemin entre le monde « intérieur » et le monde « extérieur ». Il implique que cette zone

« protégée » fournira à l'enfant la confiance nécessaire pour explorer son rapport au monde et à la réalité.

Cette aire où l'on joue n'est pas la réalité psychique interne. Elle est en dehors de l'individu, mais elle n'appartient pas non plus au monde extérieur. (...) Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure (Winnicott, 1971, p. 105).

L'homonymie entre le jeu de l'acteur et le jeu de l'enfant semble déjà moins surprenante et on réalise que les mécanismes psychiques mis en branle dans le jeu, le jeu de l'acteur et l'improvisation sont semblables : « illusion provisoire », « confiance », « concentration », « exploration », etc. Winnicott suggère d'ailleurs un peu plus loin une filiation de l'un vers l'autre : « il existe un développement direct qui va des phénomènes transitionnels au jeu, du jeu au jeu partagé et de là aux expériences culturelles (...) L'expérience culturelle commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu » (Winnicott, 1971, p. 105).

À la lumière de ce que soumet le psychanalyste, il paraît alors légitime de penser le travail de laboratoire d'improvisation (à plusieurs) à partir du modèle d'Anzieu, la création de groupe étant une forme du jeu partagé, une modalité plus complexe du jeu, dynamisée par l'apport d'un groupe qui « tourne en puissance créatrice sa dynamique interne » (Passeron, 1989, P.61).

CHAPITRE III

L'IMPROVISATION, UN « DÉMARREUR » DE PROCESSUS ET UN JEU

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai posé l'hypothèse que l'improvisation pouvait être pensée comme un catalyseur d'écriture. Que la nature de cet art qui s'effectue dans l'instant était susceptible de nourrir l'auteur dans son processus. Que ce dernier, pour peu qu'il soit plongé dans une relation de dialogue avec la scène, pouvait utiliser l'improvisation de comédiens comme un tremplin d'écriture, et une source d'inspiration.

J'ai esquissé au chapitre premier une brève histoire de l'improvisation et de son utilisation à des fins de création. Je tenterai maintenant d'en comprendre les mécanismes particuliers dans le contexte d'un travail de création impliquant plusieurs collaborateurs.

Tout d'abord je référerai à l'improvisation sur la base de la définition qu'en propose Raymond Cloutier (2010) : « l'invention dans l'instant même de l'exécution d'un récit par un ou plusieurs protagonistes » (p. 64). Je considérerai que les formes très codifiées que sont la *Commedia dell'arte* ou la joute d'improvisation, telle que proposée notamment par La ligue nationale d'improvisation, ne sont que des manifestations ponctuelles et temporaires d'une forme d'art et d'un savoir-faire plus ancien et plus universel. Un art « à l'origine de tous les théâtres, de tous les contes, de tous les récits, de l'acte même de jouer, d'interpréter » (Cloutier, p. 64). L'improvisation telle qu'elle

sera présentée ici devient presque un état d'esprit. Une « conduite créative » face à l'imprévu qui permet de partir véritablement à la découverte de vérités occultées, inconnues et « saisissantes ». C'est d'ailleurs cette forme d'improvisation, plus fondamentale, plus libre et plus exploratoire qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche création.

3.1 – DYNAMISER LE PROCESSUS DE CRÉATION

Sur quoi repose l'idée selon laquelle l'improvisation serait susceptible de dynamiser le processus de création? On pourrait arguer, dans un premier temps, que l'activité permet de mettre à l'épreuve un grand nombre de possibilités dramatiques. Cela ne serait par ailleurs pas complètement faux. Explorer différentes avenues, les incarner permet bien souvent de faire des découvertes ou d'écarter certaines idées. Toutefois, il y a dans l'improvisation quelque chose d'encore plus fondamental, une caractéristique liée à sa nature et qui opère au niveau inconscient, là où nait l'impulsion créative. Il y a dans cet art une dimension essentielle qui le prédispose à être un outil d'exploration et une voie d'accès privilégiée vers l'imaginaire.

3.1.1 - L'IMPROVISATION, UN JEU

L'improvisation, telle que nous l'avons imaginée dans le cadre des laboratoires, s'accorde assez bien avec la première définition proposée pour circonscrire la notion de jeu : une activité libre et spontanée, où il y a très peu de règles. En outre, les notions de compétition ou de performance (contrairement à la forme proposée par la LNI) y sont idéalement absentes. C'est presque un état d'esprit où l'être (l'artiste) s'oublie

momentanément pour laisser toute la place à ce qui pourra surgir en lui, de façon spontanée, face à une stimulation intérieure ou extérieure. L'activité rappelle inévitablement le jeu et l'exploration du monde que fait l'enfant à partir de son univers intérieur. C'est en fait une façon d'être plongé, absorbé dans le présent qu'il nous est possible d'expérimenter presque à chaque instant de notre vie. Au moment où j'écris ces lignes, il y a une partie de mon être qui improvise. Bien sûr, la rédaction de ce mémoire suit un plan, une progression préméditée, mais une autre partie de ma personne tente de capter ce qui émerge de façon plus spontanée, ce qui se synthétise à des niveaux inconscients. Jouer à ce jeu qu'est l'improvisation peut donc se concevoir comme une porte d'entrée possible vers cet état de jeu où « l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière » (Winnicott, 1971, p. 110).

L'analogie entre le jeu dramatique et le jeu chez l'enfant, tel que décrit par le psychanalyste, trouve un écho chez de nombreux praticiens. La pédagogue américaine Viola Spolin (1999) d'abord engagée auprès de groupes d'enfants utilisant le jeu comme méthode de rééducation, devint par la suite spécialiste du jeu de l'acteur et de l'improvisation. Son contact assidu avec les enfants lui suggère que le jeu (l'expérimentation) tient un rôle essentiel dans l'apprentissage du théâtre, mais également de toute activité :

Everyone can act. Everyone can improvise. Anyone who wishes to can play in the theater and learn to become 'stage-worthy.' We learn through experience and experiencing, and no one teaches anyone anything. This is as true for the infant moving from kicking and crawling to walking as it is for the scientist with his equations. If the environment permits it, anyone can learn whatever he chooses to learn... ¹ (p. 3)

¹ (Je traduis) Tout le monde peut jouer. Tout le monde peut improviser. Quiconque veut jouer au théâtre et apprendre peut devenir « vrai et intéressant sur scène ». Nous apprenons à travers l'expérience. Personne n'enseigne réellement rien. C'est aussi vrai pour le nourrisson qui apprend à marcher que pour le scientifique qui parvient à maîtriser des équations complexes. Si le milieu est favorable, n'importe qui peut apprendre tout ce qu'il décide d'apprendre.

L'improvisation, pour Viola Spolin, est une source d'apprentissage et d'expérimentation d'abord et avant tout parce qu'elle s'apparente au jeu. Son approche du travail de l'acteur repose d'ailleurs sur une série d'activités ludiques basées sur l'improvisation (games).

Keith Johnstone ¹ (1999/2013), qui fait également autorité dans le domaine, suggère la même idée, mais d'une façon différente. Pour lui le bon improvisateur (le bon acteur) serait celui qui a su désamorcer le système d'inhibitions qui prend forme chez l'individu au contact d'une éducation ne valorisant pas les conduites créatives : « Beaucoup d'enseignants considèrent les enfants comme des adultes immatures. Penser aux adultes comme à des enfants atrophiés pourrait peut-être mener à une éducation meilleure et plus respectueuse. » (p. 114)

Stephen Nachmanovitch (1990), musicien de jazz américain ayant réfléchi sur l'improvisation dans les arts, souligne la même idée :

Improvisation, composition, writing, painting, theater, invention, all creative acts are forms of play, the starting place of the creativity in the human growth cycle, and one of the great primal life function. Without play, learning and evolution are impossible. ² (p. 42)

Le jeu, comme activité exploratoire, libre et spontanée est constitutif de l'improvisation. On peut également considérer que cet art est une des formes que peut prendre le jeu.

¹ Internationalement connu pour ses réflexions et son approche de l'improvisation, Keith Johnstone est né au Royaume-Unis. Il a fait ses débuts comme auteur dramatique au Royal Court Theater de Londres. Il y sera successivement lecteur, metteur en scène et professeur de théâtre. Il s'intéresse à l'improvisation et fonde une compagnie qui produira des spectacles entièrement improvisés. Dans les années 70, il s'expatrie au Canada et devient professeur à l'Université de Calgary.

² (Je traduis) L'improvisation, la composition musicale, l'écriture, la peinture, le théâtre, l'invention, tous les actes créatifs sont des formes du jeu, point de départ de la créativité chez l'être humain et l'une des fonctions fondamentales de la vie. Sans le jeu, l'apprentissage et l'évolution sont impossibles.

Comme dans l'activité ludique, l'improvisation procède d'une illusion provisoire qui permet à l'artiste de construire dans l'exploration du monde extérieur, la réalité subjective de son personnage. L'improvisation est un « espace potentiel », au sens où l'entend Winnicott, qui s'élabore dans une « zone protégée » (la scène) entre le dedans et le dehors, une aire où l'artiste peut, tout comme l'enfant, explorer et inventer différentes façons d'être au monde.

3.1.3 - SPONTANÉITÉ ET INTUITION

L'instantanéité de l'improvisation ne permet pas aux mécanismes de la pensée organisatrice de jouer un rôle primordial. Bien sûr, l'esprit critique de l'artiste n'est pas totalement absent, mais par essence, le récit se construit sur un matériau plus furtif, plus intuitif et spontané, un matériau auquel l'esprit logique a difficilement accès. Et c'est précisément à cet endroit que se trouve l'intérêt que suscite l'improvisation. Le bon improvisateur sera celui capable de s'abandonner au moment présent, en mesure d'éviter la préméditation, capable de laisser le récit « surgir » à travers lui. Stephen Nachmanovitch (1990) décrit la chose dans ces mots : « improvisation is intuition » ¹ (p. 41), cette *intuition* serait un moteur de récit; une connaissance immédiate d'une vérité subjective, mais une connaissance qui ne fait pas appel au raisonnement; l'expression d'une réalité dont les racines sont à chercher ailleurs que dans la pensée logique, dans l'inconscient. Nous pensons immédiatement au saisissement dont parle Anzieu.

L'improvisation est un art collectif, mais le processus de création de chaque participant peut se réfléchir à partir des idées proposées par la psychanalyse. Ici, chacun influence

^{1 (}Je traduis) « L'improvisation est une intuition faite action. »

et est influencé par les autres, ce qui complique évidemment le phénomène; il n'y a cependant pas lieu de croire que le travail collectif modifie radicalement les processus individuels décrits plus haut. La création s'inscrit dans un système d'action, de réaction et d'aller-retour constant; un système complexe, mais aussi et d'une certaine façon plus dynamique. Nachmanovitch (1999) propose que le travail collectif stimule, diversifie et enrichit le processus :

By crossing one identity with another we multiply the variety of the total system. (...) And inertia witch is often a major block in solitary work hardly exist here: A release B energy, B release A energy. Information flows and multiplies easily. (...) Giving up some control to another person teaches us to give up some control to the unconscious. ¹ (p. 95-96)

L'état de « jeu » de l'un provoque (convoque) l'état de « jeu » d'un autre, qui rétroagit et stimule à son tour le premier, etc. L'improvisation se poursuit et se développe ainsi en boucles successives et aléatoires. La fécondité et la richesse de l'activité reposeront sur la capacité des artistes à se mettre en état d'*intuition*, à se laisser prendre par le « jeu ». À se laisser absorber par l'illusion de l'histoire qui s'invente spontanément dans le moment présent.

Notons en outre que « spontanés se dit couramment d'actions qui se font sans réflexion [...] ce qui échappe aux règles établies, est incontrôlé, proche dans cet emploi de sauvage (Sauvage : naturel, sans artifice, évoque l'intensité des sensations, qui surgit spontanément sans organisation.) » (Rey, 1992, p. 3457)

L'improvisation serait ainsi une sorte de récit sauvage.

¹ (Je traduis) Par le métissage des différentes identités (sensibilités), nous multiplions les possibilités du système. (...) L'inertie, un blocage que l'on rencontre souvent dans le travail solitaire, n'existe à peu près pas ici: l'énergie de l'un entraîne une réaction de l'autre, réaction qui stimule à son tour le premier. L'information circule de façon fluide. (...) Céder une part de contrôle à l'autre nous apprend à nous abandonner un peu aux mécanismes inconscients (spontanés).

3.2 – ÉCRIRE À PARTIR D'IMPROVISATION EXPLORATOIRE

Quelles sont les attentes que peut avoir un auteur dramatique qui s'engage dans une telle démarche? Que peut-il raisonnablement espérer trouver dans l'improvisation? Quel matériau est-il susceptible d'y être « produit » et entrer éventuellement dans la composition de la pièce?

Les termes qui suivent font référence à des éléments qui se retrouvent habituellement dans une œuvre dramatique. Parfois, ils sont entièrement inventés par un auteur, mais on les retrouve également, à des degrés plus ou moins développés, dans le récit « sauvage » qu'est une improvisation. Un laboratoire pourrait être imaginé avec l'intention de les prospecter dans leur entièreté ou — comme ce fut le cas pour L'anatomiste (nous y reviendrons au chapitre 4) — l'exploration pourrait se concentrer sur certains d'entre eux.

3.2.1 - DES UNIVERS

Je nomme « univers » l'ensemble des êtres et des choses qui sont donnés à voir, qui réfèrent à un monde particulier et qui s'organisent en système cohérent. L'improvisation peut proposer des univers. Où sommes-nous? Dans quel type de société? À quelle époque? Qui sont les êtres qui participent au récit?

Le comédien endosse une attitude et des comportements, il crée un personnage, s'engage dans des actions; tous ces éléments participent et découlent de l'univers dans lequel se déroule l'improvisation. À travers les impulsions qui le guident et sa réponse aux différents stimulus qu'il reçoit, l'improvisateur découvre, détermine et précise progressivement les paramètres de l'univers où il évolue.

D'autre part, l'improvisation peut proposer un rapport de l'œuvre projetée à cet univers. La perspective que propose la « représentation dans l'instant même de sa création » (Cloutier, 2010, p. 58) est-elle réaliste, surréaliste, dramatique, comique, distanciée, absurde, poétique, clownesque, etc.? Le personnage n'est jamais neutre face à un univers. Sa façon d'agir, de s'exprimer, de se dissimuler, sa posture, ses silences, tout témoigne de ce rapport.

3.2.3 – DU RÉCIT

Le « récit » fait référence à la relation d'événements et de faits vrais ou imaginaires. C'est l'histoire, la fable telle que présentée à travers les différentes articulations, telle que l'énonciateur décide de la déployer. Le récit des faits et des événements peut opérer de multiples façons ; il peut être organisé chronologiquement ou présenter des fragments de la fable dans un ordre non chronologique ; le temps de la représentation peut correspondre ou non au temps du récit.

L'improvisation peut évidemment « produire » du récit ou des fragments de récit. En fait, aussitôt qu'un personnage s'engage dans une action ou une suite d'événements, son parcours s'inscrit dans une logique de récit. Toutefois, et bien que la chose soit possible, en improvisation, il est rare d'assister à un récit faisant appel à une structure complexe (ellipses, flash-back, scènes en parallèle, etc.). La « mise en récit » d'une fable (ce que l'on veut raconter) fait généralement appel à un processus de « composition » plus intellectuel et réflexif. L'improvisation est spontanée et *intuitive*; elle peut bien sûr évoquer la fable, en présenter certains aspects et certains moments, mais comme elle se construit dans le temps présent, elle a tendance à produire du récit plutôt linéaire.

3.2.4 – DES PERSONNAGES

Le concept de « personnage » est plus complexe qu'il n'y paraît. Dès qu'on tente de le définir, ses contours nous échappent. Par quoi est-il déterminé : par l'action dans laquelle il s'inscrit ou, ou contraire, ne serait-ce pas ses propres aspirations qui infléchissent l'action? D'autre part, préexiste-t-il à l'acteur, ou au contraire n'est-il concevable qu'à travers l'incarnation provisoire que ce dernier propose? En réalité, la définition de ce qu'est un personnage a beaucoup varié en fonction des époques, des pratiques et des conceptions théoriques ; la dramaturgie moderne en explore les limites et certains créateurs lui contestent jusqu'à son existence. Jean-Pierre Ryngaert (2008) soutient pour sa part que :

Le personnage n'est plus tenu d'imiter (...). Il n'est pas davantage cadré par les limites de l'action. Jouissant de pouvoirs étendus, il se construit en s'énonçant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter. Dans tous les cas, il sort du cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère, et, au lieu d'en être diminué, comme on l'a souvent avancé, il subit une métamorphose qui élargit ses fonctions. (p. 111)

La concept de personnage est mouvant. De nos jours, ses contours sont plus diffus. On pourrait penser qu'il se construit justement à partir de cette ambiguïté.

Le terme personnage dérive du mot latin *persona* qui signifie masque. Il y a donc, au départ, une idée d'exagération ou, pour être plus précis, d'essentialité — ce qui n'est pas incompatible avec l'indétermination sur laquelle joue parfois la création contemporaine. Que ses contours soient clairs, diffus ou troubles, le personnage reste central dans la dramaturgie. Même quand il paraît sur scène pour questionner sa propre existence, sa place demeure fondamentale.

Pour Alain Knapp (2010), le personnage est la pierre angulaire de toute dramaturgie et l'improvisation, un espace de « jeu » et d'exploration privilégié :

Je pense que l'improvisation devrait être une école où l'on apprendrait à créer des personnages. (...) Le point central de notre théâtre — celui à partir duquel tout se conjugue —, c'est l'impossible articulation des aspirations de l'individu, en tant que personne singulière, avec les réalités du monde. Cela renvoie à la solitude de chacun d'entre nous. Solitude dans nos relations aux autres. Solitude devant la mort. Vouloir le monde conforme à ses désirs. Ignorer que les autres ne sont pas réductibles au moi. Être aveuglé par l'impérieux assouvissement de ses rêves, ambitions, passions, vices. Engager toutes les ressources de l'être, toutes les machinations, les complexités que l'esprit humain est capable d'inventer pour parvenir à ses fins. (p. 110)

Dans l'improvisation, l'incarnation précède l'énonciation. L'expression verbale surgit à partir de « l'état » où l'acteur est plongé, découle du « masque » qu'il a enfilé. Parce qu'elle n'a pas de texte sur lequel s'appuyer, l'improvisation procède et « produit », presque par défaut, de l'incarnation, même lorsque celle-ci se construit sur l'ambigüité. Et parfois surgit un être « sauvage », où tout s'est « incorporé » de façon spontanée et intuitive, un personnage susceptible de provoquer le récit et de stimuler l'imaginaire de l'auteur dramatique.

3.2.5 – DES IMAGES

Les images sont à comprendre comme les « surprises langagières » et les différentes figures de style qui surgissent lors d'improvisations. Métaphore, hyperbole, euphémisme, oxymore, etc. Les plus intéressantes sont souvent les plus singulières. Elles témoignent de la psyché du personnage, de ses mécanismes intellectuels, de sa façon de voir et de se représenter le monde. Elles peuvent parler de son sens de l'humour ou au contraire, souligner son esprit de sérieux; de sa réserve ou de sa vanité; de sa

douceur ou de son agressivité. Le « croisement des identités », inhérent au travail de laboratoire, favorise la variété, la spontanéité et les nombreux accidents fertiles. Pour l'auteur, il s'agit d'un accès privilégié à d'autres filtres langagiers, à d'autres façons d'essayer de dire ou de dissimuler, à d'autres manières de nommer tout ce qui peut nous « saisir ». Par l'improvisation, l'auteur accède à de nouveaux rapports au corps, au mouvement, à l'imaginaire et aux mots, à des systèmes de perception et d'énonciation dont la complexité n'est peut-être possible qu'à travers le travail collectif.

3.2.6 – DES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES

L'improvisation est une arène où des êtres « sauvages » se croisent, se « mesurent » et ouvrent des chemins vers les autres. Non seulement l'acteur y explore les relations de son personnage avec lui-même, mais il part à la rencontre de l'autre et devra découvrir, dans l'instant de la rencontre, sa relation avec celui-ci. Or cette rencontre n'est pas seulement un obstacle supplémentaire : comme le souligne Nachmanovitch, l'improvisateur s'inscrit dans une dynamique de stimulation réciproque. Et plus il « s'abandonne » à l'autre, plus il s'oublie lui-même, plus les mécanismes de son intuition sont susceptibles de faire surgir le personnage. Paradoxalement, c'est à travers son rapport à l'autre que lui seront révélés sa singularité, son *persona*, son masque.

3.2.7 – Une mise à l'épreuve du récit et du propos

L'improvisation exploratoire permet également de valider certaines idées, d'en mesurer la pertinence et la fécondité. Parfois, une phrase de « départ » anodine déclenchera un récit surprenant d'où certaines parties pourront être extraites et servir de nouveaux

« démarreurs » d'improvisation. À l'inverse, une idée perçue comme riche peut s'avérer décevante, prévisible et peu inspirante.

3.3 – Un espace de dialogue avec l'écriture

Il est possible de réfléchir le laboratoire d'exploration par improvisation comme étant un espace de dialogue entre un auteur, un metteur en scène et des comédiens improvisateurs. Toutefois, la chose ne va pas de soi.

La création est un processus qui s'appuie, on l'a vu, sur la métabolisation de représentants psychiques profonds et personnels. L'angoisse est une condition inhérente à la démarche. Dans un groupe de créateurs, l'atmosphère peut facilement devenir « chargée ». Pour préserver la qualité du dialogue, il est essentiel que des dispositions telles que l'ouverture, l'écoute et le respect soient présentes. Or, ces qualités ne sont pas suffisantes dans un contexte de création. L'objectif n'est pas de développer des rapports civils et polis ou de passer un bon moment ensemble, le but est de faire avancer un projet artistique. Chacun des membres du groupe doit puiser dans ses ressources personnelles et faire en sorte d'être tout à la fois un vecteur de création, un porteur d'intuition et un catalyseur pour les autres.

Le « dialogue », dans cette phase, s'inscrit dans la logique de « prise de conscience » dont parle Didier Anzieu. L'artiste, dans le travail solitaire, entre dans une période de doutes et de remises en question. Il en va de même dans le travail collectif; mais ici, chacun doit devenir l'« ami/témoin » de l'autre, offrir à ceux avec qui il travaille le « soutien indispensable » pour contrebalancer le « premier mouvement de défiance » du processus de création. La posture est éminemment paradoxale. Il est difficile d'être à la fois celui qui doute et celui qui rassure. Le travail collectif repose sur une très grande

confiance entre les participants, et, souvenons-nous, sur « une connivence décisive sur plusieurs des quatre points suivants — intellectuel, fantasmatique, affectif, narcissique —, mais non sur tous (un écart est indispensable pour qu'un échange mutuel et soutenu s'établisse) » (Anzieu, 1981, p. 114). On le voit, dans une démarche d'exploration à partir d'improvisations, les conditions pour qu'un dialogue fécond s'installe sont nombreuses et fragiles.

Didier Anzieu a développé sa théorie du processus de création dans la perspective d'un travail solitaire. Il n'avait pas en tête la création à partir du travail d'un groupe d'individus. Cela dit, bien que ce type d'expérience injecte vraisemblablement une très grande complexité dans le phénomène, on peut légitimement penser que la nature du processus demeure sensiblement la même. Par contre, pour paraphraser Jean-Pierre Klein (2007), on peut très certainement penser qu'avec l'apparition du travail collectif, on achève certainement pas l'écheveau de l'écriture théâtrale (On achève pas l'écheveau de l'écriture théâtrale).

Et puis, quand on y réfléchit un peu, qu'est-ce à dire que travailler seul ? Est-ce vraiment possible ? L'être humain peut-il être autre chose qu'un réseau extrêmement complexe de liens, de rencontres, d'influences et de métissage ?

CHAPITRE IV

L'ANATOMISTE, UN PROJET DE CRÉATION UTILISANT L'IMPROVISATION EXPLORATOIRE

4.1 – DESCRIPTION DU PROJET

L'idée de *L'anatomist*e est apparue à la lecture d'un épisode du roman *El Anatomista* de l'Argentin Frederico Andahazi. Il raconte les aventures d'un homme de science de la Renaissance, Matteo Colomb, amoureux d'une prostituée, qui entre en conflit avec l'Église après avoir produit les premières planches anatomiques décrivant l'organe du plaisir féminin. L'œuvre, plus ou moins authentique sur le plan historique, fit scandale dans la très catholique Argentine, au moment de la parution, en 1997.

Ce qui a inspiré le projet est essentiellement le fait attesté de la publication en 1559 d'un ouvrage scientifique (*De re anatomica*) où le médecin anatomiste Realdo Matteo Colomb revendique la première description du clitoris. Le fait que le traité, où l'on retrouve par ailleurs des observations importantes sur le plan scientifique (la description de la plèvre, du péritoine, du cristallin, des avancées notoires sur la compréhension de la circulation sanguine, etc.), ait valu à son auteur des démêlés avec les autorités religieuses n'est toutefois pas bien documenté; Matteo Colomb a été à peu près

¹ Ce qui lui sera contesté par son contemporain Gabriel Falloppio. Le clitoris avait, en outre, déjà été décrit par de nombreux auteurs dont Hyppocrate et Avicenne.

« oublié » par l'Histoire. Par contre la proposition d'Andahazi est plausible. L'église, à cette époque, traîne l'héritage obscurantiste du Moyen Âge, où la femme, un être inférieur imaginé par Dieu essentiellement à des fins de procréation, est encore considérée par de nombreux auteurs comme un réceptacle pour la semence de l'homme.

Nous voyions dans cette histoire une sorte d'allégorie des rapports de pouvoir, de domination et d'oppression qui ont défini les relations homme/femme au sein de nombreuses cultures.

4.1.1 - LA FABLE 1

Padoue, 1549. Nous sommes dans l'atelier de l'anatomiste Matteo Colomb. En compagnie d'Alessandra, son assistante et maîtresse, il se livre à une expérience sur la circulation sanguine. En échange de quelques florins, le couple a convaincu Julia, une pauvre fille, de se prêter à une exploration anatomique... Or, Julia est atteinte d'une forme de lascivité aussi surprenante que pathologique. La séance prend une tournure inattendue et Colomb « découvre » accidentellement le siège du plaisir féminin. Il baptise la chose *Amor Veneris* et, convaincu que sa fortune est faite, se lance dans la rédaction d'un traité anatomique révolutionnaire.

Quelques mois plus tard, au Vatican, nous retrouvons Colomb croupissant dans un cachot humide. Ses idées ont attiré l'attention de la Sainte Inquisition. Alessandra

¹ Nous n'avons gardé du roman *El anatomista* que l'idée du procès intenté au scientifique par l'Église. Matteo Colomb et Alexandre Farnèse (le Pape) sont des personnages historiques, les portraits que nous en traçons diffèrent passablement de ceux proposés par l'auteur argentin. Alessandra est inspirée d'une femme médecin (Alessandra Giliani) qui a vécu deux siècles plus tôt. Les autres personnages sont des créations.

arpente la Place Saint-Pierre à la recherche d'un stratagème pour secourir son amant. Elle sait que Colomb a raison, mais elle devine aussi que ce qu'on lui reproche n'est pas d'ordre scientifique et qu'il y a là quelque chose qui dérange profondément l'institution religieuse; que la cause est foncièrement politique. Le bûcher attend Colomb.

Alessandra n'a d'autres choix que de s'adresser à l'homme le plus puissant du Vatican : il lui faut convaincre le Souverain Pontife du bien-fondé scientifique des recherches de son amant. Mais comment faire, elle, une femme égarée dans un monde d'hommes — le Vatican au 16^e siècle, institution qui refuse depuis toujours de reconnaître aux femmes le droit aux plaisirs et à la jouissance.

4.2 - PLAN DE TRAVAIL

C'est donc avec cette idée de base, cette fable, que nous avons décidé de poursuivre la collaboration amorcée pour la création de *La chaise*. Nous voulions maintenant mettre à l'épreuve la démarche dans un travail où plusieurs comédiens seraient impliqués.

4.2.1 – OBJECTIFS

Les objectifs du projet, élaborés avec Frédéric Desager, étaient multiples. Nous désirions :

1. Poursuivre notre exploration d'une méthode de création utilisant l'improvisation comme déclencheur d'imaginaire et comme outil de prospection.

- 2. Réaliser une série de laboratoires d'improvisation où l'univers intérieur et la sensibilité de trois interprètes/improvisateurs seraient mis à contribution.
- 3. Explorer et « découvrir » différents aspects de notre projet, faire surgir du matériel susceptible d'entrer dans la composition d'une œuvre dramatique : des corps, des voix, des personnages, des fragments de récits, des images, etc.

4.2.2 - CONSTITUTION DU GROUPE

Le premier défi auquel nous avons fait face fut de constituer notre équipe de comédiens « explorateurs ». Nous cherchions des improvisateurs qui seraient audacieux et capables de s'abandonner librement à l'exploration sans se préoccuper du résultat. Le désir de paraître original et intelligent, la volonté de faire rire ou d'attirer la sympathie du public sont des attentes, souvent inconscientes, qui créent des tensions et représentent de réels freins à une exploration authentique de l'univers intérieur. L'improvisateur idéal est celui qui ne veut pas « réussir » quelque chose, qui accepte la possibilité que le chemin qui se présente à lui soit sans intérêt, mais qui s'y engage avec confiance et abandon. Cet improvisateur rêvé ne désire rien « trouver » si ce n'est la réalité de la situation dans laquelle il s'engage. Un peu comme l'enfant qui joue et qui explore le monde sans autre intention que de goûter le plaisir inhérent à l'exploration libre et gratuite. Johnstone (1999) suggère : « Your best work comes when you're absorbed; because then your ego is away ».¹

 $^{^{\}rm l}$ (Je traduis) "Notre meilleure production surgit lorsque l'on est absorbé ; parce que notre ego s'évanouit. »

Nous avons donc organisé des ateliers de « recrutement » où nous avons proposé à différents comédiens de venir improviser avec nous « pour le plaisir », mais en leur expliquant que nous étions également à la recherche de partenaires de travail. Les ateliers étaient constitués de différents jeux et exercices d'improvisation et de mise en situation (le plus souvent sans rapport avec notre projet) où nous laissions les comédiens improviser de longs moments. L'objectif était de repérer des artistes avec lesquels nous nous sentirions à l'aise, avec lesquels il y aurait quelque chose comme une connivence dans la façon d'aborder le travail et surtout cette capacité à s'abandonner à l'improvisation, sans attente, pour le simple plaisir de jouer. Un exercice difficile où les critères de sélection sont subjectifs et reposent en grande partie sur la perception et sur l'instinct.

Au mois de février 2014, notre équipe était formée et nous nous étions entendus avec les trois comédiens, Ariel Ifergan, Mohsen El Gharbi et Salomé Corbo, sur leur participation à des laboratoires prévus en avril et en mai de la même année.

4.2.3 – PRÉPARATION DES LABORATOIRES

Une fois l'équipe constituée, il nous fallait planifier les laboratoires et savoir à partir de quels a priori nous dirigerions les comédiens.

Un document (voir Annexe A) leur fut remis plusieurs semaines avant le début des séances d'improvisation. Il s'agissait de partager un certain nombre de références en relation avec le projet dans son ensemble. Il y avait dans le dossier remis à chacun : le synopsis, une mise en contexte historique et des éléments iconographiques qui renseignaient soit sur l'époque et le lieu où se situerait l'action (début de la Renaissance dans l'Italie du 16^e siècle), soit sur l'esthétique et le rapport à la réalité que nous

souhaitions explorer. L'œuvre du peintre néerlandais Jérôme Bosch y occupait une place importante. Son univers où se mêlent le mysticisme religieux et le grotesque profanateur nous semblait être en phase avec le projet de créer une fable à la fois sérieuse, comique et surréaliste.

Ensuite, il nous fallait déterminer ce que nous désirions explorer et prévoir un certain nombre de pistes de départ (voir Annexe B). En improvisation, celles-ci peuvent prendre différentes formes : un ou des personnages plus ou moins définis, une situation de départ, une réplique d'ouverture, une position particulière du corps, un canevas de scène, une situation à illustrer en « grommelo », etc. Bien entendu, dans ce type de démarche c'est bien souvent au cours du travail d'improvisation qu'émerge l'idée d'une nouvelle exploration. Une idée en entraîne une autre, fait naître le désir de s'engager sur telle ou telle autre nouvelle piste. Et c'est d'ailleurs exactement ce qui est souhaité : que la démarche soit dynamique et qu'elle fasse surgir de nouvelles images et de nouvelles idées. Mais il est également indispensable d'avoir un plan de travail, faute de quoi l'imaginaire peut facilement s'enliser dans une inertie provoquée par le manque d'objets sur lesquels s'accrocher.

4.2.4 – L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU LABORATOIRE

Nous avons divisé notre travail en 2 blocs de 25 heures chacun. Le premier de ces blocs a pris place au début d'avril 2014, sur une période de quatre jours où nous avons tenu deux séances d'improvisation, le matin et l'après-midi. Deux semaines plus tard et selon le même horaire s'est tenu le second bloc d'exploration. Nous avions décidé de laisser s'écouler une période de temps suffisante pour que les idées puissent se « déposer »,

pour être en mesure de questionner le travail accompli et d'ajuster le contenu des ateliers d'improvisation.

Les laboratoires ont tous eu lieu dans un local de répétition de l'UQAM, au Pavillon Judith-Jasmin. Nous utilisions un système d'éclairage d'appoint minimal (1 ou 2 projecteurs de scène) afin de créer une zone d'improvisation délimitée où le « climat » serait favorable à la concentration. Toutes les improvisations étaient captées sur vidéo et enregistrées sur support numérique.

4.3 - LABORATOIRES D'IMPROVISATION: CONSTATS ET RÉFLEXIONS

Les « laboratoires », qui se sont déroulés au printemps 2014, s'inscrivaient dans le présent projet de recherche création et avaient spécifiquement pour objectif de me permettre d'écrire quelques scènes de *L'anatomiste*, et de nourrir ma réflexion sur le processus de création d'un auteur utilisant l'improvisation comme outil d'exploration.

Le travail en laboratoire s'est poursuivi lors d'une résidence de création en septembre 2016, à la Maison des arts de Laval. Quelques unes des idées que j'exposerai sont donc le fruit d'une réflexion plus récente. Certains éléments seront présentés dans la séquence où ils se sont produits, toutefois l'objectif ici n'est pas d'établir une relation chronologique des laboratoires, pas plus que je n'y énumérerai les avancées artistiques ou les réflexions qui ont surgi au fur et à mesure, comme le ferait un journal de bord. Je proposerai une synthèse et une image plus globale.

J'essaierai d'abord de mettre en relation le matériel produit et ma façon de l'utiliser pour l'écriture de *L'anatomiste*. Par la suite, je tenterai de décrire les principaux écueils rencontrés, les éléments qui nous ont échappé lors de la planification, ainsi que les

constats que je dresse a posteriori. Enfin, je proposerai une réflexion sur mon expérience d'auteur dramatique plongé dans une démarche d'exploration fondée sur un travail collectif.

4.3.1 – MÉTHODES D'EXPLORATION ET MATÉRIAUX PRODUITS

Dans le chapitre trois, j'ai évoqué les principaux matériaux susceptibles d'être produits par l'improvisation et propres à entrer dans la composition d'une œuvre dramatique, soit un univers, des récits, des personnages, des relations entre ceux-ci et des images. Nous avons aussi vu que les laboratoires d'exploration pouvaient être utiles pour valider certaines hypothèses et instaurer une zone de dialogue entre l'écriture dramatique et la scène.

L'expérience de *La chaise* nous avait toutefois appris qu'il était préférable d'explorer à l'intérieur d'un cadre défini. Au moment d'entreprendre le laboratoire d'improvisation, nous n'avions pas d'idée claire de l'histoire que nous voulions raconter. Nous connaissions les prémisses historiques ainsi que les enjeux politiques ayant présidé à l'invention de la chaise électrique, mais nous avions décidé de nous accorder une liberté d'exploration totale y compris dans le récit que nous voulions créer. Cette liberté s'est rapidement révélée être un piège. Beaucoup d'heures de laboratoire furent consacrées à la réflexion et à des discussions autour du récit qu'il fallait inventer et structurer. Il y a dans cette phase du processus — la composition d'un récit — une dimension nécessairement raisonnée, où l'artiste doit effectuer un certain nombre de choix auquel il procède en mettant en relation plusieurs critères (le public auquel il s'adresse, l'univers qu'il désire explorer, le type de narration qu'il veut utiliser, etc.). Ce travail est essentiel, bien entendu, mais un laboratoire d'improvisation où l'objectif est

d'explorer à partir de mécanismes psychiques spontanés n'est pas le lieu approprié pour le réaliser. En fait, lors du laboratoire de *La chaise*, nous avions remarqué que plus le canevas du récit se précisait, plus les improvisations devenaient riches et stimulantes. Et c'est tout à fait naturel. L'imagination a besoin d'un objet sur lequel se poser et l'invention se nourrit des contraintes. « Sometimes we damn the limits but without them art is not possible. They provide us with something to work with and against » ¹ (Nachmanovitch, 1981, p. 81). René Passeron (1989) dirait que « l'homme et la nature sont aux prises » (p. 49).

Dans le processus de création, la tension entre liberté et contrainte est fondamentale. On met souvent l'accent sur la liberté du créateur, mais on oublie que cette liberté doit s'exercer à l'intérieur de certains paramètres. Il ne suffit pas à un objet de nous « saisir » de façon libre et spontanée pour devenir artistique ; il doit aussi entrer dans le domaine du communicable et se développer en obéissant à un certain code, faute de quoi il n'aura d'intérêt que pour son auteur, un peu comme le rêve qui émerge de l'inconscient de façon libre, mais chaotique et qui n'a bien souvent d'intérêt que pour le rêveur seul.

Nachmanovitch souligne que créer sans contraintes est une vue de l'esprit. L'acte de création n'est possible qu'à travers un champ défini qui impose une première contrainte et une limite fondamentale : pour un auteur, il s'agit de la langue ; pour l'artiste visuel, ce sera la matière avec laquelle il travaille ; pour le musicien, son instrument. La liberté du créateur n'est jamais absolue.

Nous avions donc décidé de pousser l'exploration de notre méthode de création en nous appuyant, cette fois, sur un récit dont nous connaîtrions les principales articulations; nous voulions utiliser l'improvisation afin de prospecter, à l'intérieur d'un canevas

¹ (Je traduis) « Parfois, nous maudissons les contraintes, mais sans elles l'art est impossible. Elles nous offrent une matière avec laquelle et contre laquelle travailler. »

défini, des éléments ciblés, quitte à modifier et améliorer la structure du récit par la suite, en fonction des découvertes et remises en question qui surgiraient dans le processus. Nous avions une bonne idée de l'univers dans lequel allait évoluer la fable dont nous connaissions les grandes articulations et les protagonistes principaux. Nous avons déterminé deux axes de création que les laboratoires pourraient aider à explorer et développer : la recherche de personnages (corps, expression, voix, psyché, systèmes de valeurs, etc.) et l'exploration de parties du récit (les scènes).

4.3.1.1 – LA RECHERCHE DE PERSONNAGES

Après *La chaise* et *L'anatomiste*, je constate qu'il s'agit peut-être de l'élément le plus stimulant pour mon travail d'écriture.

Comme auteur dramatique, j'ai toujours travaillé à partir de personnages qui se présentent en moi. Des créatures, parfois informes, mais à d'autres moments plus nettes, qui me « saisissent » et qui arrivent à ma conscience avec un corps et une voix. Je les vois et je les entends. J'entre dans une sorte d'état d'hallucination psychotique temporaire. J'incarne, ou plutôt je joue, chacun d'eux dans mon esprit, je les laisse parler : questions, réponses, arguments et silences. Je suis en « état de jeu » au sens où Winnicott l'entend, à partir d'objets surgis de mon monde intérieur, dans cette « zone protégée » qu'est l'exploration d'un univers potentiel. Un peu comme le fait le rêveur éveillé, une partie de mon être reste vigilante et prend des notes. On pourrait aussi dire que j'improvise dans cet espace de jeu qu'est mon esprit et lorsque je suis « tout à mon jeu », la chose se fait presque malgré moi. Du moins dans un premier temps. Par la suite, je reviendrai sur ces « improvisations » pour les scénariser de façon plus précise, les

corriger, les enrichir : c'est le travail d'écriture ou comme le suggère Anzieu « la composition ».

Il y a différentes façons d'explorer un personnage dans un laboratoire; des jeux peuvent stimuler l'imaginaire du comédien et l'aider à préciser le corps, la voix, la façon de s'exprimer de l'être dont il cherche les contours. Certaines approches sont plus psychologiques, d'autres plus physiques et il est difficile de déterminer les plus efficaces. Une méthode peut très bien fonctionner avec un comédien et pas du tout avec l'autre. Mon propos n'est pas ici de dresser une liste de jeux et d'exercices orientés vers la création de personnages; on trouvera, dans la bibliographie, les références à des auteurs qui traitent de la question tels que Keith Johnstone et Ruth Zapora.

Une des stratégies que nous avons employée pour explorer les personnages est « le jeu de l'entrevue ». Il s'agit d'un exercice que j'ai appris dans le cadre de ma formation comme interprète, et qui fait partie d'un répertoire de jeux et d'exercices qui se transmettent d'une génération d'acteurs à l'autre. Son déroulement est simple : il s'agit d'imaginer une raison pour recevoir le personnage en entrevue (motif qui n'a bien souvent rien à voir avec l'histoire) et qui permet d'en explorer différentes versions. À chaque nouvelle esquisse, l'improvisateur tente d'intégrer une nouvelle consigne ou une proposition physique différente. Les animateurs du laboratoire agissent comme interviewers et peuvent se permettre de relancer l'improvisation avec des questions ou des commentaires.

Le Cardinal Alvarès de Tolède, le personnage à la tête de la Sainte Inquisition dans notre projet, a été exploré de cette façon. En plus de la mise en situation, nous avions préparé à l'intention d'Ariel Ifergan une série de qualificatifs pour fouiller l'allure et l'énergie du Cardinal (voir Annexe B). La variété de nos pistes témoigne de l'imprécision dans laquelle baignaient les contours du personnage au début du laboratoire. Nous n'avons bien entendu pas épuisé les suggestions que nous avions préparées. Il ne s'agissait que

de pistes et le plus important était de se laisser guider par les différentes propositions du comédien. En outre, les premières esquisses n'étaient orientées que par la mise en situation, afin de laisser à l'artiste toute la latitude possible dans sa proposition. La lecture de la retranscription des différentes esquisses (voir Annexe C) donne une bonne idée du travail d'exploration et de tâtonnement effectué. Les deux dernières improvisations furent sans conteste les plus « parlantes » et les plus inspirantes. Comme il s'agissait d'une entrevue qui n'avait rien à voir avec notre histoire, la situation n'a pas été reprise lors de l'écriture des scènes avec le Cardinal. Certaines ont d'ailleurs été imaginées seulement après le laboratoire, mais la façon de s'exprimer, l'utilisation de l'accent espagnol, le défaut mécanique d'élocution, le mélange des langues et le souci presque maniaque pour la description de ce que condamne le Cardinal, sont tous des éléments qui m'ont inspiré et permis d'écrire les scènes avec une idée beaucoup plus précise de l'univers dans lequel je plongeais (voir Annexe D).

Quand un être apparaît ainsi dans une improvisation et qu'il m'inspire, j'essaie d'en capter non seulement le langage, mais aussi le vocabulaire gestuel. Il a surgi dans un autre corps, à travers un autre imaginaire, mais rien ne m'empêche de me l'approprier et d'en faire l'objet de mon propre jeu. En fait, c'est exactement le but de ces laboratoires : enrichir, stimuler et dynamiser mon travail. Le silence de mes propres créatures intérieures fait place au désir d'aller « jouer » avec ce nouvel « objet » dans ma zone protégée : l'écriture. L'improvisation me permet d'entrer en « état de jeu » par comédien interposé.

4.3.1.2 – L'EXPLORATION DE FRAGMENTS DE RÉCIT (SCÈNES)

Les laboratoires d'improvisation ont servi à dessiner les premières esquisses de certaines des scènes de *L'anatomiste*. Ils ont permis de valider certaines idées de départ et de mettre à l'épreuve des articulations du récit qui étaient jusque là schématiques.

L'exploration des scènes se fait après le travail sur les personnages, une fois qu'ils ont atteint une sorte d'épaisseur dans le corps, dans le caractère et l'expression.

Nous proposons alors aux comédiens d'improviser à partir de situations et d'enjeux définis : ce sont des fragments de récit, des jalons dans l'histoire que nous connaissons de façon superficielle. Les premières improvisations sont souvent longues et maladroites ; ces brouillons sont retravaillés à plusieurs reprises, avec notes, directions et commentaires (du metteur en scène ou de l'auteur), un peu comme on le ferait lors d'une répétition plus conventionnelle à partir d'un texte. Par esquisses successives, par approximations et un processus qu'on pourrait nommer « écrémage », une forme plus précise se dessine peu à peu. Parfois le travail s'effectue à partir des trouvailles faites par les comédiens, parfois, au contraire, à force de constater dans les propositions ce qu'on ne veut pas, apparaît une image plus précise de ce que sera vraiment la scène.

Le travail d'écriture sera alors amorcé avec une « ébauche » en tête. La scène a acquis une certaine réalité dans mon esprit, le syndrome de la page blanche a été contourné par cette démarche qui passe par le travail collectif. Bien des choix restent à faire, la structure sera questionnée à nouveau et l'écriture n'évitera pas sont lot de cul-de-sac et de doutes, mais le processus est amorcé, le fragment de récit a quitté le stade du fantasme pour entrer dans une zone de plus grande réalité. Il devient une nouvelle limite, une nouvelle contrainte, un matériau avec lequel ou contre lequel l'auteur pourra travailler.

La scène d'emprisonnement du personnage de Colomb a été travaillée de cette façon. Nous avions une idée de ce que la scène aurait comme fonction sur le plan du déroulement de l'action, mais une conception assez vague de ce qui s'y dirait et de l'état dans lequel nous trouverions les personnages. Nous avons donc demandé à Salomé Corbo et Moshen El Gharbi d'en improviser différentes esquisses. Nous leur avons

donné les consignes suivantes : nous sommes dans les geôles du Vatican; Alessandra a soudoyé un garde et vient voir son amant pour lui dire de garder espoir et l'assurer qu'elle réussira à le sortir de prison. En fin de document (voir Annexe E) se trouve la transcription des différentes esquisses proposées par les comédiens et certains détails factuels sur la tenue de ces improvisations exploratoires.

Dans la première esquisse Moshen El Gharbi propose un Matteo épuisé et réfractaire au secours qu'Alessandra lui propose. La suggestion est intéressante et peut évidemment être utilisée comme moteur d'opposition pour la scène. D'autre part, sa façon d'être paternaliste avec sa maîtresse, sa volonté de la traiter comme un être fragile qui doit nécessairement être protégé introduit chez lui un paradoxe : il est celui à travers lequel la femme acquiert une sorte de reconnaissance scientifique alors qu'il est lui-même incapable de la voir se montrer forte, courageuse et « capable » de lui venir en aide.

L'idée qu'il refuse d'être tiré d'embarras par Alessandra nous paraît soutenir en contrepoint le propos de la pièce. Toutefois, le personnage épuisé et malade que le comédien propose ralentit le rythme, prive Colomb de vitalité et empêche conséquemment les acteurs d'exploiter pleinement la confrontation. Nous leur proposons de reprendre l'improvisation en tenant compte de ces considérations.

L'esquisse numéro deux est plus réussie dans l'affrontement. Les personnages sont plus énergiques et tentent d'exploiter plus délibérément le face-à-face. Peut-être un peu trop. La proposition est d'une certaine façon plus cérébrale, plus réfléchie. Nous leur demandons de reprendre la séquence en y injectant l'urgence qui nous paraît manquer à l'ensemble.

Bien que la scène dans la troisième esquisse soit nettement plus décousue, il y a dans le chaos induit par l'empressement des personnages quelque chose de vrai et de plus dynamique. Cet aspect sera conservé lors de la phase d'écriture (voir Annexe F), on le

remarquera notamment dans le dialogue des premiers instants des retrouvailles. Le caractère obstiné du personnage, proposé dans l'improvisation par S. Corbo, sera également conservé et exploité à différents niveaux dans l'écriture de la pièce.

Comme on le voit, la scène se transforme d'une esquisse à l'autre et bien qu'elle n'acquerra dans aucune d'elles un état définitif, l'improvisation aura permis d'en préciser la ligne générale et d'en affiner certaines dimensions : l'urgence, la confrontation, l'entêtement du personnage d'Alessandra, le paternalisme de Matteo, etc.

4.3.2 – DIFFICULTÉS, ENJEUX ET ÉCUEILS

Au début de ce projet, nous nous étions fixé certains objectifs : poursuivre l'exploration d'une méthode de création, organiser des laboratoires d'improvisation à travers lesquels nous pourrions prospecter, découvrir et valider un certain nombre d'éléments (personnages, fragments de récits, etc.) susceptibles d'enrichir et de stimuler mon travail d'écriture.

Une première version complète de la pièce *L'anatomiste* a été écrite à l'été et à l'automne 2014, dans le prolongement des laboratoires tenus au printemps de la même année. Bien qu'il reste un certain nombre d'améliorations à apporter, le projet entrera bientôt dans la phase de rencontre avec le public. « Le voyage vers l'œuvre » (Quitaud, 1993) est donc bien engagé. L'expérience aura cependant mis en évidence quelques difficultés; certaines tiennent à la complexité du travail collectif, d'autres aux fonctions que chacun des participants assure à l'intérieur de ces laboratoires.

4.3.2.1 – LES DIFFICULTÉS LIÉES AU TRAVAIL DE GROUPE

Travailler en groupe présente de nombreux défis, mais s'engager dans un projet où plusieurs créateurs sont impliqués est une tâche encore plus délicate. Pendant le processus de création, l'artiste traverse des phases de fragilité. Lorsque surgit de son monde intérieur un « objet » (ce qu'Anzieu nomme « représentant psychique »), la première réaction lors de la « prise de conscience » est généralement un plaisir narcissique. Ce premier mouvement fait cependant rapidement place au doute. Un doute envahissant, qui entraîne l'individu dans une profonde remise en question de ce qui émerge à sa conscience, « ce qu'il est en train de saisir — redoute-t-il — n'a aucune valeur; c'est un simple délire personnel; c'est faux, laid, mal, pis même, cela le fera paraître différent des autres qui ne le lui pardonneront pas. » (Anzieu, 1981, p. 114)

Dans le travail solitaire, l'artiste a alors très souvent recours à ce que le psychanalyste nomme « l'ami/témoin », quelqu'un avec qui il entretient une « connivence décisive », qui le rassurera sur la valeur et l'intérêt de ce qui tente de se métaboliser et lui donnera le courage d'aller au bout de sa création.

Dans une démarche où les processus de création de plusieurs artistes sont impliqués, plaisir et défiance sont également présents, mais chaque membre du groupe devient par défaut le premier « lecteur » et « l'ami(e)/témoin » de l'autre. D'où l'importance de travailler avec des artistes avec lesquels on entretiendra une relation basée sur la confiance et la connivence. Nous avions sous-estimé l'importance de ce facteur. Des trois comédiens avec lesquels nous avons décidé de travailler, je n'en connaissais aucun. Frédéric Desager en connaissait relativement bien deux et l'un de ceux-ci était un ami personnel avec lequel il avait déjà travaillé.

Je me trouvais, comme auteur dramatique, en « déficit », pourrait-on dire, du type de relation dont parle le psychanalyste. Bien sûr, nous étions tous des artistes professionnels, nous étions sérieux et engagés dans la démarche. Mais dans l'état de relative fragilité induit par la création, l'assurance peut facilement être ébranlée et la qualité des relations entre les participants devenir un facteur déterminant.

La confiance ne se commande pas, elle se construit dans l'action et avec le temps. C'est une réalité qui s'éprouve, qui naît après un nombre suffisant d'expériences positives communes. Bien sûr, nous avions préparé un certain nombre de jeux et d'activités pour aider à créer cette nécessaire confiance. La période de cinquante heures que nous avons passée en laboratoire peut d'ailleurs sembler longue, mais c'est en réalité très court pour établir une relation construite sur une connivence véritable. Il est probable que plus le groupe est nombreux, plus long est le temps pendant lequel les différents membres ont à s'observer, se découvrir et peu à peu trouver leur place dans l'équipe.

4.3.2.2 – LA DÉFINITION DES RÔLES ET LE CONFLIT DES FONCTIONS

Lors des laboratoires ayant mené à la création de *La chaise*, nous n'étions que deux dans la salle de répétition : le comédien improvisateur (Frédéric Desager) et moi-même. Les rôles étaient clairs. Frédéric était celui qui se mettait en état de jeu à travers l'improvisation alors que j'étais l'observateur qui animait et relançait l'exploration par mes réactions, mes propositions et mes commentaires. Il n'y avait aucun conflit quant à nos rôles respectifs. Nous avions besoin l'un de l'autre.

Pour le projet *L'anatomiste*, nous avions déterminé que Frédéric serait le metteur en scène du spectacle et qu'à ce titre il animerait les laboratoires. J'avais évidemment toute

latitude pour m'exprimer, mais c'est lui qui dirigerait le travail des comédiens. Même s'il possédait plus d'expérience que moi dans ce type de démarche notre choix était arbitraire et reposait essentiellement sur la volonté (c'est du moins ce qui avait été exprimé) de ne pas distraire les comédiens par des directives contradictoires. Cette décision peut également s'expliquer par le fait que dans la pratique contemporaine, la frontière entre la fonction d'écriture et celle de mise en scène a tendance à s'estomper. De nombreux metteurs en scène pratiquent ce qu'il est convenu d'appeler l'écriture de plateau et le texte n'apparaît plus, pour nombre d'entre eux, comme le seul pivot à partir duquel doit se construire le spectacle.

Toutefois, à partir du moment où l'on décide de confier l'écriture d'une pièce de théâtre à un auteur (même lorsque l'écriture est dynamisée et stimulée par l'improvisation) et que l'on souhaite qu'il y appose sa signature, il faut être cohérent et lui donner la liberté de contrôler le jeu. C'est lui qui ultimement devra être stimulé par les explorations, c'est lui qui se retrouvera devant la page blanche à devoir écrire la pièce, avec ou sans l'aide des éléments apportés par les comédiens.

Dans notre planification du travail, nous n'avions pas réalisé à quel point l'écriture dramatique et la mise en scène pouvaient facilement entrer en conflit, voire en collision. Cela se manifeste parfois par des débats, assez vains, sur l'utilité, par exemple, d'essayer telle ou telle avenue d'exploration, alors qu'il serait plus efficace et probablement plus rapide de saisir l'impulsion et de mettre la chose à l'épreuve, tout simplement. Ce genre de heurts est presque toujours lié à une question d'ego. Ce qui se cache le plus souvent derrière ces débats est le besoin (parfois inconscient) de prendre l'ascendant sur le groupe et d'établir une forme d'autorité. Et la chose est aussi vraie pour l'auteur dramatique que pour le metteur en scène. Or, dans la démarche de création que nous avions élaborée, l'auteur avait un rôle central. J'étais celui qui devait écrire la pièce, suite à la période d'exploration. J'aurais dû avoir une plus grande place pour réagir spontanément et orienter les explorations.

Lorsque nous avons repris le travail de laboratoire dans le cadre d'une résidence de création tenue en septembre 2016, le conflit entre les fonctions d'écriture et celle de mise en scène est devenu plus évident. J'avais pris du recul et j'affirmais de façon plus ferme mon besoin de diriger le « jeu », du moins pendant un certain temps. Des tensions sont apparues et nous avons éventuellement vidé la question lors d'une conversation dont l'initiative est venue de la part de Frédéric. Il réalisait qu'il était d'une certaine façon déjà dans « l'écriture » de sa mise en scène, alors que j'en étais moi à tenter de terminer la mise en mots de ce que nous avions projeté d'écrire comme pièce.

Il serait tentant de conclure que le travail artistique se trouve handicapé par une telle dynamique. Or, ce n'est pas toujours le cas. Le processus de création s'abreuve à plusieurs sources et les divergences de vues, les tensions qui en résultent et même les querelles peuvent très bien entrer dans la genèse d'une œuvre. Si ce n'était pas le cas, beaucoup de spectacles, par ailleurs formidables, n'auraient tout simplement jamais vu le jour!

Lorsque nous avons repris les laboratoires d'exploration dans le cadre d'une résidence à la Maison des arts de Laval à l'automne 2016, nous nous étions fixé comme objectif de développer une série de scènes qui parleraient des difficultés liées à l'intimité dans un couple. Nous voulions créer un contrepoint intimiste à la dimension plus politique de la fable. Une histoire dans l'histoire, qui se déploierait sur un autre plan tout en lui faisant écho. Vous trouverez plus loin (voir Annexe G) les notes que nous avions rédigées en vue du nouveau laboratoire et qui témoignent de nos intentions spécifiques pour cette nouvelle étape d'exploration.

Nous voulions essentiellement prospecter des situations de « discussions sur l'oreiller » entre Matteo et Alessandra. Raconter leur histoire d'amour, d'un point de vue extrêmement privé, où le désir d'être « avec », de faire « un » entre en friction justement

avec l'altérité de cet « autre ». Nous voulions mettre en lumière le désir et la peur suscités par l'être aimé.

Au cours du travail d'improvisation est apparue l'idée de mettre en scène des personnages complètement indépendants, et de raconter l'histoire d'amour entre deux comédiens qui se préparent à jouer la pièce *L'Anatomiste*. Je n'étais pas très enthousiaste face à cette pirouette narrative. Premièrement, j'avais l'impression qu'il s'agissait d'une « équation » somme toute assez fréquente au théâtre, et d'autre part qu'il faudrait, pour être cohérent, créer également une vie pour les autres comédiens de la troupe. Tout cela m'apparaissait être une voie relativement laborieuse pour dire finalement peu de choses. Ma principale objection venait toutefois du fait que cela orientait la lecture que l'on ferait de la fable. Comme si on soulignait au spectateur le fait que notre histoire parlait d'enjeux qui étaient encore très présents aujourd'hui. Je préférais, quant à moi, laisser au public le plaisir de faire cette interprétation et offrir toute la place à la fable. Desager et moi avons eu de longues discussions sur l'à propos d'explorer cette piste. Frédéric m'a finalement convaincu de le laisser prospecter cette idée, ce que j'ai accepté, non sans un certain scepticisme. J'avais l'impression de perdre un temps précieux avec les comédiens et cela nourrissait ma frustration de ne pas avoir les coudées plus franches.

À un certain moment, nous avons proposé aux improvisateurs d'explorer une scène qui raconterait les premiers instants du couple après la toute première relation sexuelle. L'expérience devait avoir été formidable pour les deux amants et être le fondement d'un amour aussi profond que sensuel. Un élément important de la consigne était de n'utiliser qu'un minimum de mots. Comme si le langage était impuissant à décrire l'expérience de chacun.

La scène improvisée fut fascinante. Elle était remplie de silences, de regards et de murmures indistincts, mais tellement éloquents. Il y avait des « Ah!... », des « tu as vu ça? », des « non, mais... », etc. La transcription de l'improvisation ne rendrait pas

justice à la scène. Nous avions d'ailleurs convenu que j'en produirais une version plus « écrite » et plus « construite » pour le lendemain (voir Annexe H).

Certaines des nouvelles scènes créées ont été présentées en lecture publique lors des *Journées de la culture 2016* et nous avons par la suite écarté l'idée de raconter l'histoire du point de vue de la troupe. Nous sommes revenus à nos prémices initiales (des scènes d'intimité entre Matteo et Alessandra) et j'ai retravaillé cette idée dans cette perspective (voir Annexe I). Ultimement, nous nous sommes entendus sur cette scène.

L'important ici n'est pas d'évaluer la pertinence ou la qualité artistique de telle ou de telle version, mais de constater que malgré notre divergence de point de vue, cette façon de travailler a mené à la mouture actuelle et que le processus a, de façon imprévisible, opéré. L'expérience a comporté une dimension éprouvante sur le plan subjectif, mais les tensions qui naissent dans la complexité d'un travail collectif sont inévitables. Et en bout d'analyse, la question essentielle demeure celle-ci : le processus a-t-il produit des fruits ? Est-ce que le jeu en valait la chandelle ?

4.3.2.3 – LA POSTURE AMBIGUË DE L'AUTEUR DRAMATIQUE

Qu'il dirige ou qu'il soit observateur dans une telle démarche, l'auteur dramatique occupe une position paradoxale face aux improvisateurs. Il demande à ceux-ci de plonger dans leur univers intérieur et de se mettre en état de création. De prendre des risques et d'accepter de porter l'anxiété de ce saut dans l'inconnu qu'est « l'invention d'un récit dans l'instant même de son exécution » (Cloutier, 2010, p. 64). Il leur demande de créer le plus librement et spontanément possible un matériau avec lequel il se garde, lui, le droit de disposer à sa guise, selon sa seule sensibilité, sans avoir à

discuter ou à justifier ses choix et sans se préoccuper de l'angoisse qu'ils ont eu à traverser pour le créer.

Bien entendu, les comédiens qui se joignent à un tel projet en acceptent les conditions et en connaissent les différentes implications. Il est d'ailleurs essentiel d'exposer la démarche de création et la contribution attendue de chacun dès les premières rencontres. Cependant, nous travaillons avec des artistes, des êtres qui, par nature ou par besoin, sont dans une quête de réalisation et de reconnaissance et les blessures narcissiques sont incontournables. On peut même concevoir que plus la proposition d'un comédien sera personnelle et créative plus grande sera la blessure de la voir rejetée ou même exploitée par l'auteur. En dépit de la bonne volonté de chacun, il est presque inévitable qu'un tel type de rapport engendre des déceptions et provoque tensions et conflits.

Encore une fois, confiance mutuelle, connivence artistique et intellectuelle, et sûrement une certaine « habitude » de collaboration entre l'auteur dramatique, les comédiens et le metteur en scène sont les plus sûrs remparts face à ce genre de difficultés.

4.3.3 – LA POSTURE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE

Qu'en est-il de l'auteur dramatique dans une telle démarche? Peut-il perdre ses repères et s'égarer dans l'imaginaire des autres? Son art est-il soluble dans l'improvisation?

Je crois que le risque est réel. S'entourer de créateurs talentueux et persuasifs est une lame à double tranchant. Dans la perspective de l'auteur dramatique, plus les propositions des comédiens seront convaincantes, plus la confrontation avec ses propres intuitions sera susceptible de le déstabiliser et de le faire douter de la valeur de ses propres objets intérieurs. En art, il n'y a pas d'absolu. La qualité relative d'une idée par rapport à une autre est souvent difficile à établir. Tout finit par devenir une question

d'instinct, de choix et de décisions. Les phases du processus de création dont parle Anzieu s'effectuent simultanément chez chacun. Le plaisir, l'anxiété et le doute sont ressentis par tous, mais à différents moments et avec une intensité qui variera en fonction de la personnalité de chacun. Le processus de création devient alors un système extrêmement complexe.

Tout cela est à prendre en considération dans le type de travail que nous avons exploré. Mais d'autres facteurs ont également joué dans l'expérience telle que je l'ai ressentie : cette position d'observateur en retrait par rapport au metteur en scène, le temps qu'il m'a été nécessaire pour parvenir à tisser des liens de confiance avec chacun des artistes, le conflit possible entre les fonctions de mise en scène et d'écriture dramatique, le fait que le statut de l'auteur soit justement de plus en plus contesté dans la création contemporaine ; tous ces éléments ont probablement contribué à créer chez moi une impression de « dépossession du projet », un peu comme si à certains moments j'avais le sentiment de m'être transformé en secrétaire dont la fonction était de garder les traces du travail effectué par d'autres artistes.

Quoi qu'il en soit, l'expérience m'aura permis à réfléchir sur la fonction d'écriture au théâtre. À mieux en comprendre les enjeux et les débats actuels. Mais surtout elle m'aura poussé à questionner le rôle que j'entendais tenir dans cette création et à mieux affirmer la posture qui me convenait en fonction de ma nature, de ma trajectoire et de ma quête personnelle. En matière de création, il n'y a pas de façon de faire unique ou idéale, il n'y a que des processus qui nous conviennent temporairement, des choix qui nous permettent de nous réaliser comme artiste et qui font sens dans notre quête et dans notre parcours.

CONCLUSION

Au moment de créer *La chaise* au Théâtre d'Aujourd'hui (automne 2011), je souhaitais me plonger rapidement dans un nouveau projet.

Je venais tout juste de lire *El anatomista* de l'auteur argentin Federico Andahazi. Le roman raconte les aventures plus ou moins véridiques de Matteo Colomb, médecin italien du 16° siècle, qui revendiqua la première description anatomique du clitoris. Le scientifique y est présenté sous les traits d'un être éperdument amoureux d'une courtisane inaccessible, Dona Sofia, une femme éblouissante qui incarne à ses yeux le désir, la sensualité et le mystère de la volupté féminine. Le traité anatomique, publié par Colomb en 1559, l'entraînera devant le tribunal de l'Inquisition pour aller y défendre sa « découverte ». L'anecdote historique est relativement peu connue et mal documentée, mais elle me séduisait. J'y voyais le germe d'une fable qui pourrait parler des rapports entre la science, la religion et le pouvoir.

J'ai partagé mon idée avec Frédéric Desager et nous avons décidé de développer le projet *L'anatomiste*. Notre intention était de créer une comédie philosophique et d'explorer à nouveau la méthode de travail qui nous avait servi pour *La chaise*: une écriture nourrie et dynamisée par l'improvisation théâtrale. Cette fois-ci, nous désirions mettre à l'épreuve cette approche dans un projet où plusieurs comédiens seraient conviés à l'étape d'exploration.

Les enjeux que soulève une telle démarche m'ont incité à faire du processus de création de *L'anatomiste* le cœur de ma recherche création. Je me suis posé essentiellement les questions suivantes : que reste-t-il de l'auteur dramatique — comme porteur d'une

écriture singulière — si son travail est traversé par l'imaginaire d'autres artistes ? Peutil se perdre dans un tel processus ?

En réalité, mon questionnement pêchait par simplisme. La création ne se fait jamais ex nihilo. L'artiste est avant tout quelqu'un qui réorganise du matériel (perceptions, désirs, images, pulsions, conflits, rêves, etc.) qui s'élabore et surgit en lui, mais qui provient du monde dans lequel il vit. L'artiste agit comme un prisme; son œuvre est sa façon de voir et de réagir face à l'univers. Mais pour créer, pour être en mesure de laisser « son regard » se manifester, il a besoin d'un objet sur lequel fixer son attention, il a besoin d'une chose, d'un phénomène, d'un être ou du travail d'un autre artiste dont il pourra s'inspirer.

Je me suis concentré, dans cette recherche, sur le rapport entre l'improvisation théâtrale et le travail de l'auteur dramatique. J'aurais pu réfléchir sur l'impact qu'auront eu d'autres sources. La lecture du roman d'Andhazi, par exemple, aura nécessairement été une influence fondamentale; l'iconographie de l'époque, particulièrement celle de Jérôme Bosch dont les créatures étranges évoluent dans une atmosphère de mysticisme surréaliste, aura abondamment nourri mon imaginaire; les nombreuses lectures sur le Moyen Âge et la Renaissance, les rapports entre science, religion et pouvoir; ma réflexion sur la société d'hier ou d'aujourd'hui et ma compréhension de l'évolution des rapports homme/femme; etc. Tous ces éléments sont entrés, à des degrés divers et selon des modalités différentes, dans la composition de l'œuvre.

Comme source d'inspiration, l'improvisation instaure une dynamique singulière avec le travail de l'auteur dramatique. L'utiliser comporte pour moi plusieurs avantages. C'est une façon très tangible de lancer un processus de création, elle force à s'inscrire dans un cadre et une dynamique, et en ce sens elle permet de combattre l'inertie du travail solitaire. Sur le plan purement créatif, bien que l'improvisation nourrisse mon travail de multiples façons (esquisses, mises à l'épreuve, etc.), elle représente un incubateur de

personnages formidable. Parfois, apparaît sur scène une créature forte, originale et inspirante, je l'intériorise, je me l'approprie et l'utilise alors comme déclencheur d'écriture. Je la mets en scène dans mon esprit. Cela a toujours été ma façon de travailler, j'entends des êtres qui dialoguent et je couche sur papier le contenu de mes « improvisations mentales ». Notre démarche n'est donc pas fondamentalement nouvelle, mais peut certainement s'avérer une façon de dynamiser mon propre processus.

Il est difficile de statuer sur la pertinence et l'efficacité d'une méthode de travail. Chaque expérience est unique et comporte son lot de difficultés, de pièges et d'incertitudes. Dans le cas présent, la phase d'écriture du projet est à peu près terminée et nous envisageons maintenant la prochaine étape, c'est-à-dire la production sur scène. Selon cette perspective, il est légitime d'avancer que cette façon de faire a été féconde. Malgré les écueils rencontrés. D'ailleurs, pour juger d'une méthode de travail, c'est sans doute le critère le plus valable. La démarche m'a-t-elle fait avancer vers l'œuvre? Ce que nous avons utilisé comme stimulation a-t-il ouvert des voies? Un objet artistique a-t-il émergé du travail combiné de l'improvisation et de l'écriture? En suis-je satisfait?

L'expérience vécue pour la création de L'anatomiste m'aura également permis de mesurer les avantages et les difficultés d'une telle démarche, de comprendre et d'identifier les conditions qu'il me paraîtrait important de réunir pour un projet similaire : choisir des partenaires avec lesquels nous entretenons une connivence sur les plans intellectuel, affectif et artistique ou se donner les moyens de développer cette complicité; s'assurer que tous les participants (comédiens, metteur en scène, auteur) comprennent leur fonction et en mesurent les différentes implications; entretenir des attentes réalistes quant au matériau qui pourra être produit et utilisé pour la composition de l'œuvre; se rappeler que l'improvisation, dans ce type d'approche, n'est pas une fin, mais un outil de prospection et une façon de mettre le processus de crééation en mouvement.

L'expérience m'aura également poussé à questionner ce que représente pour moi être auteur dramatique. Elle m'aura aidé à saisir qu'aujourd'hui, s'il est possible d'écrire pour la scène de multiples façons, il m'appartient comme artiste de définir la posture qui me convient le mieux, celle qui me fait avancer dans la création et dans mon parcours.

Je dois beaucoup à Frédéric Desager. À une période où j'avais perdu le désir d'affronter l'angoisse inévitable et nécessaire à la création, il est venu me proposer un projet pour lequel j'aurais des affinités (La chaise), une histoire avec des héros pathétiques (Edison, Westinghouse) qui me permettrait de dire encore une fois mon... « saisissement » face à l'humanité. Son offre comportait aussi une proposition de démarche qui me permettrait de partager avec d'autres l'angoisse initiale de la page blanche: l'improvisation exploratoire. En fait, c'était une sorte de piège, il me ramenait à l'écriture en faisant miroiter qu'avec cette méthode, j'échapperais à l'anxiété de la création. Mais, quand on veut prendre la posture d'auteur dramatique, quand on veut être celui qui exerce l'autorité sur le texte, celui qui s'adjuge le dernier mot, on n'échappe pas au doute et à l'angoisse.

Créer est exaltant. Cela peut être enivrant. C'est parfois douloureux. La trajectoire et le chemin sont toujours à réinventer. Par définition, on ne sait jamais trop vers où l'on s'en va. Chaque œuvre possède sa propre genèse. Dans chacune un nombre formidable de variables intervient : le sujet, nos lectures, une conversation, les gens avec qui l'on travaille, la dynamique qui s'installe, le hasard, etc. Ce projet m'aura permis de mieux saisir ce qu'est un processus de création. De me comprendre, moi, un peu mieux comme artiste et comme être humain.

Bien sûr, de nombreuses zones d'ombre demeurent. C'est inévitable et c'est très bien ainsi. S'il n'était pas recouvert d'un peu de mystère, s'il n'était pas cette « aventure »

qui engage tout notre être, l'art serait nettement moins fascinant. Et s'il était possible de maîtriser tous les ressorts et toutes les recettes de tous les scénarios, la création perdrait tout son pouvoir de séduction. Un peu comme si avant de la vivre, on connaissait déjà la trajectoire et le dernier mot de cette chose si imprévisible : la vie.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LES PROCESSUS DE CRÉATION

- Anzieu, D. (1981). Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur. Paris Gallimard.
- Bachelard, G. (1960). La poétique de la rêverie. Paris: Presses universitaires de France.
- Beaulne, M. (2004). Le passeur d'âmes: genèse et métaphysique d'une écriture scénique. Montréal : Leméac.
- Beauchamp, H. et Larrue, J-M. (1990). Les Cycles Repère. L'Annuaire théâtral, volume (8), 131-144.
- Bertin, R. (2007). Quand le corps précède l'esprit : entretien avec Éric Jean et Pascal Brullemans. *Cahiers de théâtre Jeu*, (125), 100-105.
- Bradbury, R. (1990). Zen in the art of writing. New York: Bantam Books.
- Cloutier. R. (2010). L'improvisation phagocytée par un jeu de société. *Jeu*, (137), 58-64.
- Hébert, L. (1977). Pour une définition de la création collective. Jeu, (6), 38-46.
- Johnstone, K. (2013). *Impro. Improvisation et théâtre*. (A-G. Argy et M. Jane, trad.). Paris: Les éditions Ipanema.
- Jubinville, Y. (2009). Auteur dramatique à l'oeuvre. Voix et images, (102), 7-11.
- Jubinville, Y. (2009). Portrait de l'auteur dramatique en mutant. Voix et images, (102), 67-78.
- Klein, J-P. (2007) On n'achève pas l'écheveau de l'écriture théâtrale. Dans Klein, J-P. (dir.) Cet étrange désir d'écrire du théâtre. Actes de la journée L'écriture

- de théâtre et son désir, organisée par les Écrivains Associés du Théâtre au Théâtre de l'Est parisien le 20 avril 2005. (p. 15-28).
- Knapp, A. (2010). L'impromptu du parc. Jeu: revue de théâtre. (137), 106-112
- Mamet. D. (1990) Notes de restaurant (P.Laville, trad.) Paris : Payot.
- Nachmanovitch, S. (1990). Free play, improvisation in life and art. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.
- Passeron, R. (1989). Pour une philosophie de la création. Paris : Klincksieck
- Quitaud, G. (1993). Le voyage vers l'œuvre : les liens multiples unissant l'homme au processus créatif. Toulouse : Éres.
- Roy, I. (1993). Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Québec : Nuit Blanche Éditeur.
- Spolin. V. (1999.) Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques. Evanston: Northwestern University Press.
- Villemure, F. (1977). Aspects de la création collective au Québec. Jeu : revue de théâtre (4), 57-71.
- Zaporah, R. (1995) . Action Theater: The Improvisation of presence. North Atlantic books.

SUR LA FEMME, LA SCIENCE ET LE MOYEN-ÂGE

- Thomasset, C. (2002). De la nature féminine. Dans Klapisch-Zuber, C. (dir.) Histoire des femmes en occident – II. Le moyen-âge. Paris, Perrin. (65-98)
- Brague, R. (2013). Le Dieu unique est-il sexiste? Le Point Références. (29-47)
- Sallmann, J-M. (1989). Les sorcières fiancées de Satan. Paris : Gallimard Découvertes.

SUR LA COMPLEXITÉ

- Donnadieu, G., Durand, D., Neel, D., Nunez, E., Saint-Paul, L. (2003). L'Approche systémique: de quoi s'agit-il? Synthèse des travaux du Groupe AFSCET. Consulté sur le site http://www.afscet.asso.fr/.
- Morin, E. (2005). Introduction à la pensée complexe. Paris: Seuil.

OUVRAGES D'INTÉRÊT GÉNÉRAL

- Affilé, B. Gentil, C. Rimbert, F. (2007). Les grandes questions sociales contemporaines : Paris : L'Étudiant.
- Boltanski, L. et Chiapello, E. (1999). Le nouvel esprit du capitalisme. Paris : Gallimard.
- Danan, J. (2010). Qu'est-ce que la dramaturgie? Arles: Actes Sud-Papiers.
- Freud, S. (1933). Essais de psychanalyse appliquée (M. Bonaparte, trad.). Paris : Gallimard.
- Jung, C.G. (1982). L'homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient. Paris: Payot.
- Klein, J-P. (2002). L'art-thérapie. Paris: PUF.
- Leduc, Y. et Plante, R. (2004). Robert Gravel. Les pistes du cheval indompté. Montréal : Les 400 coups.
- Nietzsche, F. (1913). Par delà le bien et le mal (H. Albert, trad.). Paris : Mercure de France. (Original publié en 1886).
- Ryngaert, J-P. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral*. Montréal : Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal.
- Sarrazac, J-P. (1981). L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines. Lausanne: L'Aire.

- Talbot, C. (2015). L'impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois de 1974 à nos jours (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal. Canada.
- Winnicot, D.W. (1975). Jeu et réalité. L'espace potentiel. (Claude Monod et Jean-Baptiste Pontalis, trad.) Paris: Gallimard.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- Brunn, A. Martin, F-R. Auteur dans *Encyclopaedia Unviversalis* (document web), consulté le 16 septembre 2017 à l'adresse http://www.universalis.fr/encyclopedie/auteur/
- Pavis, P. (1987). Dictionnaire du théâtre. Paris : Messidor/Éditions sociales (réed. Dunod, 1996).
- Pierron, A. (2009). Dictionnaire de la langue du théâtre. Paris : Le Robert.
- Rey, A. (1992). Le dictionnaire historique de la langue française. Paris, Le Robert.
- Ubersfeld, A. (1996). Les termes clés de l'analyse du théâtre. Paris : Seuil.

ANNEXE A — DOCUMENT DE RÉFÉRENCE REMIS AUX IMPROVISATEURS QUELQUES SEMAINES AVANT LE LABORATOIRE (AVRIL 2014)

L'Anatomiste

Fable sulfureuse...



Un projet d'écriture de pièce de théâtre de Claude Paiement et Frédéric Desager N

ous sommes à Padoue en 1549, dans l'atelier sombre de l'anatomiste Matteo Colomb.

En compagnie de son « assistante » et amoureuse (Alessandra), il se livre à une expérience visant à percer le secret de la circulation sanguine.

En échange de quelques pièces, le couple a même convaincu une pauvre fille de se prêter à l'expérience. Or, la jeune femme est atteinte d'une forme de lascivité aussi surprenante que pathologique. La séance prend une tournure inattendue et Colomb « découvre » accidentellement l'organe du plaisir féminin! Il baptise la chose *Amor Veneris* et se lance aussitôt dans la rédaction enflammée d'un traité anatomique révolutionnaire. Colomb est sûr que sa fortune est faite!

Nous sommes au Vatican, quelques mois plus tard. Matteo Colomb croupit dans un cachot humide et attend son procès pour hérésie. Alessandra, elle, arpente la Place St-Marc à la recherche d'une façon de secourir son amant.

Coup de théâtre! Elle tombe nez à nez avec le libidineux cobaye, engagé quelques mois plus tôt. Grâce à son formidable talent pour « les choses du plaisir » et un opportunisme tout aussi foudroyant, elle s'est hissée dans l'échelle sociale et travaille maintenant comme aide-cuisinière au Saint-Siège.

Alesandra est persuadée que la seule chance qu'il reste de soustraire Matteo aux foudres de l'Inquisition est qu'elle obtienne une audience privée auprès du Pape. Elle pense que lors d'une telle rencontre, elle saura convaincre le vieil homme de la légitimité et de l'importance des travaux sur *Amor Veneris*! Mais la chose ne va pas de soi : le Pape est très malade, atteint d'une affection mystérieuse, et elle n'est qu'une femme dans un univers où le pouvoir est occupé exclusivement par la gent masculine.

Elle se déguise donc en homme et, aidée par son amie aux mœurs dissolues, elle parvient aux appartements du Saint-Père. Elle s'y présente comme un éminent spécialiste venu à son secours. Le vieil homme reste indifférent. Et ce qu'elle découvre la bouleverse. Non seulement Alexandre Farnèse est-il malade, mais si rien n'est fait, il mourra sous peu. Pire, il ne semble plus avoir le désir de vivre. Il est amer et résigné à quitter un monde qu'il juge totalement désespérant.

Or, Franèse est érudit et, malgré sa dépression, il demeure intelligent et curieux, à des années-lumière du vieillard rétrograde et obtus qu'elle croyait rencontrer.

On toc à la porte! Alessandra se cache et assiste à la visite du Cardinal Alvarès de Tolède. Tout s'éclaire! C'est Alvarès qui empoisonne le Souverain Pontife. Le mal mystérieux dont l'homme souffre est en fait un complot ourdi pour l'éliminer et prendre sa place!

Le pape n'y croit guère et de toute façon il a perdu toute illusion sur l'Église et sur l'Homme. Il ne se sent plus la force de se battre. Il regrette une vie qui se résume à une insondable solitude, dans laquelle il s'est peu à peu éloigné du véritable contact avec ses semblables. Alessandra lutte pour le maintenir en vie. Elle l'éloigne du poison et tente de purifier ses « humeurs » par une transfusion sanguine.

Le temps presse. Le procès de Matteo a débuté et les choses ne vont pas très bien pour lui. Les dès sont manifestement pipés et sans le secours d'un homme puissant comme Farnèse, ses chances de s'en sortir paraissent bien minces.

Toutefois, il y a peut-être un espoir. Les traitements prodigués par la jeune femme semblent fonctionner. Le Pape reprend de la vigueur. Alessandra est à n'en point douter extrêmement douée et c'est manifestement elle la responsable d'une grande partie des découvertes de Colomb.

En outre, elle commence à mieux comprendre l'homme derrière la figure pontificale. Il se laisse d'ailleurs aller à quelques confidences et la jeune médecin apprend qu'il a toujours été fasciné par la femme, que son appel vers le religieux est même fondé sur une sorte d'obsession érotico-mystique...! Et qu'il regrette aujourd'hui de n'avoir pas su comprendre cet étrange appel.

Alessandra osera-t-elle se dévoiler? Pourra-t-elle contrer les sombres desseins du Cardinal Alvarès? Sera-t-elle capable de redonner goût à la vie à ce Pontife décrépit? Et surtout saura-t-elle le convaincre de sauver Matteo Colomb, de reconnaître *Amor Veneris* et d'accorder une certaine légitimité à la femme?

Nous sommes au Vatican, en occident, au 16^e siècle, la chose est loin d'être gagnée... Surtout au cœur d'une institution allergique depuis toujours à l'amour, au plaisir, à la sexualité et surtout à la femme!

Sur le plan du style...

Le projet ne consiste pas à faire une pièce historique. Nous nous offrirons d'ailleurs une très grande liberté sur le plan des références et de l'authenticité des personnages. Nous n'excluons pas du tout l'emploi d'anachronismes évidents. En fait, nous espérons faire de *L'Anatomiste* une sorte de fable philosophique, poétique et burlesque. Quelque chose qui peut nous parler encore aujourd'hui de notre indécrottable malaise face au mystère de la Vie et notre pathétique besoin de nous accrocher aux illusions que peuvent apporter la science et la religion!

Le ton que nous rechercherons sera quelque chose d'à la fois comique et caustique, ce ton faussement léger que l'on trouve par exemple dans l'œuvre cinématographique de Monty Python, de Woody Allen ou d'un auteur dramatique comme Jean-Pierre Ronfard.



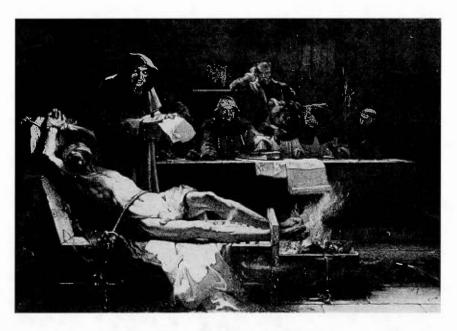
Saint-Grégoire, une toile de André Louarn (vers 1630) Tableaux de la sacristie de l'Église de Braspart

La toile de fond historique...

Le savoir, la chair et la femme... une « potion » délétère à certaines époques !

• L'Italie du 16° siècle, et plus particulièrement la Renaissance dans ses multiples paradoxes, dont non le moindre était celui qui opposait une formidable effervescence scientifique à l'obscurantisme de l'Église.

Tournée vers les arts, le savoir, les sciences et la découverte du corps humain, l'Italie (mais aussi l'Espagne et le Portugal) vit à ce moment un retour de l'Inquisition, cette police de la foi et des mœurs qui recommence à répandre sa marée noire : bûchers, tortures, répression du judaïsme, du protestantisme, surveillance de la pensée par le contrôle des livres. Et surtout surveillance de ces femmes qui s'adonnaient à la médecine et à la pharmacologie, gestes assimilés à de la sorcellerie diabolique, un mal suprême qu'il faut, bien sûr, débusquer et anéantir.



L'Inquisition espagnole, artiste non mentionné

• Matteo Colomb (1510-1589), un anatomiste de premier plan, ayant, selon certains, découvert le principe de la circulation sanguine (avant Harvey), aurait rédigé un ouvrage intitulé le De Re Anatomica, dans lequel il affirme notamment avoir découvert l'organe du plaisir féminin, le clitoris, auquel il a donné le nom d'Amor Veneris. Un ouvrage dont le seul exemplaire se trouverait encore aujourd'hui à l'université de Padoue.

Le traité de Colomb est considéré par l'église de cette époque, comme étant subversif! En effet, ses idées remettent en question le dogme voulant que l'homme fût le seul à pouvoir éprouver une sensation de plaisir sexuel, prérogative expliquée comme étant une manifestation de l'âme du divin nécessaire à l'acte « d'ensemencement ». En prêtant un organe du plaisir à la femme, il ouvrait également la voie à la reconnaissance de l'âme chez la femme, une idée jugée scandaleuse et éminemment hérétique, contrevenant aux principes fondamentaux de l'Église à l'époque.

L'Histoire a d'ailleurs réservé un sort étrange à Matteo Colomb. Très longtemps oublié, certains vont jusqu'à remettre en question son existence. Et c'est justement son statut d'effacé qui intrigua Frederic Andahazi, l'auteur argentin de *L'anatomiste*, un roman qui, même lors de sa publication en 1997, déclencha un scandale dans son pays d'origine.

- Quelques siècles plus tôt, toujours en Italie, plus précisément dans la ville de Salerne, il existait une école de médecine où un département complet avait été confié aux femmes. Dans le plus pur esprit emprunté à l'antiquité romaine et grecque, des femmes étudiaient et enseignaient la médecine, faisaient des recherches et pratiquaient la chirurgie. Au 16e siècle, on ne trouve plus aucune trace de ces femmes médecins, l'Inquisition ayant tôt fait de les traduire en justice pour hérésies et sorcellerie.
- Au 14e siècle, toujours en Italie, vécut une anatomiste visionnaire: Alessandra Giliani, qui était l'assistante de Luzzi Mondino, anatomiste de renom de l'université de Bologne, reconnut comme le « père de l'anatomie ». Elle était spécialisée dans les techniques de dissection. Elle fut également la pionnière de la technique d'injection de liquides de couleur pour mettre en évidence le trajet de la circulation sanguine.

Quelques idées, quelques images et quelques anecdotes concernant la science et la femme au $16^{\rm e}$ siècle

À la Renaissance l'effervescence scientifique entre en collision avec un système de pensée hérité du moyen-âge.

Dans la pensée religieuse du 16^e siècle, la femme a toujours essentiellement comme fonction la reproduction.



La gravida de Pietro Berrettini (1618)

« Cette adéquation et cette réduction à une fonction permettent à tous les théologiens détracteurs de la femme de faire l'économie d'une réflexion sur la psychologie, de la considérer comme une force inquiétante, comme un corps qui échappe à la

maîtrise d'un esprit, comme un être gouverné par ses organes, particuliement ses organes sexuels. » ¹



Saint Isidore de Séville. Toile de Bartolome Esteban Murillo (17e siècle)

Les théologiens, dignes héritiers de la pensée médiévale, se fondaient essentiellement sur la Genèse et :

« ... étaient naturellement enclins à voir dans la femme un produit second et donc inférieur. »

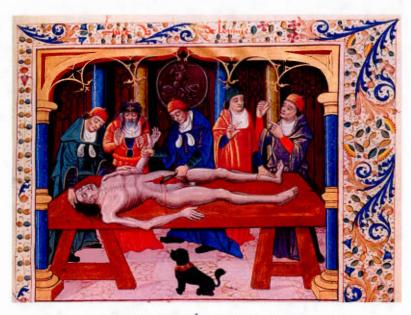
-

¹ Les différentes citations de cette section sont tirées de Histoire des femmes en occident - De la nature féminine de Caude Thomasset.



La Création d'Ève, (1509-1510) Détail d'une fresque de Miche-Ange au Vatican (Chapelle Sixtine).

« ... l'observation, les connaissances admises sont orientées et déterminées et par l'autorité et par les enjeux d'une civilisation, tout particulièrement le ventre de la femme, ce creuset où se produisent les plus étonnantes métamorphoses. »



Chirurgie au Moyen Âge, artiste non mentionné

Les « liquides » féminins selon la médecine médiévale

La semence importante — celle qui compte vraiment — est unanimement attribuée au sperme de l'homme.

Le sang menstruel est, lui, souvent considéré comme la nourriture de l'embryon.

Le lait maternel est donc logiquement du sang menstruel transformé pour nourrir l'enfant qui vient de naître.

Le savoir et la science du moyen-âge nous apparaissent candides et naïfs. Or, il s'y trouve tout de même une logique et un certain souci de cohérence.

Par exemple, le fait qu'on ait attribué une fonction nutritive aux règles se déduisait pour plusieurs par les aménorrhées observées en période de famine. La femme devait alors conserver toute la nourriture pour son propre maintien.

Aristote, suivi en cela par les savants du moyen-âge, avait avancé que les femmes n'ont pas de saignements de nez, pas d'hémorroïdes et une peau lisse et douce.

En revanche, chez l'homme l'expurgation (sanguine) est réalisée par la production de barbe, de poils et chez les animaux, de cornes...

Comme Aristote, « ... le moyen-âge tout entier croit le regard de la femme menstruée ternit les miroirs. »

Explication scientifique d'Albert Le Grand (1200-2180 – Dominicain, philosophe et théologien):

« ... l'œil, organe passif, reçoit pendant les règles le flux menstruel et en vertu des théories aristotéliciennes et galéniques de la vision, il altère l'air qui transmet cette vapeur nocive au corps en contact avec lui. »



Détail de L'Enfer, une toile de Henri Bles (16e sc.)

Et concernant le plaisir de la femme...

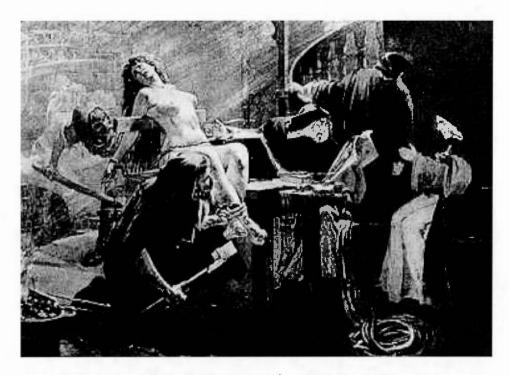
Le dénominateur commun des penseurs du moyen âge concernant le plaisir semble être un mélange de fascination et de peur.

« La capacité sexuelle de la femme est toujours particuliement inquiétante ».

Dans la droite ligne de la pensée aristotélicienne, on pense que « l'excès d'humidité dans le corps de la femme lui donne une capacité illimitée à l'acte sexuel. »

C'est aussi, dit-on, la seule femelle des êtres animés qui souhaite avoir des rapports sexuels après la fécondation. C'est évidemment très inquiétant. La femme outrepasse la fonction qui lui est attribuée.

La table est mise pour une culture du mépris et de la méfiance et pour l'apparition d'une figure de la femme qui incarnera à elle seule toute cette méfiance, cette peur et la haine qu'elles inspirent à certains hommes : la sorcière.



Le supplice d'une sorcière au Moyen Âge, artiste non mentionné.

Encore une fois, le Moyen Âge tient sur la femme des discours paradoxaux : parfois on lui dénie toute forme de plaisir, jusqu'à l'absence même d'un organe prévu à cette fin, parfois on la fait le siège de toutes les passions et de tous les excès, un être dangereux, imprévisible, débauché et satanique.

ANNEXE B — EXEMPLE D'UNE PRÉPARATION D'UNE SÉANCE DE LABORATOIRE

Laboratoire en vue de la création de L'Anatomiste Séance du 23 avril 2014 — AM de 9 h 30 à 12 h (4e journée d'exploration avec les comédiens) Salle de répétition — UQAM

La matinée sera consacrée à la recherche et à l'exploration du personnage du Cardinal Alvarès de Tolède.

9 h 30 — Réchauffement physique (Étirements, respiration).

9 h 50 — Récapitulation de ce qui a été établi quant au parcours du personnage dans la fable. Préciser les choses avec le comédien.

10 h 10 — Séance d'improvisation

L'entrevue (improvisation en solo)

Objectif:

Amener le ou les comédiens à explorer différents types physiques du personnage. À esquisser des énergies parfois très différentes en plongeant son corps dans différents « états ».

Déroulement :

Le comédien se concentre derrière un petit paravent. La situation et le thème de l'improvisation sont rappelés tout comme le fait que l'exercice a pour but d'explorer des corps plutôt que du contenu. Parfois l'animateur se permettra d'ajouter ou de modifier la situation. D'autres fois il proposera des pistes à explorer.

Situation:

L'Église tient à se doter d'un nouveau directeur de la Sainte Inquisition. Elle reçoit différents candidats qu'elle interview dans le but de trouver le prochain Grand Inquisiteur.

Idées de types de corps

Un gourmand
Un bègue verbomoteur
Un serpent
Richard III
Un vieillard anxieux
Un nain sadique
Une limace
Un Espagnol visqueux et lubrique
Un espagnol qui zozote

11 h 50 — Retour sur la matinée.

12 h — Pause

ANNEXE C — EXEMPLES D'IMPROVISATIONS (TRANSCRIPTIONS) — RECHERCHE DE PERSONNAGE

Séance de laboratoire du 9 avril 2014 - de 9 h 30 à 12 h

Objectif des improvisations: explorer différentes énergies pour le personnage du Cardinal, Alvarès de Tolède; préciser les contours; proposer des alternatives et différentes couleurs pour incarner celui-ci.

Thème : Le Cardinal Alvarès de Tolède rencontre d'éminents religieux devant lesquels il défendra sa candidature pour devenir chef de la Sainte Inquisition.

1re esquisse 1

Physiquement A. Ifergan propose un personnage:

Assis. Calme et posé. Parlant avec ses mains, mais sans trop en faire.

Transcription de l'impro:

« Je crois qu'il est essentiel d'être à l'écoute. Tout comme dans le confessionnal évidemment, mais aussi à l'extérieur du confessionnal. Être à l'écoute de nos

¹ Les deux premières improvisations ont été réalisées à partir d'une simple mise en situation, de façon à laisser le comédien proposer de lui-même une énergie et un corps. À partir de la 3^e esquisse nous avons proposé des types de corps ou des référents desquels le comédiens devait tenter de s'inspirer.

concitoyens chrétiens et gens de foi qui sentent leur foi, comment dire... hem... qui sentent leur foi... Sali par leur voisin... leur voisine, leur (mot inaudible) et d'être à l'écoute. Si de bons chrétiens viennent dire au clergé que telle femme agit de façon malsaine, il faut les écouter. Et le Grand Inquisiteur, le premier, doit être à l'écoute. Concrètement... je sens que vous attendez la suite... Pardonnez ma fancese est une petite peu rouillée... Une fois ces bruits venus à mon oreille, plutôt que d'agir dans la précipitation, un homme de foi doit d'abord prier. Méditer ces bruits. Et prier pour que le Seigneur envoie sa clairvoyance, un petit peu sa clairvoyance à son modeste serviteur... puis convoquer la pécheresse en question. Une convoquée, ne pas l'informer toute de suite des spoupçons qui pèsent sur elle. La soumettre rapidement à la question. Tout d'abord, je pense qu'il serait souhaitable de l'isoler. Une journée. Afin que son esprit et ses remords si remords il y a. émergent naturellement. Après un court séjour en isolation complète, beaucoup de pêcheurs se confessent, naturellement, tout de suite, spontanément. Ceux qui sont enfoncés davantage dans le péché ont par la suite besoin d'aide. De l'aide de l'Inquisition, les soins de certains médecins de la foi qui savent pousser le corps vers la Vérité. Pousser le corps à ce que le péché sorte par la bouche. »

2e esquisse

Physiquement A. Ifergan propose un personnage:

Debout. Très à l'aise dans son corps et personnage assez gesticulant. Voix et corps assurés. Aucun accent ni défaut de langage.

Transcription de l'impro:

« Comment ? Comment il ne faut pas se laisser berner par ses yeux innocents, séducteurs, vils ! Comment il faut dissiper le nuage de séduction (un mot inaudible) de cette femme en tout lieu et voir clairement le malin qui s'est glissé en elle jusqu'au tréfonds de son âme. »

3e esquisse

Consignes nouvelles (voix de C. Paiement): Un gros gourmand.

La parole est à vous Monseigneur.

Physiquement A. Ifergan propose un personnage:

Debout. Rond. Les bras flottant autour de lui. Sans accent ni particularité de langage.

Transcription de l'impro:

« Merci votre Excellence. Vous avez entendu comme moi toutes ces absurdités que mon collègue nous a sorties, et qui malheureusement ont retardé l'heure du déjeûner où nous sommes attendus. Maintenant que nous avons pu nous restaurer rapidement, j'ai enfin le loisir de vous dire tout le mal que je pense de l'accusée et toute la pitié que j'éprouve pour ce prêtre San Florino qui, malheureusement, s'est laissé berner. Il s'est laissé berner par cette essence démoniaque qui émerge à tout moment de cette femme, jolie il faut le dire, appétissante, mais mon rôle de Grand Inquisiteur ne me permet pas de succomber à de pareils artifices. Je vais vous démontrer, en entrée, tous ces mensonges, en plat principal tous ses péchés et au dessert, mesdames et messieurs, vous n'aurez d'autres choix que de condamner cette sorcière au bûcher ».

(Voix de F. Desager) Merci.

(Voix d'Ariel Ifergan) J'ai failli dire « la faire rôtir sur la broche ».

(Voix de F. Desager) Ose aller un peu plus loin dans les corps Ariel.

(Voix d'Ariel Ifergan) Oui, excuse-moi je suis trop concentré à sortir des... des belles phrases, mais...

(Voix de F. Desager) oui, c'est-à-dire, ce qu'on te suggère, ne pense pas forcément devoir l'évoquer dans le texte – quoi que c'était très riche – mais vas-y plus à te laisser inspirer par ce qu'on te propose comme couleur dans le corps. N'aie pas peur d'aller loin.

4e esquisse

Consignes nouvelles (voix de C.Paiement) : Un bègue verbomoteur.

Physiquement A. Ifergan propose cette fois un personnage:

Debout. Hésitant jusque dans la gestuelle.

Transcription de l'impro:

« Monsieur le... le... le... Président. Ch - ers collègues et res-res-pectés confrères. Je ne passerai pas par... par... qua... qua... quatre che... che... mins pour vous démontrer que cette sor-orcière ne mérite rien d'autre que... que... que... le (pause) bûcher. Les... les... les circonstances sont absolument ré... ré.. ré vélatrices de la présence du démon. »

Esquisses 5 à 7 (non transcrites)

8º esquisse (beaucoup d'éléments seront conservés)

Consignes nouvelles (voix de C. Paiement) : Maintenant Ariel tu vas nous créer l'entrevue d'une « limace espagnole... visqueuse et lubrique ».

Physiquement A. Ifergan propose cette fois un personnage:

Assis. Les bras tombants. Le regard froid et « par en-dessous ». Une voix mielleuse et légèrement méprisante. Un accent assumé. Le débit est lent, mais assuré, comme si le personnage prenait plaisir à laisser pénétrer chacune de ses paroles dans la conscience de l'autre.

Transcription de l'impro:

« Signor Présidente. Y é vous remercie de me confier la tâche, de convaincre cette noble assistance que cette sorcière ici présente sous l'apparence d'une femme séduisante n'est en fait rien d'autre qu'une manifestation d'El Diabolo, qui se glisse partout dans chaque recoin de son corps humide. Je vais avoir le plaisir de démolir un à un chacun des argumentations de mon pitoyable collègue qui s'est certainement laissé noyer sous les fluides pestilentiels qui émanent de cette araignée venimeuse. Par la suite, j'aurai l'immense plaisir de conduire personnellement l'interrogatoire de cette... salope... »

(rires, le comédien décroche, mais tous sentent qu'il s'est passé quelque chose, la piste de la « limace espagnole » semble porteuse...)

9^e esquisse (beaucoup de cette impro sera également retenu)

Consignes nouvelles (voix de F. Desager): On repart de la même situation et on combine le serpent et la limace espagnole... qui sera une zozoteuse lubrique!...

Physiquement A. Ifergan propose cette fois un personnage:

Assis sur une chaise, pieds joints et légèrement de côté, les deux mains déposées sur un genou. L'attitude générale est posée (peu de gestes), la voix est profonde, lente et grave, mais la diction est colorée d'un fort accent espagnol doublé d'un zozotement assumé. L'œil est calculateur et froid comme celui d'un reptile.

Transcription de l'impro:

« Monsieur le Président, chers collègues, chers amis. J'ai écouté comme vous cette... ces absurdités douloureuses qui ont été énoncées devant cette noble assistance par notre autrefois estimé collègue El Signor Rougemonte. Je constate comme vous que le Signor Rougemonte est malheureusement tombé complètement sous le charme *gluante* de cette ravissante, mais démoniaque sorcière. Car... ne vous trompez pas, make no mistake, comme diraient nos amis Englese. Car la Signora, ici présente, n'est plus une Signora. C'est une araignée grimpante, una vipère complètement investito par El Diabolo... Je soupçonne El Diabolo de s'être introduit dans le corps de cette femme par tous ses orifices... qui sont una terreau comme nous le savons tous, si fertile au développemente des champignons vénéneux. J'ai d'ailleurs eu l'occasion, avec mes assistants de conduire une étude exhaustive de toutes les formes fongiques et démoniaques qui se

développent dans l'entrejambe humide et gluante de ce type de sorcière (...) Arrrgh... Elles sont particulièrement (mot inaudible) lorsqu'elles sont parées de leur plus beaux atours au printemps. Pourquoi au printemps? Parce que la Nature fait monter la sève dans toutes les plantes, et ces plantes vénéneuses obéissent aux mêmes lois que les restes des flux, c'est-à-dire que le flux, la fluxation?... Que lorsque del sangue, le sang... cré una chaleur qui augmente la prolifération des péchés et provoque une tentation irrésistible chez les plus faibles de les sujets masculins. C'est pourquoi je recommande à Votre Honneur de brûler sans tarder cette super vénéneuse, afin de libérer les pauvres hommes de cette tentation, merci de votre attention. »

ANNEXE D — EXEMPLE D'UTILISATION DU TRAVAIL DE RECHERCHE DU PERSONNAGE LORS DE L'ÉCRITURE

Scène où Alvarès rencontre Colomb

Nous sommes au Vatican, dans le bureau du Cardinal Alvarès de Tolède. Celui-ci accueille Matteo Colomb avec chaleur et bonne humeur.

Alvarès

Ah!... Signor Colomb. Entrez, entrez... Que buena grande felicidad de vous enfin rencontre moi. Venez, venez, nous allons parler avec moi...

Matteo

Monseigneur?

Alvarès

Je suis tellement enchanteur de parler une si grande scientissime! Une si belle cerveau de science qui brille dans toute la paese. Qui jongle avec les théories nouvelles, qui prend le train de la nouveauté de pensiamento... la belle y buena pensée. Voulez-vous sucer?

Matteo

Votre... Éminence?

Alvarès

Je demande si vous amour comme moi le « suçonnage ». (Il sort de sa soutane une petite sucette de couleur vive) Chuttt !... Il ne faut pas parler. C'est secret mignon péché. Le Cardinal Alvarès de Tolède es una vilaine garçon, una mucho mucho grande pecador. Hi, hi, hi... le grand pêcheur de le suçonnage !... Tenez je vous donne le suce aussi — el lolipop — ce sont les petites sœurs, les couventines, qui me cuisinent ces pequenos gâteries. Quand j'ai beaucoup molto grande saucisses...

Matteo

Vous avez des... des... saucisses?

On dit saucisses ou sourcils?

Matteo

Saucisses ou sourcils?

Alvarès

Anyway... quand j'ai mucho grande problemas y trabajo, les saucisses, cela me aide dans réflexion. Ce mouvemente de la « bousse » est mucho buena pour las meditacion. Bon! Good! Qu'est-ce que nous disons. Oui, oui, oui. La sienca. Bon. Bon. Bon. Bon. Bon. Bon. J'ai lu avec mucho grande interest votre livre De re anatomica. Vos dessinations sont mucho formidables!

Matteo

Merci Votre Excellence.

Alvarès

Non, non, non, sinceramente, vous êtes une veridad artististique. Vous crayonne tutti, tutti les pequeno morceaux des la squelette, de la testa, las venas, las asterias, les dents, les musculaturas y toda y toda y toda avec les beaux coulor y toda sorte les choses dans les corps de la être humide... qu'on peut pas presque imaginer!... una authentique maquina, les petits morceaux, les boyaux y... y toda les gadgets... dans notre corps... que c'est incroyable à voir!

Matteo

Ce ne sont que des observations Votre Éminence, rien de plus.

Alvarès

Observation? Hi, hi, hi, hi, hi... Ça, c'est trop d'humidité mon ami... C'est très magnifique ce que vous crayonne... tous ces petits morceaux qui bougent, se tortillent, foisonnent, s'étirent ensemble, se vident, se remplissent, toute ça comme une véritable mécanique et de ressorts *incrédibles*! Toute ces choses qui se passent en même temps dans la *maquina* humide qu'on croit attraper le tournis et qu'on en devient presque complètement fou...

Matteo

Vous savez, je ne suis pas personnellement responsable, c'est le miracle divin qui s'exprime ainsi...

Alvarès

Le miracle du vin? Vino?

Matteo

Non, je veux dire, divin, de Dieu. C'est Lui... Tout est son œuvre... ce n'est pas à vous que j'apprendrai ces choses... Et moi je ne suis qu'un humble observateur de la grandiosité de son génie créateur si je puis dire. Je ne fais que rapporter ce que je vois.

Alvarès

Vous ne faites que rapporter?

Matteo

Oui... très humblement je ne fais que dessiner ce que j'observe... ce que mes yeux voient. Rien de plus.

Alvarès

Ah!... hi, hi, hi, hi, hi.

Matteo

Votre Éminence?

Alvarès

Vous êtes une très vilaine garçon vous aussi!...

Matteo

Non... Votre Éminence...

Alvarès

Vilaine... vilaine! Vilaine! Hi, hi, hi, hi, hi. Espèce de grande pecador...!

On entend alors quelque chose qui ressemble à une antique sonnerie de téléphone. C'est le système de communications hi-tech dont vient de se doter le Vatican. Alvarès fait mine ne n'avoir pas entendu et fixe Matteo avec un large sourire.

Matteo

(Perplexe du fait qu'Alvarès ne réagisse pas à la sonnerie) Euh... Votre Éminence... euh... il y a...

Alvarès

Oui...?

Matteo

Une sonnerie...

Une sonnerie?

Matteo

Oui, une sonnerie... il y a quelque chose qui tinte...

Alvarès

... qui tinte...?

Matteo

Oui... dring dring...

Alvarès

Dring, dring...? Ah! Oui, bien sûr. C'est la sonnerie.

Matteo

Oui... la sonnerie.

Alvarès

Momento por favor.

Il prend le cornet d'écoute et le plus petit cornet qui sert à parler.

Alvarès (Dur) Hola! Alvarès!... Si! (Puis, à Matteo, affable) Merveillable n'est-ce pas? (Retour au cornet, dur à nouveau) Alvares aquí, ¿ qué quieres. (À Matteo, même jeu) Bellellissima technologia...

Qué? Il refuse? Ah!... Le petit tas d'ordures!... Et quand vous insiste un poco qu'est-ce qu'il répond? Évidemment ça doit lui gêner pour parler s'il n'a plus sa langue... Alors mettez une plume entre les doigts et qu'il fasse une croix sur le document. Han, han!... Tous broyés, je vois... alors, mettez la plume entre las orteils? Il a encore ses orteils, non? Non triple idiota, elles ne fonctionneront plus si elles sont todos éparpillés par terre!

Bon, écoutez-moi bien, vous allez le ramasser tous les morceaux ensemble. Vous le placez *todo* le paquet et je viendrai lui faire la causerie un peu plus *tardes*...

Il raccroche

Mil excusas sigror Colomb. Le travail, vous savez ce que c'est. Toute la journée les saucisses, les saucisses, les saucisses... vous permettez? (il sort un autre suçon et se met à sucer frénétiquement)

Matteo

Faites, faites...

Alvarès

Lolipop? (Colomb fait signe que non) Où nous en étions? Ah oui! Les mucho bella crayonne et les corps de la être humide. Cependant, il y a une cosa qui me...

Matteo

Oui?

Alvarès

Une cosa qui me turlupitte... qui me saucisse beaucoup.

Matteo

Une chose qui vous... je vous écoute.

Alvarès

Amor Veneris...

Matteo

Amor Veneris...

Alvarès

Oui.

Matteo

Et qu'est-ce qui vous... préoccupe?

Alvarès

C'est invention que je très surprise de vous... Racontez-moi un peu comment cela se imagine, votre travail, comment vous... inventer toute cette chose « suprenante »...

Matteo

Eh bien, Votre Seigneurie, il faut d'abord savoir que nous n'inventons rien... nous avons des méthodes tout à fait... modernes. Évidemment, nous commençons par l'observation.

Alvarès

La observation?

Matteo

Oui

Alvarès

Avec les œils?

Matteo

Oui, avec les œils...

Alvarès

Et les... fingers aussi?

Matteo

Avec les doigts, parfois, oui bien sûr.

Alvarès

Et cette cosa que vous appelez Amor Veneris, vous l'avez observée?

Matteo

Oui.

Alvarès

Et « toussée » aussi?

Matteo

Nécessairement Votre Éminence, c'est la façon de travailler, c'est euh... nécessaire. La Science « tousse »... touche!

Alvarès

Et vous avez vu de votre yeux cette chose aller à érection?

Matteo

Oui, de mes yeux, Éminence.

Alvarès

Et vous avez alors continué à « tousser » la chose ?

Matteo

Oui, je veux dire... euh... oui... médicalement... j'ai continué de... Et après un certain nombre de « touchements »... c'est là que nous avons... observé...

Mais peut-être que la femme était malade, elle avait peut-être une souffrante...?

Matteo

Nous y avons pensé! Oui, nous y avons pensé, nous aussi! Mais... si vous aviez vu la chose comme nous... je ne crois pas que...

Alvarès

Vous avez vérifié?

Matteo

Oui, évidemment nous avons vérifié.

Alvarès

Comment?

Matteo

Nous avons recommencé l'expérience.

Alvarès

Souvent?

Matteo

Le nombre de fois utile... à la Science.

Alvarès

Et chaque fois la réaction était la même.

Matteo

Oui Votre Honneur... Éminence. Chaque fois le sujet manifestait sa... sa... sa joie... avec... euh...

Alvarès

Oui...?

Matteo

Avec une sorte de... de...

Alvarès

Oui...?

Matteo

De grognement... de... de plaisir...?

Un grognement...?

Matteo

Une sorte de grognement, oui.

Alvarès

Un grognement? Quelque chose comme ça: Hrrrwwrhhh?

Matteo

Pas exactement... non. C'était plutôt... euh...

Alvarès

Oui faites-le pour moi.

Matteo

Oui, bien sûr. (Maladroit) Euh... Ahhh...

Alvarès

Ahhhh?

Matteo

Plus comme... euh... Ahhhhh !!!

Alvarès

Ahhh...

Matteo

Mettez-y un peu plus de gorge...

Alvarèes

La gorge... Ahhhh...!

Matteo

Oui, oui, c'est un peu comme ça.

Alvaràs

Vous n'avez pas pensé qu'elle était possessionnée?

Matteo

Po... po... Ah! Possédée?

Oui, « possédée », perdue de soi-même... Poseido!

Matteo

Possédé par... par... par...

Alvarès

Par el diabolo... bien sûr... vous avez dit que la femme grognait.

Matteo

Non, Votre Éminence, je vous assure, cela n'avait rien avoir avec...

Alvarès

J'ai été *mucho mucho mucho mucho* surprise qu'une grande science *professor* comme vous se trompe si tant tellement.

Matteo

Euh...

Alvarès

Écoutez-moi Signor Colomb.

Matteo

Votre Grandeur...

Alvarès

Je crois que vous avez été ensorcièré par une malesse femme.

Matteo

Je...

Alvarès

Shut-up now! And listen to me!

Matteo

Of course.

Alvarès

Nous savons maintenant, par les grande *professor* Porchiori, qui nous a *todos* racontar, que vous travaille avec la femelle dans votre *universidad...* Professor Colomb vous avez faire pénétré le Diable dans la *Universitad...*

Matteo

Mais Porchiori est une nullité, c'est pure jalousie...

Alvarès

I said shut-up!

Matteo

Sorry.

Alvarès

Alors vous allez nous donner le nom *veridad* de cette « Alessandra » et surtout où elle se cachette.

Matteo

Mais... Votre Sainteté, je n'en ai aucune idée et... et... et...

Alvarès

Nous allons arrêter cette sorcière avant qu'elle ne brise toute cette *bella scienca* de la *bella renaissanca*... avec ces horribles « maléfisciences »...!

Matteo

Je veux dire... qu'y a-t-il de si... ce ne sont que des dessins, il n'y a rien là de... et puis...

Alvarès

Il faut agir professor avant qu'il soit trop tardes!

Matteo

... et puis *Amor veneris* c'est moi! Je veux dire uniquement moi! Ce n'est pas elle du tout! Comment voulez-vous qu'une femme!... En fait, je crois qu'elle n'était même pas là... je vous jure!

Alvarès

Guardia! Amenez ce Colombo à sa « sambre ». Il doit aller se reposer et méditer sur ses mucho mucho grandes saucisses.

Noir.

ANNEXE E — TRANSCRIPTION D'IMPROVISATIONS — ESQUISSES DE SCÈNES

Scène: Dans le cachot — 9 avril 2014 – 10 h à 13 h

Improvisateurs: Mohsen El Gharbi et Salomé Corbo

Également présents dans la salle : C. paiement et F. Desager

Consignes: « Nous sommes dans les geôles du Vatican. Alessandra a soudoyé un garde et vient voir son amant pour lui dire de garder espoir et qu'elle réussira à le sortir de là ».

Dispositif scénique : Quatre formes en bois qui figurent le cachot. Matteo semble y être maintenu attaché. Alessandra est à l'extérieur.

1ère esquisse de scène

Physiquement Mohsen El Gharbi propose:

Le personnage est faible il semble avoir les mains attachées au haut de la cellule et ne peut pas bouger. Il parle indistinctement.

Transcription de l'impro:

Alessandra

Matteo... Mattéo!

Matteo

Incroyable... Incroyable...

Alessandra

Je vais te sortir d'ici... mon amour.

C'est toi? Réellement?

Alessandra

Oui. Je t'ai apporté tes lunettes.

Matteo

Alessandra, que fais-tu là?

Alessandra

Je n'ai pas beaucoup de temps. Je suis venue te dire que je vais tout faire pour te sortir d'ici.

Matteo

Non, non. Tu vas t'en aller.

Alessandra

Non, non.

Matteo

Ce n'est pas le moment de faire la révolution où je ne sais pas quoi... Aaaah! (Il geint de douleur. Alessandra regarde les liens qui le gardent immobile)

Alessandra

Ta circulation est coupée. Le sang ne passe plus dans tes poignets. Tu n'as plus de sang dans tes mains. Il faut que tu te lèves...

Matteo

Je n'ai plus de force.

Alessandra

Pousse un peu. Je t'ai apporté un peu de pain. (Elle cherche dans son manteau.) Où est le fromage? Tiens mange. (Elle lui donne à manger et il mange avec difficulté) J'ai de l'eau. Bois. (Elle lui tend un contenant, il boit un peu). Monte un peu sur... tes jambes. Je t'assure que la circulation... (mots inaudibles) monte!

Matteo

(Avec beaucoup d'efforts pour se relever) Aaaah!

Alessandra

Allez! Allez! Pour l'instant tu dois faire de l'exercice tous les jours, promets-moi.

Demain, je reviens. (Elle lui met la main sur la poitrine.) Il faut que ce cœur il pompe. (Elle appuie sa tête sur une de ses mains) Je suis là, mon amour. Je suis là.

Matteo

(Mots inaudibles)... dans le fond du jardin de l'atelier, à la maison.

Alessandra

Oui.

Matteo

J'ai caché un sac. Un petit sac. Mais un sac quand même. Mais avec quelques écus. Avec ça tu pourras voyager (mots inaudibles)... parce qu'ils vont partir à ta recherche...

Alessandra

Non! C'est hors de question.

Matteo

Écoute-moi.

Alessandra

Je ne laisserai pas tout ce savoir partir en fumée.

Matteo

Écoute-moi. J'ai écrit à un collègue (nom inaudible, mais à consonance scandinave) à Gutherberg. J'ai écrit depuis 3 ans. J'ai transcrit chacune de nos... (il tousse) j'ai retranscrit chacune de nos recherches. Il y a les copies de toutes nos recherches. Envoielui ce document et qu'il publie...

Alessandra

Non...

Matteo

Écoute-moi.

Alessandra

Je vais aller voir le Pape s'il le faut, mais je vais te sortir d'ici. Oui, c'est ça! Matteo! Je vais aller voir le Pape. Oui. Et je lui dirai...

Matteo

Arrête... Alessandra, s'il te plaît. (phrase inaudible).

Alessandra

J'ai trouvé la solution, je vais te sortir d'ici. Tu m'as déjà vu abandonner une idée qui est ici (elle montre son front)? Tu as toujours dit que c'était plus dur que le silex. Alors, arrête de me dire de partir avec quatre écus. Qu'est-ce que tu veux que je fasse avec ça? Je vais te sortir d'ici. Je vais... (il s'affaisse, épuisé) vas-y, mais promets-moi, tous les jours de remonter. Tu sais ce que ça fait, tes muscles vont s'atrophier. Tu vas pourrir... je vais me déguiser en homme. C'était ton idée, tu te rappelles, quand tu avais peur que je sois brûlée. Tu disais « tu vas te déguiser en homme ». C'est la meilleure idée que tu n'aies jamais eue.

Matteo

Tu vas le faire maintenant?

Alessandra

Oh, oui... (elle joint le geste à la parole).

Matteo

Mais fais attention, il y a le garde... Mais tu es folle! Qu'est ce que tu fais? Mais tu ne peux pas... Mais tu n'es pas à l'aise pour te déguiser. Arrête. Fais ce que je te dis. Mais va!!!

Alessandra

Chutt. Matteo. Tu me connais, tu me connais, mon amour. (Elle attache un foulard autour de sa poitrine pour l'écraser.)

Matteo

Il ne faut pas qu'on voit ta poitrine...

Alessandra

Je sais.

Matteo

Qu'est-ce que tu veux faire, te déguiser en homme? Tu es insupportable.

Alessandra

Je sais. C'est comme ça que tu m'aimes. Je ne suis pas venue ici pour rien quand même. Si tu crois que je vais disséquer ton corps pour la science, une fois mort, tu me connais très mal.

Matteo

Écoutes Alessandra...

Alessandra

Comme ça j'ai l'air d'un homme, non?

Matteo

Tu n'as même pas l'air d'un homme.

Alessandra

Mais si j'ai l'air...

Matteo

On ne sait pas exactement ce qui fait l'homme. C'est la stature... c'est la position. Tienstoi droite. Il faut que tu sois grand! Mais plus grand que ça!

Alessandra

Je vais faire mon homme comme ça... (elle marche d'une manière étrange et faussement masculine)

Matteo

Tu as raison. Rentre le torse.

Alessandra

Et c'est ces bottes aussi. Donne-moi les tiennes. Donne-moi. Mais oui, biens sûr... tu es attaché. (Elle enlève ses bottes)

Le reste de l'impro est une sorte d'entraînement à être un homme où Matteo lui donne des conseils.

Arrêt de la transcription à 8 min. 30. Durée totale de l'impro : 13 min. 30.

2e esquisse

Posture physique et proposition des acteurs : Mohsen El Gharbi est recroquevillé par terre. Peu d'énergie et il parle très indistinctement.

Transcription de l'impro:

Alessandra

Matteo... Matteo.

Matteo

Ahhh...

Alessandra

Matteo!... Matteo, c'est moi.

Matteo

(phrases indistinctes)...

Alessandra

Matteo, c'est moi, Alessandra.

Matteo

(phrases indistinctes)...

Alessandra

Matteo, Matteo.

Matteo

Ah! Mon Dieu! (Mots indistincts.)

Alessandra

Matteo, je suis là. (Un temps) Je suis là...

Matteo (encore inconscient de la présence d'Alessandra) (Phrases indistinctes) Alessandra (elle le touche)...

Alessandra

Je suis là... (Il la voit) Je suis là...

Matteo

Non...

Alessandra

Oui...

Alessandra... (il lui embrasse la main)

Alessandra

Je suis arrivée. Je vais te sortir d'ici. Tout va bien aller. On va retourner à la maison. Nous allons déménager à... en Sicile. Et nous aurons des enfants. (Phrase indistincte.) Je vais te sortir d'ici. (Il la regarde.) C'est moi, est-ce que tu manges un peu? Est-ce qu'ils te donnent de l'eau? Je vais te sortir d'ici. Je vais aller voir Tolède. Et je vais aller voir tous les Cardinaux. Et je vais leur dire, je vais leur demander... (elle sanglote)... je vais leur dire. Et s'il ne m'entendent pas, j'irai voir le Pape. Il n'y a rien d'impossible. Toi et moi nous sommes faits pour être vieux. Nous vieillirons ensembles tous les deux et je te ferai des gâteaux tous les jours. Et nous boirons du lait de chèvre. Le meilleur pour la santé comme ils disent là-bas.

Matteo (tentant de la ramener à l'impossibilité d'être libéré) Mas non, tu ne pourras pas...

Alessandra

Non... mais non... je vais te sortir d'ici, je te le promets. Je vais te sortir d'ici. Écoute-moi. Regarde dans mes yeux. Il y a un feu qui brûle qui ne s'éteindra pas. Il ne se rallume pas depuis que tu es parti. Mais depuis que je vis seule, je ne veux qu'une seule chose, c'est que tu sortes d'ici. Et je te le jure, je te le jure au nom de ce que j'ai de plus cher, je vais te sortir d'ici! S'il faut que j'aille voir le Pape, oh, oui, j'irai voir le Pape. Je vais aller lui parler à ce vieux crétin.

Matteo

Alessandra...

Alessandra

... ce vieux cadavre ambulant. Tu te rappelles quand tu parlais de cadavres vivants, ça, c'en est un cadavre vivant. Je vais aller le voir et je vais lui dire que tu n'as aucune raison d'être enfermé, que tu es un scientifique et que s'il veut que les livres d'histoire parlent du Pape, il doit te laisser sortir.

Matteo

Alessandra... Arrête.

Alessandra

Je vais aller voir le Pape. Je suis entrée et maintenant il ne me reste qu'à trouver le lien qui va me mener jusqu'au Pape. Il doit bien y avoir un soupirail ou quelque chose... Je ne sais pas, un passage secret... Je vais grimper les murs jusqu'à ce que j'atteigne sa chambre. Je vais te sortir de là mon amour. Ces nuits sans toi, c'est...

Alessandra... Écoute-moi.... Il faut que tu partes. Il faut que tu partes.

Alessandra

J'ai trouvé! Matteo, je vais devenir un homme. Je vais me faire couper les seins.

Matteo

Qu'est-ce que tu dis?

Alessandra

Je vais aller voir un médecin et je vais me faire couper les seins. Je vais me faire couper les cheveux...

Matteo

Tes cheveux...

Alessandra

Et je vais me déguiser en homme. Pas besoin de me faire couper les seins. Je vais me déguiser en homme, regarde. Je vais le soigner. Je vais commencer par le soigner... et une fois qu'il sera mieux je lui dirai que j'ai une faveur à lui demander. Qu'il laisse sortir mon ami, mon collègue. Et mon collègue, c'est toi...!

Matteo

Alessandra. Tu ne peux pas te transformer en homme!

Alessandra

Oui, je peux!

 (\ldots)

La fin de l'impro développe un peu l'idée de se travestir et de s'introduire jusqu'au Pape, mais sans beaucoup de différence avec la première esquisse.

Fin de la transcription à 4 min 45. Durée totale de l'impro : 8 : 11

3^e esquisse de scène

Nouvelle consigne: Essayer d'inoculer un peu d'urgence dans la rencontre. Ils n'ont pas le temps de se parler. Leur temps est compté et ils doivent essayer d'imaginer une solution rapidement. Alessandra est en ébullition. Laisser aller l'émotion, sortir du plan tracé et se laisser emporter par la peur et l'excitation de se revoir.

Posture physique et proposition: les deux personnages sont plus vifs, moins déprimés. Ils parlent l'un sur l'autre. L'impro, plus éclatée, est nettement plus décousue...

Transcription de l'impro:

Alessandra

Matteo... Matteo...

Matteo

Alessandra...

Alessandra

(Elle le voit) Matteo...! Je suis là, mon amour. Je suis venue te chercher. Je vais te faire sortir d'ici. (Phrase inaudible.) Quand tu n'es pas là, je m'ennuie de toi. Je veux te voir tous les jours.

Matteo

J'ai trouvé la solution.

Alessandra

Oui. Qu'est-ce que tu vas faire?

Matteo

... pour ma défense. Depuis des mois que je suis ici. J'ai tout planifié. Tout étudié. J'ai relu la Bible de A à Z et j'ai trouvé la solution. C'est quasiment scientifique.

Alessandra

Mais tu vas parler à des évêques qui ne sont pas des scientifiques, qui ne savent même pas ce qu'est une orange...

Il faut qu'il le voit comme une création de Dieu.

Alessandra

(Elle s'éloigne un peu de lui) Qu'est-ce que tu racontes?

Matteo

Je suis une création de Dieu, tu es une création de Dieu, je suis une création de Dieu. Cette prison est une création...

Alessandra

Mais tu es devenu fou! (Elle se rapproche de lui) Non, non, non... Ils t'ont drogué, ils t'ont fait boire des choses. Ce n'est pas possible (mots indistincts), ça ne va pas bien dans ta tête.

Matteo

Mais si...

Alessandra

Non... Ils ne te croiront pas. Tu ne pourras rien. Ils t'ont enfermé. (Phrase indistincte.) Non, je ne te laisserai pas te défendre. Je vais te faire sortir d'ici. (Elle donne des coups sur les barreaux.)

Matteo

Écoute-moi.

Alessandra

Non, je ne veux pas...

Matteo

Écoute-moi.

Alessandra

Non, je ne veux pas t'écouter. Tu es devenu fou. Tu es en train de devenir fou. Il te faut l'air salin de la Sicile (il continue d'essayer de prendre la parole)... Il faut que... Ils te donnent à manger ? Ils te donnent à manger mieux que moi ? Je vais aller voir... (mot inaudible). Je vais aller voir Tolède, tiens. Avec son nez pourri... je vais aller le voir.

Matteo

Il faut que tu m'écoutes.

Alessandra

Non!

Dans la Bible ils disent que...

Alessandra

Dans la Bible, ils disent que des âneries! Que ce que moi et toi on faisait, ce n'est pas beau, hein? Mais si on n'avait pas raison, dis-moi pourquoi on le faisait, hein?

Matteo

On faisait des enfants.

Alessandra

Non on essayait pas de faire des enfants. On savait exactement quel jour on faisait des enfants et quels jours on ne faisait pas des enfants. (Elle parle de façon inaudible, avec des mots italiens.)

Matteo

Scuse me Alessandra. Il faut que tu m'écoutes.

Alessandra

Non je ne veux pas. Tu vas mourir. Je ne veux pas que tu meures.

Matteo

Ma défense...

Alessandra

Ta défense, c'est de la mierda. (Phrase inaudible.) Je ne peux pas vivre sans toi. Je croyais que j'étais une femme libérée. Je me disais...

Matteo

Scuse me. Alessandra...

Alessandra

Je ne veux pas. Tu vas mourir. Je ne veux pas que tu meures.

Matteo

Ma défense...

Alessandra

Ta défense c'est de la mierda, de la mierda, de la mierda! C'est n'importe quoi! Tu me tues avec tes histoires. Je ne peux pas vivre sans toi! Je croyais être une femme libre. Je me disais, je vais étudier, je vais devenir médecin. Eh bien! je me trompais. J'ai besoin de toi mon amour. J'ai besoin de toi comme j'ai besoin de la Science pour aider à rendre

le monde meilleur. Tu sais, le monde n'est plus pareil depuis que tu es ici. (Mots inaudibles.) Je vais te faire sortir. Je vais te faire sortir. Je vais aller voir le Pape, je vais lui montrer mes seins.

Matteo

Allessandra!

Alessandra

(Quelques phrases inaudibles)... alors, dis-moi, Adam et Ève et Caïn et Abel, comment ils ont fait les petits...? Et comment ils sont faits les noirs. Les Chinois... Et comment ils ont fait tous... trois garçons, dont deux qui sont frères. Un qui est le père et l'autre, c'est la mère... Et là il y eut la ménopause et qu'est-ce qu'ils ont fait à 50 ans, quand la mère elle ne pouvait plus porter les bébés...? Ils ont fait quoi, par les oreilles peut-être? Non, non ça ne va pas...

Matteo

Exactement, et c'est le mystère divin. C'est ma définition...

Alessandra

Matteo, tu es en train de devenir fou.

Matteo

Le prisonnier dans la cellule du fond, ils l'ont traité d'une façon inhumaine...

Alessandra

Justement...

Matteo

Justement, moi je ne veux pas que ça m'arrive... et tout ce que j'ai trouvé est que c'est un mystère de Dieu...

Alessandra

Ça ne marche pas...

Matteo

C'est ça... je vais leur dire... le sexe de la femme il est petit comme ça et le sexe de l'homme il est gros comme ça... Tu crois que c'est un hasard? Tu sais pourquoi ils ont la même forme, quand même, le sexe de la femme et le sexe de l'homme? Hein? Pour que vous compreniez un tout petit peu ce que nous nous ressentons. Dieu avait un peu de compassion pour nous. Il a dit : j'ai créé la femme à partir de la côte d'Adam. Mais

si je la sépare trop de l'homme... Alors il lui a donné un petit exemple de sexe pour le plaisir... Pour qu'elle comprenne un peu notre nature. Mais tout petit...

La fin de l'impro reprend le thème de la volonté d'Alessandra de s'introduire jusqu'au Pape et de se travestir en homme.

Fin de la transcription à 6 min 30 s. Durée totale de l'impro : 12 : 12.

ANNEXE F— EXEMPLE D'UTILISATION DU TRAVAIL D'ESQUISSES DE SCÈNE LORS DE L'ÉCRITURE

Scène: Dans les geôles du vatican

Il fait noir. On entend que le bruit sourd de gouttes d'eau qui suintent des parois humides. Nous sommes dans les sous-sols du Vatican. Apparaît Alessandra. On ne voit qu'elle, légèrement éclairée par le halo d'une lanterne qu'elle tient à la main.

Allessandra

Matteo! (Silence) Matteo! (Silence) Matteo! (Silence)

Un très long temps, Alessandra avance très lentement, on entend quelques gémissements qui parviennent des cellules qui l'environnent.

Allessandra

Matteo! Tu es là?

Matteo

Alessandra?

Allessandra

Matteo!

Matteo

C'est toi? Alessandra?

Allessandra

Matteo... où es-tu?

Matteo

Ici... Alessandra. Je suis juste ici!

La lumière se fait sur une petite grille derrière laquelle apparaît Matteo. Les deux amants se regardent un instant, en silence, dans une sorte de moment d'éternité. Puis Alessandra se précipite vers le cachot et enlace son amoureux à travers les barreaux. Le début de la scène qui suit est très rythmé. Les deux amoureux s'étreignent et s'embrassent à qui mieux mieux, tout en parlant rapidement.

Allessandra

Matteo!... Mon amour... Tu es là!... Je t'aime... Il mio amore. J'étais si désespérée.

Matteo

Alessandra! Tu me manques tellement... tu ne peux pas savoir. Je t'aime... mais que fais-tu ici? Habillée de la sorte? Ce n'est pas possible, ça ne peut pas être toi, je rêve!

Alessandra

C'est moi Matteo! C'est bien moi.

Matteo

Je suis devenu fou... la peur et la solitude m'ont fait perdre la raison! Ah! Mon amour, comme tu me manques! Je veux bien m'abandonner à la démence si c'est le prix à payer pour sentir la douceur de tes lèvres sur les miennes.

Allessandra

Tu ne rêves pas Matteo, c'est bien moi. (Ils s'embrassent avec frénésie à travers les barreaux.) Les gardes m'ont laissé entrer, ils sont faciles à corrompre, mais ils ne m'ont accordé que quelques minutes! Matteo, je te ferai sortir, je ne sais pas encore comment, mais je trouverai une façon...

Matteo (toujours en l'étreignant et en l'embrassant)

Ne dis pas de sottises mon amour... Oh!... Je t'aime tellement...

Allessandra

Je te promets que je vais te faire sortir.

Matteo

Non, tu ne vas pas me faire sortir, Alessandra... Tu vas fuir Rome où tu n'aurais jamais dû mettre les pieds. Alessandra, il faut que tu te caches! C'est toi qu'ils cherchent.

Alessandra

Moi?

Oui, Ils croient que tu es une sorcière?

Alessandra

Une sorcière?

Matteo

Oui. Alexandre Farnèse ne va pas bien du tout. C'est le Cardinal Alvarès de Tolède qui dirige. Crois-moi, avec cet homme, *Amor veneris* est une très mauvaise idée. Nous la soumettrons à nouveau dans trois ou quatre siècles. Ça passera beaucoup mieux. Pour l'instant tout cela est trop politique.

Alessandra

Mais que'est-ce que Amor Veneris a de politique?

Matteo

C'est plus compliqué que ce que tu ne crois! Mais toi, il faut surtout que tu te caches.

Allessandra

Matteo je ne t'abandonnerai pas. Qui connais-tu d'influent à Rome? Qui sont ceux de tes amis qui accepteraient de venir témoigner en ta faveur? Parle vite nous n'avons plus beaucoup de temps.

Matteo

Mais qu'est-ce que tu racontes? Ici, personne ne voudra se mouiller. Tu connais mal le milieu de la Science! La plupart de mes confrères salivent à l'idée de me savoir entre les griffes de l'Inquistion. Il faut que tu partes et que tu te caches, tu n'as plus rien à faire ici.

Allessandra

Ça te ressemble tellement, ça. Il faut toujours que tu décides de tout!

Matteo

Ne commence pas Alessandra. Va voir Charles Estienne à Paris...

Alessandra

Je ne suis pas une enfant!

Matteo

Je me débrouille très bien sans toi! Alessandra, ils croient que j'ai été ensorcelé. Que c'est la main du Diable qui a dessiné *Amor Veneris*. Ils te recherchent, tu comprends ça? Il faut que tu te caches.

Alessandra

Le Diable...? Mais c'est ridicule...

Matteo

C'est ce que je dis : de la politique... Tolède veut me sauver — je suis connu — et Porchiori t'a dénoncé. Tolède est convaincu que je suis en ton pouvoir.

Alessandra

Mais tout cela n'a aucun sens! On dit qu'Alexandre Farnèse est un Pape moderne! Qu'il est ouvert! On dit qu'il veut réformer l'Église! Quand il saura, il ne laissera pas faire ça, on se croirait revenus au Moyen Âge!

Matteo

Voilà ce que tu vas faire. Tu vas aller à Paris et tu vas retrouver Charles Estienne! Il me connaît. C'est un savant important. Si tu lui dis que tu viens de ma part, il acceptera de te cacher.

Alessandra

Charles Estienne? Celui de la fonction urinaire?

Matteo

Oui, bon... c'est un imbécile, mais c'est un imbécile brillant.

Alessandra

C'est hors de question!

Matteo

Tu vas faire exactement ce que je te dis. Tolède veut ta peau! Je peux gagner du temps, je peux l'amuser un peu et faire de la sémantique... Mais toi, tu vas trouver Charles Estienne et tu te caches aussi longtemps qu'il le faudra!

On aperçoit dans une lumière le visage de Tolède, les deux scènes sont présentées de façon simultanée, mais ne se passent évidemment pas en même temps.

Alvarès

Nous allons à démontrer à vous tous que cet homme : Matteo Realdo Colomb est tombé en les griffures de la Malin satanique.

Alessandra

Je ne les laisserai pas te toucher Matteo! Je parlerai au Pape. Je le convaincrai et il mettra un terme à ce non-sens.

L'assemblée:

Oh!

Matteo

Tu ne pourras même pas l'approcher! Si Tolède te met la main dessus, tu as un laissez-passer pour le bûcher!

Alessandra

Non, Matteo, nous ne laisserons l'ignorance et la stupidité assombrir le monde!

Matteo

Tu m'exaspères avec tes phrases sentencieuses!

Alessandra

Matteo, nous sommes à la Renaissance, en Italie! Le Moyen-Âge s'est effondré avec la prise de Constantinople. La peur, les préjugés et l'intimidation, c'est fini tout ça!

Matteo

Alessandra arrête!

Alessandra

Plus jamais nous ne laisserons l'obscurité et la bêtise gouverner le monde. Nous convaincrons l'Église de se réformer. Regarde l'islam! La Science y fleurit. Avicenne est célébré, c'est un génie!

Alvarès

Comment cette célèbre anatomique a venu aveugler soi-même à le contact avec la spiritus corrompue!...

L'assemblée

Oh!

Alvarès

... diaboliquement inspirée par la haïssure à Jésus et à Santa Églisa.

L'assemblée:

Oh!

Alvarès

Nous allons à démontrer comment Matteo Colomb est possessionné par une créature de el Diabolo!

L'assemblée:

Oh!

Alvarès

Nous allons encourager Matteo Colomb à

Alessandra, tu m'énerves, tu dis n'importe quoi!!!

Alessandra

Je t'aime Matteo! (elle l'embrasse une dernière fois) Fais-moi confiance! (Elle s'éloigne)

Matteo

Non! Ne fais pas ça Alessandra! Ne pars pas! Écoute-moi, tête de mule!

Alessandra

Aie confiance Matteo...

Matteo

Alessandra non!

Noir.

dénoncer cette sorcière maléfisme.

Ligamente par ligamente, ortelle par ortelle, nous allons aider à cet homme à dire le nom de cette infâme créature qui lui inspiré Amor Veneris que le pousser lui à inventer cet escorpion del Diabolo si tant répugnante!!!

Applaudissements nourris de l'assemblée.

ANNEXE G - NOTES DE PRÉPARATION D'UN LABORATOIRE EN RÉSIDENCE À LA MAISON DES ARTS DE LAVAL EN 2016

Notes préparatoires - MDA septembre 2016

Mise en contexte:

Suite à la lecture d'une première version du texte et aux discussions subséquentes avec les artistes, l'auteur et le metteur en scène (C.Paiement et F. Desager) ont suggéré de créer une sorte d'histoire dans l'histoire. Celle-ci développerait la difficulté de Matteo et d'Alessandra à être véritablement ensembles ; d'être pleinement chacun, tout en étant dans la dynamique fusionnelle de l'amour.

L'idée est que l'un et l'autre des plans narratifs soient indépendants au niveau de l'histoire, mais interreliés par le propos et les enjeux. Une façon de faire résonner l'aspect très profond et personnel du rapport à l'intimité et sa dimension plus politique.

Objectifs de la résidence

Développer une série de scènes ayant pour thème la difficulté d'être pleinement « avec » quelqu'un et la peur réciproque que l'intimité sous-entend bien souvent.

Imaginer une ou les « nuits » où le couple affronte et discute de la difficulté des rapports homme/femme dans un contexte de « confidences sur l'oreiller ».

Présenter un extrait et quelques scènes lors des Journées de la culture du 2 octobre.

Amener le texte à une version de production

Présenter et valider le 2 oct. lors des Journées de la culture le 1^{er} acte ou certaines scènes de « chevauchement narratif ».

Méthodologie de travail - plan d'exploration

Réchauffement et exercices de respiration et détente (avant les impros):

- Marcher et respirer (R. Zaporah)
- Étirements musculaires sur respirations.
- Le conte improvisé (V. Spolin)
- L'histoire en cercle, un mot chacun (K. Johnstone)

Exercices d'impro:

- Explorer à partir de répliques toujours identiques (« T'as aimé ça? » « Oui… ») toutes les façons de décliner celles-ci dans une scène où le contexte est le suivant : deux amants viennent de faire l'amour et tentent de renouer le contact verbal (Activité librement adapté à partir du jeu « Dis-moi la vérité je te dis la vérité » proposé par Peter Brook dans Le diable c'est l'ennuie Acte-Sud 1989).
- Improvisation sur une thématique analogue, mais avec la contrainte de ne pouvoir finir aucune phrase (idéalement juste quelques mots sans significations); ce qui est narratif doit être porté par l'émotion (action/réaction)

Improvisations dirigées - Thèmes possibles à explorer :

Est-ce que tu es à moi?

C'est toujours toi qui décide! (le plus petit commun dénominateur).

Explique-moi ce qui se passe dans ton corps quand tu jouis. À quoi tu penses?

T'as aimé? Ouais...

Ou'est-ce que tu ressens?

Je n'arrive pas à me sentir vraiment avec toi.

Ca dure qu'un court moment... et après ?

Le plaisir c'est dégoûtant, c'est bestial non?

Toi tu ferais l'amour à d'autres...?

On ne pose pas les questions pour lesquelles on ne veut pas entendre les réponses!

Si tu ne jouissais pas, tu m'aimerais quand même?

C'est quoi ton besoin ? (La femme)

Un jour tu vas me laisser pour une plus jeune.

Est-ce que je peux tout te dire (j'ai envie que tu m'attaches)?

Moi je ne pense jamais à ma mère...

Qu'est-ce que tu n'oseras jamais me dire de toi?

Qu'est-ce qui te brûle dans ma façon d'être?

ANNEXE H — SCÈNE INSPIRÉE D'UNE IMPROVISATION – LABORATOIRE DE SEPTEMBRE 2016

Départ canon...

Avant que la lumière ne s'allume, on entend le cri d'un homme et d'une femme qui viennent de faire l'amour. La lumière se fait au moment où l'étreinte « s'adoucit » et où les deux amoureux entrent en phase de « récupération », ils rient.

Lui Wow!... C'était... Non, mais t'as vu ça...? (Rires) Elle Oui...

Un très long rire, un peu comme si, depuis des millénaires, toute la tension entre l'Homme et la Femme était tout à coup exprimée par ce rire...

Lui

Je... (il ne trouve pas les mots) pfff!!! C'était...

Elle

Oui.

Lui

Non, mais...

Elle

Oui...

Lui

Tu vois ce que je veux dire?

Elle Oui.
Lui Et puis tu sais quand tu as
Elle Oui.
Lui Non, mais ça ça a été Je veux dire euh
Elle Oui ?
Lui Non, mais Wow!
Un temps
Elle
Tu as aimé ça ?
Il la regarde comme incapable de croire qu'elle vient de poser cette question.
Lui Si j'ai aimé ça ?
Elle Oui.
Lui Si j'ai aimé ?
Elle Oui (ils rient encore assez longtemps).

Lui T'es folle!... J'veux dire... Jamais je... j'ai comme... je viens de...

Elle

Oui...

Lui

... de...

Elle

... de...?

Lui

... j'ai l'impression que je viens de... comme si je découvrais... je sais pas trop comment dire... c'est immense! Non, mais... Ça, c'est... Ouah!!!.... Wow!!! Tu vois ce que je veux dire? Je peux te regarder?...

Elle

Quoi?

Lui

Je veux te regarder. Partout, chaque microdétail... s'il te plaît...

Elle

Chaque microdétail...? (Elle rit)

Lui

Je peux te regarder? (Elle lui sourit)

Noir.

ANNEXE I – SCÈNE CRÉÉE LORS DE LA PHASE D'ÉCRITURE SUITE AU LABORATOIRE DE SEPTEMBRE 2016

Par la fenêtre les étoiles

Avant que la lumière ne s'allume, on entend le cri d'un homme et d'une femme qui viennent de faire l'amour. La lumière se fait au moment où l'étreinte « s'adoucit » et où les deux amoureux entrent en phase de « récupération », ils rient. On ne voit qu'un lit sur fond de ciel étoilé.

Matteo Ah!... Alessandra...! (Rires) Elle Oui... Matteo Alessandra...!

Un très long rire, un peu comme si, depuis des millénaires, toute la tension entre l'Homme et la Femme était tout à coup exprimée par ce rire...

Matteo

Je... (il ne trouve pas les mots) pfff!!! C'était...

Un temps. Du bonheur...

Alessandra

Tu as vu les étoiles...?

Il la regarde, comme hypnotisé.

Matteo C'était... Alessandra Quand j'étais petite fille, je m'étendais... comme ça... Matteo ... wow... Alessandra ...dans l'herbe... et je regardais. Matteo Tu as senti le... Alessandra ... pendant des heures... Matteo ... Pfff!... Alessandra ... et des heures... Matteo ...Alessandra... Alessandra ... c'est tellement immense... Matteo ...A-less-an-dra... Alessandra ... tu crois que l'univers est fini, toi? Matteo ... les sons glissent sur mes lèvres comme...

Alessandra ... ce serait...

Matteo ...Alessandra... Alessandra ... absurde... Matteo ... c'est... un pur délice... Alessandra ... et il y aurait quoi au bout? Matteo A-les-sandra.... Tu es... tellement... Alessandra Tu as aimé ça? Matteo Si j'ai aimé? Alessandra Oui... Matteo T'es folle... je... Alessandra Quoi? Matteo ... je veux dire... je... Alessandra Oui? Matteo ... c'est comme... Alessandra

... oui...?

... toi tu ?... Je veux dire...

Alessandra

Oui... moi... aussi... c'était pas mal...

Matteo

Pas mal? Mais t'es folle ou quoi?... J'veux dire...

Alessandra

Quoi...

Les deux rient

Matteo

... c'était... immense... Non, mais... Wow !... Je resterais comme ça... je veux dire... je suis comme... dans...

Alessandra

Une bulle?

Matteo

... Alessandra... je vais rester ici, comme ça...

Alessandra

... juste comme ça...?

Matteo

Oui... je vais rester comme ça... je vais juste te regarder... Voilà, je ne bouge plus... terminé... plus d'agitation inutile... Terminé le Professeur Colomb, je ne suis plus qu'un regard... je ne suis plus qu'une respiration... je ne vais plus maintenant que respirer et te regarder... pour toujours... je n'ai plus besoin de rien... voilà, je suis rendu...

Alessandra

J'ai jamais entendu rien d'aussi stupide...

Matteo

Absolument... c'est totalemente stupido mais c'est comme ça... (Les deux rient)

Long silence.

Alessandra

... tu as vu comme le ciel est beau?

Noir