

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOUER/DÉJOUER : STÉRÉOTYPES DE GENRE, INVERSION DES RÔLES ET
TERRITOIRE DE L'INTERPRÈTE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ELISABETH SENAY

AVRIL 2021

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.04-2020). 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

Si on peut croire que la maîtrise est une aventure solitaire, prenons ici le temps de déconstruire cette idée. Un tel périple ne peut se faire qu'avec un entourage et des partenaires d'exception.

Salut bien bas à mon directeur, Ney Wendell Cunha Oliveira. Ton optimisme absolu et ta confiance ont fait en sorte que chaque étape se franchisse en douceur et dans le plaisir. Merci de t'être lancé avec moi.

Un merci bien senti à l'ensemble du personnel de l'École supérieure de théâtre, plus particulièrement aux précieuses Marie-Géraldine Chartré et Azraëlle Fiset Santos-Foisy.

Émilie Martz-Kuhn, je n'oublierai jamais ce jeudi après-midi de février où je suis entrée désespérée dans ton bureau, et où j'en suis sortie avec un sujet de recherche.

Alexandre Cadieux, Isabelle Chrétien, Marie-Claude Garneau, Maud Gendron-Langevin, Carole Marceau, Anne Nadeau et Dinaïg Stall; travailler auprès de vous comme auxiliaire ou correctrice a grandement bonifié mon parcours d'étudiante. Quelle chance de collaborer et d'échanger avec des personnes inspirantes et chevronnées.

Merci à Martine Beaulne, Laurence Castonguay-Emery, Amanda Kellock et Catherine Vidal qui ont eu la gentillesse de m'accorder un entretien afin de discuter de leur pratique. Ces échanges m'ont propulsée vers l'avant.

Merci à Alain Boisvert pour les photos prises en répétition.

Mes candidat·e·s qui se sont investi·e·s avec tant de générosité : Valérie, Grégory, Ariane, Marcelo, Marie-Maude, Simon, Marie-Pierre et Jean-Benoit; quel luxe ce fut de chercher en votre compagnie. Ce mémoire, je le partage avec vous.

François Bélanger, merci pour ton soutien inestimable.

Éric Noël, tu restes le plus fidèle et exigeant des interlocuteurs.

Finalement, une reconnaissance infinie à Jacques, Marie-Hélène et Caroline Senay.

DÉDICACE

À ma mère, France Bernard

Qui a mis entre mes mains

Un monde à tout prendre

Et un coffre rempli de costumes

N.B Quoi que le terme amateur puisse s'accorder en genre et en nombre avec le nom qui le précède, nous avons préféré, afin d'alléger la lecture de ce mémoire et d'éviter toute confusion, en conserver le caractère invariable lorsqu'il ne désigne pas une personne, mais bien une pratique théâtrale ou un regroupement de personnes dédié à cette pratique.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	x
RÉSUMÉ	xxi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I JOUER/DÉJOUER : ÉTABLIR LES RÈGLES DU JEU.....	6
1. Introduction.....	6
1.1 Déjouer le genre en scène	7
1.2 Inverser les genres ou les rôles?	11
1.3 Shakespeare et <i>Mesure pour mesure</i>	15
1.4 Le théâtre amateur comme terrain de recherche	19
1.5 <i>L'Analyse-Action</i> de Maria Knebel	23
1.6 Méthodologie	25
1.7 Conclusion	27
CHAPITRE II STÉRÉOTYPES DE GENRE EN SCÈNE : LES IDENTIFIER, TENTER DE LES DÉPASSER.....	29
2. Introduction.....	29
2.1 Le stéréotype de genre au théâtre	30
2.1.1 Distinguer l'archétype.....	30

2.1.2	Cibler le stéréotype	31
2.1.3	Le stéréotype s'attaque au genre	34
2.1.4	Le stéréotype de genre entre en scène.....	35
2.2	Adopter une approche sociologique du corps.....	38
2.3	Genre et grand répertoire : problèmes d'inégalités.....	40
2.4	Quand Shakespeare joue avec le genre.....	42
2.4.1	<i>Mesure pour mesure</i>	44
2.5	Isabelle et Angelo : éléments stéréotypés.....	46
2.5.1	Une relation de pouvoir.....	46
2.5.2	La piété d'Isabelle.....	51
2.6	Le corps : trouver la ligne juste	54
2.6.1	Endosser le personnage.....	58
2.7	La voix : la parole comme une action.....	59
2.7.1	Déjouer les attentes	60
2.7.2	Le sens au premier plan.....	61
2.7.3	Trouver la voix d'Isabelle.....	62
2.7.4	Trouver la voix d'Angelo.....	63
2.8	Conclusion.....	64
CHAPITRE III METTRE EN SCÈNE LE GENRE : STRATÉGIES, OBSERVATIONS ET RÉSULTATS.....		66
3.	Introduction.....	66
3.1	Aborder la salle de répétition.....	67

3.2	Mettre en place des conditions favorables.....	69
3.2.1	Privilégier le processus	70
3.2.2	L'avantage du binôme.....	71
3.2.3	Développer un état de vigilance.....	73
3.2.4	Varié les points de vue.....	74
3.2.5	Partager les pouvoirs	75
3.2.6	Cartographier la pratique.....	77
3.3	Déjouer le travail de table : l'approche par études	80
3.4	Inverser les rôles	83
3.4.1	Un problème de traduction.....	84
3.4.2	Révéler un double standard.....	86
3.4.3	Territoires inédits : un rapport de pouvoir inversé.....	89
3.4.4	Territoires inédits : la fragilité au masculin	100
3.4.5	Territoires inédits : Un désir violent au féminin	104
3.4.6	De nouveaux stéréotypes?.....	108
3.5	Les effets multiples d'un procédé d'inversion des rôles	109
3.5.1	Renouveler le jeu.....	109
3.5.2	Générer une nouvelle lecture de l'œuvre	111
3.6	Inversion des rôles : avantages et limites du procédé.....	112
3.7	Conclusion	114
	CONCLUSION.....	115
	ANNEXE A Scènes 2 et 4 de l'acte 2, <i>Mesure pour mesure</i> , version originale.....	123

ANNEXE B	Scènes 2 et 4 de l'acte 2, <i>Mesure pour mesure</i> , rôles inversés	133
APPENDICE A	Courriel de recrutement et scénario téléphonique.....	143
APPENDICE B	Questionnaires individuels	146
APPENDICE C	Canevas pour les entrevues de groupe.....	151
BIBLIOGRAPHIE	159

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Marcelo et Ariane s'échauffent.....	72
3.2 Grégory et Valérie en répétition sous le regard de la chercheuse.....	76
3.3 Cartographie de Valérie.....	79
3.4 Cartographie de Marcelo.....	79
3.5 Grégory et Valérie.....	84
3.6 Valérie et Grégory.....	84
3.7 Marie-Maude et l'autorité d'Angela.....	92
3.8 Angela [Ariane] invitait Isabeau [Marcelo] à s'asseoir.....	96
3.9 Valérie et Grégory explorant la sphère intime à la fin de la scène 4 de l'acte 2.....	97
3.10 Simon et la fragilité d'Isabeau.....	100
3.11 Jean-Benoit et la fragilité d'Isabeau.....	103
3.12 Ariane et le désir d'Angela1.....	106
3.13 Ariane et le désir d'Angela 2.....	106
3.14 Valérie et le trouble d'Angela.....	107

RÉSUMÉ

Comment, à l'intérieur du rapport binaire qui régit le grand répertoire, est-il possible de développer un discours critique en ce qui a trait au genre? Aujourd'hui, différent·e·s artistes se penchent précisément sur cette question et proposent des modèles remettant en cause l'opposition binaire du masculin et du féminin. Cependant, une grande partie des pratiques se contente de reconduire des modèles masculins et féminins bien figés, voire stéréotypés, sans jamais les remettre en question.

Face à ce constat, nous avons cherché à mettre en place des stratégies de mise en scène visant à déceler, puis dépasser les stéréotypes de genre au coeur du processus de création. En nous inspirant des travaux de différent·e·s praticien·ne·s et de l'approche par études de Maria Knebel, nous souhaitons expérimenter des procédés de direction d'acteur·rice qui généreraient une lecture actualisée des oeuvres tout en permettant aux interprètes d'élargir leur territoire. L'expérimentation s'est donc orientée autour d'un procédé d'inversion des rôles, abordant deux scènes de *Mesure pour mesure* de William Shakespeare, avec quatre duos d'actrices et d'acteurs issus du milieu du théâtre amateur. Les interprètes jouaient d'abord le rôle qui leur était normalement attribué selon leur genre, pour ensuite s'emparer du personnage contraire (sans toutefois jouer le genre opposé). Ce procédé permettait aux interprètes d'explorer une partition qui ne leur était normalement pas destinée, renouvelant par la même occasion l'approche du jeu tout comme le regard posé sur le texte. À travers tout ce processus, nous avons observé les éléments liés à la voix, au corps et au registre émotif par le biais d'une analyse comparative continue. Différents entretiens et questionnaires étaient également réalisés auprès des candidat·e·s. Adoptant l'approche inductive de la méthodologie de théorisation enracinée (MTE), nos analyses ont pris la forme d'allers-retours; en fonction des phénomènes qui émergeaient en laboratoire, nous pouvions mettre en place de nouveaux éléments visant à répondre à nos questions de recherche. Ainsi, lorsque différents stéréotypes de genre apparaissaient à travers les propositions de jeu, nous mobilisions des stratégies visant à les dépasser. Cette expérimentation aura démontré que développer une sensibilité accrue face à ces enjeux et maintenir un état de vigilance constituent les moyens les plus efficaces pour contrer les stéréotypes de genre en scène.

Mots clés : Genre, interprétation, mise en scène, Shakespeare, théâtre amateur, inversion des rôles.

INTRODUCTION

La genèse de ce projet est née au cœur de notre pratique à titre d'enseignante en art dramatique au primaire, dans différents contextes de direction théâtrale auprès de jeunes interprètes. Alors que les enfants en plus bas âges s'adonnent très librement à des rôles inventifs et diversifiés, à l'approche de la puberté, nous avons observé une réduction de la variété des rôles que s'offraient garçons et filles par le biais du jeu symbolique. C'est comme si à ce moment charnière, un imaginaire auparavant très vaste se voyait freiné, se contentant de rôles féminins et masculins beaucoup plus campés et convenus. En effet, l'apparition de la puberté génère chez l'enfant une redéfinition importante de son identité largement influencée par une nouvelle sexualisation du corps : « Par la visibilité des changements physiques, auxquels la culture attache significations et valeurs, elle [la puberté] oblige l'adolescent à modifier la représentation qu'il se fait de lui sur bien des aspects : son corps, bien sûr, mais aussi son statut social et ses relations avec les autres. » (Bariaud, Rodriguez-Tomé, Cohen-Zardi, Delmas, Jeanvoine, 1999, p. 953). Cette reconfiguration identitaire serait donc animée par le nouveau rapport que l'enfant doit créer avec son propre corps, mais aussi par l'ensemble des attentes en lien avec cette nouvelle identité sexualisée, s'inscrivant dans une opposition binaire homme/femme. Dans la classe d'art dramatique, nous avons constaté que cette période de transition avait pour effet de restreindre les possibles chez l'enfant dans sa capacité à se représenter en-dehors des modèles prescrits. Les corps soudainement inhibés préfèrent reproduire les modèles attendus alors que s'affirme la prise de conscience du regard de l'autre. Malgré différentes stratégies visant à leur permettre de dépasser les stéréotypes de genre liés aux personnages interprétés, nous avons rencontré une importante résistance de la part des élèves. La question s'est alors posée : jusqu'à quel point les comportements attendus

liés au genre interfèrent-ils quand il s'agit d'interpréter un personnage? Dès lors, s'est animé le désir d'élaborer un processus de création qui permettrait de déceler et de déjouer les stéréotypes de genre au théâtre. L'entreprise était noble, mais vaste. Concrètement, comment combattre les stéréotypes, eux qui : « constituent des schèmes collectifs, récurrents et figés, correspondant à des modèles culturels datés. » (Buscatto et Léontsini, 2011, p. 9)? Et par où commencer? Par la dramaturgie, la direction des interprètes, les rapports à établir au sein des équipes de création?

Peu à peu, les grandes lignes de cette recherche se sont définies. D'abord, nous avons senti la nécessité de quitter notre posture d'enseignante pour embrasser le rôle de metteuse en scène. Notre recherche ne s'effectuerait pas dans un cadre scolaire mais plutôt dans la salle de répétition : nous tenions à assumer et éprouver la responsabilité de la direction des interprètes. Nous avons choisi de nous concentrer sur le processus plutôt que sur la représentation ou la réception du public afin d'agir à la source et de décoder comment les stéréotypes de genre opèrent dans un contexte de création. Ensuite, nous nous sommes orientée vers le grand répertoire – ou répertoire classique – puisque nous supposions que c'était là où se manifestent le plus clairement ces modèles datés. Puis, nous avons décidé de capitaliser sur un procédé d'inversion des rôles. Ce dernier ayant l'avantage de se déployer de façon bilatérale nous permettait de poser la question suivante : en jouant le rôle de l'autre, est-il possible de déjouer les modèles attendus? L'objectif de cette recherche s'est donc affirmé : d'abord, permettre aux interprètes d'élargir leur territoire et de dépasser les stéréotypes de genre par le biais d'un procédé d'inversion des rôles. Ensuite, observer ce que ce procédé permet de révéler quant au sens de l'œuvre.

Mener ce projet de recherche exigeait dans un premier temps de se positionner face à la délicate question du genre. Depuis plusieurs années, celle-ci fait couler beaucoup d'encre et aborder ce sujet nécessite prudence et doigté. Traversant une multitude de disciplines (arts, sociologie, littérature, etc.) le champ des études de genre amène son

lot de controverses et de reconfigurations. Traduit depuis peu en langue française, ce concept, qu'on a longtemps nommé *gender*, voit le jour aux États-Unis, dans les années 1960. On le doit au psychanalyste Robert Stoller, qui travaille alors avec des patients dont le sexe biologique est ambigu et qui échappent au classement binaire : « Ce concept permet de distinguer le sexe biologique du sexe social, en mettant l'accent sur le caractère construit culturellement et historiquement, des modèles de comportements sexués. » (Méjias, 2014, p. 10). Des années soixante à aujourd'hui, ces idées se sont tranquillement taillé une place et ce, malgré une résistance majeure de différents milieux, incluant les milieux universitaires. L'idée qu'une bicatégorisation homme/femme soit insuffisante pour englober l'ensemble des identités sexuelles et de genre ébranle encore les mentalités et menace certains acquis et privilèges. Nous avançons que plus les créateur·rice·s seront sensibles à ces enjeux, plus ils·elles seront en mesure d'enrichir leurs représentations du monde.

Malgré la place que le genre prend aujourd'hui dans la littérature savante, il est difficile de trouver une définition qui fasse consensus. Si plusieurs s'entendent pour définir le genre : « comme un système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs de représentations qui leur sont associées. » (Bereni et Trachman, 2014, p. 13), nous avons cherché dans cette recherche à mettre de l'avant la question de l'altérité tout comme le rapport que l'on entretient avec les normes : « comment être soi-même, dans un groupe qui me dit comment être pour y être admis ? » (Bernat, 2015, p. 253). C'est précisément face à ces normes prescrites qu'émergent les stéréotypes. Il s'agit de formes simplifiées et réductrices; nous en portons tous·tes en nous et celles-ci constituent des guides, des repères permettant d'appréhender le monde. Comme le dépeint Walter Lippmann, journaliste et écrivain parmi les premiers à s'intéresser à la question des stéréotypes dès les années 1920, répondre à un stéréotype a l'avantage de renvoyer à un sentiment de sécurité : « They are the fortress of our tradition, and behind its defences we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy. » (Lippmann, 1997, p. 64). Ce sont donc des

modèles réconfortants mais figés qui ont l'effet pervers de renforcer les systèmes en place sans jamais les remettre en question, relayant tout modèle alternatif à un angle mort ou *blind spot* comme le nomme Lippmann. C'est pourtant ce qui se trouve en ces points aveugles, cette part d'impensé, qui permettrait de percevoir le monde dans toute sa complexité. Mais les stéréotypes l'emportent, car ils renvoient à un idéal attendu : « Our stereotyped world is not necessarily the world we should like it to be. It is simply the kind of world we expect it to be. » (Lippmann, 1997, p. 69). Déconstruire un stéréotype nécessiterait donc de faire le deuil d'une norme idéalisée et de faire face à un monde beaucoup plus complexe et incertain. Il en va de même lorsqu'il s'agit de remettre en question les représentations de l'homme et de la femme. Nous avançons que le théâtre peut être le lieu tout destiné pour questionner ces modes de représentation puisque sauf exception, l'art théâtral met des corps en scène, des corps en jeu. Ainsi, dès qu'un corps entre en scène, il est en négociation dans l'œil du public, qu'on le veuille ou non : qui est-ce? Est-ce un homme ou une femme? Dans quelle boîte entre-t-il :

L'opposition binaire du « masculin » et du « féminin » régit les mondes de l'art, non pas en tant que processus qui lui est externe, mais comme élément à part entière, aussi bien au niveau de la création qu'à celui de la réception. Les stéréotypes véhiculent des éléments de la pensée doxique, [...] ce sont des figures hyperboliques qui se constituent à travers l'exagération d'un modèle. (Buscatto et Léontsini, 2011, p. 9).

Nous proposons qu'il est possible pour l'interprète d'élargir son territoire et ses capacités en injectant au cœur du processus de création des stratégies permettant de remettre en question les modèles attendus liés au genre. Humblement, cette recherche tend à dénouer la tension qui existe entre le désir intrinsèque de l'artiste et l'envie inconsciente de répondre à ce qui est prescrit du point de vue du genre.

Dans ce mémoire, nous étayerons d'abord l'état de la question et le cadre théorique en abordant les principales composantes de cette recherche. Ensuite, nous entrerons en

profondeur dans la question des stéréotypes de genre en scène en analysant notamment ceux rencontrés au cours de l'expérimentation. Puis, nous ferons le portrait détaillé des stratégies de mise en scène employées et des résultats obtenus. Finalement, nous conclurons par un bilan de l'expérience en exposant les forces et les limites.

CHAPITRE I

JOUER/DÉJOUER LE GENRE EN SCÈNE : ÉTABLIR LES RÈGLES DU JEU

1 Introduction

La singularité de l'approche du genre par le jeu théâtral est que celui-ci met en évidence le caractère construit et performé du masculin et du féminin. Comme pour un personnage au théâtre, l'individu endosse le genre qui lui est assigné à sa naissance, en fonction de la partition qu'il a observée, puis répétée : « À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individu, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. » (Ezra Park cité dans Goffman, 1973, P. 27). Cette affirmation peut paraître fatale, mais le théâtre permet justement d'aborder le genre sous l'angle d'un jeu : une activité répondant à des règles éphémères, pouvant changer à tout moment. Dès lors, l'interprète – ou la personne – accède à une emprise nouvelle sur les règles du jeu, pouvant les réécrire à sa convenance. Comme l'affirme Erving Goffman, sociologue ayant emprunté aux codes du théâtre afin d'analyser les comportements en société : « Le monde entier, cela va de soi, n'est pas un théâtre, mais il n'est pas facile de définir ce par quoi il s'en distingue. » (Goffman, 1973, p. 73). Ainsi, nous souhaitons aborder la salle de répétition comme un terrain de jeu au sein duquel les règles allaient varier selon les intuitions, les nécessités et les désirs identifiés par l'équipe de travail. La salle de répétition devait prendre les contours d'un vivarium où se métamorphosent les identités et les perceptions. Pour ce faire, nous devons d'abord jeter les bases de ce qui constituerait ce terrain de recherche et de jeu.

Dans ce chapitre, nous aborderons d'abord plus en profondeur la question du genre et observerons de quelle manière elle agit en scène. Puis, nous analyserons les travaux de différentes artistes et pédagogues qui ont fait appel à des procédés d'inversion des genres ou d'inversion des rôles. Ensuite, nous présenterons le corpus sélectionné pour cette expérimentation, *Mesure pour mesure* de William Shakespeare, tout comme le terrain de recherche privilégié : le milieu du théâtre amateur. Puis, nous présenterons *L'Analyse-Action* de Maria Knebel, ouvrage ayant orienté notre manière d'aborder le travail en répétition. Finalement, nous détaillerons le déroulement des étapes de cette recherche tout en introduisant la méthodologie de théorisation enracinée, approche mise en œuvre dans le cadre de cette expérimentation.

1.1 Déjouer le genre en scène

Depuis quelques années, de plus en plus d'artistes mettent au cœur de leur pratique théâtrale la question du genre. Ils·elles proposent des modèles qui mettent en crise l'opposition binaire du masculin et du féminin, brouillant les frontières liées au genre. Pensons à Phia Ménard, artiste transgenre d'origine française, qui met habilement en scène sa propre transition. Mêlant danse, théâtre et performance, Ménard tente de répondre à la question suivante : « Qu'est-ce que ce corps? [...] Suis-je l'autre puisque je ne me sens pas moi? » (Ménard, 2014). Par le biais de matières qu'elle convoque sur scène tels la glace ou le vent, elle explore les thèmes de la métamorphose et de la transformation. Ainsi, elle propose un continuum d'états; tout un spectre qui joue sur l'ambiguïté de son statut et qui tend à déjouer la résolution obligée que semble être l'opposition binaire du masculin et du féminin. Ses spectacles témoignent d'une recherche de ce qui se cache sous les couches d'identités imposées par tout ce qui nous

construit : « À quel moment nous sommes justes? À quel moment nous sommes vrais? À quel moment nous ne mentons pas? Je cherche encore. » (Ménard, 2014).

Plus près d'ici, nous pouvons penser à la compagnie *Buddies in Bad Times Theatre*, au performeur Jordan Arseneault ou encore à l'autrice et performeuse Pascale Drevillon et son récent *Genderf*cker* (2018). Comme Ménard, cette artiste transgenre qui se définit elle-même comme activiste explore le thème de la métamorphose. Dans cette œuvre, elle convoque les clichés féminins et masculins pour en démontrer le caractère construit. Telle une chrysalide, Drevillon débute la représentation enrobée de plusieurs couches de plastique : « On comprend qu'il s'agira de se défaire de ce qui étouffe, de préciser qui l'on est, de revenir au plus près de soi par des chemins détournés, d'abandonner, au fur et à mesure, les clichés. » (Mangerel, 2019). Jamais fixée, à grands renforts de maquillage, de costumes et de perruques, la mise en scène de soi ne cesse d'évoluer dans l'œil du public mais aussi dans celui de la caméra qui impose un point de vue sur le corps de la performeuse. Drevillon met ainsi en scène le passage extrême qu'elle aura vécu lors de sa propre transition ; quitter une masculinité qui lui était impossible en quête d'une féminité idéalisée : « Cette femme-là, je la construis vers la deuxième partie du *show* et je montre aux gens : mais ça a pas de bon sens cette femme-là. C'est moi, c'est sûr que c'est moi si j'ai le goût que ça le soit, mais en même temps, ce n'est pas tenable. » (Drevillon, 2019). Ainsi, l'artiste tend à dépasser l'idée d'un spectre de l'identité de genre qui se décline entre les pôles du féminin et du masculin. Elle affirme plutôt viser un éclatement du genre, une conception qu'elle dépeint elle-même telle une constellation.

Si ces pratiques sont applaudies et reconnues, notamment par le biais d'accès à de grands plateaux, elles demeurent nichées. Elles s'apparentent souvent au travail de création ainsi qu'à la performance et peinent à prendre place dans les programmations régulières. En effet, pour une grande partie des pratiques théâtrales, la questions du

genre ne semble pas se poser, ce qui donne parfois lieu à la reconduction de modèles masculins et féminins bien figés. Évidemment, contrairement à un contexte de création, aborder un texte, quel qu'il soit, impose certaines contraintes dramaturgiques : les personnages, leurs relations, les enjeux et événements sont définis par l'auteur·rice. Ces contraintes peuvent être d'autant plus importantes lorsqu'il s'agit d'œuvres tirées du grand répertoire. On n'a qu'à penser aux écarts d'importance entre les rôles féminins et masculins : « C'est la tradition en place qui produit et reproduit une manière toute spécifique de mettre en scène le genre, avec ses grandes figures de comédiens masculins et avec ces formes canoniques dans lesquelles les rôles principaux sont justement confiés à des hommes. » (Lund, 2011, p. 53). Comment, à l'intérieur du rapport binaire qui domine le grand répertoire, est-il possible d'activer une relecture critique en ce qui a trait au genre?

Certaines propositions scéniques contemporaines ont été éclairantes sur le sujet. Pensons d'abord à *Antoine et Cléopâtre* (2017), relecture très libre de Tiago Rodrigues d'après l'œuvre de William Shakespeare. Cette proposition étonne en échappant à toutes les représentations attendues de cette tragédie : exit les dorures, faste, Cléopâtre sulfureuse et Antoine en démonstration de virilité. L'esthétique du conte adoptée par les deux interprètes et l'importance attribuée à l'énonciation permettent d'évoquer les éléments du récit en évitant toute illustration et reconduction de modèles. C'est l'imaginaire du·de la spectateur·rice, habilement convoqué, qui hérite de la responsabilité de générer les images. Créée avec la complicité des deux interprètes, Sofia Dias et Vitor Roriz, cette relecture propose un duo qui ne correspond pas au rapport d'opposition proposé par Shakespeare, au contraire. L'écriture de Rodrigues met en lumière tout ce qui réunit les amants plutôt que ce qui les divise. Rodrigues affirme ainsi défendre un point de vue politique par rapport à l'altérité : « Il y a quelque chose de politique dans cette idée de regarder le monde à travers la sensibilité de l'autre. » (Rodrigues, 2015). Dans un monde où on est très tourné vers l'individu et vers soi, il propose de se laisser traverser par la vision d'un autre. Antoine et Cléopâtre

n'incarnent plus deux visions du monde opposées qui s'entrechoquent, mais deux êtres qui existent l'un à travers l'autre. Rodrigues propose ainsi un Antoine et une Cléopâtre qui s'incarnent en dehors d'un rapport d'altérité et qui démontent tous les stéréotypes liés à ces personnages mythiques. Cela dit, bien que l'œuvre soit inspirée du grand répertoire, précisons que Rodrigues ne s'est pas ici soumis aux contraintes imposées par le texte de Shakespeare, réécrivant plutôt lui-même entièrement le récit.

Pensons également à *En attendant le songe...* (2010), d'Irina Brook. Cette relecture festive de *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare est cette fois-ci très près du texte original. Brook orchestre ici une traversée de l'œuvre avec une distribution unisexe de sept interprètes masculins. Cette proposition, faisant évidemment appel au contexte élisabéthain de l'œuvre originale, permet d'afficher une grande théâtralité et de mettre en valeur des écartèlements importants entre les interprètes et leurs personnages. Nous avons souvenir d'une interprétation des plus touchantes et convaincantes de la jeune Hélène, pourtant incarnée par un homme dans la soixantaine. Cette inversion des genres semble avoir insufflé au jeu des interprètes une dimension ludique particulière, leur permettant de s'emparer de personnages qui ne leur sont habituellement pas réservés. Nous nous souvenons toutefois d'un sentiment d'agacement ressenti à quelques reprises lorsque les acteurs singeaient des comportements dits féminins, reconduisant ainsi certains clichés. Ces observations à titre de spectatrice ont soulevé la question : n'y a-t-il pas moyen de jouer le personnage sans jouer la femme ou l'homme?

1.2 Inverser les genres ou les rôles?

Pamela Hendrick, metteuse en scène et professeure à la Stuckton University, privilégie depuis plusieurs années une approche qui mobilise l'inversion des genres (*cross-gender*) auprès de ses interprètes en formation. Elle a étudié les comportements appris liés au genre, tant du côté du corps que de la voix, et tend à repousser les limites de ses étudiant·e·s. Par le biais de différents exercices, elle les amène visiter des rôles habituellement réservés au genre opposé, en prenant plaisir à endosser, voire à exagérer les comportements associés au féminin et au masculin. C'est selon elle une occasion toute dédiée pour ses actrices et acteurs de développer de nouveaux moyens corporels et vocaux. C'est également une opportunité de mieux saisir les rouages des interactions humaines, notamment en ce qui a trait aux rapports de pouvoir hommes/femmes. En effet, Hendrick a, dans ses travaux, analysé les usages différenciés de la langue par le biais de la phonologie. Cette démarche permet aux interprètes de mesurer leurs limites physiques : leur tessiture vocale ou encore leur amplitude de mouvement. Mais surtout, Hendrick souhaite qu'ils·elles prennent connaissance des limites conscientes et inconscientes imposées par les normes liées au genre : « When we learn how much of gender behavior is learned performance, we come to know more about ourselves in ways that further our capabilities, and we learn more about others in ways that can increase our social understanding ». (Hendrick, 1998, p. 123). Interpréter les genres au théâtre permettrait ainsi de mesurer à quel point on les incarne en société. L'interprète performe son genre en fonction du rôle qu'on lui donne à jouer, comme tout être humain performe son genre en fonction de la situation dans laquelle il·elle se trouve : réunion d'affaire, conversation de vestiaire, rendez-vous amoureux, etc. Autant dans le quotidien qu'en scène, le genre agit comme un élément performatif. Cette notion, que l'on associe aux travaux de Judith Butler, ouvre la porte à un très vaste éventail de représentations de soi par le biais de son genre, conférant ainsi à cette notion un caractère instable :

Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable. (Butler, 2005, p. 265).

Effectivement, le genre pourrait se définir comme une partition mouvante, s'adaptant à tout contexte. Dès lors, il devient très riche de considérer la performativité du genre comme une donnée dans la direction des interprètes : comment le personnage performe-t-il son genre dans telle situation en comparaison de telle autre? Comment cela se manifeste-t-il dans son corps et sa voix? Hendrick affirme ainsi que prendre conscience de ses propres comportements genrés permet de dépasser les stéréotypes et de développer un jeu plus authentique : « In my experience, the more gender-conscious student actors are better able to break the socially prescribed boundaries of gender behavior and find a new range of physical and vocal expression, a range that can add dimension to any performance. » (Hendrick, 1998, p. 122). Bien que les visées pédagogiques de cette approche soient claires et louables, il demeure qu'elles passent par la reproduction de comportements attendus chez le genre opposé, ce qui comporte un risque de reconduire certains stéréotypes.

Autre adepte de ce procédé, Amanda Kellock est actrice, metteuse en scène et depuis 2015 directrice artistique de la compagnie *Repercussion Theatre*, bien connue à Montréal pour les productions de *Shakespeare in the Park*. Tous les étés depuis 1988, la compagnie présente une production d'un texte de Shakespeare en tournée dans les parcs de la région montréalaise. En plus de viser une démocratisation de la culture en présentant des œuvres d'une certaine exigence dans un contexte populaire, la compagnie est depuis longtemps sensible au fait de représenter une diversité en scène. Comme on peut le lire sur le site internet de la compagnie :

La diversité culturelle est inscrite dans notre ADN; latente au début, elle est devenue un moteur très actif de nos productions récentes et à venir dans une volonté de refléter sur notre scène la diversité culturelle des communautés montréalaises. Ce n'est pas simplement une question d'engager des comédiens de toutes origines ethniques, mais aussi d'une volonté de diversifier les points de vue culturels dans la réflexion sur les pièces de Shakespeare et dans la conception de leurs mises en scène.

Ainsi, ses mises en scènes donnent souvent lieu à des inversions de rôle (on joue le rôle de l'autre tout en maintenant son propre genre), comme des inversions de genre (on joue le rôle de l'autre tout en incarnant le genre opposé). Selon Kellock, c'est une occasion pour l'interprète d'explorer un nouveau terrain de jeu. Rencontrée dans le cadre de cette recherche, elle l'illustre ainsi : « It invites more playfulness because all of a sudden, they can't get into a habit. It's a new territory, a new feeling. » (Kellock, 2018). Selon elle, passer par des chemins inhabituels amènerait l'interprète à élargir son territoire. Dans sa direction artistique, elle cherche d'abord à orienter le choix de la pièce en fonction des enjeux présents dans l'actualité : de quoi a-t-on besoin d'entendre parler en ce moment et comment l'œuvre de Shakespeare peut-elle dialoguer avec le présent? Ensuite, elle tend à convoquer le talent d'interprètes qui ne trouvent pas toujours des rôles à leur pointure dans les limites du marché montréalais. Voilà comment elle propose en 2016 une mise en scène de *The tragedy of Julius Caesar* avec une distribution unisexe féminine. Kellock procède ainsi à une inversion des rôles : les actrices jouent le personnage sans toutefois incarner l'homme; le rôle masculin est féminisé. La metteuse en scène donne ainsi toute la place aux femmes sur le plateau, dont la proportion des rôles est moindre dans le répertoire shakespearien. Cette proposition de mise en scène se déroulant dans un monde imaginé régi par les femmes soulève de vastes réflexions sur les liens qu'entretiennent genre et pouvoir. Dans son approche avec les actrices, elle a cherché à les amener vers un jeu plus ample et désinhibé, tant du côté de la voix que du corps : « Female performers are not taught enough to take up space the way that men sort of more naturally seem to do. So, the amount of time it took them to just open up and not apologise, you know? To stand,

and take up space.» (Kellock, 2018). Une stratégie dans sa direction est alors de faire suivre aux interprètes des ateliers de capoeira, un art martial afro-brésilien, afin qu'elles engagent davantage le bas du corps dans le jeu et qu'elles abordent le plateau de façon plus décomplexée.

En 2018, pour les trente ans de la compagnie, Kellock s'attaque au mythique *Romeo and Juliet*. La proposition de Kellock vise à remettre en question l'hétéronormativité de la pièce – soit la résolution obligée de l'union d'un homme et d'une femme – c'est pourquoi elle procède autrement pour distribuer les rôles. Elle invite les interprètes convoqué·e·s en audition à se prononcer sur les rôles qu'ils·elles désirent jouer. Elle souhaite ainsi donner : « the agency to the actor to say : this is the character that I identify with. » (Kellock, 2018). L'étape de la distribution des rôles prend alors des allures de conversation, d'échange et permet de diviser autrement le pouvoir dans la prise de décision :

I get to give people opportunities and chances to play they would not normally get, which for me is super exciting. Because I think that is the fun of acting, it is getting to both give all of yourself to the role but also to explore sides of yourself that you don't get to explore in everyday life. (Kellock, 2018).

Cette approche du rôle qui fait fi du genre auquel il est rattaché aura mené à une distribution très éclatée. Alors qu'il y avait plusieurs inversions des genres – entre autre une Dame Capulet formidablement incarnée par l'acteur Anton May – Roméo était ici entièrement féminisé. La relation entre Roméo et Juliette, devenue un amour entre deux femmes, génère une lecture de l'œuvre selon laquelle le sentiment amoureux s'étend bien au-delà de l'hétéronormativité normalement associée à cette pièce, d'où le sous-titre ajouté pour l'occasion : *Romeo and Juliet : Love is love*. L'inversion des rôles agit ici non seulement sur le jeu des interprètes, mais aussi sur les mots de l'auteur, permettant une relecture touchante de l'œuvre, tout en questionnant les normes dramaturgiques associées au grand répertoire. C'est en regard de ces différentes

pratiques que nous avons choisi de concentrer notre recherche sur le procédé d'inversion des rôles afin d'étudier plus en détail ce qu'il génère du point de vue du jeu des interprètes, mais aussi en ce qui a trait au sens de l'œuvre.

1.3 Shakespeare et *Mesure pour mesure*

Afin de permettre une inversion des rôles significative, nous avons été à la recherche d'une œuvre du grand répertoire mettant en scène des personnages féminins et masculins particulièrement campés. Notre choix s'est arrêté sur *Mesure pour mesure*, de William Shakespeare. Aller vers Shakespeare ne relève pas du hasard. Se pencher sur l'opus shakespearien permet de questionner le caractère exhaustif, voire universel que plusieurs attribuent à cette œuvre. Il suffit de penser au grand engouement autour de *Shakespeare : the Invention of Human* de Harold Bloom, qui défend l'idée que Shakespeare, par son œuvre, ait cerné l'humain dans ses différentes déclinaisons, d'une manière que personne ne soit parvenu à surpasser à ce jour. Pourtant, comme toute œuvre, elle doit contenir sa part d'impensé et nous suggérons qu'à la manière d'un négatif en photo, le processus d'inversion des rôles puisse révéler quels sont les rôles féminins et masculins n'ayant pas été écrits par Shakespeare. De plus, écrite pour des distributions unisexes masculines, l'œuvre shakespearienne est constituée de manière à renforcer les identités sexuelles, tant féminines que masculines : « L'écartèlement constitutif de tout personnage de théâtre entre les mots qui le constituent comme personnage et le corps du comédien qui l'incarne est poussé à son paroxysme sur la scène élisabéthaine. » (Lemonnier-TeXier, 2012, p. 9). Et les mots de Shakespeare gardent la trace de ces écartèlements. Cette compréhension des origines spécifiques de ce corpus permet de mieux saisir les systèmes d'opposition entre les personnages féminins et masculins dans l'œuvre du grand Will.

Dans *Mesure pour mesure*, Vincentio, duc de Vienne, annonce qu'il doit quitter la ville et qu'il en cède les pouvoirs à Angelo, un homme de loi reconnu pour être très strict. La cité dont hérite Angelo est en très piteux état. Le laxisme de Vincentio a permis au crime organisé de se déployer, les bordels jonchent les quartiers mal famés et les corps des citoyens sont contaminés par les maladies vénériennes :

La ville de Vienne que Shakespeare donne à voir dans *Mesure pour mesure* est un univers à la fois étouffant et morbide, sorte de dystopie grinçante où personne n'échappe aux vicissitudes des appétits charnels, où les corps sont marqués au sceau de la vérole. (Lemonnier-TeXier, 2012, p. 34)

Angelo est déterminé à rétablir l'ordre et dès qu'il arrive en poste, il renforce le respect de certaines lois, dont celle interdisant d'avoir des rapports sexuels en dehors des liens du mariage. Rapidement, il condamne à mort Claudio, un jeune noble dont la fiancée Juliette est tombée enceinte avant leur union. Isabelle, la jeune sœur de Claudio, religieuse novice d'une grande vertu, se rend auprès d'Angelo pour lui demander de grâcier son frère. Angelo refuse, mais Isabelle ose insister. Elle l'invite à se mettre à la place de Claudio avant de le condamner. Confus, Angelo lui demande de revenir le voir le lendemain pour obtenir sa réponse. Sa rencontre avec Isabelle provoque chez lui un désir qui lui était jusqu'alors inconnu et qui s'exprime par la violence. Angelo fait alors le choix de bafouer le système de valeurs qui l'a pourtant toujours guidé. Le lendemain, Angelo annonce à Isabelle qu'il accepte de sauver Claudio à condition qu'elle s'offre à lui. Catégorique, elle refuse ce marché avec véhémence. Elle menace de le dénoncer, mais Angelo lui répond que jamais personne ne la croira. Lorsqu'elle se rend en prison pour dire adieu à Claudio, ce dernier l'implore d'accepter l'offre d'Angelo. Malgré cela, elle ne cède pas. Un subterfuge sera alors mis en place. Mariana était anciennement fiancée à Angelo, mais celui-ci a choisi d'annuler le mariage lorsque la dot de sa promise a été perdue dans un naufrage. Elle accepte de prendre la place d'Isabelle auprès d'Angelo afin que Claudio soit sauvé. Même si Mariana passe une nuit avec Angelo – alors que celui-ci croit qu'il s'agit d'Isabelle – au lendemain, il revient sur

son engagement et réclame tout de même la tête de Claudio. Contrairement à ce que tout le monde croit, le Duc n'a pas véritablement quitté Vienne et a observé l'ensemble des péripéties sous le couvert d'un habit de moine. Cette usurpation d'identité a permis à cet étrange personnage d'être le confident des différents protagonistes. Au dernier acte, il prétend être de retour et rétablit l'ordre : Claudio est libéré et Angelo pardonné. Finalement, le Duc demande la main d'Isabelle. Cette dernière reste sans réponse – elle n'a littéralement plus de réplique par la suite – ce qui contribue à faire de cette pièce une œuvre inclassable : « C'est l'absence de clôture dramatique qui laisse au spectateur le choix du dosage entre la part d'ombre et la part de lumière, le choix de rire ou d'imaginer le pire, car comme le dit Isabella “ ’tis a physic/That's a bitter to sweet end ” » (Lemonnier-TeXier, 2012, p. 34). Nous avons choisi de concentrer nos travaux sur deux scènes emblématiques de la pièce, soit les scènes 2 et 4 de l'acte 2 (voir Annexe A), c'est-à-dire la première rencontre entre Isabelle et Angelo ainsi que le moment où Angelo propose le marché à Isabelle. Nous avons privilégié la traduction de Jean-Claude Carrière pour la fluidité de sa prose et avons effectué quelques coupures. Nous avons entre autres supprimé les personnages de Lucio et du Prévôt qui sont présents à la scène 2 afin de concentrer l'action entre les personnages principaux.

Isabelle et Angelo sont tout à fait ancrés dans le système d'opposition shakespearien. Riches de nuances, les personnages sont tissés de contradictions, étant tiraillés entre le désir d'être justes et l'envie de protéger leur intérêt. Toutefois, dans *Mesure pour mesure*, les personnages masculins demeurent campés dans des positions de pouvoir, alors que les personnages féminins sont réduits au statut de corps utilisés comme monnaie d'échange, mettant ainsi en évidence la prépondérance du corps dans la définition du statut :

C'est une comédie où la jubilation du spectateur n'est jamais plus grande que lorsque les personnages jouent à être ce qu'ils ne sont pas et révèlent les rouages de leur rôle, parce que c'est la seule échappatoire possible face

à l'esclavage de la chair, et face à l'enfermement des corps. » (Lemonnier-
Texier, 2012, p. 34).

Cette œuvre se présentait comme un matériau fertile pour la recherche que nous entendions faire puisque ces représentations de la masculinité en position de pouvoir et de la féminité objectivée demeurent des lieux communs encore aujourd'hui. Par conséquent, cela permettait d'offrir une partition très inhabituelle aux interprètes dans le cadre d'une inversion des rôles. De plus, les questions de consentement et de dénonciation au cœur des enjeux de cette pièce sont plus que jamais débattues dans l'espace public. Ces échos contemporains invitent à prendre position entre perspective historique et actualisation :

Il est en effet deux manières de considérer l'œuvre classique : comme une œuvre qui, bien que située dans un lointain passé, dure et survit à tous les changements historiques; ou, au contraire, comme une œuvre qui, bien qu'elle nous soit parvenue, n'en appartient pas moins à un temps révolu, qu'il n'est possible de reconstituer que par un processus d'historicisation. (Pavis, 1990, p. 58).

En abordant *Mesure pour mesure*, nous comptons nous situer à mi-chemin entre les deux pôles de l'actualisation et de l'historicisation. L'intention était de créer un dialogue entre cette œuvre âgée de plus de quatre-cents ans et notre époque afin d'en faire jaillir les échos troublants. Lire *Mesure pour mesure* aujourd'hui peut donner la sensation que les abus de pouvoir se répètent depuis des centaines d'années, sans qu'on ne parvienne à les changer et c'est justement ce qui donne un poids supplémentaire au récit. Dans une pure actualisation :

Tout se passe comme si la mise en scène cherchait à nier l'histoire au profit d'une prétendue immédiateté de l'évènement scénique, comme si elle prenait le texte, la scène, les comédiens comme des matériaux immédiats qui n'auraient pas encore été viciés par l'histoire. (Pavis, 1990, p. 61).

Nous souhaitons donc éviter d’annihiler la toile de fond historique, pour ne pas réduire l’œuvre à une chronique moderne. À l’heure où plusieurs prennent la parole pour dénoncer des crimes de nature sexuelle, comment les paroles d’Angelo résonneraient-elles lorsqu’il lance à Isabelle, alors déterminée à le dénoncer: « Qui te croira Isabelle? Mon nom intact, l’austérité de ma vie, ma parole contre la tienne et ma place dans l’État pèseront tellement plus fort que ton accusation. » (Shakespeare, 1978, p. 53).

Au-delà de l’objet principal de la recherche qui était la direction des interprètes, nous entendions lier le processus de création à une réflexion sur le sens de l’œuvre afin d’observer comment les questions qu’elle soulève entrent en collision avec les enjeux contemporains. Nous souhaitons que cette recherche puisse être pour les participant·e·s une occasion de prendre la parole, notamment en ce qui a trait aux questions de pouvoir. Nous voulions que la salle de répétition devienne un petit îlot de résistance, où le jeu théâtral serve de bougie d’allumage à une prise de parole citoyenne. Pour cette raison – et pour d’autres motifs que nous exposerons sous peu – nous nous sommes naturellement tournée vers le milieu du théâtre amateur.

1.4 Le théâtre amateur comme terrain de recherche

Disons-le d’emblée, nous fréquentons le milieu du théâtre amateur depuis une vingtaine d’année et nous affirmons que cela a été un moteur déterminant dans le développement de notre pratique théâtrale. Le théâtre amateur bénéficie généralement de très peu de reconnaissance et c’est encore plus marqué dans le monde de la recherche. Justifier le fait de travailler avec des interprètes amateur demande d’emblée de déboulonner un stéréotype selon lequel travailler auprès de comédien·ne·s amateur constitue nécessairement une expérience moins riche qu’auprès de son pendant professionnel. Même dans le cadre de cette recherche, c’est un choix qui a été

régulièrement questionné, ce qui n'aurait jamais été le cas si nous avions plutôt sélectionné des interprètes professionnel·le·s ou en formation. Désignant pourtant simplement un théâtre qui est fait par ceux·celles qui l'aiment, le seul terme théâtre amateur revêt un caractère péjoratif et on lui préfère souvent le plus ambigu semi-professionnel. Nous privilégions donc une approche où le théâtre amateur se définit par lui-même et non par rapport au théâtre professionnel : « Faire du théâtre en amateur, ce n'est donc pas faire le même théâtre que les professionnels, gratuitement, et plus gauchement. » (Mervant-Roux, 2011, p. 4), au contraire. C'est un théâtre qui a ses caractéristiques propres et c'est précisément pour celles-ci que nous nous y sommes intéressée.

Au théâtre amateur, il est possible – on y est même encouragé – de travailler autrement qu'en silo, sans le souci de se spécialiser dans un des métiers de la scène. Ce contexte de création, où la compétition est réduite, favorise un climat de collaboration où sont mobilisées souplesse, polyvalence et débrouillardise, des qualités que nous recherchions. Les membres d'une troupe ont des parcours professionnels et de vie très variés, ce qui représente une richesse des points de vue culturel et humain. Ainsi, des gens qui ne se seraient sans doute pas rencontrés autrement, sont réunis autour d'un objet de création. Cette diversité de points de vue nous intéressait tout particulièrement. Bien qu'il ne soit pas affranchi de tout enjeu économique, le théâtre amateur peut faire preuve de plus de désinvolture face aux questions de mandat, de saison ou d'abonnement, représentant ainsi un banc d'essai privilégié favorisant une prise de risque, ce qui collait au climat d'expérimentation recherché. Aussi, l'interprète amateur entretient un lien particulier avec le public; amis, familles et autres membres de la troupe remplissent les gradins, ce qui génère un rapport scène-salle d'une rare proximité. À l'instar du théâtre étudiant, les liens affectifs entre la scène et le public bonifient tout simplement le caractère festif de la représentation. Il devient presque impossible de faire abstraction de la personne que l'on connaît qui incarne le personnage et pourtant, on consent à la fiction. De plus, le répertoire des troupes se

façon habituellement en fonction de ses membres : les pièces sont choisies selon les individus qui constituent les troupes; leurs affinités, les possibilités de distribution, etc. Dans ce contexte, que ce soit par fantasme avoué ou parce qu'il y a un rôle à combler, les contre-emplois sont très fréquents, ce qui amène les interprètes amateurs à explorer des rôles très variés. Cette prise de liberté face à son propre *casting* venait servir directement les objectifs de cette recherche. Finalement, il faut que les membres des troupes aient des motifs bien sentis pour ajouter cette activité à un horaire chargé où il y a souvent déjà un emploi, une famille et d'autres obligations :

Pourquoi sortir, les soirs d'hiver, après une journée de travail, faire quinze, vingt kilomètres parfois, pour arriver dans une salle polyvalente vide et mal chauffée et répéter pendant trois heures, en assumant aussi toutes les autres tâches? Les troupes répondent : le plaisir de jouer, de retrouver les émotions de l'enfance, de transgresser le jeu social par le jeu théâtral. (Heleine, 2004, p. 174).

Il s'agit sans doute là de la spécificité la plus importante du théâtre amateur : le plaisir de jouer permet une prise de parole citoyenne, comme il s'en trouve peu ailleurs. Par le jeu, l'interprète amateur échappe aux rôles qui lui sont habituellement prescrits pour s'attribuer celui qu'il-elle désire, reprenant ainsi un certain pouvoir sur sa place face au monde. Comme le souligne une des participantes à cette recherche, une pratique théâtrale amateur donne : « la liberté d'exister autrement et d'aller voir ce que c'est d'exister autrement et d'en tirer, de ces personnages-là, des choses que tu n'avais pas avant peut-être, qui deviennent une part de toi, parce que tu les as essayées dans un contexte qui n'est pas la vraie vie. » (Marie-Maude). Ainsi, la salle de répétition peut devenir l'incubateur de réflexions qui dépassent largement les considérations théâtrales : « les lieux de réflexion et d'expression de nature privée paraissent précieux, irremplaçables à l'intérieur de la démocratie. Et il en va assurément de même pour la vie théâtrale amateur. » (Mervant-Roux, 2011, p. 176).

Les huit candidat·e·s retenu·e·s dans le cadre de cette recherche – en fonction de leur intérêt pour le projet et de leur disponibilité – étaient lié·e·s de près ou de loin à la troupe amateur *Histrion*, que nous fréquentons également depuis une vingtaine d'années. *Histrion* est fondée en 1994 par des ancien·ne·s étudiant·e·s de Polytechnique Montréal ayant fait partie de la troupe *Poly-Théâtre* et souhaitant poursuivre une pratique théâtrale. Basée à Montréal, *Histrion* propose des saisons régulières depuis 1999. La complicité et la confiance étaient donc dès le départ bien établies entre la plupart des interprètes, mais aussi auprès de la chercheuse, ce qui représentait un avantage majeur : « Dans une troupe comme la nôtre, où on se fréquente depuis de nombreuses années, il y a des zones qu'on est peut-être prêts à explorer que je me verrais mal explorer devant des gens que je rencontre par exemple pour la première fois. » (Marie-Maude). Les candidat·e·s ont été très éloquent·e·s sur la place que prend le théâtre amateur dans leur vie. Pour certain·e·s, cette pratique agit comme un contrepoids à une vie remplie et agitée : « le fait de se ressourcer intellectuellement et émotivement parce que je suis ailleurs, quand on revient pour faire face à la vie, on est tellement plus ressourcé. [...] En un mot, c'est l'équilibre. » (Marcelo). Pour d'autres, entamer une pratique théâtrale amateur a été une clé importante d'épanouissement :

Il y a une chose que j'ai trouvée dans le théâtre amateur que je n'aurais pas pu trouver ailleurs. J'ai l'impression que ça m'a permis ou enfin, aidé à... exister. Parce que j'étais quelqu'un qui était 100% dans l'ombre, et puis à un moment donné, je suis passé juste un petit peu dans le *spot*. Et juste le fait de le faire un petit peu, une fois de temps en temps, les choses ont commencé à pouvoir sortir un peu. (Jean-Benoît)

Rappelons que plusieurs interprètes amateur cumulent des dizaines de rôles et des années d'expérience, ce qui constitue une pratique plus que significative. Que sa pratique soit professionnelle ou amateur, l'interprète est d'ordinaire en quête d'opportunités lui permettant de se développer artistiquement. C'est d'ailleurs ce désir de dépassement qui a animé les candidat·e·s tout au long de ce projet de recherche et

qui les a amené à participer avec tant de générosité. Prenons le temps de présenter ces huit candidat-e-s, qui ont formé quatre duos, et de saluer la diversité de leur parcours.

Duo A : Valérie Bécaert : directrice de recherche dans le milieu de l'intelligence artificielle. Grégory Saget-Rudd : directeur marketing

Duo B : Marie-Maude de Denus-Baillargeon : chercheuse en optique. Simon Charron : enseignant en art dramatique

Duo C : Ariane Labelle-Côté : adjointe administrative. Marcelo Souhami : directeur des ventes dans le domaine des hautes technologies

Duo D : Marie-Pierre Tourangeau : responsable des formations dans le milieu pharmaceutique. Jean-Benoit Guénette : étudiant en traduction

Nous avons choisi de travailler avec quatre duos afin d'avoir une quantité de données suffisamment significative pour pouvoir nourrir une analyse comparative continue. Ainsi, nous avons des possibilités de témoignages divergents et nuancés, mais nous pouvions également établir certaines tendances générales.

1.5 *L'Analyse-Action* de Maria Knebel

Pour aborder le travail en répétitions, nous nous sommes principalement appuyée sur *L'Analyse-action* de Maria Knebel. Plus particulièrement, nous nous sommes intéressée à l'approche par études. Nous approfondirons cette notion au chapitre III, mais il est nécessaire d'en présenter ici les grandes lignes. Élève de Stanislavski, Knebel devient comédienne, metteuse en scène, pédagogue et autrice. Ses travaux portent principalement sur une approche du jeu réaliste qui vise à contourner les écueils

d'un apprentissage mécanique du texte. Elle privilégie plutôt une mise en action des mots où l'intelligence et la sensibilité de l'interprète sont convoquées. Selon Knebel, le metteur en scène doit : « savoir mettre l'acteur dans des conditions telles que ce dernier, éprouvant un sentiment de responsabilité personnelle vis-à-vis de son rôle, se fasse le plus actif possible. » (Knebel, 2006, p. 43).

Lors d'une étude, Knebel propose de cibler les actions principales d'une scène afin d'en comprendre la succession, à la manière d'une réaction en chaîne. Ces actions sont ensuite jouées par les interprètes, d'abord sans paroles, puis avec des mots improvisés : « Durant ce récit, l'acteur prend conscience de l'ensemble du matériau de la pièce, de sa ligne principale, transversale. » (Knebel, 2006, p. 75). Tout n'a pas à être compris avant de quitter la table de lecture pour aborder le plateau, au contraire : « Une répétition par études place l'acteur devant la nécessité d'avoir pleine conscience de son vécu physique durant un épisode donné; vécu qui est, bien sûr, étroitement lié avec l'ensemble des sensations psychologiques. » (Knebel, 2006, p. 75). Ainsi, l'aspect physique du personnage est indissociable de ses caractéristiques psychologiques. Au-delà d'une compréhension intellectuelle de la scène, l'approche par études amène l'interprète à s'appropriier la scène par le corps. Lorsque les enjeux de la scène et son déroulement sont visibles, on revient aux mots de l'auteur·rice, puis on reprend les expérimentations lorsque de nouveaux éléments sont à clarifier. Ces allers-retours entre la table et le plateau permettent une appropriation plus rapide et globale des scènes et un engagement particulièrement significatif des interprètes dans le processus de création, mais aussi – dans le cas qui nous intéresse – face aux enjeux de la recherche. L'approche par études permet ces moments de recul où il devient fertile de questionner le rapport entre les comportements en scène et les attentes liées au genre. Naturellement, la scène se réfléchit et se construit à plusieurs alors que les éléments analysés (voix, corps, registre émotif) sont relevés, questionnés et catégorisés. Allant de pair avec cette approche du jeu, nous avons opté pour la méthodologie de théorisation enracinée.

1.6 Méthodologie

Il va de soi que cette recherche, prenant place dans la salle de répétition, s'oriente davantage sur le processus de création que sur le résultat. L'expérimentation se passerait sous forme d'allers-retours, de réactions en chaîne entre les interventions du côté de la direction des interprètes et les réactions et apports du côté des candidat·e·s. C'est dans ce mouvement en constante évolution que les données émergeraient. Voilà pourquoi nous nous sommes dirigée vers la méthodologie de théorisation enracinée (MTE). Cette approche a été théorisée par deux sociologues américains, Barney G. Glaser et Anselm L. Strauss. En 1967, ils signent *The Discovery Of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, ouvrage dans lequel ils jettent les bases de cette approche méthodologique : « La MTE est une approche inductive dont la finalité est de générer des théories. » (Corbin, 2012, p. VII). Principalement employée dans les domaines des sciences sociales et des arts, la MTE ne privilégie pas la quête d'une vérité absolue, elle met plutôt en valeur le regard de la personne chercheuse qui réagit en fonction de ce qui surgit au cours de ses expérimentations. Cete dernière doit : « se donner une méthode permettant d'articuler un savoir émergeant du terrain d'une pratique où la pensée expérientielle et la pensée conceptuelle collaborent de façon particulière. » (Gosselin, 2009, p. 27). Ainsi, le vécu des participant·e·s et leur regard sur l'expérience permet de multiplier les points de vue sur l'objet étudié afin d'en faire une analyse complexe et probante. C'est pourquoi nous avons établi une relation de co-chercheur·se·s avec les candidat·e·s afin de privilégier la prise de parole et la cohabitation de points de vue variés, les témoignages des interprètes devenant la locomotive et la boussole de la direction d'acteur·rice.

Concrètement, la période d'expérimentation a été divisée en deux étapes. Après un démarrage commun (présentation du travail de recherche et des enjeux, lecture et

analyse de *Mesure pour mesure*, exercices de jeu, etc.), les duos ont travaillé les scènes 2 et 4 de l'acte 2 dans leur version originale, les actrices jouant Isabelle, les acteurs incarnant Angelo. Chaque binôme a eu neuf heures en répétition avec la chercheuse pour explorer les deux scènes et en élaborer une proposition de mise en scène. Les quatre duos se sont ensuite retrouvés pour présenter leur version des scènes afin d'en faire l'analyse. Puis, nous avons entamé la deuxième étape en faisant la lecture des scènes avec les rôles inversés; les actrices incarnant Angela et les acteurs jouant Isabeau. Nous avons à nouveau répété en duo, chaque binôme bénéficiant de neuf heures de répétition. Finalement, nous nous sommes réunis pour la présentation et l'analyse des scènes dans la seconde version. Un bilan global de l'expérience a conclu cette recherche totalisant quatre-vingt-dix heures en répétition.

Nous mettons donc les éléments principaux en place : organisation du travail, choix du texte, procédé d'inversion des rôles, stratégies de direction d'acteur·rice, etc. Mais il fallait ensuite s'ajuster en fonction des phénomènes émergents; l'apport des interprètes, les problèmes rencontrés, les questions soulevées, etc. La MTE permettait d'être souple et d'évoluer en fonction des résultats obtenus. Tout au long du processus de ce mémoire-crédation, la relation triangulaire entre les interprètes, la direction d'acteur·rice et l'objet de création a été étudiée en continu et ce, toujours à travers la lunette de la question du genre. Chez les candidat·e·s, nous observions trois éléments particuliers : la voix, le corps et le registre émotif. Comment le corps et la voix des interprètes réagissent-ils en passant d'un personnage à l'autre? Jouer un rôle écrit pour le genre opposé permet-il de jouer une gamme d'émotions nouvelles? Est-ce que ce procédé amène à développer de nouveaux outils?

Afin de documenter cette recherche, nous avons alimenté un journal de bord au sortir de chaque répétition, afin de garder des traces de l'évolution du travail de la voix, du corps et du registre émotif chez les interprètes. Les présentations des équipes à la fin de chaque étape étaient filmées et certaines étapes-clés – dont les études – étaient

photographiées. Les sessions de travail ont également été ponctuées d'entretiens individuels et de groupe avec les interprètes, afin de recueillir leurs impressions et d'ajuster à la fois la direction d'acteur·rice et l'orientation de la recherche. Le contenu de ces entretiens fut conservé par le biais de captations vidéo. Des questionnaires écrits ont aussi été employés pour permettre aux participants de communiquer leurs réactions de façons plus intime et approfondie. L'ensemble des informations reçues fut regroupé par codage et par catégorisation, au fur et à mesure de la collecte. Ces données ont ensuite été validées lors des entretiens avec les participants, permettant de récolter de nouvelles données : « Les personnes interviewées deviennent des chercheurs, des révélateurs; [...] par des commentaires spécifiques qui permettent de nuancer ou modifier les résultats de l'analyse, tout au long de la recherche. » (Plouffe et Guillemette, 2012, p. 105). De la même manière, notre approche avec les interprètes a évolué en fonction de ce qui surgissait en répétition.

Si nous avons entrepris cette recherche en souhaitant que s'articule un discours critique face aux modèles féminins et masculins récurrents du grand répertoire et à nos moyens contemporains de les interpréter, nous ne pouvons en aucun cas forcer l'élaboration de ce discours. Ce n'est que l'évolution du processus de répétition, nourri des réflexions des candidat·e·s, qui aura permis à ce propos d'émerger

1.7 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exposé les différentes composantes de l'expérimentation : ce qui a constitué le terrain de jeu et les règles que nous nous sommes offerts. D'abord, nous avons analysé comment s'articule le genre lorsque ce dernier est mis en scène, la théâtralité constituant un outil exceptionnel pour en révéler le caractère construit. Ensuite, nous avons exposé les facteurs qui nous ont orientée vers un procédé

d'inversion des rôles. Puis, nous avons exposé les raisons qui nous ont dirigée vers le corpus shakespearien en explicitant tout particulièrement à quel point ces œuvres, compte tenu du contexte duquel elles sont issues, constituent une dramaturgie privilégiée pour explorer le genre et sa performativité. Nous avons alors fait l'analyse de *Mesure pour mesure*, en révélant le caractère emblématique des scènes retenues, tout comme leur triste actualité. Par la suite, nous avons présenté le milieu du théâtre amateur en mettant en lumière ses caractéristiques propres, celles pour lesquelles nous avons choisi d'en faire notre terrain de recherche. Il fallait alors présenter les grandes lignes de *L'Analyse-Action* de Maria Knebel, tout spécialement son approche par études qui a été déterminante pour notre travail en répétition. Finalement, nous avons présenté les caractéristiques de la méthodologie de théorisation enracinée (MTE) et comment cette dernière a été mise en œuvre dans le cadre de cette recherche.

Dans le prochain chapitre, nous analyserons d'abord en profondeur la notion de stéréotypes : ce qui les constitue et ce qui les rend si difficile à éviter. Nous étudierons de quelle manière le genre peut être réduit de façon stéréotypée et comment ce phénomène se manifeste au théâtre. Ces éléments mis en place, nous observerons comment adopter une approche sociologique du corps au théâtre peut être une stratégie pour déceler et contourner les stéréotypes de genre. Nous ferons ensuite une analyse plus détaillée des problèmes qui se posent lorsqu'on se frotte au grand répertoire tout comme lorsqu'on aborde les personnages d'Isabelle et d'Angelo. Finalement, nous exposerons les stéréotypes de genre rencontrés au cours de l'expérimentation et les stratégies employées pour les dépasser.

CHAPITRE II

STÉRÉOTYPES DE GENRE EN SCÈNE : LES IDENTIFIER, TENTER DE LES DÉPASSER

2. Introduction

Dans ce chapitre, nous définirons d'abord ce qu'est un stéréotype en prenant soin de le distinguer de l'archétype. Ensuite, nous analyserons plus en détail cette notion issue de la sociologie en nous appuyant sur les écrits de Walter Lippmann, intellectuel américain et premier auteur à s'être penché sur cette question dès les années 1920. Nous observerons plus particulièrement comment les stéréotypes prennent forme, et de quelle façon ils se perpétuent. Pour ce faire, nous dialoguerons avec la notion de savoir situé élaborée par la professeure et autrice Donna Haraway. Puis, nous exposerons comment s'articule le stéréotype lorsqu'il est lié à la question du genre et de quelle manière il agit en scène. Nous observerons tout spécialement comment la théâtralité peut agir comme révélateur du caractère construit du genre. Après avoir analysé les stéréotypes féminins et masculins associés au grand répertoire, nous nous pencherons sur *Mesure pour mesure* en exposant les lieux communs associés aux personnages d'Isabelle et Angelo. Finalement, nous ferons l'analyse des principaux stéréotypes de genre s'étant manifestés lors de cette recherche, en salle de répétition. Nous observerons plus particulièrement les éléments issus du jeu des interprètes tout comme des fragments de leurs témoignages.

2.1 Le stéréotype de genre au théâtre

Ce qui étonne lorsqu'on aborde la question des stéréotypes de genre, c'est que d'entrée de jeu, il semble évident de les condamner. Sur scène ou dans la vie, correspondre à un stéréotype est lié à quelque chose de très péjoratif. Cependant, lorsque vient le moment de définir clairement cette notion et d'en saisir les rouages, la pensée s'articule de façon beaucoup moins évidente. Nous chercherons ici à définir en profondeur ce qui constitue un stéréotype de genre et à saisir comment il se fait que bien que l'on s'y oppose de façon générale, on en porte inévitablement à l'intérieur de soi.

2.1.1 Distinguer l'archétype

Commençons par distinguer l'archétype du stéréotype, deux termes souvent confondus. L'archétype, très fréquent au théâtre, se définit par son caractère condensé ou schématique. Facilement reconnaissable, les lignes qui le définissent sont clairement établies par des codes connus d'une forte majorité. Ceux-ci sont issus de structures qui renvoient à un imaginaire collectif, tels les mythes ou les contes. Pavis précise :

L'intérêt de tels personnages est de dépasser largement le cadre étroit de leur situations particulières selon les différents dramaturges pour s'élever à un modèle archaïque universel. L'archétype serait donc un type de personnage particulièrement général et récurrent dans une œuvre, une époque ou dans toutes les littératures et mythologies. (Pavis, 2009, p. 25)

Au théâtre, parmi les exemples les plus emblématiques se trouve certainement les personnages issus de la *commedia dell'arte*. Une interprétation d'Arlequin ou de Pantalon est juste précisément lorsqu'elle répond à ce qui est attendu de ces personnages. Dès l'entrée de l'interprète d'Arlequin en scène, on reconnaît le personnage : le masque, le costume, la gestuelle et les traits de caractère permettent de reconnaître le valet sympathique. Les facettes – simples mais multiples – cohabitent, sont clairement définies et correspondent à des codes issus d'un imaginaire collectif. Souvent lié à des formes populaires, l'archétype exerce son efficacité par l'évidence de sa proposition. Cependant, il ne pose pas problème du point de vue du sens comme peut le faire le stéréotype. C'est pourquoi nous jugions important de différencier d'emblée ces deux notions.

2.1.2 Cibler le stéréotype

Le stéréotype, quant à lui, se distingue de l'archétype par son caractère réducteur et son manque d'originalité : « Les stéréotypes ne prennent aucun risque artistique ou idéologique : ils utilisent des idées reçues et des évidences incontrôlées. » (Pavis, 2009, p. 339). À l'instar de la caricature, certains traits sont grossis et le portrait global perd en subtilité; il ne permet pas de percevoir toutes les qualités de l'original. Ainsi, le personnage stéréotypé sera réduit : certains éléments répondant à ce qui est attendu sont accentués, ce qui empêche de saisir le personnage dans toute sa complexité. Par exemple, une interprétation stéréotypée d'Arlequin pourrait, par excès de grimaces, ne donner à ne voir que le côté bouffon du personnage au détriment d'une certaine multidimensionnalité, perdant ainsi de vue les différents aspects du valet futé, gourmand, souvent paresseux et parfois amoureux. En somme, comme l'arbre qui cache la forêt, le stéréotype constitue un point de vue limité sur l'élément observé.

Or, pour bien saisir comment se construisent les stéréotypes, il est d'abord essentiel de se rappeler que tout point de vue est situé : « The facts we see depend on where we are placed, and the habits of our eyes. » (Lippmann, 1997, p. 54). Tout individu voit le monde à travers les lunettes qui sont les siennes et sa perspective est par définition subjective et limitée. Les stéréotypes naissent précisément du fait que l'on a tous·tes une vision restreinte du monde. Pour pallier à ces carences et comprendre ce qui nous entoure, il n'y a d'autres choix que de piger dans des éléments qui nous sont rapportés. Tout ce qui constitue notre contexte socio-culturel : éducation familiale, parcours scolaire, idées partagées entre amis, discours véhiculés par les médias, etc., représente un bassin d'influences qui dessine notre vision du monde. Au sein de ce que l'on collecte, on privilégiera tout naturellement ce qui colle à notre point de vue, ce qui valide nos croyances et renforce les idées déjà en place: « In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture. » (Lippmann, 1997, p. 55). Il va de soi que toute personne ait à imaginer la grande majorité des choses avant de les expérimenter. C'est ainsi que peu à peu, un individu se bâtit un répertoire de connaissances, forcément biaisées, qui vient pallier à ce qu'il n'aura pas vécu. Même à l'âge adulte, être en contact avec un élément nouveau génère un inconfort. Face à l'inconnu, moins une personne aura recours à son sens critique, plus la tendance à adhérer à des idées stéréotypées sera grande : « And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perceptions. » (Lippmann, 1997, p. 59). Ainsi, porter en soi des stéréotypes semble inévitable, mais il est possible de mener une réflexion critique sur leur constitution et leur usage. Une personne peut tendre à réduire l'influence qu'ont les biais qu'elle porte sur sa vision du monde et développer des mécanismes qui les remettent en question.

À ce chapitre, la notion de savoir situé (*situated knowledge*), élaborée par Donna Haraway peut être éclairante. Zoologue et philosophe de formation, cette autrice

féministe propose l'idée de savoir situé afin de pallier aux limites de l'objectivité scientifique et du relativisme : « There is no way to “ be ” simultaneously in all, or wholly in any, of the privileged (i.e., subjugated) positions structured by gender, race, nation and class. » (Haraway, 1988, p. 586). Haraway cherche ainsi à déconstruire l'idée d'une perspective neutre et suggère qu'en tenant compte de son propre point de vue – de ses privilèges et de ses assujettissements – il soit possible de s'approcher d'une plus grande objectivité, de poser un regard plus nuancé et plus juste sur une réalité. De ce fait, elle accorde une valeur supérieure aux savoirs issus des groupes minorisés et assujettis (*subjugated*), auxquels on attribue habituellement une valeur inférieure. Elle défend que ces savoirs en marge d'un point de vue dominant ont une qualité épistémologique singulière, permettant d'avoir accès à une vision autre que celle de la pensée dominante. Ainsi, elle rend indissociable la question du point de vue de celle du pouvoir : « Vision is *always* a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. » (Haraway, 1988, p. 585). Ces notions permettent de mieux comprendre comment se situe son propre point de vue, comment celui-ci se construit et est tributaire des processus multiples qui nous constituent. Or, cette notion permet également de mieux saisir de quelle manière sont créés les savoirs, comment ceux-ci circulent et véhiculent avec eux – ou non – des stéréotypes :

Ainsi, la notion de *savoir situé* implique de mettre en avant la *circulation des idées* : sur le plan de la critique des savoirs dominants, cette notion conteste le monopole du savoir, revendique la pluralité, l'hétérogénéité de savoirs locaux ou minoritaires ; et sur le plan de la production de savoirs “ émancipateurs ”, elle implique de penser la production de savoir sans recourir à des sujets autonomes et isolés, mais à plusieurs processus dans lesquels nous sommes pris·e·s simultanément : la construction de notre perspective sur le monde, la création de solidarités et d'échanges qui nous renforce, et l'ouverture radicale à d'autres perspectives qu'elles soient en “ nous ” ou hors de “ nous ”. (Gérardin-Lavergne et Collier, 2020, p. 15)

Ainsi, plus les savoirs seront issus de points de vue multiples et plus ils circuleront dans des directions variées, plus la pensée dominante sera remise en cause. Cette notion met

en évidence certains choix effectués dans le cadre de cette recherche et se rallie à notre objectif : dépasser les stéréotypes liés au genre au théâtre. La volonté de travailler auprès d'interprètes issu·e·s du théâtre amateur visait précisément « l'hétérogénéité de savoirs locaux ou minoritaires », considérer les candidat·e·s comme des co-chercheur·e·s devait générer « la création de solidarités et d'échanges qui nous renforce », comme l'inversion des rôles devait favoriser « l'ouverture radicale à d'autres perspectives ». En somme, la notion de savoir situé permet d'exercer un esprit critique face son propre point de vue et de cultiver l'état de vigilance que nous recherchions. À partir du moment où on accepte le fait insécurisant selon lequel toute vision du monde est située et qu'une objectivité absolue n'est que chimère, il devient alors possible de prendre conscience de ses propres biais : « We tend, also, to realize more and more clearly when our ideas started, where they started, how they came to us, why we accept them. » (Lippmann, 1997, p. 60). Ce n'est qu'en développant un tel état de vigilance que l'individu saura dépasser les stéréotypes qu'il porte, que ce soit au théâtre ou en société.

2.1.3 Le stéréotype s'attaque au genre

De la même façon que l'arbre qui cache la forêt, les stéréotypes de genre agissent comme des modèles imposés et ce faisant, rendent invisibles ou inadéquats toute identité ne s'y rattachant pas. Ces figures si souvent reproduites agissent comme des repères, voire des « vérités ». Pourtant, se saisir de la version originale de ces modèles tant de fois reproduits se révèle impossible. Ces figures ne sont constituées que selon des a priori schématiques et généralisés, agissant dès la petite enfance : jouets et vêtements genrés, activités différenciées, etc., les codes en société indiquent très rapidement la marche à suivre que l'on soit assigné garçon ou fille à la naissance, ce qui tend à réduire les identités à ce seul aspect. En effet, le genre : « établit des modèles

d'attentes pour des individus (rôles) et range les processus sociaux de la vie quotidienne. Ces modèles, à travers la socialisation, sont internalisés par les individus et semblent passer l'épreuve du temps. » (Goran, 2014, p. 1070). Ces traits de caractère attendus selon le genre agissent inconsciemment sur la perception que l'on se fait des autres et engendrent une mise en opposition et une hiérarchisation des genres. Cette recherche n'a pas pour but de faire une recension exhaustive des stéréotypes féminins et masculins, mais il est bon de se rappeler que :

Quand les hommes tendent à être associés (et à s'associer) aux stéréotypes masculins relevant de la virilité, de la force ou de la performance, les femmes tendent à être plutôt regardées (et à se définir) autour des stéréotypes féminins relevant de la maternité, de la grâce, de la faiblesse et de la séduction sexuelle. » (Buscatto, Leontsini, 2011, p.11).

Ces lieux communs sont extrêmement persistants et agissent non seulement sur nos perceptions des autres, mais aussi sur la construction de notre propre identité. Si la compréhension de la dynamique des genres a bien évolué et que cela est rendu visible par la diversité des discours en lien avec ce sujet, force est d'admettre que : « La représentation du monde est encore structurée par la distinction des genres, même si les justifications qu'on lui donne ont changé. » (Mejias, 2017, p. 45). Cette distinction maintient une bicatégorisation des genres et perpétue un mode d'emploi à adopter en fonction de son genre. Par la négative, cette mise en opposition peut également avoir l'effet pervers d'induire les conduites à éviter; celles du genre opposé.

2.1.4 Le stéréotype de genre entre en scène

Si ces balises agissent en société, il va sans dire qu'elles influencent également les pratiques en scène : « Il devient impossible de dissocier le "genre" des interstices politiques et culturels où il est constamment reproduit. » (Butler, 2005, p. 63). De ce

fait, que ce soit du côté des choix dramaturgiques, des propositions de mise en scène, dans la façon de constituer une distribution pour un spectacle, de composer une saison théâtrale ou encore dans la manière de former les interprètes, les modèles dominants circonviennent les pratiques artistiques :

Ainsi, que l'on s'intéresse aux réceptions artistiques par les publics ou que l'on regarde les pratiques artistiques, profanes ou professionnelles, des stéréotypes, des clichés, des imaginaires féminins et masculins régissent sans cesse les possibles pour les acteurs concernés. (Buscatto, Leontsini, 2011, p. 9)

Structurant de façon insidieuse le monde de la création, ces conceptions réduites du féminin et du masculin seraient internalisées à un point tel que les que les créateur·rice·s restreindraient eux-mêmes et elles-mêmes leurs possibles. Paradoxalement, la théâtralité serait une des meilleures armes pour s'attaquer aux stéréotypes afin de les démonter, ou du moins d'en révéler le simulacre. Si cela peut paraître une évidence, rappelons tout de même que : « Le théâtre est bien, en effet, un point de vue sur un événement : un regard, un angle de vision » (Pavis, 2009, p. 359). Ainsi, la représentation théâtrale offre la possibilité de jouer avec ces points de vue. Le regard que pose le spectateur sur l'objet observé peut être détourné, télescopé ou multiplié afin d'en révéler toute la complexité. Dès lors, mettre le genre en scène et le ramener au caractère fabriqué de la représentation peut être un moyen très efficace de révéler la qualité performative du genre, telle que l'entend Butler.

Expérimenté en Suède entre 2007 et 2009, *Staging gender*, un programme artistique et pédagogique, visait justement à remettre en question la perception du genre dans la formation des interprètes. Plus précisément, ce programme avait pour objectif de rendre visibles certains biais culturels inconscients afin d'amener les professeur·e·s tout comme les interprètes en formation à faire des choix plus éclairés au moment de mettre en scène le genre. Dans son article *De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens*, publié dans

sa version française en 2011, Anna Lund, chercheuse en sociologie, fait état de cette expérimentation. À partir des théories de la performativité de Judith Butler, Lund analyse comment la perception d'une instabilité des normes en lien avec le genre au théâtre permet de révéler la régulation des conduites genrées. Dès lors, l'artiste comme le·la citoyen·ne sont en mesure de développer de nouveaux moyens leur permettant de lire ou d'interpréter le monde. Selon Lund : « un comédien professionnel doit être conscient du fait que l'ensemble des possibles pour mettre en scène un personnage sont déjà fabriqués par les discours disponibles dans son système culturel. Le corps peut alors être lu ou interprété comme la limite d'un système culturel. » (Lund, 2011, p. 50). Mais au-delà des limites qu'il constitue, le corps détient également les premiers pouvoirs, toujours selon Lund, pour contribuer à façonner de nouveaux systèmes de significations. Ainsi, si l'interprète est en mesure de détecter le script social qu'on lui attribue, cela lui devient possible d'y déroger sur scène tout comme en société. L'acteur·rice qui passe d'un script à l'autre, d'un rôle à l'autre, révèle le pouvoir de tout individu de s'affranchir d'un moule qui ne lui convient pas et de multiplier ses possibles. C'est ce que Lund qualifie de : « performances en forme de crise productive permettant de repenser les idéaux culturels et les normes genrées. » (Lund, 2011, p. 51).

Pour y arriver, *Staging gender* a fonctionné par le biais de jeux où le caractère construit du genre était révélé. Ces jeux présentent le genre comme : « un ensemble de conduites répétées dépourvues d'un modèle originaire (*i.e.* une copie sans original) » (Lund, 2011, p. 48). Cette définition du genre permet de mettre en lumière avec une grande efficacité la violence d'un modèle imposé qui se perpétue, sans pourtant avoir de fondement dans le réel. C'est ainsi que Lund tente de créer une brèche dans la reconduction de ces modèles. Elle rappelle en outre que ces a priori ne sont maintenus que parce qu'on consent à les reconduire: « Il y a un manuscrit discursif de significations socialement établies auquel les hommes et les femmes se rapportent. Mais ce manuscrit doit être repris, mis en œuvre et joué s'il veut se perpétuer. » (Lund, 2011, p. 51). L'approche

de Lund ouvre un monde de possibles qui met le théâtre au profit d'une réflexion en lien avec le genre. En bousculant les conventions théâtrales et en révélant l'aspect arbitraire et éphémère, la scène devient un levier formidable pour critiquer les normes genrées établies : « Les pratiques artistiques et culturelles sont ainsi un lieu fragile, mais réel, de possible subversion de l'ordre social généré. » (Buscatto, Leontsini, 2011, p. 12).

2.2 Adopter une approche sociologique du corps

Afin d'aborder les stéréotypes de genre comme un script social qu'il est possible de réécrire par le biais du théâtre, nous avons privilégié dans ce projet de recherche une approche sociologique du corps. Rappelons que : « La sociologie du corps est un chapitre de la sociologie plus particulièrement attaché à la saisie de la corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires. » (Le Breton, 2012, p.1). Ainsi, au moment de diriger les interprètes, nous ne les abordions pas comme quatre hommes et quatre femmes, tributaires d'une nature donnée et limités par celle-ci. Nous les approchions plutôt comme des corps ayant accumulé des vécus, portant des discours, et ayant internalisé des scripts culturels. Se positionner ainsi permet de percevoir la relation entre genre, corps et rôle non pas comme une finalité, mais comme étant en constante évolution. En effet, une approche sociologique amène à considérer le corps comme un : « vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde. » (Le Breton, 2012, p. 2). Il est riche de constater que le vécu de l'interprète, son bagage culturel, ses relations aux autres s'inscrivent dans sa posture, sa gestuelle, son attitude, etc. traduisant ainsi son rapport au monde. Ces éléments constituent en quelque sorte un répertoire dans lequel toute personne sera amenée à puiser dans la vie comme en scène. Ainsi, lorsqu'un nouveau rôle est proposé, il est nécessaire de dessiner un

nouveau script afin de donner à voir le parcours et la relation au monde du personnage. Dans le cadre de ce projet, il nous apparaissait essentiel de considérer que le corps est façonné par son contexte social et culturel. En adoptant cette perspective en salle de répétition, le·la metteur·e en scène se trouve plus à même de déceler les éléments stéréotypés et socialement construits et d'en comprendre les origines. À partir de ce diagnostic éclairé, il est possible d'amener l'acteur·rice à dépasser une proposition stéréotypée.

Pour l'interprète de théâtre, adopter une telle approche face à son corps – qui constitue un outil de travail – peut contribuer à développer une perception de soi qui soit plus juste et critique. En effet, dès que l'on revêt ces lunettes, il devient plus aisé de percevoir les biais qui constituent notre relation au monde et qui sont véhiculés par le corps. Par exemple, revenons à l'anecdote citée par Amanda Kellock : dans la préparation de *The Tragedy of Julius Caesar* avec une distribution unisexe féminine, les actrices peinaient à prendre une place suffisante sur le plateau et à adopter un jeu d'une certaine amplitude, leur permettant de donner corps au personnage. Pourtant, les interprètes féminines ne sont certainement pas « nature » inaptes à habiter la scène avec autorité. C'est pourquoi Kellock a plutôt cherché à résoudre le problème en palliant par la capoeira à un apprentissage du corps qui n'aurait pas été fait. Par une approche sociologique du corps, metteur·e·s en scène et interprètes sont amenés à lire ces situations avec plus d'empathie et sont susceptibles de se questionner : le bagage socio-culturel des interprètes leur a-t-il permis d'acquérir cette expérience du point de vue du corps? Qu'est-ce que cette pudeur face au fait de s'imposer révèle sur leur rapport au monde? Comment diriger l'acteur ou l'actrice de manière à lui donner l'occasion de dépasser certaines balises socialement prescrites et ainsi lui permettre de donner corps au personnage? C'est ainsi qu'une approche sociologique du corps au théâtre permet de considérer le corps de l'interprète sans jamais perdre de vue le contexte culturel dont il ou elle est issu·e.

2.3 Genre et grand répertoire : problèmes d'inégalités

Dans l'élaboration de cette recherche, nous nous sommes instinctivement orientée vers le grand répertoire, en quête d'un terrain où les problèmes liés aux stéréotypes de genre seraient particulièrement manifestes. Ce répertoire, dont les œuvres ont un âge certain et où les personnages féminins et masculins renvoient à des univers particulièrement campés, nous apparaissait tout destiné à un procédé d'inversion des rôles. Prenons un moment pour bien cerner cette notion. Ici préféré au terme « répertoire classique », le grand répertoire fait référence à des œuvres canoniques qui auraient traversé le temps. Cela dit, l'objectif n'est pas ici de regrouper des œuvres par catégories et de les étiqueter. L'usage du terme « répertoire » mérite d'ailleurs prudence et nuance :

Il apparaît clairement que son emploi dans des contextes culturels, artistiques et nationaux très différents ne saurait se limiter à l'idée de « collection de chefs-d'œuvre » à laquelle on a longtemps associé le terme. À l'évidence, il n'y a plus un mais une diversité de répertoires et ceux-ci n'offrent plus la même image de prestige et de stabilité qu'auparavant. (Bouvet, Jubinville, 2013, p. 9)

Ainsi, nous croyons essentiel de rappeler que tout répertoire se définit en fonction d'un point de vue culturel. Si en occident, le grand répertoire est principalement rattaché aux opus issus de l'Antiquité (Sophocle, Euripide, Eschyle, etc.) en plus des œuvres européennes situées entre le XVI^e et le XVIII^e siècle (Molière, Shakespeare, Goldoni, etc.), gardons en mémoire que ce catalogue est ainsi regroupé selon une perspective spécifique et qu'il ne constitue en rien une référence universelle. Il faut donc percevoir cette notion non pas comme un socle définitif, mais comme une matière élastique, qui s'adapte au fil du temps qui passe et en fonction d'un lieu donné. Des œuvres ou des auteur·rice·s peuvent tranquillement être oublié·e·s alors que d'autres s'imposent. Il

serait tout à fait justifiable, par exemple, d'inclure dans la notion de grand répertoire des auteur·rice·s plus contemporain·e·s, internationaux·nales ou nationaux·nales.

Notre désir était toutefois de nous pencher sur ces « canons » européens, récurrents sur nos scènes et tributaires d'une certaine autorité :

Le canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs [...] Dépositaires d'une valeur esthétique transhistorique, les canons des diverses pratiques culturelles établissent non seulement ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques. (Pollock, 2007, p. 46).

Dans son article « Des canons et des guerres culturelles » Griselda Pollock, professeure d'histoire de l'art, fait une analyse critique de la notion de canonicité d'un point de vue féministe. Elle dépeint la canonicité comme une structure andro et ethnocentrée qui contribue à un certain formatage dans le rapport à la création, ce qui a pour effet d'invisibiliser une partie de la population et de la production artistique. Elle rappelle que :

La critique du canon a été initiée par celles et ceux qui se sentaient sans voix et privés de la reconnaissance d'une histoire culturelle qui serait la leur [...] Sans une telle reconnaissance, ces groupes manquent de représentations d'eux-mêmes pour contester celles, stéréotypées, discriminantes et oppressives, qui figurent dans ce qui a été canonisé. » (Pollock, 2008, p. 48).

Aborder le grand répertoire dans le cadre de ce mémoire commandait de savoir remettre en question son autorité. Rappelons que c'est souvent par le biais de ces « classiques » mis à l'étude que l'on entre en contact avec le théâtre dans un contexte scolaire. Surtout, ancrées dans un passé lointain et adoptant pratiquement toutes le point de vue d'un auteur masculin, ces œuvres se révèlent problématiques du côté de l'équité des rôles

féminins et masculins. De façon générale, ce répertoire donne à voir des personnages masculins en action : « Le héros classique coïncide parfaitement avec son action : il se pose et s'oppose par le combat et le conflit moral, répond de sa faute et se réconcilie avec la société ou avec lui-même lors de sa chute tragique. » (Pavis, 2009, p. 158). Sauf quelques exceptions, les héros masculins dominent le grand répertoire. On n'a qu'à penser aux nombreuses pièces où le nom du héros va jusqu'à en constituer le titre : *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire*... Le grand répertoire est ainsi traversé d'un point de vue masculin hégémonique, induisant le fait que ce dernier soit universel : « Le masculin est en mesure d'être présenté comme sexuellement neutre, car la neutralité signifie implicitement la masculinité; en revanche, le féminin ne peut prétendre à l'universalité. » (Buscatto, Leontsini, 2011, p. 53). Le personnage féminin est ainsi maintenu dans sa position d'altérité et est généralement relégué à des rôles accessoires. Plus souvent qu'autrement, il se définit en fonction du héros (la femme de..., la mère de...) et n'a qu'un impact secondaire sur le développement du récit. Il serait faux d'affirmer que le grand répertoire ne contient aucun rôle féminin d'envergure, mais ce déséquilibre général entre la constitution des rôles féminins et masculins mérite d'être critiqué. D'un point de vue strictement dramaturgique, ce problème d'inégalité peut s'apparenter à une faiblesse et contribuer à générer une lecture stéréotypée et limitée de certains personnages que l'on perçoit d'emblée comme étant secondaires.

2.4 Quand Shakespeare joue avec le genre

Auteur rattaché au grand répertoire, Shakespeare a la réputation d'avoir écrit des partitions hors du commun pour les femmes tels que les rôles de Lady Macbeth ou de Cléopâtre. Cependant, nous croyons essentiel – afin de bien en saisir la teneur et d'éviter une lecture de l'opus shakespearien qui soit stéréotypée – de situer avec soin

l'œuvre dans son contexte élisabéthain et de mettre en lumière à quel point la performativité du genre y est liée.

Si ces rôles féminins sont aujourd'hui prisés par les actrices, il est paradoxal de se rappeler qu'ils ont été écrits en fonction d'une distribution unisexe masculine puisqu'à l'époque élisabéthaine, les femmes étaient complètement exclues du plateau. Dans ce contexte, c'est par le biais d'une théâtralisation du genre que l'acteur sur scène incarne la femme tout comme l'homme au cœur du récit, s'adonnant à des jeux où le corps est constamment mis en performance du point de vue du genre et où les glissements d'un genre à l'autre ne sont pas qu'autorisés, mais nécessaires :

L'ambivalence sémiotique du corps du comédien à l'époque élisabéthaine et jacobéenne, appelé à représenter aussi bien le masculin que le féminin, définit un univers dramatique où le glissement d'un genre à l'autre est aisé, et où l'instabilité de l'identité sexuelle est nécessairement très forte. (Lemonnier-Textier, 2010, p. 15)

L'ouvrage dirigé par Delphine Lemonnier-Textier, *Représentations et identités sexuelles dans le théâtre de Shakespeare : Mises en scène du genre, écritures de l'histoire* (2010), s'intéresse précisément aux dynamiques d'une théâtralité affichée qui engendre une nouvelle topographie du genre et où la logique du plateau se superpose aux codes socioculturels. Lemonnier-Textier illustre que du point de vue de l'histoire de la représentation, comme il n'y avait sur scène que des hommes, il était essentiel de codifier autant l'identité sexuelle masculine que féminine. Elle explique qu'au-delà du personnage qu'il jouait, l'acteur élisabéthain devait donner corps à l'identité sexuelle du personnage. Celle-ci était définie par rapport aux autres personnages, selon le système qui régit la pièce, mais aussi en fonction des codes culturels : « en régime de continuité ou de rupture avec les prérogatives mimétiques liées à la masculinité ou à la féminité. » (Lemonnier-Textier, 2010, p. 10). Ainsi, une identité sexuelle codifiée du personnage permet de mettre en lumière tout un réseau de comportements attendus selon le genre, tout en donnant à voir un interprète qui se joue de ces normes. Comme

tout attribut du personnage, le genre est susceptible de fluctuer tout au long de la pièce. Or, ces mouvements deviennent plus évidents lorsque les artifices de la représentation sont rendus visibles comme c'est le cas dans le contexte élisabéthain: « C'est par sa théâtralité et l'écart qu'elle représente par rapport aux normes sociales (et donc aux attentes du spectateur) que l'identité sexuelle du personnage est signifiante sur la scène shakespearienne. » (Lemonnier-Textier, 2010, p. 10). En plus de définir l'identité sexuelle, cette théâtralisation du genre et le fait qu'elle soit instable permet de déterminer le statut du personnage tout comme sa relation au pouvoir :

Les jeux d'écarts avec la norme et leur théâtralisation sont autant d'indices de l'inclusion de l'identité sexuelle dans la dynamique dramatique et dans les rapports de pouvoir entre les personnages, autorisant tous les glissements entre masculin et féminin, le genre ne constituant alors plus un critère identitaire figé mais une variable d'ajustement qui reflète le positionnement du personnage par rapport à l'autorité. (Lemonnier-Textier, 2010, p. 10).

En effet, il suffit de penser aux nombreux cas d'usurpation d'identité, dont le plus célèbre est sans doute celui de Viola dans *La nuit des rois*. Un personnage féminin revêt alors les habits d'un homme – tout comme les comportements qui lui sont associés – afin d'accéder à des pouvoirs qui lui sont normalement interdits. Dans le contexte élisabéthain, ce procédé bénéficie d'une couche supplémentaire de travestissement et d'instabilité de l'identité sexuelle : un acteur sur scène incarne une femme qui emprunte l'identité d'un homme, ce qui bonifie le caractère performatif et mouvant du genre.

2.4.1 *Mesure pour mesure*

Ces usurpations d'identités sont essentielles dans l'intrigue de *Mesure pour mesure*. Rappelons que la pièce s'ouvre sur le Duc qui emprunte l'identité d'un religieux; la

bure du moine lui confère ainsi une autorité morale qui lui permettra d'accéder aux observations et aux confidences qu'il recherche. Plus tard, d'après l'idée du Duc, Mariana, l'ancienne fiancée d'Angelo, se substitue à Isabelle dans la relation sexuelle, scellant le marché visant à sauver Claudio. À la manière d'objets, cette substitution d'un corps de femme pour un autre dévoile le système de relations entre les hommes et les femmes mis en place par Angelo. Ce système d'inégalités divise les personnages féminins et masculins à partir du moment où Angelo propose le marché à Isabelle, la réduisant ainsi au statut de monnaie d'échange. Tributaires du corps qu'il leur est donné, les personnages subissent des statuts très différenciés, où genre et pouvoir sont intimement liés. Dans le contexte de sa création avec une distribution unisexe masculine, on peut imaginer que *Mesure pour mesure* est l'une des œuvres shakespeariennes où la théâtralisation du genre a été poussée à son paroxysme.

Du point de vue dramaturgique, les textes de Shakespeare gardent des traces de ces dynamiques et de multiples références au contexte de leur création parcourent les œuvres. Même aujourd'hui, avec une distribution mixte, être en mesure de déceler ces éléments permet d'élaborer une lecture plus éclairée. Ainsi, il est très fréquent que Shakespeare redéfinisse pour le spectateur les contours d'un personnage afin de pallier à l'homogénéité de la distribution. Par exemple, à la scène 4 de l'acte 2 de *Mesure pour mesure*, Angelo exprime à Isabelle avec violence: « Soyez ce que vous êtes, une femme. Si vous êtes plus, vous n'êtes rien. Si vous êtes une femme, comme l'indique toute votre apparence, alors montrez-le, endossez la livrée que le destin a préparée pour vous. » (Shakespeare, 1978, p. 53). Cette affirmation d'Angelo vient dans un premier temps rappeler au spectateur le genre du personnage d'Isabelle qui est en contradiction avec celui du comédien qui l'incarne : « l'excès suggéré par rapport à la féminité renvoie à la théâtralité de son statut. » (Lemonnier-Textier, 2012, p. 28). Cette mise en opposition, vivement soulignée par l'auteur, renforce l'identité sexuelle d'Isabelle, tout comme celle d'Angelo. De plus, en misant sur l'inégalité des statuts liés au genre,

Shakespeare établit ici un rapport de force : Angelo accentue le pouvoir qu'il s'attribue en le liant à sa masculinité.

Nous suggérons que d'être en mesure d'analyser le texte en le liant au contexte de sa création permet de saisir toutes les subtilités de l'écriture shakespearienne et d'éviter ainsi une lecture qui soit limitée. En tenant compte de toutes ces couches de sens, l'opus shakespearien constitue un terreau particulièrement fertile pour réfléchir au genre, à sa dimension performative et aux rapports qu'entretiennent genre et pouvoir.

2.5 Isabelle et Angelo : éléments stéréotypés

Forte de ces analyses, l'équipe de recherche est entrée en répétition pour observer de quelle manière se manifesteraient les stéréotypes de genre à travers le jeu que ce soit du côté du corps, de la voix ou du registre émotif des interprètes. En évitant les a priori, et dans un esprit de vigilance, nous sommes restée disponibles à ce qui émergeait dans les propositions de jeu, mais aussi au fil des discussions entourant les scènes. Les éléments stéréotypés se sont présentés comme des problèmes qu'il fallait chaque fois résoudre afin d'approfondir l'interprétation. Ceux-ci se sont manifestés à différentes étapes du travail, que ce soit dans la version initiale des scènes, ou dans celles présentant une inversion des rôles. Dans les prochaines sections, nous exposerons quels ont été les principaux éléments stéréotypés rencontrés.

2.5.1 Une relation de pouvoir

Si Angelo et Isabelle constituent deux personnages riches et complexes, ils sont toutefois liés à des modèles bien ancrés dans le grand répertoire et toujours d'actualité : l'homme en position de pouvoir et la femme vertueuse. Maintes fois reconduites, ces figures s'inscrivent dans un imaginaire collectif et constituent : « un type de personnage particulièrement général et récurrent » (Pavis, 2009, p. 25). On peut affirmer qu'Isabelle et Angelo se rapportent ainsi à l'archétype, tel que le définit Pavis. Dans la mise en œuvre de cette recherche, nous avons observé que ces modèles dominants sont susceptibles de prendre une place prépondérante dans l'analyse des personnages, risquant de mener à une lecture stéréotypée. Ainsi, dans un esprit de vigilance, nous proposons d'abord d'approfondir la compréhension de ces modèles archétypaux, puis d'observer leurs dynamiques tout comme les systèmes d'opposition qui les constituent afin d'accéder à une compréhension plus nourrie des personnages d'Isabelle et Angelo.

D'emblée, le duo que forment Isabelle et Angelo étonne peu : un homme austère issu du monde de la loi et en position d'autorité fait face à une religieuse novice et vertueuse. Le rapport de force est très marqué et s'exprime à travers différents aspects : l'âge, le sexe, le statut social et l'accès à des leviers de pouvoir favorisent Angelo. En ce sens, ce dernier correspond à une masculinité hégémonique comme l'entend Raewyn Connell : « Hegemonic masculinity was understood as the pattern of practice (i.e., things done, not just a set of role expectations or an identity) that allowed men's dominance over women to continue. » (Connell et Messerschmidt, 2005, p. 832). Rappelons que Connell est une sociologue australienne ayant concentré ses travaux sur les rapports de classe et de genre, mais plus spécifiquement sur le concept de la masculinité. Ainsi, la masculinité que l'on qualifie d'hégémonique, même si elle est loin d'être généralisée, constitue l'archétype de l'homme dominant qui, par ses actions, contribue à la légitimité et au maintien du patriarcat :

Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative.

It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men. (Connell et Messerschmidt, 2005, p. 832).

De ce fait, il est juste de dire que dans sa pratique de la masculinité, Angelo maintient et renforce un système au sein duquel les hommes dominant et les femmes sont subordonnées. Ainsi, l'analyse de Connell permet de saisir avec plus d'acuité ce qui constitue le déséquilibre dans le rapport de pouvoir entre Isabelle et Angelo. Lorsque Angelo piège Isabelle, cela achève de déséquilibrer les forces entre les personnages et place l'héroïne dans un dilemme dont d'une manière ou d'une autre, elle sort perdante : soit elle se soumet contre son gré au désir d'Angelo, soit elle perd son frère. Dans les deux cas, malgré toutes ses qualités et sa capacité à se défendre, elle subit une injustice. Une telle disparité dans l'attribution des pouvoirs peut mener à une lecture des personnages simplifiée et manichéenne où Angelo disparaît derrière le masque du bourreau et où Isabelle incarne la victime affligée. Ce rapport de force entre l'homme et la femme a été reconduit tant et tant de fois qu'il peut être rébarbatif auprès de certain·e·s. Avec les récentes vagues de dénonciation et la sensibilité grandissante face à ces enjeux, plusieurs peuvent tout simplement préférer ne plus voir ce modèle se perpétuer, et on comprend pourquoi. Notre choix vis-à-vis ce corpus a pourtant été motivé par son actualité criante. Ces personnages nous ont interpellés justement parce qu'ils incarnent une injustice si répandue, et depuis si longtemps. Nous avons perçu ces scènes comme étant emblématiques du rapport de pouvoir homme/femme et avons eu envie de nous en emparer, de les décortiquer, et éventuellement d'y inverser les pouvoirs pour mieux les comprendre.

En répétition, dès les premières lectures de la version originale du texte, le rapport de force entre les personnages a été vivement perçu par les interprètes et a pris beaucoup de place dans l'analyse des scènes. Le rapport bourreau/victime orientait les propositions de jeu, offrant une version plutôt unidimensionnelle des personnages. Les

Isabelle présentait une attitude timide et accablée, alors que les Angelo affichaient démonstration de force et de cruauté dès le début de la scène 2 de l'acte 2. Ces propositions, trop campées, offraient une version réduite des personnages et faisaient en sorte que l'on perdait de vue plusieurs enjeux dramatiques. C'est pourquoi nous avons cherché à rééquilibrer les forces de part et d'autre.

Nous avons alors saisi que les interprètes féminines éprouvaient certaines résistances à incarner la victime au sein du duo. Jeune, fragile et naïve, Isabelle ne paraissait pas avoir beaucoup d'atouts pour faire face à son adversaire. Nous avons donc cherché à mettre en lumière les forces d'Isabelle : sa droiture, son intelligence et surtout, une audace inattendue: « J'ai découvert une force dans Isabelle qui ne me semblait pas toujours a priori très cohérente avec un personnage de cette époque-là, avec ce *background*-là. » (Marie-Maude). Non seulement elle ose se présenter auprès d'Angelo pour lui réclamer la grâce de son frère, lui demandant par le fait même de contourner une loi, mais lorsqu'il rejette sa demande, elle revient à la charge. Pendant toute la scène 2 de l'acte 2, elle s'obstine à défendre sa demande et mobilise de multiples stratégies pour convaincre Angelo. Elle va jusqu'à l'inviter à faire preuve d'empathie pour Claudio en se mettant à sa place : « Allez au fond de vous, frappez à votre cœur, demandez-lui ce qu'il connaît qui ressemble à la faute de mon frère. » (Shakespeare, 1978, p. 44). Cette capacité à remettre en question une figure d'autorité comme Angelo témoigne d'une rare force de caractère. À l'intérieur de ces deux scènes, elle ose exposer sa vision du monde, en écorchant au passage ceux qui le dirige : « l'homme si fier, vêtu de sa petite autorité si brève, sachant le moins ce qu'il croit connaître le plus. » (Shakespeare, 1978, p. 43). Isabelle a très bien compris qu'elle évoluait dans un monde tissé d'inégalités et elle le dépeint avec une rare acuité. De plus, face au marché que propose Angelo, et même lorsque Claudio insiste, elle ne plie jamais : « Je me suis rendue compte, et c'est là où je me suis mis à apprécier Isabelle davantage : elle est forte. » (Valérie). Nous découvrons une Isabelle se débattant vivement, même dans une situation où elle n'a pas les moyens de se défendre. Cette étape de travail a permis

de mettre en lumière à quel point la position de victime revêt un caractère péjoratif et combien ce type de rôle peut être rébarbatif pour les interprètes. Cette recherche ne nous aura pas donné l'occasion d'aller au bout de ces questions, mais il est intéressant de chercher à comprendre pour quelles raisons une personne faible ou réduite à la condition de victime est si difficile à aimer et à défendre au théâtre – mais peut-être aussi et surtout – dans la vie.

De la même manière, les interprètes masculins ont dû développer une certaine fragilité chez Angelo pour que la proposition de jeu soit vraisemblable. S'il apparaît cruel et manipulateur dès le départ, cela laisse très peu de place à toute évolution du personnage et rend caduc le revirement qui survient à la fin de la scène 2 de l'acte 2, lorsque Angelo perçoit pour la première fois les sentiments qui l'habitent: « Ah, non, non, non! Qu'est-ce que tu fais? Où est-ce que tu es Angelo? Ce sale désir d'elle vient-il de ce qui fait sa vertu? » (Shakespeare, 1978, p. 45). Aussi, même s'il posera plus tard des gestes horribles, au début de la pièce, Angelo est principalement un homme de loi qui cherche à être juste à tout prix: « C'est la loi, ce n'est pas moi qui condamne votre frère. Serait-il mon parent, mon frère, ou mon fils, ce serait la même chose. » (Shakespeare, 1978, p. 42). Ainsi, il met la loi au-dessus de tout mais doit témoigner d'un minimum d'ouverture pour être happé par le point de vue que propose Isabelle : « Il a fallu que j'ouvre une porte à un moment donné pour qu'il ait une place pour se laisser toucher. » (Jean-Benoit). Les interprètes masculins ont également éprouvé certaines résistances à reconduire la figure de l'homme abusant de son pouvoir sur la femme : « Je me sentais retenu par mes valeurs personnelles, qui m'empêchaient de jouer à fond certains passages. » (Jean-Benoit). Ici aussi, identifier la résistance et travailler à la dépasser a été la clé. Pour l'interprète d'Angelo, il fallait parvenir à comprendre le personnage, sans toutefois excuser ses gestes : « J'étais constamment en aller-retour entre dire : c'est l'homme brisé ou c'est l'homme qui fait consciemment un choix inacceptable. » (Simon). Nous avons d'ailleurs attribué une attention particulière au fait de trouver un équilibre dans la direction de ce personnage. Pour le comprendre, il faut se mettre à sa

place, et toucher à la détresse qui l'envahit lorsqu'il perçoit son désir pour Isabelle. Cependant, nous ne voulions en aucun cas favoriser une interprétation du personnage qui viendrait valider les actes d'Angelo.

En somme, nous avons pris le parti de traiter les scènes entre Angelo et Isabelle comme étant emblématiques du rapport de pouvoir entre l'homme et la femme et c'est précisément pour cette raison que nous avons souhaité nous y attaquer. Le fait que ce rapport de force renvoie à des lieux communs si forts peut prendre le dessus sur les autres enjeux dramatiques et diriger la proposition vers une lecture réduite des scènes. À partir du moment où nous avons pris conscience des résistances des interprètes, nous avons pu les dénouer et par le fait même dépasser une version stéréotypée des personnages. Ainsi, nous croyons que faire appel à ces modèles récurrents peut au contraire permettre aux scènes d'atteindre une ampleur peu commune. Par contre, il faut faire preuve de doigté : la frontière entre archétype et stéréotype est parfois très fragile et reconduire certains modèles d'oppression peut soulever des questions éthiques dans la façon de diriger les interprètes. De notre point de vue, ces répliques écrites il y a quatre-cents ans résonnent de façon troublante aujourd'hui justement parce qu'elles semblent marteler que l'histoire doit cesser de se répéter.

2.5.2 La piété d'Isabelle

Pour la plupart des interprètes, la piété d'Isabelle a également représenté un frein. De nos jours, être en contact avec le rapport qu'Isabelle entretient avec Dieu s'avère plutôt rare. Dans une société qui a mis l'Église aux oubliettes depuis un bon moment, la foi catholique est rarement présentée sous un jour favorable et revêt habituellement un caractère daté, voire péjoratif. Pour une actrice, s'approprier cette facette du

personnage peut représenter un défi d'imagination et de transposition. Ici aussi, il a fallu combattre une vision stéréotypée de la personne de foi.

En effet, l'engagement de ce personnage envers Dieu semblait entrer en contradiction avec toute vivacité d'esprit et acuité face au monde. Le premier regard posé sur le personnage d'Isabelle a alors été teinté d'un certain dédain. Cette jeune novice naïve avait choisi de laisser sa vie entre les mains de Dieu, ce qui paraissait lui laisser peu d'emprise sur son existence. En se mettant à sa place, certaines se demandaient entre autres comment se faisait-il qu'elle ne voyait pas venir les manigances d'Angelo et pourquoi elle ne préférerait pas leur céder afin de sauver son frère. Il y avait en quelque sorte un jugement de valeur des interprètes vis-à-vis les choix d'Isabelle. Cette lecture du personnage a teinté les premières propositions d'une certaine passivité et surtout, d'un contact très ténu avec le réel; ton convenu, mains jointes et yeux mi-clos, le stéréotype de la religieuse se manifestait par un certain maniérisme associé à une personne de foi et prenait le dessus sur les autres facettes d'Isabelle. Il a alors fallu chercher à mieux comprendre le rapport qu'Isabelle entretenait avec Dieu.

De la même manière qu'Angelo place la loi au-dessus de tout, pour Isabelle, la seule autorité à laquelle elle adhère est celle de Dieu. À ses yeux, l'humain est trop corrompu pour savoir être juste et elle ne peut s'en remettre qu'à quelque chose de plus grand : « Cela se décide au ciel, non pas sur la terre. » (Shakespeare, 1978, p. 49). Cette insatisfaction face au monde terrestre, permet de comprendre son choix d'entrer en religion : « elle avait décidé de se retirer du monde, du monde plate et bas des humains et elle voulait embrasser entièrement la beauté de ce que pouvait être Dieu. » (Valérie). À partir du moment où on perçoit Isabelle comme quelqu'un en quête d'un idéal plus grand que ce qu'elle ne trouve auprès des humains, on est à même de comprendre certaines de ses décisions. Angelo est certain de la placer dans une position intenable en lui demandant d'avoir une relation sexuelle avec lui afin de sauver son frère. Pour elle, la question ne se pose même pas puisque cela est contraire au système de valeurs

auquel elle adhère : « Mieux vaut un frère qui meurt à cet instant que de voir une sœur en lui sauvant la vie mourir à jamais. » (Shakespeare, 1978, p. 51).

Replacer Isabelle dans son contexte socio-historique permet aussi de mieux comprendre son rapport à la foi. En effet, pour une femme de son époque, outre le mariage et la famille, quelles sont les options? Pour Isabelle, entrer en religion devient une façon d'être dans l'action, d'avoir une fonction au sein de sa communauté et de cultiver une vie spirituelle et intellectuelle. Dans son contexte, c'est sans doute l'option qu'il lui offre le plus de libre-arbitre. Les croyances d'Isabelle n'invalident alors pas sa force de caractère : « Dans le fond, tu peux être pieuse et religieuse, mais tu peux être forte. » (Marie-Pierre). Ainsi, les propositions de jeu ont évolué et le stéréotype de la personne de foi a fait place à une interprétation d'Isabelle présentant un aplomb affirmé.

Toutefois, il est à noter qu'après avoir inversé les rôles, alors que ces analyses avaient teinté le travail pendant plusieurs heures, nous avons dû réajuster le tir par rapport à cette facette d'Isabelle – devenue celle d'Isabeau – spécialement chez un des candidats. Issu d'un contexte culturel où la religion prenait beaucoup de place dans les mœurs, cet interprète a avoué d'emblée avoir certains préjugés envers les personnes de foi : « A priori, c'est pas un rôle intéressant pour moi. » (Marcelo). Il éprouvait une très forte résistance à endosser cet aspect du personnage sans verser dans la simplicité d'esprit. Il fallait trouver un ancrage supplémentaire au personnage : « Isabeau était plus inconnu et plus difficile à placer. Angelo était connecté à la terre. Isabeau était connecté au ciel. » (Marcelo). Adopter une approche sociologique du corps a ici permis d'intervenir de la bonne façon afin de faire évoluer le jeu. Il fallait en quelque sorte reconfigurer sa vision du rapport qu'une personne religieuse entretient avec le monde. En faisant différentes explorations du point de vue corporel, nous avons cherché à arrimer le rapport avec Dieu d'Isabeau à quelque chose de moins flottant, de plus ancré dans le réel. C'est entre autre par des consignes très simples comme : « Écarte davantage les pieds », évocatrices pour Marcelo, qu'il est parvenu à faire évoluer le

script qu'il attribuait à une personne religieuse et à trouver, comme nous le verrons sous peu, une « ligne de vie du corps du rôle » qui était juste pour Isabeau.

2.6 Le corps : trouver la ligne juste

Au moment de créer un personnage, l'interprète doit puiser dans ses analyses et son imagination afin de l'incarner sur le plan corporel. C'est en grande partie par la posture, la démarche, la gestuelle, le rythme et la respiration que le personnage prendra vie. C'est ce que Knebel nomme la « ligne vie du corps humain du rôle ». C'est par une suite d'actions physiques que l'interprète donne à voir les pensées, les réflexions, bref, le monde intérieur du personnage : « les actions et les sentiments de l'acteur doivent nécessairement être analogues aux sentiments et aux actions du personnage dramatique. » (Knebel, 2006, p. 150). Dans ce travail de recherche, nous avons cherché très tôt à ce que les lignes de vie du corps soient justes et évitent un portrait réducteur du monde intérieur des personnages. Aussi, adopter une approche sociologique du corps permettait d'aborder le travail corporel de l'interprète comme un moyen de rendre visible : « l'évidence de la relation au monde » (LeBreton, 2012, p. 2) du personnage. C'est dans cet esprit de vigilance face au travail corporel des interprètes que nous avons tenté de dépasser les stéréotypes autant en ce qui a trait au rapport de pouvoir qu'au stéréotype de la personne de foi.

A priori, il est normal qu'Isabelle soit plus discrète qu'Angelo sur le plateau. Comme nous l'avons illustré plus haut, sur le plan de l'autorité, ce dernier est avantagé de plusieurs manières et détient la balance du pouvoir. Il est donc normal que ses privilèges se reflètent dans son aisance corporelle en comparaison d'Isabelle qui est désavantagée dans la situation. De plus, il a le bénéfice du territoire. Pour son audience après d'Angelo, on peut présumer qu'Isabelle visite ce qui peut s'apparenter à une cour

de justice. D'une part, ce lieu est étranger à son statut – une novice n'y est certainement pas à sa place – et d'autre part, il a pour effet de donner une autorité supplémentaire à Angelo : si le lieu est chargé d'une valeur symbolique qui représente la justice, Angelo incarne cette même justice. Ces scènes n'auraient assurément pas eu la même teneur si elles s'étaient déroulées au couvent d'Isabelle ou dans un espace public. Ainsi, nous avons en tête que la place que prenaient les corps des interprètes sur le plateau puisse refléter le rapport de pouvoir entre les personnages, mais aussi la relation qu'entretiennent les personnages avec le lieu dans lequel se déroulent les scènes. Voilà pourquoi nous avons demandé aux interprètes de chaque duo de visualiser avec précision le lieu dans lequel les scènes se déroulaient.

Au moment des premières études dans l'espace entre Isabelle et Angelo, cette différence dans la façon d'habiter le plateau était déjà très visible. Quand la mise en place des scènes a pris forme, on a toutefois dû faire quelques ajustements : de façon générale, les interprètes féminines présentaient un jeu excessivement contenu sur le plan du corps. Regards au sol, épaules voutées, pas courts et feutrés, mains jointes : les propositions embrassaient les modèles attendus cités plus haut sans donner à voir dans toute son ampleur le monde intérieur du personnage. Présumée petite et fragile, certaines interprètes étaient freinées parce qu'elles sentaient qu'elles n'avaient pas le physique qu'elles attribuaient à Isabelle : « Moi, il a fallu que je me batte un peu parce que je la voyais toute petite, toute frêle et c'est un peu ce que j'ai dit au début : moi, j'ai des larges épaules, je trouve que je ne rentre pas dans le corps que... l'image que je m'en fais. » (Ariane). Ce sentiment d'imposture face à une vision arrêtée du personnage a représenté un obstacle pour certaines afin de s'approprier le personnage du point de vue de la posture, de la démarche et de la gestuelle. Dans l'ensemble, cela semble avoir contribué à générer des propositions de jeu initiales mettant trop l'accent sur la soumission et la piété du personnage sur le plan physique.

Nous avons alors cherché à déconstruire cette idée arrêtée quant à la corporéité d'Isabelle, en mettant en valeur les qualités des différentes interprètes, présentant des physiques très variés, et les encourageant à renouveler leur façon d'aborder l'espace sur le plateau. Pour ce faire, nous nous sommes attardées aux premières répliques de la scène 2 de l'acte 2 – l'arrivée d'Isabelle auprès d'Angelo – à la manière d'une étude de Knebel :

Une *étude* permet, justement, d'analyser comment tel être humain agit et réfléchit dans telles ou telles circonstances proposées. Parallèlement, il est important d'aider les comédiens à discerner la *caractéristique* [des personnages] non seulement dans des signes physiques extérieurs – la démarche, les gestes – mais aussi et avant tout dans leur façon de se mettre en *rapport* avec l'autre, dans la nature de leur perception et, précisément, dans la façon que chaque être humain a de penser et de réagir à ce qui l'entoure. (Knebel, 2006, p. 107)

Ainsi, nous avons d'abord invité les interprètes à explorer sans parole le rapport d'Isabelle au lieu, en le traduisant par des actions pouvant se rattacher aux pensées du personnage : avant son entrée sur scène, que fait-elle? À quel rythme entre-t-elle sur scène? Comment appréhende-t-elle la discussion avec Angelo? Marche-t-elle d'un pas décidé ou hésitant? Qu'observe-t-elle en entrant dans la pièce? Est-elle impressionnée par le décor? Puis, nous leur avons demandé d'explorer, toujours sans parole, la relation d'Isabelle à Angelo : cherche-t-elle le regard d'Angelo? Est-elle intimidée par sa présence? À quel moment décide-t-elle de prendre la parole? En cherchant, par le jeu, à répondre à ces questions, les interprètes ont saisi avec plus de précision le rapport qu'Isabelle entretient avec le monde. Tous ces essais ont permis de déconstruire le modèle unique de la corporéité d'une Isabelle fragile et affligée. Ils nous ont également donné l'occasion de lier l'approche corporelle des interprètes au monde intérieur du personnage et d'élaborer un début de scène qui collait davantage aux différents duos. Pour certaines actrices, cette étape leur a permis de prendre conscience des freins qu'elles ont tendance à se mettre en général dans le jeu : « Pas un pas léger à la Marie-

Pierre qui ne veut pas faire de bruit. Cette démarche plus rapide et assumée a permis à ma Isabelle d'être plus forte ». (Marie-Pierre).

Puis, les premières répliques de la scène 2 de l'acte 2 ont donné d'autres pistes d'exploration :

ANGELO : Soyez la bienvenue. Que voulez-vous?

ISABELLE : Je viens en triste suppliante, Votre Honneur. Que Votre Honneur m'écoute.

ANGELO : Bon. Que voulez-vous?

(Shakespeare, 1978, p. 39)

Il peut être tentant d'afficher une attitude de suppliante lorsque celle-ci est nommée, mais nous avons plutôt invité les interprètes à jouer à l'opposé de la réplique. Se présenter auprès d'Angelo coûte énormément à Isabelle et nourrit chez elle un conflit intérieur: « Il existe un vice que je déteste plus que tout. Mon vrai désir est que la justice l'écrase. Je ne veux pas plaider pour ce vice, mais je le dois. » (Shakespeare, 1978, p. 39). Ce n'est pas de gaité de cœur qu'elle se présente pour faire sa demande auprès d'Angelo et on peut imaginer que cela atteint sa fierté. Donner vie à ce dilemme intérieur plutôt qu'à une affliction attendue s'est révélé beaucoup plus riche du point de vue des enjeux dramatiques et cela s'est immédiatement manifesté dans le corps. De plus, dans la première réplique d'Isabelle, il y a un point avant : « Que Votre Honneur m'écoute. » (Shakespeare, 1978, p. 39). Ce point, donnant lieu à une pause, peut être interprété de manière à ce qu'Isabelle est en attente de l'écoute ou du regard d'Angelo et qu'elle insiste pour avoir une attention soutenue de sa part. Nous avons cherché à l'exploiter de cette manière. Ainsi, Isabelle apparaît beaucoup plus affirmée dès le départ.

Capitaliser sur une telle exploration du début de la scène 2, jumelant études sans parole et analyses, a permis de sortir du sillon appréhendé pour le personnage d'Isabelle du point de vue du corps. Dès lors, les interprètes féminines se donnaient plus de permissions, étaient plus ancrées dans le sol, affichaient une attitude engagée, se déplaçaient avec conviction et étaient prêtes à faire face à leur interlocuteur. Incarner une Isabelle confiante et affirmée dans son corps permettait de dépasser les modèles attendus, autant du côté de la victime que de la religieuse, et d'offrir une lecture beaucoup plus riche du personnage. Un partage plus équitable de l'espace sur le plateau avait également l'avantage de donner à voir un débat où les forces étaient autrement équilibrées.

À la fin de la première étape de travail, lorsque les quatre duos ont présenté leur proposition des scènes entre Isabelle et Angelo, Ariane a tout de même mentionné : « J'ai trouvé que toutes nos Isabelle auraient voulu bouger plus. Autant moi je le sentais, j'étais souvent freinée. Je sentais que nos corps voulaient aller par en avant mais que nos pieds étaient comme pris. ». Il semble qu'au-delà des permissions que l'on se soit données dans les limites de cette recherche, les interprètes féminines auraient pu, dans la peau d'Isabelle, s'emparer du plateau avec encore plus de liberté.

2.6.1 Endosser le personnage

Du côté des interprètes masculins, de manière générale, ils ont endossé sans difficulté le caractère autoritaire et dominant du personnage d'Angelo du point de vue corporel. Cependant, un des interprètes a exprimé des résistances à incarner physiquement ce qui constituait pour lui une figure stéréotypée, voire hégémonique de la masculinité : « Je ressentais de la difficulté à interpréter un stéréotype de genre “ masculin ” particulièrement en ce qui a trait au désir, à la séduction, au côté plus “ animal ” de

Angelo. J'avais peur de ne pas être crédible dans ce stéréotype. » (Simon). Comme Ariane qui sentait ne pas avoir la corporéité adéquate pour l'image qu'elle se faisait d'Isabelle, Simon sentait que sa « masculinité » était incompatible avec l'image qu'il se faisait d'Angelo. Nous avons alors tenté de déconstruire cette idée préconçue du personnage en faisant abstraction du qualificatif « masculin ». En dialoguant avec l'interprète, nous avons plutôt choisi de capitaliser sur un aspect du personnage qui interpellait Simon : le contrôle. Effectivement, Angelo exerce un contrôle excessif vis-à-vis son travail, ses relations, son espace et cela doit se refléter dans la ligne de vie de son corps. Misant sur cet aspect, nous avons pu développer un langage corporel qui collait au personnage sans être freinés par des constructions liées à ce qui est masculin ou à ce qui ne l'est pas. Dans la proposition de Simon, Angelo avait pour ultime objectif de rester en contrôle et cela était rendu visible par le corps : la démarche, la posture, le regard et les gestes étaient découpés et précis, fermes et retenus. Aborder le personnage de cette nouvelle façon, en dissociant le personnage de ce qui représentait pour Simon un stéréotype masculin, lui a permis de mieux se l'approprier, et de donner beaucoup de relief au moment où Angelo perd le contrôle.

2.7 La voix : la parole comme une action

Dans une approche cohérente avec celle du corps, nous avons visé à ce que le travail de la voix s'arrime au monde intérieur du personnage. Selon Knebel, elle-même héritière des préceptes de Stanislavski, l'interprète doit considérer la parole comme une action. Le personnage prend la parole de la même manière qu'il pose un geste, ce qui a forcément un impact sur le déroulement des événements. Ainsi, l'action verbale demeure : « le fondement du travail du comédien. L'aptitude à dire sur une scène le texte d'un auteur est entièrement liée chez l'acteur, à son aptitude à penser et vêtir ses pensées des mots que l'auteur lui a données. » (Knebel, 2012, p. 39). Dès lors, dès que

l'interprète perd de vue les pensées du personnage tout comme l'intention de l'auteur·rice, ses mots sur scène ne sont plus que des coquilles vides. Knebel rappelle en outre qu'il faut à tout prix éviter de faire de l'effet avec sa voix ou de ne s'attarder qu'à la netteté de la diction au détriment du sens. Cette tendance serait encore plus marquée dans un contexte – comme celui qui nous occupe – où le langage est élevé. L'interprète peut alors tomber dans des envies de joliesse, pris au piège par la beauté des mots. Nous avons le sentiment qu'ainsi dissocié du monde intérieur du personnage, l'interprète est plus à risque de livrer une vision réduite, voire stéréotypée du personnage. De cette manière, tout au long de cette recherche, nous avons cherché à préserver le lien entre le sens, la parole et l'action.

2.7.1 Déjouer les attentes

Dans son article *Two opposite Animals? Voice, Text, and Gender on Stage*, publié en 1998, Pamela Hendrick aborde la question de la voix au théâtre dans la perspective du genre. La metteuse en scène et pédagogue observe principalement les limitations qu'ont tendance à se donner les interprètes en fonction des constructions sociales du masculin et du féminin dont ils·elles sont issu·e·s. Pour ce faire, Hendrick se réfère à des linguistes ainsi qu'à certains spécialistes de la voix au théâtre, particulièrement Cicely Berry, Kristin Linklater et Michael McCallion. Ces derniers soulèvent la tendance des femmes à utiliser principalement la voix de tête et celle des hommes à se restreindre à leur voix de poitrine. Tous attribuent ce phénomène à l'influence de comportements genrés; les normes liées au genre prescrivant le registre vocal attendu chez l'homme et la femme. Hendrick précise que ces observations se situent dans une culture américaine, culture où on associe également une voix neutre (*plain talk*) à la masculinité alors qu'un discours plus mélodique est attendu chez la femme. Il est entendu que des différences biologiques comme la largeur du larynx imposent des limitations aux hommes comme

aux femmes. Mais au-delà de cela, les phonologies masculine et féminine sont distinctes et ce, en considérant différents facteurs : ampleur de la tessiture, intonation, ouverture ou fermeture des finales, etc. Il en va de même pour l'usage de la syntaxe qui est différencié en fonction du genre : « As long as inequities in male-female social roles remain, syntactic structures will continue to be read as “masculine” and “feminine”. » (Hendrick, 1998, p. 118). Même si nous nous inscrivons dans une culture voisine et que nous employons ici le français, nous proposons que les normes du point de vue vocal puissent contribuer à générer des propositions stéréotypées en scène. L'autrice affirme que comprendre les spécificités du genre en ce qui a trait à la phonologie et à la syntaxe permet de nourrir le travail en scène, surtout quand on combine le travail vocal à un travail gestuel.

2.7.2 Le sens au premier plan

C'est avec ce souci de préserver l'action verbale et de se méfier de l'influence des normes vocales associées au masculin et au féminin que nous avons cherché à déjouer les stéréotypes de genre du point de vue de la voix. Le premier défi pour l'ensemble des interprètes a évidemment été de s'approprier le texte en ce qui a trait au sens. Si cette étape constitue un préalable évident, précisons que *Mesure pour mesure* est une œuvre dense en termes de langage; les inversions, métaphores et doubles-sens sont multiples et parfois laborieux. Plusieurs candidat-e-s, souhaitant porter le texte avec brio, ont d'abord attribué un soin excessif à la phonétique et à la diction au détriment du sens. Pour que l'interprète puisse livrer ses répliques avec un maximum de naturel, il est essentiel que le sens soit pour lui-elle limpide. C'est cette étape que Knebel nomme l'exploration intellectuelle. Pour y arriver, à différents moments, nous avons nourri le travail d'analyses mais surtout, nous avons invité les interprètes à explorer les scènes en traduisant le texte dans leurs propres mots avant de revenir aux mots de

l'auteur. À l'occasion, nous avons aussi demandé aux interprètes de dire le texte dans leur langue d'origine lorsque celle-ci n'était pas le français. Dans tous les cas, nous souhaitons que la technique vocale soit reléguée au second plan afin que le sens domine. Puis, nous revenions aux mots de l'auteur. Lorsque : « l'acteur se tourne à nouveau vers le texte initial, il se met à absorber avec avidité les mots avec lesquels l'auteur a exprimé sa pensée. » (Knebel, 2012, p. 79). Ces allers-retours entre les mots de l'auteur et le regard personnel de l'interprète a permis une compréhension plus nourrie du monde intérieur du personnage mais aussi de ses relations aux autres, de ses objectifs, etc. : « C'est lors d'une deuxième lecture, à voix haute avec un partenaire, que je saisi davantage le caractère, la personnalité du personnage, les enjeux qui lui sont reliés. » (Simon). Nous croyons que cette approche face au texte génère une compréhension plus globale et qu'elle contribue à éviter une lecture stéréotypée.

2.7.3 Trouver la voix d'Isabelle

De manière générale, comme ce fut le cas du point de vue corporel, les interprètes féminines dans la peau d'Isabelle ont fait des propositions vocales qui répondaient d'abord aux normes attendues en fonction du genre. Les quatre actrices ont initialement placé la voix d'Isabelle bien au-dessus de leur registre naturel. Les finales étaient timides et le volume tombait dès qu'Angelo gagnait en force. Aigües, soufflées, aériennes, ces voix de tête contribuaient à générer les stéréotypes de la victime et de la personne de foi que nous avons d'abord rencontrés : « Pour Isabelle, j'ai voulu me battre pour ne pas tomber dans un registre trop aigu, même si, naturellement, la candeur m'amenait à parler avec une voix plus haute. » (Ariane). De concert avec les explorations que nous avons faites du côté du corps, nous avons veillé à ce que le travail vocal évolue afin d'atteindre une cohérence psycho-physique : que les pensées, le corps et la voix des différentes Isabelle constituent des propositions cohérentes et offrent à

voir toute l'ampleur du personnage. Ainsi, nous avons exploré des registres vocaux variés, jusqu'à trouver, au sein de chaque duo, une sensation de justesse. Plus le corps prenait en assurance sur le plateau, plus la voix gagnait en ampleur et semblait s'ancrer au sens du texte : « J'ai voulu garder une voix plus mature, même si j'imaginai Isabelle très jeune, et éviter de trop flotter. » (Valérie). S'approcher du registre naturel des différentes candidates donnait systématiquement plus d'aplomb et d'authenticité au personnage. Dès lors, les interprètes prenaient de bons appuis sur la ponctuation pour en tirer le maximum de nuances et se permettaient occasionnellement des pauses psychologiques fort bien choisies.

2.7.4 Trouver la voix d'Angelo

Du côté des interprètes d'Angelo, comme ce fut le cas sur le plan du corps, ils se sont dirigés naturellement vers des registres vocaux assez proche des leurs et qui collaient à l'autorité d'Angelo. Les quatre candidats avaient des registres, des accents et des timbres distincts, mais qui se prêtaient sans difficulté au personnage. De manière générale, les voix se passaient d'effets. Les interprètes se contentaient de s'appuyer sur des finales fermes ce qui renforçait le côté directif du personnage. Certains ont toutefois privilégié des tonalités plus basses afin de mettre en évidence l'autorité du personnage : « J'ai aussi cherché à puiser dans les registres graves de ma voix pour donner un ton de sévérité au personnage. » (Jean-Benoit). Ce choix, sans être exagéré au point de devenir caricatural, s'est révélé efficace; une voix autoritaire étant instinctivement liée à des registres plus bas. Cette lecture différenciée du travail vocal entre les interprètes d'Isabelle et d'Angelo n'est pas sans rappeler le propos de Hendrick qui défend l'idée qu'on s'attend à une voix plus neutre du côté masculin, et plus mélodique du côté féminin. Cependant, rappelons-nous que les constructions liées au genre ne sont pas les seuls facteurs qui influencent la composition d'une voix, il y a aussi les différentes

relations de pouvoir. Et lorsque le rapport de force est inversé, les schémas vocaux ont également tendance à s'inverser.

2.8 Conclusion

À travers ce chapitre, nous avons cherché à mettre en lumière comment prennent forme les stéréotypes, plus particulièrement les stéréotypes de genre au théâtre. Nous avons exposé les principaux stéréotypes de genre rencontrés dans le cadre de cette recherche et avons vu comment ils se manifestaient dans le jeu des interprètes et plus précisément par le biais du corps, de la voix et du registre émotif. Comme il est impossible de ne pas porter en soi de stéréotype, nous avons plutôt pris le parti de cultiver un état de vigilance vis-à-vis nos propres biais afin d'être plus à même de les déceler et de les dépasser. Pour cela, il est essentiel de bien comprendre comment se forment les stéréotypes, tout comme leur façon d'opérer. À ce chapitre, la sociologie et les études de genre peuvent fournir au théâtre plusieurs clés de compréhension. Ainsi, il faut savoir reconnaître chez soi comme chez les autres les envies d'adhérer aux normes genrées et chercher à remettre en question ces modèles internalisés. De plus, aborder des personnages qui se réfèrent à des lieux communs demande beaucoup de doigté : la frontière entre archétype et stéréotype est parfois très mince. Il faut alors être conscient·e que l'on fait appel à un modèle reconnaissable par tous et chercher à dépasser le cliché pour toucher à une proposition plus multidimensionnelle. Nous avons également observé que savoir déceler les résistances de la part des interprètes peut être un moyen de dépasser une vision simplifiée du rôle. Engager un dialogue avec les acteur·rice·s et mettre leur point de vue à profit peut permettre de dépasser ces résistances afin de toucher à une interprétation plus complexe.

Ce chapitre peut donner l'impression que les seuls stéréotypes de genre rencontrés dans le cadre de cette recherche l'ont été dans la version originale des scènes, entre Isabelle et Angelo. Cependant, il n'en est rien. L'image qui convient sans doute le mieux aux stéréotypes de genre est celle de l'hydre de Lerne. Dès qu'on lui coupe une tête, trois nouvelles têtes apparaissent pour faire de cette créature polycéphale un ennemi des plus difficiles à neutraliser. Les stéréotypes de genre se développent en effet en fonction d'un point de vue social qui n'est jamais fixé. Ils sont donc eux-mêmes des plus variables et en constante évolution. Ainsi, au cœur de cette recherche, il y avait un procédé d'inversion des rôles qui visait à déjouer les stéréotypes de genre contenus dans le corpus étudié. Nous verrons dans le chapitre suivant que l'inversion des rôles a en effet permis de jeter un regard nouveau sur les personnages d'Isabelle et Angelo, en plus de permettre aux interprètes de renouveler leur approche du point de vue de la voix, du corps et du registre émotif. Cela dit – et nous l'aborderons dans ce prochain chapitre – de nouveaux stéréotypes se sont pourtant présentés en cours de route. Cela laisse croire qu'il faut maintenir en tout temps un état de vigilance et être prêt·e à sonder les angles morts de sa pensée.

CHAPITRE III

CH 3 : METTRE EN SCÈNE LE GENRE : STRATÉGIES, OBSERVATIONS ET RÉSULTATS

3. Introduction

Dans le cadre de cette recherche, nous avons comme objectif d'étudier des stratégies de mise en scène visant à questionner le genre au théâtre. Or, cette expérimentation fut également l'occasion de consolider une approche du travail de mise en scène de façon générale, précisant ainsi notre identité de chercheuse tout comme d'artiste-pédagogue. Dans ce chapitre, nous observerons plus en détail les stratégies de mise en scène mobilisées au cours de cette recherche, tout comme les résultats qu'elles ont engendrés du point de vue du jeu. Nous nous pencherons d'abord sur l'organisation du travail de répétition : certaines décisions prises en amont de la recherche ayant permis de constituer des conditions favorables à l'émergence des phénomènes que nous entendions observer. Puis, nous aborderons l'approche par études telle que développée par Maria Knebel, cette méthode ayant constitué un moteur important dans le développement du travail de répétition. Finalement, nous analyserons en profondeur le procédé d'inversion des rôles et les différents impacts qu'il a eu, autant sur le jeu des interprètes qu'en ce qui a trait à la lecture de l'œuvre. Au cœur de cette recherche, ce procédé de mise en scène aura agi à titre de révélateur : en permettant aux interprètes d'aborder des partitions ne leur étant normalement pas destinées, l'inversion des rôles

a mis en lumière les attentes que l'on entretient à l'égard des personnages féminins et masculins. Nous regarderons plus en détail les expériences inédites que le procédé a permis chez l'interprète et ce du point de vue du registre émotif et des approches corporelle et vocale. Finalement, nous verrons comment de façon plus large un procédé d'inversion des rôles peut devenir un levier stimulant dans toute création théâtrale.

3.1 Aborder la salle de répétition: allier approches artistique et pédagogique

Issue d'une pratique artistique et pédagogique, il nous est impossible de distinguer complètement la relation metteur·e en scène/interprète d'une relation pédagogique. Que le contexte de création soit scolaire, amateur ou professionnel, nous proposons que l'interprète soit aussi apprenant·e : en quête d'acquiescer de nouvelles aptitudes et de bonifier sa pratique, il·elle cherche à se dépasser et pour cela, il lui faut une direction exigeante mais bienveillante du côté de la mise en scène. De la même manière, nous croyons que peu importe le milieu au sein duquel il·elle œuvre, le·la metteur·e en scène gagne à mobiliser des qualités de pédagogue : une écoute, une empathie et une capacité à trouver les bonnes stratégies pour chacun·e : « Il faut savoir se mettre à la place de l'interprète, sans perdre de vue l'individualité de celui-ci, en en aimant et en en développant les qualités créatrices. » (Knebel, 2006, p. 44). Si le·la metteur·e en scène est en mesure de se mettre à la place de l'interprète et d'être sensible à ses besoins, il·elle saura mieux l'accompagner et lui permettre de s'épanouir dans sa pratique. En définitive, nous affirmons que cette expérimentation aura été l'occasion d'embrasser une identité double d'artiste et de pédagogue.

Ainsi, le·la metteur·e en scène agit à titre de guide du point de vue artistique; elle oriente et inspire la direction à suivre. Cette personne doit être la spécialiste du projet en cours et savoir ne : « faire part de ses connaissances sur la pièce qu'à l'instant où elles sont réellement nécessaires à l'acteur. » (Knebel, 2006, p. 45). Or, nous considérons qu'elle est aussi la gardienne du bien-être des interprètes et doit induire un climat sain en salle de répétition, ce qui nous apparaît préalable à tout travail de création. Nous affirmons que cet endroit singulier doit en tout temps demeurer un lieu sécuritaire où règne un climat de confiance : « C'était la place pour le faire. C'est la raison pour laquelle je monte sur scène, c'est pour explorer des aspects de moi dans un environnement sécuritaire. » (Marcelo). Un respect absolu des individus et de la fragilité du geste artistique doit être maintenu par tous·tes. Chaque personne a le droit à l'erreur et tout essai doit être accueilli avec bienveillance. Il était pour nous essentiel que : « durant tout le processus de travail, existe une intense atmosphère d'intérêt et d'encouragement créateur vis-à-vis des interprètes. » (Knebel, 2006, p. 77). Le désir de performer doit céder sa place à l'envie d'explorer. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que peut émerger ce qui était jusqu'alors absent :

D'une certaine manière, le vrai travail d'un metteur en scène consiste à être là pour que prenne vie quelque chose qui n'y est pas encore. Comment? [...] Que quelque chose dépourvu de vie devienne un beau jour vivant nécessite un travail précis, long et concret. C'est tellement difficile, tellement fragile; aucun metteur en scène ne peut y parvenir tout seul. (Brook, 2007, p. 16).

Ainsi, ce n'est que par les échanges avec les interprètes et autres concepteur·rice·s que le rôle de metteur·e en scène prend son sens : « La mise en scène n'est pas un acte de domination de la scène. Croire qu'elle consiste à dominer tous les éléments scéniques résulte d'une identification personnelle où l'on tombe dans ce qui est un autre piège de notre époque : le désir de s'exprimer à tout prix. » (Brook, 2007, p. 16). Voilà pourquoi nous abordons l'interprète en lui attribuant la responsabilité de co-créateur·rice. En répétition, nous croyons qu'il est essentiel de convoquer l'intelligence, la sensibilité et

le sens critique des interprètes, dont la vision de l'œuvre et des personnages contribue à enrichir celle du ou de la metteur·e en scène. Nous défendons l'idée que partager ainsi la responsabilité de la création permette de favoriser une plus grande prise de parole des interprètes, tout comme un engagement plus significatif vis-à-vis l'objet de création. L'acteur·rice n'est alors plus au service d'une œuvre ou d'une vision unique, mais fait partie prenante d'un projet qui ne serait pas tout à fait le même sans lui ou elle. C'est ainsi que, plutôt que de tenter de faire correspondre les interprètes à une vision préconçue du rôle, nous travaillons à partir de ce qu'ils·elles sont afin de mettre à profit leur singularité, voire leur différence. Délibérément, nous cherchons à partager les pouvoirs en salle de répétition. De cette manière, les points de vue se métissent ou s'entrechoquent et l'équipe de création est plus à même d'éviter une vision monolithique ou stéréotypée de l'œuvre ou des personnages.

3.2 Mettre en place des conditions favorables

Nous avons attribué un grand soin au démarrage de ce laboratoire afin de placer les candidat·e·s dans des conditions optimales. Nous souhaitons évidemment que leur adhésion au projet permette à la recherche de rencontrer ses objectifs mais surtout, nous tenions à ce que leur participation constitue une expérience théâtrale et humaine enrichissante. Dès le départ, nous avons veillé à établir un climat de confiance en salle de répétition, où rigueur et plaisir allaient de pair. Nous avons fait certains choix qui visaient à ce que les candidat·e·s adhèrent aux enjeux de la recherche et embrassent les responsabilités qui leur revenaient dans le processus de création. Avec le temps dont nous disposons, nous souhaitons approfondir de façon optimale nos questions de recherche tout en allant le plus loin possible du point de vue artistique. Aujourd'hui, nous sommes en mesure de cibler six éléments qui ont constitué des conditions favorables à l'émergence des phénomènes observés.

3.2.1 Privilégier le processus

Premièrement, nous suggérons que d'orienter l'objet d'étude sur le processus plutôt que le résultat ait induit une plus grande liberté en salle de répétition. D'entrée de jeu, cela semble avoir encouragé l'ouverture et la curiosité chez les candidat·e·s : l'objectif n'était pas de trouver, mais de chercher. Ce véritable laboratoire devenait pour les interprètes une occasion de développer leurs habiletés, d'essayer des choses qu'ils et elles n'auraient pas l'occasion de faire dans un autre contexte. Comme l'a nommé Grégory, cela les amenait à redécouvrir le : « *trip* aussi de travailler pour le plaisir de travailler plutôt que pour le résultat (représentation). » Cet état d'esprit a visiblement encouragé les interprètes à prendre davantage de risques dans le jeu. Sans pression liée à la représentation, une place plus importante est d'emblée dédiée à l'expérimentation : « Pour moi, ça a fait une grosse différence de me concentrer sur le processus et non le résultat. Paradoxalement, je crois que ça en a fait une construction de personnage plus cohérente et dans laquelle je me suis beaucoup plus engagée. » (Marie-Maude). Ces conditions inhabituelles ont permis, par exemple, d'explorer un niveau de jeu très intime qui passerait moins bien dans un contexte de représentation. Sans se soucier de la projection de la voix ou de la visibilité de l'expressivité, les interprètes ont plutôt développé un jeu très intériorisé, leur permettant de prioriser la relation entre les personnages sans se soucier de la réception qu'en ferait un public. Valérie a d'ailleurs relevé :

Ce bout-là, je trouve peut-être qu'on ne l'exploite pas assez quand on monte des pièces. On essaie de cadrer les personnages mais peut-être qu'on ne passe pas assez de temps à comprendre les relations qui sont en train de se passer et à les construire dans la mise en scène et dans la direction d'acteurs.

Contre toute attente, demander aux interprètes de s'investir sans toutefois obtenir la satisfaction, voire la récompense de la représentation les ont mis dans des dispositions particulièrement bénéfiques de disponibilité et de générosité.

3.2.2 L'avantage du binôme

Deuxièmement, le fait de travailler en équipe réduite, où chaque duo était généralement seul avec la metteuse en scène, a agi de façon positive : « Le fait d'être en binôme crée une relation plus intime et intense qu'un travail de groupe. » (Grégory). À l'exception d'un candidat pour qui cette intimité inhabituelle a revêtu un caractère intimidant, l'ensemble de l'équipe a apprécié ce contexte de répétition où l'attention était dédiée à un binôme à la fois : « Ce qui ressort pour moi c'est un, le plaisir de travailler dans l'intimité, juste une interaction entre deux personnages et puis avoir de la direction de jeu à nous tout seuls. » (Valérie). Dans l'ensemble – c'est ce que nous avons souhaité – se consacrer ainsi à un duo à la fois a permis d'accélérer le développement d'une relation complice. Dans la planification des séances, plusieurs stratégies visaient précisément à établir un climat à la fois ludique et rigoureux en salle de répétition : amener l'interprète à faire preuve d'abandon, se donnant droit aux excès, aux essais et aux erreurs, sans avoir peur du jugement d'autrui. Nous avons en outre instauré qu'à chaque début de rencontre, nous prenions le temps de faire un exercice d'échauffement : « Les exercices de jeu, d'écoute en début de séance aidaient à rapidement créer une connexion, un climat de confiance et servaient au travail d'exploration. » (Ariane).



3.1 Marcelo et Ariane s'échauffent. Crédit photo : Alain Boisvert

Ces jeux et exercices visaient précisément à renforcer la confiance et l'écoute entre les deux candidat·e·s. Aussi, travailler en binôme semble avoir renforcé l'aptitude des interprètes à alimenter le jeu de leur partenaire: « C'est la première fois que j'ai une connexion aussi fructueuse avec un partenaire de jeu. [...] Nous n'avons pas seulement construit nos personnages chacun de notre côté, mais l'un par rapport à l'autre. » (Marie-Maude). Ainsi, le choix de privilégier le travail en binôme aura permis d'établir plus rapidement une confiance et une complicité entre les partenaires de jeu, surtout dans un contexte où la délicate teneur des scènes l'exigeait. En plus d'empêcher que les points de vue ne se contaminent d'un duo à l'autre, travailler en vases clos avait l'avantage d'éviter qu'un rapport de comparaison, voire de compétition ne s'établisse. Ainsi, à l'abri du regard des autres interprètes, et tant que possible du regard sur soi,

les participant·e·s semblent avoir trouvé une grande liberté en se consacrant plus entièrement à leur proposition artistique. Comme l'a affirmé Valérie, une telle intimité en répétition : « Ça me permet d'arrêter de me regarder. ».

3.2.3 Développer un état de vigilance

Troisièmement, avant même d'aborder les deux scènes étudiées, nous avons été particulièrement attentive au fait d'initier l'ensemble de l'équipe aux différents enjeux de cette recherche. Réaliser cette étape permettait d'activer un esprit critique et de nourrir un vocabulaire commun entourant ces questions, dont celle de la performativité du genre. Certains exercices ou échauffements visaient précisément à générer une prise de conscience de ce phénomène de la part des interprètes. Par exemple, nous avons dirigé dès la deuxième séance un exercice où les interprètes formaient deux chœurs : un chœur de femmes et un chœur d'hommes. Sans plus de précisions, nous leur avons demandé d'explorer les thèmes du masculin et du féminin. Presque immédiatement, les interprètes ont convoqué des éléments très stéréotypés liés à leur genre : cris aigus et attitudes délicates pour les femmes, voix exagérément graves et démonstrations de force pour les hommes. En quelques secondes à peine s'est installée une forme de mascarade du genre, telle que l'entend Anna Lund : « La mascarade permet d'examiner de manière ludique le script culturel, en simplifiant ou répétant certains comportements qui, de la sorte, deviennent visibles. » (Lund, 2011, p. 57). Par le jeu, en plongeant de plein gré dans la caricature, les interprètes ont rapidement rencontré les lieux communs attribués au masculin et au féminin. De plus, comme les deux chœurs se sont rapidement définis l'un par rapport à l'autre dans un système d'opposition, se répondant, cet exercice a eu pour effet de démontrer à quel point les scripts culturels agissent dans une relation d'altérité. Comme l'a relevé Marie-Maude : « ce genre de clichés-là se définit un par rapport à l'autre. » Au fil des exercices et des répétitions,

nous avons observé que les candidat·e·s développaient une acuité grandissante leur permettant de déceler dans leur proposition artistique les éléments attendus en fonction de leur genre. Plus cet état de vigilance se développait, plus il devenait possible de nommer, de reconnaître et de moduler la question de la performativité du genre à l'intérieur de l'interprétation des personnages. Cette étape a permis aux interprètes de constater à quel point les scripts culturels se présentent comme des repères réconfortants et qu'ils influencent les propositions de jeu, qu'on le veuille ou non. Nous proposons qu'en reconnaissant d'abord chez soi l'articulation de ces éléments prescrits, il serait ensuite possible pour l'interprète de choisir de les convoquer ou non au moment d'aborder un personnage. Ainsi, les candidat·e·s ont pu tendre à agir de façon consciente sur des éléments construits socialement, qui agissent habituellement de manière inconsciente.

3.2.4 Varier les points de vue

Quatrièmement, le seul fait de multiplier les points de vue en ayant quatre binômes interprétant à tour de rôle deux personnages a naturellement permis d'élargir la vision que l'ensemble du groupe pouvait se faire d'Isabelle et Angelo et ainsi éviter un modèle unique : « J'ai beaucoup aimé voir la diversité des propositions. » (Ariane). Rappelons qu'après avoir élaboré une lecture des personnages pendant neuf heures en répétition, les différents binômes se sont retrouvés pour observer et commenter les propositions des autres équipes. Nous leur demandions par exemple de relever les éléments qui les avaient étonné·e·s dans les propositions des autres duos. Cet exercice a permis de mettre en valeur tout une galerie de possibles en termes de lecture des personnages. Comme l'a relevé Marie-Maude : « On a tous pris pratiquement des approches différentes pour chacun des personnages mais dans chaque cas, c'était comme cohérent. Et c'est ça qui est intéressant. ». Nous assistions alors à des interprétations distinctes,

mais toutes valables. Chaque interprète développait nécessairement certains aspects du personnage qui correspondaient à sa lecture et à sa sensibilité. Comme des facettes d'un prisme mises ensemble, ces interprétations donnaient à voir une lecture vaste et complexe des personnages. Isabelle pouvait être à la fois militante, fragile, tenace, excessive et retenue. Angelo pouvait être à la fois autoritaire, vulnérable, troublé, brûlant et rigide. Ces huit personnes, de corporités et d'âges variés, aux appartenances culturelles et aux parcours de vie différents, permettaient de donner à voir un large spectre d'interprétations. Cet éventail de propositions évitait d'emblée une lecture des personnages qui soit réduite ou figée, contribuant ainsi à déconstruire les stéréotypes.

3.2.5 Partager les pouvoirs

Cinquièmement, nous avons orienté la direction des interprètes dans un rapport plus horizontal que vertical. Plutôt que d'instaurer une approche où les interprètes sont au service de la vision de la metteuse en scène, nous avons cherché, avec les huit candidat·e·s, à établir une relation de co-chercheur·e·s, partageant ainsi la responsabilité de la création. Nous souhaitions de cette manière générer une plus grande prise de parole de leur part. Délibérément, certaines décisions étaient remises entre leurs mains: « La mise en scène nous laissait beaucoup de latitude, ce qui me déstabilisait positivement, moi qui aime tant répondre à la commande! » (Simon). Les binômes devaient par exemple définir quelles étaient pour eux les actions principales des scènes abordées, les caractéristiques phares des personnages et devaient faire une proposition scénographique; visualiser dans tous ses détails le lieu dans lequel se déroulaient les scènes et le camper avec les tables et les chaises disponibles. L'intelligence et la sensibilité des candidat·e·s étaient constamment convoquées pour que l'analyse des scènes se fasse de manière commune. Face à un problème, nous trouvions ensemble la solution permettant d'avancer. Voulant à tout prix éviter

d'orienter les quatre binômes vers une vision unique des scènes, nous partions plutôt de leurs propositions de jeu. Avec discernement, nous intervenions pour mettre en valeur les qualités de chacun-e. Cela a permis d'attribuer une valeur positive à l'apport artistique des interprètes. Comme l'a relevé Marie-Pierre : « Qu'une action ou intention parte d'une de mes propositions fût une sensation très valorisante. » Mais surtout, cela a eu comme effet de responsabiliser les interprètes face à la démarche intellectuelle qu'exigeait ce projet : leur apport artistique et la finesse de leurs réflexions constituant la matière première de cette recherche.



3.2 Grégory et Valérie en répétition sous le regard de la chercheuse. Crédit photo : Alain Boisvert

3.2.6 Cartographier la pratique

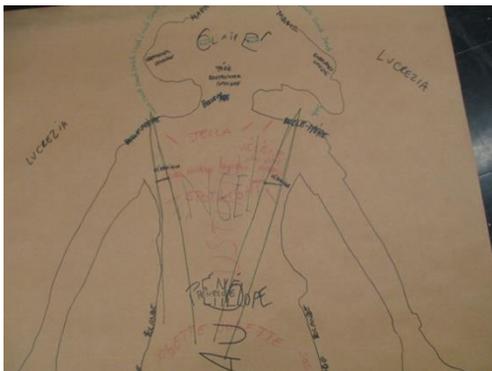
Finalement, pour cerner l'expérience de création des interprètes, nous avons cherché un moyen concret d'établir un point de départ pour l'ensemble des candidat·e·s. Si nous avions l'ambition de leur permettre d'élargir leur pratique, leur territoire, il fallait d'abord prendre la mesure de ceux-ci. Nous avons donc débuté les laboratoires par l'élaboration d'une cartographie de la pratique afin de permettre à l'interprète de situer cette nouvelle expérience par rapport au reste de son parcours. Un brin ludique, l'exercice visait principalement à amener les candidat·e·s à effectuer un retour sur l'ensemble des rôles abordés précédemment pour ensuite figurer comment s'inscrivaient – littéralement – les rôles d'Isabelle-Isabeau et d'Angelo-Angela. Les cartographies ont été utilisées dans des moments-clés, soit au démarrage du projet de recherche, à la mi-parcours lors des présentations de la version originale des scènes et à la toute fin, après les présentations finales. De cette manière, les cartographies permettaient d'agir aux différentes étapes de la recherche en plus de représenter un moyen supplémentaire de colliger des traces, s'ajoutant aux plus traditionnels questionnaires et entretiens.

Pour élaborer ces cartographies, les candidat·e·s devaient d'abord tracer la silhouette de leur corps sur de grands papiers. Puis, nous les invitons à inscrire, dans une disposition qui leur paraissait logique, l'ensemble des rôles qu'ils·elles avaient joués jusqu'à ce jour, la silhouette de leur corps prenant ainsi des allures de continents où se situeraient différentes destinations. Variant les typographies, les couleurs et les emplacements, les interprètes ont cherché à donner forme à leur parcours théâtral en révélant la spécificité de chaque rôle. L'exercice leur a permis d'arriver à certains constats. D'abord, au premier coup d'œil, il apparaissait évident que la pratique des candidat·e·s était substantielle. Près d'une trentaine de rôles échelonnés sur une vingtaine d'années : il s'agit d'une trajectoire plus qu'enviable et ce portrait invite à une reconnaissance de la valeur de la pratique théâtrale amateur. L'exercice de la cartographie aura en outre

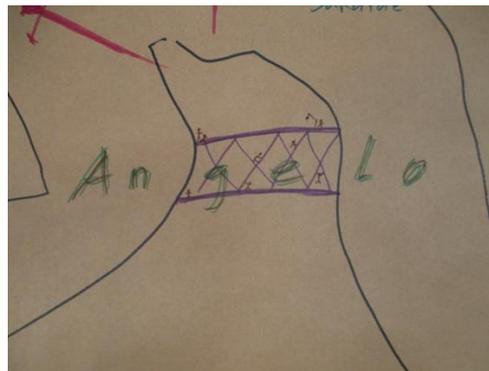
permis de rendre visibles et de mettre en valeur ces pratiques, habituellement invisibles. Ensuite, mettre en image leurs différentes expériences d'interprétation a mené les candidat·e·s à certaines réflexions. Plusieurs ont fait des liens entre l'endroit où se situait le rôle dans leur corps et les moyens qu'ils·elles avaient pris pour l'aborder; un personnage vif, s'incarnant dans une démarche prompte allait tout naturellement s'inscrire dans les pieds. Plusieurs interprètes l'affirmeraient, au moment d'aborder un personnage, l'ancrer à un endroit spécifique permet de plus facilement dessiner le « schéma de la vie du corps » (Knebel, 2006). Certains types de rôles exigeant une composition physique semblaient plus facilement prendre place : « Ceux que j'ai été capable de placer tout de suite, c'est ceux qui ont nécessité le plus de composition. » (Jean-Benoit). Marie-Pierre, par exemple, a réalisé qu'elle situait l'ensemble de ses rôles au même endroit : « j'ai l'impressions que tout est... tout est là, dans ma face ou dans mon cœur. » Cela l'a amenée à émettre l'hypothèse qu'il y avait certaines ressources du point de vue du corps qu'elle pouvait mobiliser davantage. Cette étape aura donc permis aux candidat·e·s, dans une certaine mesure, de comprendre leur démarche d'interprète au-delà de la simple intuition.

Ensuite, lorsqu'en cours de route il fallait ajouter Isabelle/Isabeau et Angelo/Angela, la cartographie a mis en image leur expérience de jeu et a été un moyen supplémentaire d'ouvrir le dialogue. Aussi, mettre en relation ces nouvelles expériences de jeu avec les précédentes permettait de les aborder dans une perspective d'analyse comparative continue. Cette mise en image des expériences de jeu a permis aux interprètes de livrer un point de vue singulier et très évocateur sur les personnages. Par exemple, Valérie a d'abord placé Isabelle comme une auréole de lumière autour de sa tête pour ensuite ancrer Angela comme une armure sur ses épaules. (voir figure 3.3). Cette illustration témoigne à la fois de l'approche corporelle différenciée qu'elle a employée pour chacun des personnages, mais aussi des caractéristiques psychologiques qu'elle a cherché à mettre en valeur dans son interprétation, soit le rapport avec Dieu pour Isabelle, et la rigidité comme une forme de protection pour Angela. De la même manière, Marcelo a

situé Angelo entre ses genoux (voir figure 3.4). En effet, en cours de travail, c'est l'image qui lui a permis de s'appropriier le personnage et de saisir sa perte de repères. À ses yeux, Angelo était inébranlable, comme si un pont d'acier liait ses genoux. À la fin de la scène 2, lorsqu'il renvoie Isabelle et qu'il se retrouve seul, c'est comme si le pont cédait et qu'il perdait pied, tout comme le monde tel qu'il le connaissait. Cette image, qu'il a lui-même proposée, était rendue très visible par sa posture et sa gestuelle et a représenté un levier efficace pour aller à la rencontre de la détresse du personnage. Ces images sont frappantes et il peut être tentant d'en déduire des analyses, mais là n'est pas l'objectif. L'exercice devait plutôt permettre aux candidat·e·s de mettre en image des éléments parfois plus difficiles à verbaliser. S'inscrivant dans les allers-retours entre le plateau et les discussions, ces cartographies ont surtout constitué une stratégie très efficace pour permettre aux acteur·rice·s de jeter un regard renouvelé sur leur propre pratique.



3.3 Cartographie de Valérie. Crédit photo : Elisabeth Senay



3.4 Cartographie de Marcelo. Crédit photo : Elisabeth Senay

3.3 Déjouer le travail de table : l'approche par études

Si, avant cette recherche, nous avons exploré l'approche par études de Maria Knebel dans différents contextes création, nous l'avons ici privilégiée car nous considérons qu'elle allait tout particulièrement servir nos objectifs. Nous souhaitons dès le départ amener les interprètes à développer une analyse des scènes qui ne soit pas qu'intellectuelle, mais qui au contraire permette de rapidement mobiliser les corps dans l'espace de jeu. Dans le cadre de cette expérimentation où nous établissions un rapport de co-chercheur·e·s avec les interprètes, cette approche permettait de favoriser leur engagement en mobilisant plus directement leur sensibilité tout comme leurs réflexions. Ainsi, l'approche par études s'arrimait directement à l'organisation plus horizontale du travail de création que nous souhaitons mettre en place. Aussi, cette approche permettait d'emblée aux interprètes de s'approprier les scène par le corps. Alors que le corps d'Isabelle constitue en soi un enjeu dramatique, nous voulions permettre aux candidat·e·s de rapidement éprouver dans l'espace ces jeux de menace, de traque, de répulsion et de défense. Les allers-retours entre la table et le plateau que génère cette approche permettaient une compréhension particulièrement efficace et globale des scènes. Cette alternance entre exploration intellectuelle et expérimentation ludique donnait lieu à ces moments de recul où on se donne le temps d'interroger les propositions de jeu, de déceler les éléments stéréotypés et de chercher à les dépasser. Plusieurs réflexions des plus révélatrices ont pu émerger grâce aux mouvements d'aller-retour que permet l'approche par études.

Rappelons qu'une étude vise à analyser une scène en en dégageant les actions principales. Celles-ci sont explorées sous forme de séquence sans paroles, puis avec des répliques improvisées par les interprètes avant qu'on ne revienne aux mots de l'auteur. Dans le cadre de la présente recherche, nous avons d'abord demandé à chaque duo de relever les actions principales de chaque scène. Par exemple, pour la scène 2 de l'acte 2, un binôme a relevé les actions suivantes :

- 1- Isabelle demande à Angelo de grâcier son frère
- 2- Angelo refuse
- 3- Isabelle insiste
- 4- Angelo est troublé par Isabelle
- 5- Angelo remet sa décision au lendemain
- 6- Angelo vit un dilemme

Puis, nous leur avons demandé d'élaborer un tableau où les corps demeuraient fixes, incarnant chacune de ces actions, comme une série de fresques. Par la suite, les duos devaient explorer cette suite d'action sous forme de séquence sans parole. Cette étape a permis de mettre l'accent sur le corps et de clarifier le fil logique qui mène une action à la suivante. Alors que l'interprète a l'habitude de débiter le travail d'une scène par un apprentissage mécanique du texte, l'approche par études permet de contourner cette étape qui peut se présenter comme un obstacle à la créativité. Ainsi, il est possible de s'appropriier le personnage avant que celui-ci ne se fixe dans les mots de l'auteur. Règle générale, au moment de la mise en place, les interprètes ont l'habitude d'être à la disposition du ou de la metteur-e en scène. En adoptant l'approche par études, avec très peu d'efforts, l'interprète est à même de contribuer à cette étape : « L'acteur, grâce à une sensation de soi créatrice appropriée, bouge spontanément dans l'espace selon les objectifs que [sic] lui sont dictés par l'action. » (Knebel, 2006, p. 107). Le corps est au centre des deux scènes tirées de *Mesure pour mesure* : Angelo rend Isabelle captive d'une négociation dont l'enjeu est sa propre chair. L'approche par études se trouvait donc toute destinée pour permettre aux interprètes de comprendre les scènes comme une suite d'actions, où les corps sont mis en jeu. Comme l'a relevé Simon : « J'ai découvert un style de mise en scène qui s'appuie moins sur l'intellectualisation et davantage sur le travail corporel. » À cette étape, les différents binômes devaient également visualiser avec le plus de détails possible le lieu dans lequel se déroulaient les scènes. Avec le mobilier disponible, ils devaient chercher à donner forme au décor qui leur offrirait des possibilités de jeu. Sans nécessairement intellectualiser ces questions,

les candidat·e·s ont été amené·e·s à y répondre : comment mon personnage habite-t-il l'espace? Comment se positionne-t-il par rapport à l'autre? À quel moment suis-je avantagé·e par rapport à mon·ma partenaire de jeu? Quel niveau de tension habite mon corps tout au long de la scène? De cette manière, incarner physiquement le personnage amène l'interprète à mieux saisir son état psychologique, et vice-versa. C'est précisément ce que Knebel qualifie de cohérence psycho-physique : « Ainsi l'état intérieur d'un être humain, ses pensées, ses désirs, ses relations, doivent être exprimés aussi bien par des mots appropriés que par des comportements physiques appropriés. » (Knebel, 2006, p. 47)

Cette approche tissée d'allers-retours peut paraître pour certain·e·s déstabilisante. Or, les candidat·e·s ont témoigné de façon unanime de l'efficacité de ce procédé ayant donné lieu à maintes trouvailles de jeu. Tous·tes ont relevé que l'approche par études permettait une compréhension plus globale de la scène et des enjeux en plus d'amener à saisir plus rapidement les relations entre les personnages: « Ça fait une scène plus cohérente parce que tu ne travailles pas les personnages en silos. (...) C'est vraiment un en relation avec l'autre. » (Marie-Maude). Dans les délais que nous avons, cette approche a également agi comme un accélérateur : « J'ai surtout été marqué par les « tableaux » qui pour moi nous ont vraiment fait gagner du temps dans la compréhension des scènes et de l'évolution au sein de celles-ci. » (Grégory). Cette approche a en effet permis d'emblée aux duos d'aborder les scènes, les personnages et les enjeux de façon plus concrète. Rapidement, ils se sont donné des repères (actions effectuées par les personnages, déplacements clés, revirements dramatiques) qui les amenaient à explorer sans perdre le fil des scènes : « Ça nous permettait de bâtir sur ces images et d'aller plus loin ». (Marie-Pierre). Ainsi, les candidat·e·s étaient en mesure de réagir dans le jeu de façon spontanée et naturelle, tout en suivant la logique des scènes et des personnages. Saisir rapidement la condition corporelle du personnage a permis de rendre visible de façon évidente les enjeux qui lient Isabelle et Angelo, puis Isabeau et Angela. Dans cette recherche, l'approche par études aura été

déterminante autant pour l'efficacité qu'elle permet en salle de répétition que pour l'autonomie et la liberté qu'elle offre aux interprètes.

3.4. Inverser les rôles

*Depuis petite, depuis Goldorak et Candy,
qui passaient à la suite à la sortie de l'école,
j'ai la passion d'inverser, juste pour voir.*

VIRGINIE DESPENTES

King Kong Théorie

Élément central de cette recherche, le procédé d'inversion des rôles visait à mettre en lumière certains phénomènes afin de les dépasser. Nous proposons que ce procédé permettrait aux interprètes d'explorer des partitions qui ne leur sont habituellement pas offertes. D'une certaine façon, inverser les rôles permet de rendre visibles des éléments qui autrement, restent effacés. De plus, cela nous amènerait à poser un regard renouvelé sur les scènes abordées de même que sur les éléments stéréotypés susceptibles de les constituer. Comme le résume Amanda Kellock au sujet des inversions de rôles et de genres : « Ce que j'observe c'est que souvent ça donne plus de liberté, et ça invite à un questionnement de... why people do what they do? ». Ces procédés, donnant accès à une certaine distance critique, offrent effectivement l'occasion de questionner nos façons de se représenter sur scène comme dans la vie. De plus, l'inversion des rôles permettait de réfléchir simultanément et de façon dynamique aux composantes des

rôles féminins et masculins. En clair, ce procédé nous permettait de répondre aux questions que soulevait cette recherche.

Au-delà des objectifs ciblés, inverser les rôles a permis l'émergence de différents phénomènes et s'est entre autres révélé être un outil d'analyse des plus riches. Pour les interprètes, avoir l'occasion d'endosser le point de vue d'un personnage, puis le point de vue contraire est une occasion rare de poser un regard des plus approfondis sur un texte dramatique : « C'est comme si on voyait les deux faces d'une même réalité et que ça nous permettait donc de mieux en saisir tous les enjeux. » (Marie-Maude). Si ce procédé a agi comme un révélateur dans le cadre de cette recherche, nous avançons qu'il puisse être un outil d'analyse dans différents contextes de création théâtrale.



3.5 Grégory et Valérie. Crédit photo : Alain Boisvert



3.6 Valérie et Grégory. Crédit photo : Alain Boisvert

3.4.1 Un problème de traduction

L'adaptation du texte original en scènes opposant Angela et Isabeau (voir Annexe B), s'est apparenté à un exercice de traduction : nous cherchions à préserver le sens des mots de l'auteur, mais il n'était pas toujours possible de trouver des équivalents d'un genre à l'autre, comme cela peut être le cas lorsque l'on passe d'une langue à une autre. Si de nouvelles significations apparaissaient à plusieurs endroits, certains éléments

semblaient également se perdre, ce qui venaient modifier la teneur de certains enjeux dramatiques.

Un des changements majeurs suite à l'inversion des rôles est la perte de l'effet miroir entre Angelo et Claudio. Dans la scène 2, Isabelle invite Angelo à se mettre à la place de Claudio : « Lui à votre place, vous à la sienne, comme lui vous auriez trébuché. » (Shakespeare, 1978, p. 41). Il y a dans cette comparaison entre les deux hommes, la question du désir sexuel et le sous-entendu qu'ils ont tous deux la capacité de mettre une femme enceinte. Angelo s'avouera plus tard : « Ah, laisse vivre son frère! Les voleurs pour leurs coups ont toute impunité quand les juges volent eux-mêmes. » (Shakespeare, 1978, p. 46) suggérant ainsi qu'il ne peut condamner Claudio pour avoir eu une relation sexuelle hors mariage, alors qu'il est lui-même prêt à tout pour assouvir ce désir. Ces parallèles reviennent très régulièrement entre les deux hommes et ils perdent de leur évidence à partir du moment où ils sont faits entre Angela et Claudio. Certains sous-entendus, doubles-sens et autres métaphores devaient alors être interprétés autrement.

Nous avons toutefois choisi de ne faire aucune adaptation en termes de vocabulaire ou d'images, même lorsque le résultat semblait détonner ou qu'il apparaissait invraisemblable. Nous avons plutôt pris le parti de chercher par le travail d'interprétation à attribuer un nouveau sens à ces répliques qui collaient moins. Ainsi, lorsqu'une réplique avait un effet dissonant, nous tentions d'abord de comprendre d'où venait cette perception d'incohérence : pourquoi cette réplique aussi naturelle dans la bouche d'un personnage masculin est-elle si surprenante dans la bouche du même personnage lorsque celui-ci devient féminin, et vice versa. Cela a donné lieu à des discussions des plus foisonnantes qui ont grandement contribué à l'avancement de la recherche. Puis, nous avons le défi de rendre ces répliques plus atypiques crédibles dans la bouche des personnages : « Il y a des moments où on était obligé d'interpréter différemment parce que les genres étaient inversés. Il y a des répliques qui ne collaient

plus. » (Jean-Benoit). Cet aspect du travail s'est révélé être un défi des plus stimulants du point de vue du jeu.

3.4.2 Révéler un double standard

Lors de la première lecture des scènes entre Angela et Isabeau effectuée avec l'ensemble des candidat·e·s, nous avons fait bien attention d'éviter d'orienter les perceptions. Nous voulions que s'expriment librement les réactions face à cette nouvelle version du texte. Ainsi, nous avons demandé aux interprètes de relever tout ce qui les surprenait ou leur paraissait inhabituel dans cette nouvelle mouture. Rapidement, certaines tendances très claires se sont dessinées; une fois les rôles inversés, le regard posé sur la situation dramatique avait changé.

Pour la majorité des interprètes, le fait qu'une Angela soit en position de pouvoir les poussait tout naturellement à situer l'action de nos jours : il était en effet très difficile de tenter de situer ce nouveau duo à l'époque de Shakespeare. Cette nouvelle perception du texte relève évidemment d'une question de vraisemblance historique, mais elle a pour effet de mettre en lumière un certain double-standard quant à la question du pouvoir. Un autre effet de l'inversion des rôles souligné par les candidat·e·s est que la différence d'âge entre Angela et Isabeau paraissait soudainement plus importante. À partir des référents culturels en présence, il semblait effectivement indispensable qu'Angela ait une certaine maturité pour avoir la crédibilité conférée au personnage et que son parcours de vie soit assez substantiel pour qu'elle ait accès à cette position d'autorité. Soudainement, l'opus shakespearien revêtait un caractère résolument contemporain.

Si je n'avais aucun doute quant à la capacité des candidates à interpréter Angela, elles-mêmes remettaient en question de façon générale leur aptitude à incarner l'autorité du personnage avec vraisemblance. Pour certaines, cette inquiétude était d'autant plus vive parce qu'elles faisaient face à un partenaire de jeu dont le physique était beaucoup plus imposant que le leur : « Dans les extraits que tu proposes de jouer, j'ai du mal à voir comment je pourrai jouer un rôle très dominant avec un partenaire beaucoup plus grand que moi. » (Marie-Maude). En plus du caractère inédit de la femme en position de pouvoir, certains duos constituaient en effet des contre-emplois assez marqués : une personne dominante au physique beaucoup plus fragile que la personne dominée. Ces discussions, survenant à ce moment de la recherche ont mis en lumière à quel point la question de l'autorité était liée au genre : « Ce qui est intéressant, c'est qu'on ait eu à se demander beaucoup plus d'où venait l'autorité d'Angela versus celle d'Angelo. » (Grégory). Alors qu'à l'inverse, l'autorité semblait aller de soi chez Angelo. Ainsi, l'inversion des rôles révèle d'une part le caractère inhabituel d'une situation et, d'autre part, met en lumière certains modèles fort internalisés.

Les interprètes féminines étaient aussi hésitantes à endosser la violence du personnage : « Comment une femme peut arriver à physiquement demander ça [un acte sexuel] à un homme? » (Marie-Pierre). En effet, la question de l'abus sexuel dans les rôles inversés est très certainement l'élément le plus atypique dans cette redéfinition des rôles. Même si on sait que l'abus d'une femme sur un homme existe, c'est une situation quasi absente des modes de représentation et elle est beaucoup moins ancrée dans les imaginaires que la situation inverse : « On a tellement de mal à se l'imaginer que ça nous fait réaliser à quel point c'est pas normal de s'imaginer si facilement l'inverse. » (Grégory). Pour dénouer les résistances des interprètes féminines, il a fallu revenir au *modus operandi* du personnage. Effectivement, Angela – comme Angelo – ne brutalise pas physiquement sa victime afin d'obtenir ce qu'elle veut ; son levier est plutôt d'ordre psychologique. Le personnage mise sur la bonté d'Isabeau et son désir de sauver son frère afin qu'il consente à se soumettre. Cette démarche d'une violence inouïe, n'était

pas apparue aussi clairement lorsque c'était celle d'Angelo: « C'est comme si ça nous frappait moins alors que là, tu vois le mécanisme en trois dimensions. » (Marie-Maude). En effet, même après avoir travaillé les scènes dans leur version originale pendant plusieurs semaines, la violence du personnage et de son dessein étaient soudainement plus visibles. Inverser les rôles a permis de constater à quel point la violence – beaucoup plus récurrente – chez le personnage masculin peut tendre à être banalisée dans la lecture qu'on en fait. Encore une fois, ces réflexions ont mis en lumière une grande différenciation quant aux modes de représentation homme/femme.

Le procédé d'inversion des rôles a également révélé un double-standard en ce qui a trait au langage. Certaines répliques qui passaient inaperçues dans la bouche du personnage dans la version originale étonnaient soudainement. Par exemple, lorsque Angelo s'adresse ainsi à Isabelle : « Résignez-vous belle jeune fille. » (Shakespeare, 1978, p. 42), on lui attribue assez facilement un caractère chaleureux, voire paternel. Pourtant, lorsque Angela dit à Isabeau : « Résignez-vous beau jeune homme. », l'oreille réagit et semble détecter plus facilement un côté séducteur. De la même manière, il paraît tout naturel d'entendre Isabelle évoquer sa fragilité : « Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faites d'une matière tendre où s'impriment tous les mensonges. » (Shakespeare, 1978, p. 52). Dans la bouche d'Isabeau, cette confiance empreinte de vulnérabilité se distingue par son originalité. C'était en effet une première pour les interprètes d'Isabeau d'incarner un personnage masculin qui, dans un moment de réflexion, se définit par sa fragilité. De façon générale, ils ont apprécié endosser ce point de vue : « Ça résonnait. Je trouve ça bien qu'Isabeau le dise. ». (Marcelo). Ainsi, après l'inversion des rôles, le personnage d'Isabeau apparaît peut-être encore plus iconoclaste que celui d'Angela. Il y a en effet un bon moment que les initiatives se multiplient pour donner au personnage féminin plus de pouvoir. Cependant, cela semble souvent être fait en attribuant au personnage féminin, des qualités que l'on associe au genre masculin (l'autorité, le courage, la force). Celles-ci apparaissent alors

comme des gains alors que, pour le personnage masculin, les qualités que l'on associe à la féminité (sensibilité, fragilité, chaleur), semblent péjoratives :

On est plus habitué à ce qu'un personnage féminin soit doté de qualités/défauts « masculins » que l'inverse. Je crois que cela tient au fait que les caractéristiques masculines sont valorisées et les caractéristiques féminines sont dévalorisées. Une femme peut retirer beaucoup plus d'avantages à adopter des comportements masculins et je crois que c'est pour cette raison qu'on le voit plus souvent que l'inverse. » (Marie-Maude).

Ainsi ce procédé d'inversion des rôles aura également généré des réflexions quant à la différence entre la valeur des qualités que l'on attribue à un genre versus celle que l'on attribue aux qualités du genre opposé.

3.4.3 Territoires inédits : un rapport de pouvoir inversé

Un des objectifs de l'inversion des rôles était de permettre aux candidat·e·s d'aller à la rencontre d'une partition qui ne leur est habituellement pas réservée. En plus de donner à voir un personnage où étaient déjouées les attentes liées au genre, nous proposons que cette expérience amènerait les interprètes à élargir leur territoire. Cette prémisse a en effet donné lieu à des expériences inédites pour les interprètes : « Il y avait un *feeling* de zone non explorée » (Marcelo). Parce que c'était une invitation à sortir de sa zone de confort, certain·e·s candidat·e·s ont justement qualifié l'expérience de : « Plaisante car elle m'a amené dans des terrains moins connus. » (Simon). C'est à partir de nos observations, mais surtout grâce aux témoignages des interprètes, que nous pouvons aujourd'hui cibler quelles ont été leurs principales découvertes par le biais de cette expérience de jeu.

Pour l'ensemble des candidat-e-s, inverser les rôles dans un rapport de pouvoir constituait une expérience nouvelle du point de vue du jeu. Pour les interprètes d'Angela, il fallait trouver les ressources nécessaires pour donner vie à son côté dominant : « Le personnage d'Angela, avec toute son autorité, son austérité fut une première pour moi. Un registre émotif nouveau. » (Marie-Pierre). Ainsi, incarner ce personnage demandait aux candidates de puiser dans une palette d'émotions inhabituelle; le côté tranchant et intraitable du personnage, tout comme sa capacité à manipuler étaient très loin de ce qui leur est habituellement offert. De leur côté, les interprètes masculins ont également dû mobiliser un registre émotif inhabituel. La pitié du personnage et sa naïveté représentaient pour eux des nouveautés. Mais surtout, il leur était inhabituel d'incarner un personnage étant désavantagé, voire menacé dans une situation.

Pour les quatre interprètes féminines, occuper la position dominante dans un rapport de pouvoir était une première. C'était un défi de se positionner ainsi face à leur partenaire de jeu et de s'emparer des différents leviers dont disposent Angela : notoriété de sa position, éléments de chantage, atteinte à l'intégrité physique, etc. Comme si on leur donnait accès à un nouveau terrain de jeu, c'est avec beaucoup de plaisir qu'elles ont exploré les facettes les plus sombres du personnage : « Pour une fois, je jouais quelqu'un, j'étais dans un personnage où j'avais quelqu'un qui avait peur de moi, devant moi, et j'aimais ça. [...] Je me suis permis d'aller là. » (Valérie). De la même manière, les interprètes masculins ont été amenés à découvrir la position du dominé au sein de la relation de pouvoir. Certains ont été très enthousiastes de plonger dans cette position inhabituelle : « Moi, je voulais qu'Isabeau se fasse complètement dominer. [...] Je trouvais ça intéressant de l'explorer dans un environnement de jeu. » (Marcelo). Même si Isabeau, comme Isabelle, n'est pas soumis dans la situation, il subit cette dernière et en sort perdant. Malgré toutes ses tentatives, il a très peu d'impact sur le déroulement des événements : la balance du pouvoir revient à Angela. Ainsi, les interprètes masculins prenaient le rôle de l'antagoniste, laissant les rênes de l'action à

leurs collègues féminines. Les candidates avaient alors accès à la position de la protagoniste, agissant directement sur le déroulement du récit.

De façon générale, et toujours sans avoir vu ce que développaient les autres duos, les quatre binômes sont allés beaucoup plus loin dans le rapport de force que dans la version initiale, donnant à voir une violence beaucoup plus marquée de la part du personnage d'Angela. Évidemment, nous avons quelques semaines de travail derrière nous; la compréhension des scènes et des personnages, tout comme la complicité entre les partenaires étaient beaucoup plus significatives. Au-delà de ces facteurs, quand nous avons cherché à comprendre d'où venait ce degré supplémentaire de dureté chez Angela, les candidat-e-s ont émis l'hypothèse que l'autorité au féminin demandait d'être autrement déployée : « Je pense que c'est peut-être pour ça aussi que les filles on l'a peut-être fait plus... carrée, *rough*, Angela. On avait peut-être plus à asseoir l'autorité. » (Marie-Maude).



3.7 Marie-Maude et l'autorité d'Angela. Crédit photo : Alain Boisvert.

Si elles sentaient qu'elles avaient à fournir un effort plus marqué, elles éprouvaient aussi moins de pudeur à s'imposer physiquement que les interprètes masculins dans la même position : « Comme acteur, j'ai une pudeur. [...] Je veux pas qu'il y ait d'ambiguïté. » (Simon). Si on est en terrain connu face à la représentation du rapport de force d'un homme envers une femme, il semble, et on le comprend, qu'il y ait eu un malaise à reconduire ces images vues tant de fois de l'homme ayant sur la femme un ascendant physique lui permettant d'obtenir ce qu'il veut malgré elle : « Quand ça fait un million de fois que tu la vois cette dynamique-là, tu as zéro envie d'aller là-dedans. » (Marie-Maude). Répéter de telles scènes demande en effet une attention particulière au bien-être de tous. Mais dans un contexte où les interprètes d'Isabeau étaient moins enclins à se sentir menacés physiquement par leur partenaire, les duos semblent s'être

donné plus de libertés dans l'expression du rapport de pouvoir. L'ensemble de ces facteurs a contribué à ce que les interprètes empruntent de nouvelles stratégies du point de vue du corps comme de la voix.

Pour les interprètes d'Isabeau comme d'Angela, incarner ce nouveau rapport de pouvoir a demandé une composition inhabituelle en ce qui a trait au corps. Pour les interprètes féminines, il fallait donner à voir l'autorité d'Angela. Cela a demandé aux interprètes de développer un jeu plus ample du point de vue corporel : « J'ai eu besoin de travailler plus sur l'aspect corporel d'Angela que d'Isabelle afin de représenter l'autorité de ce personnage d'Angela. J'ai eu l'impression d'être plus loin de mon maintien habituel. » (Marie-Maude). Tête élevée, ouverture des épaules et des hanches, longueur des foulées, la ligne de vie du corps humain du rôle d'Angela comme l'entend Knebel s'est peu à peu définie, sans pourtant répondre à un modèle unique de la femme en position de pouvoir. Si elles ont au départ exprimé une certaine pudeur à s'imposer avec confiance sur le plateau, elles y ont rapidement pris goût.

Pour les interprètes masculins, le défi a été d'adopter la position de la proie du point de vue du corps dans le rapport de pouvoir. Il est en effet inhabituel, dans un rapport de domination, que la femme ait une emprise sur l'intégrité physique de l'homme et qu'elle réduise son corps au statut de monnaie d'échange, d'objet de convoitise : « Chez Isabeau, c'est la piété et l'objectivation que j'ai expérimentées pour la première fois. » (Simon). Pour que le rapport de pouvoir soit vraisemblable il fallait donc que d'une part, les interprètes féminines gagnent en confiance sur le plateau, et que, d'autre part, les interprètes masculins accèdent à une certaine vulnérabilité sur le plan corporel. Au point tournant de la scène 4 de l'acte 2, quand Isabeau comprend ce que désire Angela, il a une véritable crainte de ce qu'elle est capable de lui faire physiquement. Pour les interprètes d'Isabeau il fallait donc développer une ligne de vie du corps humain du rôle (Knebel, 2006) qui permettait de lire la vulnérabilité du personnage dans son intégrité physique. Cela a amené les interprètes à développer une gestuelle

plus contenue : gestes restreints, déplacements limités, niveau de tension élevé dans le corps, etc.

Une stratégie ayant été mobilisée par l'ensemble des binômes pour donner à voir le rapport de pouvoir du point de vue corporel a été de faire un tout autre usage de la proxémie par rapport à ce qui avait été proposé dans la version originale des scènes. Théorisée dans les années 1960 par l'anthropologue américain Edward T. Hall, la proxémie, ou proxémique est : « L'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique. » (Hall, 1971, p. 13). Ainsi, la distance qui s'établit entre deux individus est caractérisée par la relation qui les lie, mais elle dépend aussi de la culture dont ils sont issus. À partir de ses travaux effectués sur le continent américain, auprès de la classe moyenne, Hall a théorisé l'utilisation de l'espace en société et a entre autres déterminé quatre sphères proxémiques : les sphères publique (plus de 360 cm), sociale (de 120 cm à 360 cm), personnelle (de 45 cm à 150 cm) et intime (moins de 45 cm) (Hall, 1971).

Au théâtre, appliquer les notions issues de la proxémie de Hall permet de nourrir sa compréhension de l'utilisation de l'espace du point de vue de la mise en scène : « Comment elle code spatialement les distances entre les actants, entre les acteurs et les objets ou entre la scène et la salle. » (Pavis, 2009, p. 275). Par exemple, un échange entre deux personnages est loin d'offrir la même lecture si ces derniers sont dans la sphère publique ou dans la sphère intime. Jouer avec cette distance modifie la lecture de la relation que l'on donne à voir. En fonction de cette distance, les interprètes ont également à mobiliser autrement leurs moyens corporels et vocaux.

Comme nous l'avons fait pour les scènes entre Isabelle et Angelo, le partage du plateau s'est fait en fonction du rapport entre les personnages, mais aussi de leur rapport au lieu. En effet : « La mise en scène théâtrale prend parti pour un certain type de relations spatiales entre les personnages/acteurs, et ce en fonction de leur psychologie, de leur

statut social, leur sexe, etc. » (Pavis, 2009, p. 275). Initiés aux notions de proxémie, les quatre binômes ont toutefois partagé autrement le plateau au moment de mettre en espace les scènes entre Angela et Isabeau. Précisons que ces similarités au sein des propositions de jeu sont venues de la part des candidat·e·s et ce, sans que les duos n'aient assisté à ce que développaient les autres équipes.

De façon générale, les interprètes d'Angela ont été beaucoup plus mobiles que ne l'avaient été ceux d'Angelo : « Pour le travail d'Isabelle, je sentais que je n'avais pas beaucoup d'espace, de permission, de me déplacer sur scène. Probablement à cause du rapport de pouvoir. Alors que pour Angela, j'ai eu besoin d'occuper l'espace et de traverser la scène le plus possible. » (Ariane). De manière générale, les interprètes féminines ont proposé plusieurs déplacements qui quadrillaient le plateau. Par ces trajectoires, Angela semblait rappeler perpétuellement à Isabeau que c'était elle qui menait l'échange; qu'elle avait une emprise sur la situation, sur la loi, sur Viennes. Différentes trouvailles dans la mise en espace allaient en ce sens et visaient à renforcer le pouvoir d'Angela. Par exemple, au moment où elle élabore sa stratégie mais qu'Isabeau ne la perçoit pas, un binôme a proposé que la femme de loi insiste pour que son interlocuteur s'assoit, ce qu'il finissait par faire, un peu contre son gré. Cette invention de jeu, d'une grande efficacité, immobilisait un Isabeau rendu inconfortable et accentuait le côté inquiétant de la situation.



3.8 Angela [Ariane] invitant Isabeau [Marcelo] à s'asseoir. Crédit photo : Alain Boisvert.

Lorsqu'à la scène 4 de l'acte 2, Angela exprime avec violence sa volonté à Isabeau elle prononce :

J'ai commencé, maintenant je lâche la bride à mes sens, ils s'élancent. Dis oui à mon désir aigu, adieu à ces manières, à ces rougeurs bavardes qui repoussent ce qu'elles demandent. Sauve ton frère en livrant ton corps à ma volonté ou alors il ne va pas seulement mourir sa mort mais la mort lui viendra par ta méchanceté d'une souffrance lente. (Shakespeare, 1976, p. 54).

Sur cette réplique, de façon unanime, les interprètes d'Angela ont chargé leur partenaire. Dans un déplacement très affirmé, elles ont franchi la sphère intime, allant parfois jusqu'à poser une main sur le torse de leur partenaire alors que dans la version initiale, tous les Angelo demeuraient dans la sphère personnelle.



3.9 Valérie et Grégory explorant la sphère intime à la fin de la scène 4 de l'acte 2. Crédit photo : Patrice Tremblay

Cela a généré, dans l'approche corporelle des interprètes d'Isabeau, une vulnérabilité plus grande. Le corps, soudainement menacé, cherchait à se protéger de son assaillante. Le duo étant allé le plus loin dans cette proposition est paradoxalement celui qui constituait le contre-emploi le plus marqué : une Angela très petite et un Isabeau très grand. Pourtant, au moment de présenter aux autres binômes, on a relevé : « Tu avais l'air tout petit, tu avais l'air très grande ». (Ariane). Ainsi, leur façon d'aborder le

plateau et leur approche corporelle des personnages semblent avoir déjoué les limites prétendues de leur aspect physique.

Tenir compte de la proxémie dans la direction des interprètes a fourni certaines clés afin de comprendre comment le corps, qu'il soit féminin ou masculin, exerce le pouvoir en scène. Cette façon très différenciée de mobiliser la proxémie dans la manière de représenter le rapport de force entre les personnages tend à illustrer la nécessité de générer des propositions plus radicales pour que prenne forme le rapport de pouvoir, voire la violence au féminin.

Si les observations ont été moins significatives sur le plan vocal que corporel, l'inversion des rôles et ce nouveau rapport de force ont tout de même eu un impact certain sur l'approche vocale, surtout du côté des candidates. Dès la première lecture, les interprètes d'Angela ont eu tendance à employer un registre plus grave, surtout en comparaison de celui qu'elles avaient d'abord mobilisé pour le rôle d'Isabelle : « Pour le travail d'Angela, c'est un registre plus grave qui s'est imposé. » (Ariane). En effet, les interprètes féminines ont opté pour un registre de voix instinctivement associé à la figure d'autorité. De la même manière, certaines ont eu tendance à accentuer l'usage des consonnes afin de mordre davantage dans les répliques : « J'avais besoin de mâcher dans les mots pour qu'ils m'appartiennent quand j'ai voulu asseoir l'autorité d'Angela. » (Marie-Maude). La fermeté, voire la dureté du personnage prenait alors forme par le biais d'une articulation plus affirmée, où chaque syllabe était davantage découpée. Incarner un personnage avantagé dans le rapport de pouvoir a aussi amené les candidates à adopter un appui vocal plus marqué : « Angela résonnait clairement dans la poitrine, c'était facile à *grounder*. Isabelle perdait plus facilement son appui. » (Valérie). De façon cohérente avec l'aplomb qu'elles ont gagné du point de vue corporel, elles ont adopté un appui vocal plus développé. Celui-ci leur permettait de gagner en tonus et en volume, tout en faisant preuve d'économie sur le plan de la

respiration. Dans l'ensemble, incarner une Angela en position de pouvoir a amené les interprètes féminines de prendre de l'ampleur dans leur approche vocale.

Du côté des interprètes masculins, inverser les rôles dans la relation de pouvoir a eu peu ou pas d'effet sur leur approche vocale : « Le premier rôle est allé chercher dans les tons graves pour imposer aplomb et autorité. Puis, on a tenté de travailler avec la même voix pour Isabeau. » (Jean-Benoit). Ainsi, la voix des interprètes d'Isabeau n'a pas subi le même changement de registre généralisé que celle des interprètes d'Angela. Pour un des candidats cependant, ce fut différent. La violence et la rigidité d'Angelo, tout comme sa position dans le rapport de force l'avaient d'abord amené à composer une voix loin de la sienne, s'appuyant sur une forte intensité et une diction soutenue. Le personnage d'Isabeau se situait plus près de sa sensibilité : « Je sentais Angelo beaucoup plus loin de moi que Isabeau. » (Simon). Ainsi, c'est avec une plus grande détente qu'il a abordé ce second personnage du point de vue du corps, mais aussi de la voix : « Chez Isabeau, là aussi ma voix était détendue, plus douce. Je la sentais davantage près de la mienne. J'ai l'impression d'avoir joué beaucoup plus avec pourtant moins d'intensité. Ma diction s'est aussi relâchée. » (Simon).



3.10 Simon et la fragilité d'Isabeau. Crédit photo : Alain Boisvert.

3.4.4 Territoires inédits : la fragilité au masculin

Pour les interprètes masculins, l'élément le plus inédit provoqué par l'inversion des rôles a très certainement été la vulnérabilité d'Isabeau. Une réplique en particulier s'est présentée comme l'occasion de cristalliser cet aspect du personnage. De par les défis que cette réplique comportait pour les candidats, elle s'est révélée emblématique du travail effectué dans le cadre de cette recherche.

Isabelle, comme personnage féminin, est vive et combative, sans toutefois se faire d'illusions : elle porte un regard cru sur sa situation et sait que certains pouvoirs ne lui sont pas accessibles. Elle perçoit les iniquités du monde dans lequel elle évolue et sait

très bien où elle se situe par rapport à Angelo. Ce déséquilibre des pouvoirs est entre autres déterminé par le fait qu'elle est assignée femme à la naissance. C'est ainsi que, lorsque Angelo cherche à la réduire à sa fragilité, elle se prononce sur sa condition en incluant avec elle toutes les femmes :

ANGELO : Les femmes aussi sont fragiles.

ISABELLE : Oui, comme les miroirs où elles se regardent, qui font naître des formes aussi facilement qu'ils se brisent. Les femmes. Au secours, ciel. Les hommes dégradent ce qui les crée en profitant d'elles. Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faites d'une matière tendre où s'impriment tous les mensonges. (Shakespeare, 1978, p. 52).

Cette réplique est lourde de sens et comporte des images extrêmement chargées. Nous l'avons interprétée comme le point de vue d'une Isabelle qui refuse d'évoluer dans une société où les corps des femmes sont asservis. Si cette réplique peut éclairer sur ses motifs d'entrer en religion, le propos de cette jeune novice étonne lorsqu'elle aborde ainsi les rapports homme/femme non pas dans une perspective amoureuse, mais celle d'un marchandage charnel : « le quiproquo amoureux de la comédie romantique a cédé la place au quiproquo sexuel, parce que le régime des relations entre les personnages est fondé non pas sur l'identité, mais sur le corps. » (Lemonnier-Textier, 2012, p. 21). La dénonciation des iniquités qu'on y décèle est d'autant plus percutante que ces mots ont plus de quatre-cents ans d'âge. Isabelle, s'exprimant ainsi sur sa condition, inclut tout naturellement dans son propos l'ensemble de son sexe. D'abord, le miroir peut évoquer un rapport à l'image et une certaine objectivation que l'on associe d'emblée au féminin. Au-delà du simulacre des apparences auquel il renvoie, le miroir est convoqué pour sa matière fragile, si facile à briser. Ensuite, Isabelle dénonce aussi par cette réplique les inégalités dues à une vulnérabilité des femmes reposant sur une condition corporelle : « Les hommes dégradent ce qui les crée en profitant d'elles. » (Shakespeare, 1978, p. 52). Cette image peut évoquer différentes violences, particulièrement sexuelles; « ce qui les crée » faisant référence à la fonction génitrice

du corps féminin. Finalement, l'image de la « matière tendre où s'impriment tous les mensonges » (Shakespeare, 1978, p. 52) peut être perçue comme ces corps qui conservent les traces de ce qu'ils subissent, dont les grossesses non désirées. Cette réplique donne à voir la lucidité implacable du regard que porte Isabelle sur la condition féminine et confirme que dans *Mesure pour mesure* : « La thématique de l'amour est remplacée par celle de l'accouplement, la relation amoureuse est une négociation dont la chair est la monnaie ». (Lemonnier-TeXier, 2012, p. 18).

Après l'inversion des rôles, Isabeau revêtait ce caractère très inattendu d'un personnage masculin dénonçant un système qui le désavantageait sur le plan corporel :

ISABEAU : Oui, comme les miroirs où ils se regardent, qui font naître des formes aussi facilement qu'ils se brisent. Les hommes. Au secours, ciel. Les femmes dégradent ce qui les crée en profitant d'eux. Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faits d'une matière tendre où s'impriment tous les mensonges.

(D'après Shakespeare, 1978, p. 52. Adaptation libre faite par Elisabeth Senay)

Pour l'ensemble des candidats, aller dans un tel registre émotif était une première. Qu'un personnage masculin s'exprime aussi ouvertement sur sa vulnérabilité, son rapport à l'image et la fragilité de son corps était très inhabituel, mais semblait libérateur : « Je trouve quasiment que c'est la phrase la plus honnête. [...] C'est la phrase qui est réelle. Un gars qui dit ça, il faut que ce soit dit et répété. » (Marcelo). Évidemment, les métaphores liées au corps de la femme et à la maternité ne collaient plus, et les interprètes masculins devaient s'approprier autrement la réplique. Plutôt que de chercher à y englober tous les hommes, ils l'ont plutôt liée à un récit intime : « J'étais obligé de la rendre une expérience très personnelle [...] parce que sinon, ça ne collait pas à la réalité. » (Jean-Benoit).



3.11 Jean-Benoit et la fragilité d'Isabeau. Crédit photo : Alain Boisvert

Isabeau semblait alors moins prendre la parole pour l'ensemble des hommes, mais s'exprimait plutôt en son propre nom, affichant au grand jour ses blessures. Plutôt que de prendre des allures de plaidoyer, cette réplique revêtait soudain le caractère de la confiance : « J'ai trouvé ça très intime comme réplique. » (Marcelo).

Dans l'ensemble, les interprètes masculins ont développé une approche corporelle plus sobre et retenue. Plonger dans un moment de confiance commandait un certain abandon et une absence d'effet du point de vue du corps. Posture immobile, geste petit, cela générait une forme de temps d'arrêt dans la scène qui permettait à Isabeau de se livrer. Simon a d'ailleurs salué le travail de Marcelo : : « Tu avais une vulnérabilité, dans la proximité physique encore plus. Je voyais vraiment que tu étais démuni. C'était

le *fun* à voir, c'était rafraichissant. » Après avoir dominé la scène dans la position d'Angelo, les interprètes masculins incarnaient cette fois-ci la proie : « À deux reprises, surtout dans la deuxième scène, elle [sa partenaire de jeu] me regarde vraiment. Elle me *scan*, comme un morceau de viande. » (Marcelo). Certaines consignes de jeu leur ont permis de trouver une justesse du point de vue corporel quant à la vulnérabilité du personnage : « J'ai apprécié recevoir des consignes plus corporelles (comme "Protège-toi") qui ont révélé davantage l'intériorité du personnage que si je l'avais intellectualisée. » (Simon). Ici aussi, les observations du côté de la voix ont été moins marquantes que celles du point de vue corporel. De façon générale, les interprètes ont fait preuve de retenue du côté de la voix. Tout en intériorité, ils ont maximisé les nuances que leur permettait un registre plus restreint : « J'ai l'impression chez Isabeau, d'avoir joué plusieurs nuances, avec une faible intensité de voix. » (Simon). De façon unanime, ils ont acquiescé qu'explorer la vulnérabilité dans la peau d'Isabeau les avait amenés à : « travailler autre chose » (Marcelo).

3.4.6 Territoires inédits : Un désir violent au féminin

Pour les interprètes féminines, un élément des plus inédits fut également le désir qu'éprouve Angela pour Isabeau. Pour les candidates, il était tout à fait nouveau d'avoir à incarner un désir qui ne soit pas lié à un sentiment amoureux. Loin de tout romantisme, le désir d'Angela est plutôt une pulsion faite de violence : une envie de posséder l'autre, peu importe comment. Dans la position du sujet et non de l'objet, elles accédaient également à une partition où le désir ne passait pas par le regard de l'autre. En effet, Angela ne fait pas de cas de l'attirance qu'Isabeau peut avoir pour elle. Quand Angela entre en contact avec ce sentiment naissant, elle est envahie par un mélange d'horreur et de stupéfaction. Dans tous les cas, interpréter cette partition représente un défi : ce passage constitue le pivot principal de la pièce et le personnage passe d'un état froid et

ordonné à un désir violent et désorganisé. Ce basculement arrive précisément à la fin de la scène 2 de l'acte 2, lorsque Angela invite Isabeau à revenir le lendemain et qu'elle se retrouve seule :

ANGELA : Qu'il me garde de toi et même de ta vertu. Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? Est-ce sa faute ou la mienne? Le tentateur ou celle qu'il tente, qui pêche le plus? Hein? Pas lui, non. Il ne fait rien pour me tenter. C'est moi, moi, couchée au soleil près d'une violette, je fais comme la charogne et non comme la fleur, je pourris à la vertu du soleil. Est-il possible que la vertu trompe nos sens plus que la légèreté d'un homme? Nous avons assez de terrains vagues. Pourquoi ce désir de raser le sanctuaire pour y jeter nos ordures? Ah non, non, non! Qu'est-ce que tu fais? Où est-ce que tu es Angela? Ce sale désir de lui vient-il de ce qui fait sa vertu? Ah, laisse vivre son frère! Les voleurs pour leurs coups ont toute impunité quand les juges volent eux-mêmes. Quoi? Est-ce que je l'aime, pour désirer l'entendre encore et dévorer ses yeux? De quoi je rêve? Astucieux ennemi, qui pour prendre une sainte, accroche des saints à ton hameçon. Si dangereuse tentation, qui nous pousse au péché par amour de la vertu. Jamais un courtisan, malgré toute sa force double, art et nature, ne m'a fait tressaillir. Jusqu'à ce jour, quand des femmes s'attendrissaient, je souriais, je ne comprenais pas. Mais ce garçon vertueux me domine.

(D'après Shakespeare, 1978, p. 45-46. Adaptation libre faite par Elisabeth Senay)

Pour les interprètes féminines, ce passage s'est révélé particulièrement propice à de nouvelles explorations. Face à cette opportunité, elles se sont rapidement prononcées sur ce qu'elles avaient envie de faire de cet extrait: « En fait, c'est un peu égoïste, je voulais essayer quelque chose qui allait très loin. » (Ariane). D'emblée, cet extrait les a amenées à explorer un jeu plus instinctif et impudique. Ariane par exemple, a fait une proposition où elle se permettait beaucoup d'excès. Résolument dans le tragique, elle a exploré la sensualité, voire la bestialité du personnage : « J'ai été curieuse de tester, particulièrement au niveau du registre émotif, jusqu'où je savais aller. » (Ariane). Pour Marie-Pierre, la scène a davantage pris forme dans l'égarement du personnage, sa perte de repère : « Ce personnage dans son côté troublé m'a demandé d'avoir des instants en

déséquilibre, j'ai beaucoup aimé expérimenter ça. » (Marie-Pierre) ». Dans tous les cas, passer de la froideur à la violence semble avoir constitué une expérience enrichissante, permettant d'explorer un registre émotif très étendu.



3.12 Ariane et le désir d'Angela 1. Crédit photo : Alain Boisvert. 3.13 Ariane et le désir d'Angela 2. Crédit photo : Alain Boisvert.

Du point de vue du corps et de la voix, elles ont principalement été amenées à toucher à un jeu plus instinctif et à une perte de contrôle qui était pour elles inhabituels. Corporellement, afin de donner à voir ce moment d'effondrement, nous avons cherché à les amener vers une posture, une démarche et une gestuelle qui sorte de ce qui est adéquat, joli ou élégant. Certaines ont dû franchir quelques résistances pour atteindre une forme de relâchement. Pour Valérie en particulier, perdre un certain port de tête classique a constitué un défi. Malgré différentes tentatives, comme par réflexe, elle reprenait un maintien très vertical et contrôlé dans le haut du corps. C'est finalement en travaillant au sol, adossée à une table, qu'elle est parvenue à incarner le désarroi d'Angela. Jambes écartées, dos rond, gestes désarticulés des bras, nous assistions à l'affaissement du personnage : un pantin dont on aurait coupé les ficelles. Elle nous offrait une Angela qui ne parvenait plus à se constituer, ni dans ses pensées, ni dans son corps.



3.14 Valérie et le trouble d'Angela. Crédit photo : Patrice Tremblay

Dans l'ensemble, c'est en effet en se permettant d'être inélégantes, tordues, grotesques, qu'elles ont touché à une interprétation très juste du point de vue corporel. Il en va de même pour la voix. En relâchant la diction, en ancrant la voix dans le ventre, en désorganisant les pauses et en produisant des respirations ou des sons de façon spontanée, elles sont parvenues à sortir de leur zone de confort et à s'approprier cette partition inédite. Ariane tout particulièrement est allée dans un registre beaucoup plus grave : « J'ai ensuite peu à peu installé une tension dans le ventre. » (Ariane). Celle-ci a eu pour effet de maintenir la voix dans des tonalités plus basses et de limiter le souffle de l'interprète. Les phrases les plus longues étaient ainsi segmentées, forçant l'interprète à marquer ses respirations. Cela donnait l'impression qu'Angela était toujours en appel d'air, ce qui avait pour effet de fragiliser le personnage. Dans la

proposition de Valérie, en même temps que sa gestuelle perdait de sa superbe, elle a commencé à inclure des rires à des moments très étonnants. Ceux-ci donnaient l'impression que le personnage posait un regard ironique sur sa propre chute. Flirtant habilement avec la folie, l'interprète proposait soudainement une Angela qui réalisait la facticité de ce qu'elle avait jusqu'alors incarné. Dans leur approche corporelle et vocale, les interprètes féminines ont livré des prestations touchantes en plus de proposer un regard critique sur le script culturel lié au féminin.

3.4.6 De nouveaux stéréotypes?

Si le procédé d'inversion des rôles visait à dépasser les stéréotypes de genre, certains clichés qui ne s'étaient pas présentés dans la première étape de travail sont apparus après l'inversion des rôles. En effet, certain·e·s ont eu le sentiment qu'un rapport de séduction entre Angela et Isabeau devait se développer dès le début de la scène deux: « On s'était posé la question au début, avant de commencer le travail : on n'aura pas le choix d'aller dans la séduction? D'un premier abord, c'est ça que je voyais comme levier. » (Ariane). De la même manière, certain·e·s proposaient qu'Isabeau use consciemment de ses charmes pour obtenir ce qu'il voulait d'Angela : « Moi, je voulais explorer... peut-être que dans le fond, elle tombe amoureuse de lui parce qu'il va la chercher. » (Marcelo). Cependant, cette proposition – peut-être liée à un certain imaginaire de la femme en position de pouvoir – présentait selon nous d'importantes incohérences avec le texte. Si Angelo est un homme austère, solitaire et qui ne connaît pas la chair, comment Angela peut-elle afficher d'emblée une attitude de séductrice? De plus, attribuer à Isabeau des qualités de stratège fait en sorte que le personnage devient complice du marché que lui propose Angela. Si Isabeau cherche délibérément à charmer Angela pour obtenir la grâce de son frère, son objection, sa révolte et son désir de dénonciation ont alors beaucoup moins de poids et c'est une lecture que nous

voulions à tout prix éviter. Ainsi, nous avons réalisé que même suite à l'inversion des rôles, nous n'étions pas à l'abris de nouveaux stéréotypes de genre.

3.5 Les effets multiples d'un procédé d'inversion des rôles

Pierre angulaire de cette expérimentation, le procédé d'inversion des rôles aura permis d'atteindre plusieurs objectifs dans le cadre de cette recherche. Il aura mis en lumière certains modèles attendus du point de vue du genre en plus d'amener les interprètes à accéder à des territoires inédits du côté du jeu tout en générant une lecture renouvelée de l'œuvre. Au-delà de ce laboratoire, ces observations nous amènent à considérer ce procédé comme un levier stimulant pour tout contexte de création.

3.5.1 Renouveler le jeu

Premièrement, l'inversion des rôles aura permis aux interprètes d'explorer de nouveaux registres émotifs : « Cela m'a permis de sortir des castings dans lesquels on m'affecte souvent. » (Simon). Le choix de *Mesure pour mesure* aura été déterminant par rapport à ce point. Opter pour des rôles si campés visait justement à donner l'occasion aux interprètes de passer d'un pôle à un autre. Accéder à ces registres émotifs si différenciés leur a permis de découvrir des prescriptions sociales plus inhabituelles comme celles de l'homme vulnérable ou de la femme qui abuse de son pouvoir : « Ça m'a permis de vivre le sentiment de domination. Je n'ai jamais cette position dans la vie. Je ne l'ai jamais vraiment eue au théâtre. » (Valérie). Toucher à des rôles si différents aura eu pour effet de générer chez les candidat·e·s une meilleure connaissance de leurs moyens corporels et vocaux : « Jouer une suppliante versus une personne autoritaire m'a

amenée à une posture différente, une démarche différente. » (Marie-Pierre). Si pour certain·e·s, les rôles n'étaient pas tout à fait inédits et les renvoyaient à certains acquis, ils-elles ont toutefois affirmé : « J'ai pu aller plus loin dans ces rôles, tant dans le registre émotif que les autres aspects. » (Grégory). Dans l'ensemble, les candidat·e·s sont sorti·e·s de cette expérience avec une meilleure connaissance de leurs aptitudes et une confiance plus grande vis-à-vis leurs capacités : « En participant à ce projet, j'arrivais aussi avec le désir égoïste de découvrir jusqu'où je peux aller aujourd'hui dans mon jeu. [...] J'étais curieuse de connaître, aujourd'hui, quel est mon territoire d'actrice. » (Ariane). Que cette recherche ait constitué une expérience de jeu positive et grandissante pour les candidat·e·s constitue pour nous la plus grande des réussites.

Deuxièmement, le procédé d'inversion des rôles semble avoir permis une compréhension plus poussée des scènes en plus d'avoir renforcé l'écoute – ou coprésence – entre les candidat·e·s de façon significative. En effet, aborder la même situation, mais en alternant de point de vue permet à l'interprète d'avoir une compréhension plus fine des enjeux, ce qui se reflète dans le jeu. Certain·e·s ont même émis l'hypothèse qu'il serait alors intéressant de revenir au rôle initial : « J'ai pu approfondir beaucoup plus les deux rôles en voyant les deux côtés et je sens que si je revenais au rôle d'Angelo, je serais en mesure de l'enrichir. » (Jean-Benoît). Se donner le relais sur le rôle permet significativement d'accroître l'écoute entre les partenaires de jeu tout comme la capacité à se mettre à la place de l'autre : « J'ai trouvé que ça permettait plus d'empathie. » (Ariane). Être en situation de jeu avec un·e partenaire qui endosse un personnage que l'on vient tout juste de jouer permet d'être plus à même d'alimenter l'interprétation de l'autre : « J'ai aussi trouvé qu'on était capable de mieux contribuer au travail de l'autre. En étant en mesure de suggérer : peut-être que tu as l'opportunité de faire ça. » (Marcelo). Le procédé d'inversion des rôles a ainsi mis en évidence l'importance des échanges, de la complicité, de l'écoute et de la solidarité entre les partenaires de jeu.

Finalement, ce procédé peut être pour les interprètes une occasion de prendre conscience de leur propre performativité du genre et d'observer comment celle-ci s'articule dans leur jeu. Passer ainsi d'un rôle à l'autre, questionner les modèles attendus en fonction du genre et chercher à donner corps à des partitions inattendues risque d'alimenter certaines réflexions, nouvelles ou en cours : « Je crois que ma vision du genre a toujours été très ouverte, très large. J'accepte parfaitement en moi une part de féminité (en sachant bien que c'est un construit social) et donc le processus ne m'a ni choqué, ni ébranlé. » (Simon). Baigner ainsi dans ces questions peut amener l'interprète à observer avec plus d'acuité les comportements attendus selon le genre, que ce soit en scène ou dans la société : « La même situation [dramatique], même avec un cadre très structuré (et quasi-identique) est abordée et traitée différemment selon le genre de la personne. [...] Les comportements attendus dans la société sont clairement différents sans qu'il y ait d'explication logique. » (Grégory). Ainsi, cette recherche aura donné lieu à des réflexions qui dépassaient souvent le cadre du théâtre, tissant de multiples parallèles avec la vie.

3.5.2 Générer une nouvelle lecture de l'œuvre

D'abord, jouer le personnage réservé au genre opposé a permis de mettre en évidence les réseaux d'attentes créés en fonction du fait que le personnage soit féminin ou masculin. En contrepartie, cela a permis de révéler les impensés d'un répertoire : quels rôles semblent ne pas avoir été écrits, autant pour les hommes que pour les femmes. Que ce soit en termes de protagoniste/antagoniste, de dominant/dominé, de sujet/objet, la position de chacun-e semble prescrite par son genre et renverser les rôles permet de jeter un regard sur les limites de ce que propose un répertoire, quel qu'il soit.

Ensuite, le procédé permet de renouveler son regard sur un texte et de redécouvrir le poids de certains passages. Ici, après l'inversion des rôles, plusieurs répliques que nous ne remarquons pas dans la version originale apparaissent prépondérantes ou atypiques après l'inversion des rôles. La vulnérabilité et la violence des personnages, entre autres choses, sont apparues plus percutantes: « Quand on inverse les rôles, tu vois encore plus l'obscénité de la démarche de l'abuseur. » (Marie-Maude). Dans tout processus de création, nous croyons que ce procédé puisse permettre d'enrichir le regard porté sur un texte.

3.6 Inversion des rôles : avantages et limites du procédé

Étudier le procédé d'inversion des rôles aura été une occasion formidable de réfléchir aux interactions qu'entretiennent rapports de pouvoir et genre et d'analyser comment celles-ci prennent forme sur scène comme dans la vie. Aussi, nous proposons qu'expérimenter ce procédé d'inversion des rôles puisse être bénéfique dans des contextes variés. Nous l'avons observé dans le cadre d'une recherche et auprès d'interprètes issu·e·s de théâtre amateur, mais pour ses qualités artistiques et pédagogiques, ce procédé pourrait tout aussi bien agir en milieu scolaire, qu'auprès d'interprètes en formation ou de professionnel·le·s. De la même manière, en variant le corpus, ce procédé peut devenir l'occasion de se pencher sur d'autres questions que celle du genre.

Il faut toutefois garder en tête que le procédé d'inversion des rôles, bien qu'il parvienne à élargir le spectre du féminin et du masculin, peut tendre à cultiver une perspective binaire du genre. Abordant le rôle féminin et le rôle masculin de manière distincte, il demeure difficile de les percevoir en dehors d'un rapport d'altérité. Ce procédé pourrait être limitant pour les praticien·ne·s cherchant à abolir toute binarité entre les genres.

Aussi, l'inversion des rôles est certainement un moyen efficace de questionner le genre en scène, mais ne constitue pas une panacée. Loin de tout régler, cette recherche aura démontré que même à travers ce procédé, de nouveaux stéréotypes peuvent toujours se développer en cours de route. De même, force est de constater que la réversibilité dans l'inversion des rôles n'a pas toujours été possible à atteindre. C'est principalement dans la représentation de la violence au féminin que nous avons perçu les limites du procédé. Bien entendu, il s'agit d'un élément très déstabilisant, sortant des représentations majoritaires (homme bourreau, femme victime). Cela dit, au-delà de la question de la représentation, il est difficile d'échapper aux statistiques. Une très forte majorité des actes violents sont encore perpétrés par des hommes et les chiffres en lien avec la violence faite aux femmes sont effarants. Si le caractère menaçant d'un personnage est si facilement associé au masculin, c'est qu'il s'agit malheureusement d'une réalité qui fait partie du monde dans lequel on vit. Même si l'interprète féminine endosse pleinement le personnage, il est très difficile de faire fi de ce paradigme qui est intimement lié aux comportements en société. Ainsi, pour que le personnage féminin soit véritablement menaçant, il semble nécessaire que la proposition de l'interprète aille radicalement en ce sens.

En outre, certaines de nos attentes ont été déjouées. Alors que nous appréhendions que le second personnage représenterait pour l'ensemble des candidat·e·s un défi plus élevé pour son caractère inhabituel, les résultats n'ont pas été si uniformes. Pour Simon principalement, aborder Angelo fut beaucoup plus laborieux qu'Isabeau. Par rapport à ce premier personnage, il a témoigné : « Je suis surpris de constater que je me suis collé à un stéréotype de genre ou de performativité du genre dans mon interprétation. » Nous avons le sentiment qu'il a d'abord ressenti la nécessité d'échafauder un rendu du personnage qui correspondait aux attentes liées au masculin, desquelles il se sent très loin, avant de parvenir à se l'approprier. Puis, aborder Isabeau s'est fait avec beaucoup plus de facilité, comme s'il s'était naturellement accordé avec le rôle. Interpréter ce personnage semble avoir été l'occasion de toucher à un rare abandon dans son jeu et

ce, du point de vue du registre émotif, du corps et de la voix : « J'ai l'impression d'avoir été davantage en paix avec mon corps dans ce travail que dans les précédents, particulièrement avec Isabeau. » (Simon). Encore une fois, ce témoignage confirme notre sentiment que nous gagnons toujours à varier les rôles que l'on se donne, tout comme nos modes de représentation.

3.7 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons dressé un portrait de l'approche adoptée en salle de répétition en détaillant les conditions qui ont favorisé l'émergence des phénomènes observés. Nous avons également démontré à quel point l'approche par études selon Maria Knebel a été un moteur de création déterminant, notamment parce que celle-ci permet de rapidement mettre les corps en jeu, ce qui favorise une rare appropriation des scènes par les interprètes. Ensuite, nous nous sommes penchée sur le procédé d'inversion des rôles en analysant en profondeur ce qu'il a généré en ce qui a trait au sens de l'œuvre, mais aussi dans le jeu des interprètes. Comme nous l'espérions, les candidat·e·s ont eu l'occasion de visiter certains territoires inédits, ce qui a constitué une expérience significative et positive. Finalement, nous avons dépeint les avantages et les limites du procédé d'inversion des rôles. Si ce dernier constitue un outil de création et de réflexion des plus féconds, il n'est pas garant d'éviter tout stéréotype ou conception limitée du genre.

CONCLUSION

Lorsque nous portons aujourd'hui un regard sur cette recherche, nous pouvons affirmer sans hésitation que s'emparer des stéréotypes de genre afin de les dépasser constitue une entreprise des plus vastes. Dans une telle quête, de multiples pièges et embuches se présentent nécessairement. Parmi ceux-ci, la difficulté de déceler ses propres biais constitue certainement le défi le plus important. En effet, il semble impossible d'agir en salle de répétition en ayant la garantie de ne pas reconduire soi-même des stéréotypes de genre. Tout regard, même alimenté d'un fort esprit critique, demeure subjectif et ne peut donc prétendre être sans faille. Ainsi, au sortir de cette recherche, nous suggérons que maintenir un état de vigilance en salle de répétition demeure l'approche qui soit la plus susceptible de permettre aux praticien·ne·s de déceler et de dépasser les stéréotypes de genre au théâtre. Il est essentiel d'observer d'abord chez soi de quelle manière les préjugés que l'on porte influencent les choix artistiques et ce, tout au long du processus de création. Il est possible en effet de déceler comment ses propres biais orientent les préférences du point de vue de la dramaturgie et déterminent les rôles que l'on a tendance à mettre en valeur. De la même manière, on peut mesurer combien ces biais déterminent les a priori face aux personnages féminins et masculins et influencent la façon dont on constitue une distribution. Surtout, on peut tendre à réaliser combien les modèles attendus selon le genre interviennent dans la façon de diriger les interprètes en salle de répétition. Savoir remettre en question la justesse de son regard et de son discours, et ce, à toutes les étapes d'un processus artistique, permet d'aborder avec plus d'acuité les autres points de vue rencontrés. Par exemple, il devient alors plus aisé de déceler des lieux communs au sein d'un texte, une proposition stéréotypée chez un·e interprète, etc. Cela dit, cet état de vigilance chez l'artiste, même cultivé sans relâche, demeure faillible.

Nous aurons d'ailleurs constaté que le procédé d'inversion des rôles a ses limites et qu'il ne règle pas à lui seul tous les enjeux liés aux stéréotypes de genre. Par exemple, en inversant les rôles, il peut être tentant d'adopter les éléments stéréotypés du genre opposé. Ce réflexe, qui n'est ni bon ni mauvais, doit cependant être fait en toute connaissance de cause. Souvent, une proposition de mise en scène, remplie de bonnes intentions, cherche à faire une relecture d'une œuvre du grand répertoire en employant l'inversion des rôles. Alors, il n'est pas rare d'observer les interprètes se précipiter sans le vouloir dans une caricature du genre opposé. Pourtant, convoquer des lieux communs peut aussi être une façon de révéler les rapports que l'on entretient avec ceux-ci : « La mise en lumière des normes genrées tout comme l'instabilité du genre et du corps qu'elle produit change la prise de conscience sur différents plans interreliés – personnel, professionnel et social » (Lund, 2011, p. 65). Mais les normes genrées, si elles sont convoquées de façon hasardeuses ou insouciantes, peuvent avoir l'effet inverse. Cette prise de conscience est sans doute ce qui permet à une œuvre de dépasser la caricature pour accéder à une dimension critique de représentation du genre : « toute utilisation des stéréotypes va de pair avec une mise à distance ironique du procédé et une dénonciation des ficelles théâtrales. Le dramaturge et le metteur en scène reprennent le schéma figé en le variant et en le critiquant de l'intérieur. » (Pavis, 2009, p. 339). Dans le cadre de cette recherche, nous avons constaté que plus le travail avançait, plus les interprètes développaient leur capacité à questionner leurs propres choix, cherchant de plus en plus à livrer une lecture du personnage qui soit juste et nuancée, mais surtout indépendante de toute attente liée au genre.

Nous avons également constaté que savoir cibler et désamorcer les résistances des interprètes face aux personnages, constitue un moyen efficace de déjouer les stéréotypes de genre. À plusieurs moments au cours de cette recherche, nous avons observé que lorsque des éléments stéréotypés s'inscrivaient dans le jeu des interprètes, c'était souvent dû à des résistances de leur part. Ainsi, Marcelo résistait au côté religieux d'Isabeau, Simon à la virilité attendue d'Angelo, Valérie à l'inélegance

d'Angela dans sa détresse, etc. Simon a d'ailleurs comparé ces résistances à une partie du costume du personnage que l'on peinerait à enfiler. Le personnage se retrouve alors incomplet, inachevé. Il n'est pas incarné dans toute sa complexité et l'aspect avec lequel l'interprète est en tension est représenté de manière schématique, sans nuance. En nommant cette résistance pour ensuite la dénouer, l'interprète peut s'approprier l'ensemble des caractéristiques du personnage et ainsi donner corps à toutes ses subtilités. Lorsqu'un personnage déroge aux comportements attendus selon le genre, cela peut venir ébranler certains schèmes et il est possible de résister à ces modèles inhabituels sans s'en rendre compte. C'est sans doute ce qui s'est produit lorsqu'Ariane a proposé une Angela qui opérait son pouvoir par le biais de la séduction. Il fallait en quelque sorte revoir le schème qui constitue ce type de personnage : la femme en position de pouvoir. Savoir adresser ces résistances et établir un dialogue avec les interprètes permet de mieux comprendre les mécanismes en présence pour éventuellement parvenir à les désamorcer. C'est alors que l'acteur·rice est plus à même d'embrasser l'ensemble des facettes du personnages et de les faire cohabiter.

Si nous avons mis la question des stéréotypes de genre au cœur de cette recherche, nous avons rapidement constaté qu'elle venait accompagnée de celle des rapports de pouvoir. Les relations de pouvoir étaient évidemment liées au corpus sélectionné – la relation entre Isabelle et Angelo – mais nous avons vite constaté que notre désir de déconstruire les stéréotypes de genre était intimement lié à une envie de redéfinir les contours d'une certaine autorité. Cette recherche devenait l'occasion de questionner l'ordre établi en ce qui a trait à la dramaturgie, à la hiérarchie des corps sur le plateau, aux rapports cultivés en salle de répétition, etc. Si les modèles d'attentes liés au genre sont persistants, il en va de même pour ceux liés au pouvoir. Cette recherche a d'ailleurs été l'occasion de constater à quel point pouvoir et masculinité sont associés dans les imaginaires et combien il est rare de voir l'autorité autrement représentée : « Is there a female power that is not just the same as male power?» (Kellock, 2018). Ou encore, est-ce possible de représenter le pouvoir sans toutefois l'associer à un genre ou à un

autre? Ces questions seront restées en suspens, mais notre réflexion est aujourd'hui largement amorcée, cette recherche ayant été l'occasion d'acquérir de précieux éléments de réponse.

Il est étonnant par exemple que Simon ait cherché à incarner une masculinité hégémonique, très loin de lui, lorsqu'il a eu à endosser l'autorité d'Angelo. Nous aurions pu chercher à arrimer le personnage à une énergie plus délicate qui soit plus près de la sienne, mais cette possibilité nous a échappé. De la même manière, il est frappant de constater à quel point la légitimité du pouvoir d'Angela a été remise en cause à partir du moment où les rôles se sont inversés. Voir émerger ces questions et s'y pencher ont fait de cette recherche une opportunité extraordinaire de réfléchir aux rapports qu'entretiennent genre et pouvoir. Plus particulièrement, nous avons été amenée à observer de quelle manière le corps – féminin ou masculin – incarne le pouvoir en scène. À ce chapitre, une question qui nous est apparue encore irrésolue est celle de la représentation de la violence physique de la femme sur l'homme. Si le corpus abordé ne commandait pas d'illustrer cette violence dans l'interprétation, nous avons pu entrevoir la difficulté de mettre en scène une situation qui soit à ce point en dehors des modes de représentation majoritaires, et si difficile à lier à la réalité telle que nous la connaissons.

En outre, opter pour Shakespeare et son *Mesure pour mesure* a été un choix crucial dans le cadre de cette expérimentation. Les extraits choisis ont en effet agi à titre de bougie d'allumage par rapport aux questions de recherche. Explorer l'inversion des rôles avec Isabelle et Angelo a permis de révéler tout un réseau d'attentes liées au genre, notamment en ce qui a trait à l'autorité, à la violence, au désir et à la vulnérabilité. Cet exercice a eu pour effet d'esquisser les contours de ce qui constitue les personnages féminins et masculins au sein du grand répertoire pour mieux nous permettre de nous jouer de ces frontières. Ce choix de corpus a également confirmé la pertinence de l'œuvre shakespearienne quand il s'agit d'explorer et d'actualiser la question du genre

au sein du grand répertoire. La galerie de personnages que cet opus propose, mais surtout la performativité du genre qui y est intrinsèquement liée, en font un terrain de jeu des plus féconds. Cette expérimentation aura révélé l'importance de maintenir un regard nuancé sur le grand répertoire. Effectivement, les œuvres qui y sont rattachées diffèrent sur maints aspects : équité entre personnages féminins et masculins, actualité des thématiques abordées, etc. C'est précisément ce qui crée les différentes mutations du grand répertoire; certaines œuvres vieillissent tout simplement mieux que d'autres. D'ailleurs, les deux scènes sélectionnées ont – de manière très troublante – fait écho à l'actualité. Rappelons qu'en 2017, un mouvement encourageant la dénonciation des violences à caractère sexuel a vu le jour. En octobre de la même année, suite à l'affaire Weinstein, ce mouvement désormais baptisé #MeToo ou #MoiAussi a pris une ampleur mondiale. Complètement habitée par ces événements, l'équipe de création ne pouvait évidemment pas faire une lecture de *Mesure pour mesure*, sans tisser des liens avec l'actualité. Aborder ces extraits à l'automne 2018, suite aux premières vagues de dénonciation, a constitué un moyen de mieux comprendre les bouleversements en cours, tout comme les rapports qu'entretiennent genre et pouvoir.

Si nous souhaitons que cette recherche soit significative pour les candidats comme pour les candidates, et que nous avons mis en place un processus qui rende cela possible, cette expérimentation semble avoir été particulièrement significative pour les interprètes féminines. Du moins, en concluant la rédaction de ce mémoire, force est d'admettre que les témoignages de leur part ont été plus nombreux et plus affirmés. Il est difficile de cibler à quoi cela peut être dû. Ces quatre candidates étaient-elles tout simplement plus volubiles et prêtes à se lancer dans le processus que leurs homologues masculins? Est-ce que de façon générale, les modèles féminins cherchent à se renouveler depuis un moment déjà alors que les modèles masculins peinent davantage à s'affranchir des attentes liées au genre? Y a-t-il plus de pudeur pour l'interprète masculin à déroger à ces modèles attendus? Surtout, est-ce que le nouveau territoire qui s'offrait aux candidates – leur donnant accès en quelque sorte à de nouveaux

privilèges – était plus attrayant que celui qui se présentait aux candidats? Il faut garder en perspective que le masculin est construit comme la norme et le féminin comme l'altérité. De ce fait, l'inversion des rôles proposait sans doute aux candidates un espace plus libérateur que celui qui s'offrait aux candidats. Dans le cadre de cette recherche, il est difficile de répondre à ces questions, mais elles semblent indiquer la nécessité de poursuivre des travaux qui cherchent à libérer le personnage et l'interprètes des modèles attendus selon le genre.

Nous mesurons également aujourd'hui à quel point le choix du théâtre amateur comme terrain de recherche a été déterminant. Sans revenir sur l'ensemble des caractéristiques propres à cette pratique théâtrale, soulignons la richesse d'avoir pu, à travers ces huit interprètes, avoir accès à des parcours et des points de vue aussi variés. De façon générale, les étudiant·e·s à la maîtrise, préfèrent tout naturellement – et on comprend pourquoi – collaborer avec de jeunes interprètes, souvent tout juste diplômé·e·s. Ces dernier·ère·s sont assurément talentueux·ses, mais sont souvent issu·e·s de la même génération, ont reçu une formation similaire et partagent les mêmes références. Œuvrer auprès d'interprètes amateur permettait d'avoir accès à une multitude de points de vue : d'âges, de professions et de parcours de vie singuliers, les candidat·e·s observaient l'objet d'étude par le biais d'angles très différents. Comme une cible sur laquelle on envoie des rayons variés, ces perspectives multiples augmentaient nos chances d'encapsuler les stéréotypes de genre. De plus, le plaisir avec lequel les interprètes se sont lancé·e·s dans la démarche et leur soif de développer leur pratique artistique ont grandement contribué à la richesse des réflexions. Nous avons eu le sentiment de rendre ses lettres de noblesse à une pratique artistique qui est d'habitude menée dans l'ombre, notamment lorsque le public a salué l'excellence des interprètes au moment de la conférence démonstration.

À travers nos différents constats, notre plus belle découverte demeure que ce processus, à travers lequel on a cherché à élargir le regard que l'on porte sur soi et sur le monde,

paraît avoir constitué une expérience très positive chez les candidat·e·s. Lier plaisir de jouer et rigueur intellectuelle a généré un climat de répétition ludique et stimulant, où les interprètes ont pris plaisir à développer leur jeu comme leurs réflexions. Que nous mettions en place une attitude d'ouverture face à la pluralité des propositions de distribution et de jeu a contribué à favoriser une plus grande liberté à travers l'interprétation. À l'avenir, nous continuerons certainement à adopter une approche inclusive et sensible à la diversité des modèles possibles tout au long du processus de création et ce, indépendamment de son contexte et de sa visée.

La conférence démonstration, présentée à trois reprises en mars 2019 à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM, a permis une rencontre entre nos travaux et les spectateur·trice·s. Bien que ces échanges ne peuvent être considérés comme des données de recherche, nous pouvons affirmer avoir ressenti un vif intérêt envers la question du genre au théâtre de la part du public – composé de professeur·e·s, d'étudiant·e·s, de gens issus de la pratique théâtrale professionnelle ou amateur, mais aussi de l'enseignement, de la sociologie ou de domaines peu en lien avec celui des arts. Nous avons perçu une ouverture, voire une soif de la part des spectateur·rice·s pour des représentations allant au-delà des modèles dominants en ce qui a trait au genre. Mais parce qu'il y avait des choix à faire, cette recherche ciblant le processus de création n'aura pas été l'occasion de considérer la réception du public comme objet d'étude. La question qui nous brûle aujourd'hui les lèvres et vers laquelle nous aimerions diriger la suite de nos travaux est : comment le public reçoit-il ces modèles inattendus? Est-il prêt à accueillir une jeune première qui ne correspond pas aux critères de beauté établis? Accepte-t-il de voir un héros s'exprimer sur sa vulnérabilité? Est-il ouvert à voir les rapports de forces s'inverser dans une relation de pouvoir? Nous croyons que le public a sa part de responsabilité dans la reconduction des stéréotypes de genre et autres modèles attendus. Il n'est pas asservi aux figures qu'on lui propose; il a lui aussi la capacité de les remettre en cause et d'exiger des modèles plus variés et plus justes. À l'instar de nos perceptions du genre qui évoluent selon les mouvements

de nos sociétés, nos moyens de les représenter devront toujours être réévalués. C'est dans ces allers-retours entre perception et représentation que nous entendons continuer à alimenter nos réflexions, tout comme nos pratiques enseignante et artistique.

ANNEXE A

SCÈNES 2 ET 4 DE L'ACTE 2, *MESURE POUR MESURE*, VERSION
ORIGINALE

Texte de William Shakespeare dans une traduction de Jean-Claude Carrière

Coupures d'Elisabeth Senay

Acte 2

Scène 2

Entre Isabelle

ANGELO : Soyez la bienvenue. Que voulez-vous?

ISABELLE : Je viens en triste suppliante, Votre Honneur. Que Votre Honneur m'écoute.

ANGELO : Bon. Que voulez-vous?

ISABELLE : Il existe un vice que je déteste plus que tout. Mon vrai désir est que la justice l'écrase. Je ne veux pas plaider pour ce vice, mais je le dois. C'est la guerre en moi entre je veux et je ne veux pas.

ANGELO : Eh bien quoi?

ISABELLE : J'ai un frère condamné à mort. Je vous supplie de condamner la faute et non pas mon frère.

ANGELO : Condamner la faute et non l'auteur de la faute? Mais chaque faute est condamnée d'avance. Ma fonction serait totalement nulle si je condamnais le crime selon nos codes en laissant courir le coupable.

ISABELLE : Loi juste mais dure. Ainsi j'avais un frère. Que Dieu garde Votre Honneur. *Un temps.* Il doit vraiment mourir?

ANGELO : Jeune fille, c'est sans remède.

ISABELLE : Si, je crois que vous pourriez lui pardonner sans que le ciel ni les hommes déplorent cette pitié.

ANGELO : Je ne le ferai pas.

ISABELLE : Mais vous le pourriez si vous le vouliez.

ANGELO : Voyons, ce que je ne veux pas, je ne peux pas le faire.

ISABELLE : Mais vous le pourriez, sans que le monde en souffre, si vous aviez au cœur ce remords que j'ai pour lui.

ANGELO : Il est condamné. C'est trop tard.

ISABELLE : Trop tard? Mais non. Je dis un mot, je peux le retirer. Croyez-moi, de tout l'apparat des grands, rien, ni la couronne du roi, ni la robe du juge, rien ne leur donne autant de grâce que la pitié. Lui à votre place, vous à la sienne, comme lui vous auriez trébuché, mais lui n'aurait pas été si dur.

ANGELO : Je vous en prie, partez.

ISABELLE : Ah mon Dieu, si j'avais votre puissance et si vous étiez Isabelle, serait-ce la même chose? Non. Je vous dirais; voici ce qu'est un juge et ce qu'est un prisonnier.

ANGELO : Votre frère est perdu. C'est la loi et vous gaspillez vos paroles.

ISABELLE : Hélas. Mais autrefois toutes les âmes s'étaient perdues, toutes, et celui qui aurait pu s'en réjouir découvrit lui-même le remède. Où seriez-vous si lui, la cîme du jugement, devait vous juger tel que vous êtes? Pensez-y et la pitié, un souffle, passera sur vos lèvres et vous serez un homme nouveau.

ANGELO : Résignez-vous belle jeune fille. Ce n'est pas moi qui condamne votre frère, c'est la loi. Serait-il mon parent, mon frère ou mon fils, ce serait la même chose. Il doit mourir demain.

ISABELLE : Demain? Déjà? Épargnez-le. Il n'est pas préparé à mourir. Mon bon seigneur, pensez-y. Qui est mort pour cette faute et pourtant combien l'ont commise?

ANGELO : La loi dormait, elle n'était pas morte. Ils n'auraient pas osé commettre ce crime si le premier coupable avait répondu de son acte. Elle est réveillée maintenant, la loi. Elle note ce qui se fait. Comme une voyante dans une boule de cristal, elle regarde les crimes à venir qui maintenant doivent rester sans descendance et mourir avant de vivre.

ISABELLE : Un peu de pitié pourtant.

ANGELO : J'ai beaucoup de pitié. Ma pitié c'est ma justice. Car j'ai pitié des criminels que je ne connais pas, tourmentés par une faute impunie et je traite logiquement le sale coupable. Il paye et il ne vit plus pour frapper encore. Résignez-vous. Votre frère meurt demain.

ISABELLE : Vous le premier à rendre cette sentence, lui le premier à la subir. Ah quelle merveille d'avoir la force d'un géant! Mais s'en servir comme un géant, quelle tyrannie! *Un temps*. L'homme si fier vêtu de sa petite autorité si brève, sachant le moins ce qu'il croit connaître le plus. On dirait un singe en colère qui fait des tours si fantastiques devant le ciel que c'est à faire pleurer les anges. *Un temps*. Nous sommes incapables de peser notre frère comme nous-mêmes. Quand les grands taquent les saints c'est de l'esprit. Chez les petites gens c'est une infecte profanation. Une blague chez le capitaine, un blasphème chez le soldat.

ANGELO : Pourquoi m'accabler de tous ces proverbes?

ISABELLE : Parce que l'autorité, qui se trompe comme d'autres, a cependant une sorte de baume en elle-même qui cicatrise la peau sur le vice. Allez au fond de vous, frappez

à votre cœur, demandez-lui ce qu'il connaît qui ressemble à la faute de mon frère. S'il avoue une culpabilité naturelle comme la sienne, qu'il ne souffle sur votre langue aucune pensée contre la vie de mon frère.

ANGELO : *En aparté.* Elle parle avec tant de sens que les miens s'animent. *À Isabelle.* Adieu.

ISABELLE : Bon seigneur, retournez-vous.

ANGELO : Je veux réfléchir, revenez demain.

ISABELLE : Vous voulez savoir comment je vais vous acheter? Retournez-vous bon seigneur.

ANGELO : Quoi? M'acheter?

ISABELLE : Oui, mais par des cadeaux que vous partagerez avec le ciel. Ni beaux écus d'or garantis, ni pierres qui sont riches ou pauvres au gré du caprice, mais de vraies prières qui monteront au ciel et y pénétreront avant que le soleil se lève.

ANGELO : Eh bien, venez me voir demain.

ISABELLE : Que le ciel garde Votre Honneur.

ANGELO : *En aparté.* Ainsi soit-il, car je marche vers la tentation, un chemin que traversent les prières.

ISABELLE : À quelle heure demain dois-je me présenter?

ANGELO : Quand vous voudrez, avant midi.

ISABELLE : Que Dieu garde Votre Honneur.

Isabelle sort.

ANGELO : Qu'il me garde de toi et même de ta vertu. Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? Est-ce sa faute ou la mienne? La tentatrice ou celui qu'elle tente, qui pêche le plus?

Hein? Pas elle, non. Elle ne fait rien pour me tenter. C'est moi, moi, couché au soleil près d'une violette, je fais comme la charogne et non comme la fleur, je pourris à la vertu du soleil. Est-il possible que la vertu trompe nos sens plus que la légèreté d'une femme? Nous avons assez de terrains vagues. Pourquoi ce désir de raser le sanctuaire pour y jeter nos ordures? Ah non, non, non! Qu'est-ce que tu fais? Où est-ce que tu es Angelo? Ce sale désir d'elle vient-il de ce qui fait sa vertu? Ah, laisse vivre son frère! Les voleurs pour leurs coups ont toute impunité quand les juges volent eux-mêmes. Quoi? Est-ce que je l'aime, pour désirer l'entendre encore et dévorer ses yeux? De quoi je rêve? Astucieux ennemi, qui pour prendre un saint, accroche des saintes à ton hameçon. Si dangereuse tentation, qui nous pousse au péché par amour de la vertu. Jamais une catin, malgré toute sa force double, art et nature, ne m'a fait tressaillir. Jusqu'à ce jour, quand des hommes s'attendrissaient, je souriais, je ne comprenais pas. Mais cette fille vertueuse me domine.

Acte 2**Scène 4**

Seul

ANGELO : Quand je veux prier et penser, je pense et je prie à la dérive. Le ciel reçoit mes paroles vides, mon imagination n'entend plus ma langue, elle s'est ancrée sur Isabelle. Dieu dans ma bouche, comme si je mâchais son nom, rien de plus. L'État que j'ai tant étudié est dans un bon livre souvent lu devenu morne, aride. Oui, ma gravité - que personne ne m'entende - ma gravité dont je suis si fier, gagnerais-je à l'échanger contre une petite plume vainement battue par le vent? Sang, tu es du sang. J'ai beau écrire bon ange sur la corne du diable, ce ne sera jamais son blason. Eh bien, qui est là?

ISABELLE : Je suis venue connaître votre bon plaisir.

ANGELO : J'aimerais que vous le connaissiez sans avoir à me le demander. Votre frère ne peut pas vivre.

ISABELLE : C'est donc ça. Que le ciel garde Votre Honneur.

ANGELO : Pourtant il pourrait vivre encore, peut-être aussi longtemps que vous et moi. Pourtant il doit mourir.

ISABELLE : Sur votre ordre?

ANGELO : Oui.

ISABELLE : Quand? Je vous en prie, que dans ce sursis plus ou moins long on puisse aider son âme à ne pas défaillir.

ANGELO : Ah vice obscène! Autant pardonner à celui qui vole à la nature un homme déjà fait que de grâcier cette douceur dégoûtante qui frappe une image divine sur de fausses monnaies.

ISABELLE : Cela se décide au ciel, non pas sur la terre.

ANGELO : Ah vraiment? Alors une question rapide : que préféreriez-vous, que la loi, une loi parfaitement juste, prenne la vie de votre frère ou que pour le sauver vous soumettiez votre corps à la même douce malpropreté que la femme qu'il a salie?

ISABELLE : Monsieur, croyez-moi, j'aimerais mieux donner mon corps que mon âme.

ANGELO : Je ne parle pas de votre âme. Les péchés commis sous la contrainte ne comptent pas.

ISABELLE : Comment dites-vous?

ANGELO : Non, je ne l'affirme pas. Je peux plaider contre ce que je dis. Tenez, répondez-moi, je suis maintenant la loi qui parle, je condamne à mort votre frère. Ne serait-ce pas de la charité que de pécher pour sauver sa vie?

ISABELLE : Si mendier pour sa vie c'est commettre un péché, que le ciel me le fasse payer. Si en m'accordant cette vie vous péchez, je prierai chaque matin pour que cette faute s'ajoute aux miennes et que vous n'ayez rien à payer.

ANGELO : Non, écoutez-moi, votre esprit ne suit pas le mien. Ou vous êtes ignorante, ou vous faites semblant de l'être, par ruse, et ce n'est pas bien.

ISABELLE : Permettez que je sois ignorante, que je ne sois bonne à rien, mais que j'ai la grâce de le savoir.

ANGELO : C'est quand l'intelligence se voile qu'elle veut briller au plus vif. Mais attention : pour être bien compris je vais parler plus net. Votre frère...

ISABELLE : Oui.

ANGELO : La loi punit de mort son crime.

ISABELLE : C'est exact.

ANGELO : Supposez qu'il n'y ait pas d'autre moyen de sauver sa vie – et je n'en recommande aucun, la cause est perdue – que vous, sa sœur, vous trouvant désirée par une personne dont le crédit auprès du juge, ou tout simplement la fonction, pourrait arracher votre frère aux menottes de la loi, qui nous enserre tous. Et qu'il n'y ait pas

d'autre moyen sur la terre de le sauver que de disposer les trésors de votre corps devant cet homme imaginaire, que feriez-vous?

ISABELLE : Aussi bien pour mon pauvre frère que pour moi, voici : si j'étais condamnée à mort, les marques aigües du fouet, je les porterais comme des rubis et je me déshabillerais pour la mort comme pour un lit désiré depuis très longtemps plutôt que d'offrir mon corps à la honte.

ANGELO : Alors votre frère doit mourir.

ISABELLE : Et ce serait payer le moins. Mieux vaut un frère qui meurt à cet instant que de voir une sœur en lui sauvant la vie mourir à jamais.

ANGELO : Alors ne seriez-vous pas aussi cruelle que la sentence que vous avez tant décriée?

ISABELLE : Rachat Ignominieux et Libre Pardon ne sont pas de la même maison.

ANGELO : Avant vous faisiez de la loi un tyran et le faux pas de votre frère, ce n'était pas un vice, à peine une fredaine.

ISABELLE : Oh, pardonnez-moi seigneur. Souvent pour avoir ce que nous voulons nous ne disons pas ce que nous pensons. Je trouve quelques excuses à la chose que je hais pour le bien de celui que j'aime tendrement.

ANGELO : Nous sommes tous fragiles.

ISABELLE : Alors que mon frère meurt, s'il a hérité sans partage de toute la faiblesse des hommes.

ANGELO : Les femmes aussi sont fragiles.

ISABELLE : Oui, comme les miroirs où elles se regardent, qui font naître des formes aussi facilement qu'ils se brisent. Les femmes... Au secours, ciel. Les hommes dégradent ce qui les crée en profitant d'elles. Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faites d'une matière tendre où s'impriment les mensonges.

ANGELO : Je le crois sans peine et après ce témoignage de votre propre sexe, puisque nous ne sommes pas si forts – je suppose – que les péchés ne secouent nos charpentes,

laissez-moi oser. Je vous saisis au mot. Soyez ce que vous êtes, une femme. Si vous êtes plus, vous n'êtes rien. Si vous êtes une femme, comme l'indique toute votre apparence, alors montrez-le, endossez la livrée que le destin a préparé pour vous.

ISABELLE : Je n'ai qu'un seul langage. Mon bon seigneur, je vous en prie, parlez clairement.

ANGELO : Comprenez tout. Je vous aime.

ISABELLE : Mon frère aimait Juliette et vous dites qu'il doit mourir pour ça.

ANGELO : Il ne mourra pas Isabelle si vous m'offrez de l'amour.

ISABELLE : Je sais que votre vertu en ce moment s'autorise des libertés qui ont l'air plus infectes qu'elles ne sont. Mais c'est un piège.

ANGELO : Croyez-moi sur mon honneur. Mes paroles disent ce que je veux.

ISABELLE : Ah, petit honneur qui demande à être crié si fort! Et ce que tu veux, quelle saleté! Apparence, apparence! Je te dénoncerai, Angelo. Attention. Signe-moi maintenant la grâce de mon frère ou j'ouvre grand ma gorge et je crie au monde entier quel homme tu es.

ANGELO : Qui te croira Isabelle? Mon nom intact, l'austérité de ma vie, ma parole contre la tienne et ma place ans l'État pèseront tellement plus lourd que ton accusation, que me dénoncer te suffoquera dans une odeur de calomnie. J'ai commencé, maintenant je lâche la bride à mes sens, ils s'élancent. Dis oui à mon désir aigu, adieu à ces manières, à ces rougeurs bavardes qui repoussent ce qu'elles demandent. Sauve ton frère en livrant ton corps à ma volonté ou alors il ne va pas seulement mourir sa mort, mais la mort lui viendra par ta méchanceté d'une souffrance lente. Réponds-moi demain, ou bien cette passion qui me dirige fera de moi ton bourreau. Toi, dis ce que tu veux. Mon mensonge est plus lourd que ta vérité.

Il sort.

ISABELLE : À qui me plaindre? Si je le raconte qui me croira? Bouches dangereuses qui n'ont qu'une seule et même langue pour condamner et pour acquitter, qui forcent la loi à plier devant leur volonté, qui plantent les crochets de leur désir dans le bien comme dans le mal et les entraînent n'importe où. J'irai près de mon frère. Il a cédé

aux chuchotements du sang. Pourtant son honneur est tel que s'il avait vingt têtes à poser sur vingt billots sanglants, il les offrirait avant que sa sœur doive abaisser son corps à cette souillure qu'elle hait. Alors vis chaste, Isabelle. Et toi mon frère, meurs. Avant notre frère, notre chasteté. Je lui dirai pourtant ce qu'Angelo demande et je préparerai son esprit à mourir pour que son âme repose.

ANNEXE B

SCÈNES 2 ET 4 DE L'ACTE 2, *MESURE POUR MESURE*, RÔLES INVERSÉS

Texte de William Shakespeare dans une traduction de Jean-Claude Carrière

Coupures et adaptation libre d'Elisabeth Senay

Acte 2

Scène 2

Entre Isabeau

ANGELA: Soyez le bienvenu. Que voulez-vous?

ISABEAU : Je viens en triste suppliant, Votre Honneur. Que Votre Honneur m'écoute.

ANGELA : Bon. Que voulez-vous?

ISABEAU : Il existe un vice que je déteste plus que tout. Mon vrai désir est que la justice l'écrase. Je ne veux pas plaider pour ce vice, mais je le dois. C'est la guerre en moi entre je veux et je ne veux pas.

ANGELA : Eh bien quoi?

ISABEAU : J'ai un frère condamné à mort. Je vous supplie de condamner la faute et non pas mon frère.

ANGELA: Condamner la faute et non l'auteur de la faute? Mais chaque faute est condamnée d'avance. Ma fonction serait totalement nulle si je condamnais le crime selon nos codes en laissant courir le coupable.

ISABEAU : Loi juste mais dure. Ainsi j'avais un frère. Que Dieu garde Votre Honneur. *Un temps*. Il doit vraiment mourir?

ANGELA : Jeune homme, c'est sans remède.

ISABEAU : Si, je crois que vous pourriez lui pardonner sans que le ciel ni les hommes déplorent cette pitié.

ANGELA : Je ne le ferai pas.

ISABEAU : Mais vous le pourriez si vous le vouliez.

ANGELA : Voyons, ce que je ne veux pas, je ne peux pas le faire.

ISABEAU : Mais vous le pourriez, sans que le monde en souffre, si vous aviez au cœur ce remords que j'ai pour lui.

ANGELA : Il est condamné. C'est trop tard.

ISABEAU : Trop tard? Mais non. Je dis un mot, je peux le retirer. Croyez-moi, de tout l'apparat des grands, rien, ni la couronne du roi, ni la robe du juge, rien ne leur donne autant de grâce que la pitié. Lui à votre place, vous à la sienne, comme lui vous auriez trébuché, mais lui n'aurait pas été si dur.

ANGELA : Je vous en prie, partez.

ISABEAU : Ah mon Dieu, si j'avais votre puissance et si vous étiez Isabeau, serait-ce la même chose? Non. Je vous dirais; voici ce qu'est un juge et ce qu'est un prisonnier.

ANGELA : Votre frère est perdu. C'est la loi et vous gaspillez vos paroles.

ISABEAU : Hélas. Mais autrefois toutes les âmes s'étaient perdues, toutes, et celui qui aurait pu s'en réjouir découvrit lui-même le remède. Où seriez-vous si lui, la cîme du jugement, devait vous juger tel que vous êtes? Pensez-y et la pitié, un souffle, passera sur vos lèvres et vous serez une femme nouvelle.

ANGELA : Résignez-vous beau jeune homme. Ce n'est pas moi qui condamne votre frère, c'est la loi. Serait-il mon parent, mon frère ou mon fils, ce serait la même chose. Il doit mourir demain.

ISABEAU : Demain? Déjà? Épargnez-le. Il n'est pas préparé à mourir. Votre Honneur, pensez-y. Qui est mort pour cette faute et pourtant combien l'ont commise?

ANGELA : La loi dormait, elle n'était pas morte. Ils n'auraient pas osé commettre ce crime si le premier coupable avait répondu de son acte. Elle est réveillée maintenant, la loi. Elle note ce qui se fait. Comme une voyante dans une boule de cristal, elle regarde les crimes à venir qui maintenant doivent rester sans descendance et mourir avant de vivre.

ISABEAU : Un peu de pitié pourtant.

ANGELA : J'ai beaucoup de pitié. Ma pitié c'est ma justice. Car j'ai pitié des criminels que je ne connais pas, tourmentés par une faute impunie et je traite logiquement le sale coupable. Il paye et il ne vit plus pour frapper encore. Résignez-vous. Votre frère meurt demain.

ISABEAU : Vous la première à rendre cette sentence, lui le premier à la subir. Ah quelle merveille d'avoir la force d'un géant! Mais s'en servir comme un géant, quelle tyrannie! *Un temps*. La femme si fière vêtue de sa petite autorité si brève, sachant le moins ce qu'elle croit connaître le plus. On dirait un singe en colère qui fait des tours si fantastiques devant le ciel que c'est à faire pleurer les anges. *Un temps*. Nous sommes incapables de peser notre frère comme nous-mêmes. Quand les grands taquinent les saints c'est de l'esprit. Chez les petites gens c'est une infecte profanation. Une blague chez le capitaine, un blasphème chez le soldat.

ANGELA : Pourquoi m'accabler de tous ces proverbes?

ISABEAU : Parce que l'autorité, qui se trompe comme d'autres, a cependant une sorte de baume en elle-même qui cicatrise la peau sur le vice. Allez au fond de vous, frappez à votre cœur, demandez-lui ce qu'il connaît qui ressemble à la faute de mon frère. S'il avoue une culpabilité naturelle comme la sienne, qu'il ne souffle sur votre langue aucune pensée contre la vie de mon frère.

ANGELA : *En aparté*. Il parle avec tant de sens que les miens s'animent. *À Isabelle*. Adieu.

ISABEAU : Chère dame, retournez-vous.

ANGELA : Je veux réfléchir, revenez demain.

ISABEAU : Vous voulez savoir comment je vais vous acheter? Retournez-vous Madame.

ANGELA : Quoi? M'acheter?

ISABEAU : Oui, mais par des cadeaux que vous partagerez avec le ciel. Ni beaux écus d'or garantis, ni pierres qui sont riches ou pauvres au gré du caprice, mais de vraies prières qui monteront au ciel et y pénétreront avant que le soleil se lève.

ANGELA : Eh bien, venez me voir demain.

ISABEAU : Que le ciel garde Votre Honneur.

ANGELA : *En aparté.* Ainsi soit-il, car je marche vers la tentation, un chemin que traversent les prières.

ISABEAU : À quelle heure demain dois-je me présenter?

ANGELA : Quand vous voudrez, avant midi.

ISABEAU : Que Dieu garde Votre Honneur.

Isabeau sort.

ANGELA : Qu'il me garde de toi et même de ta vertu. Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? Est-ce sa faute ou la mienne? Le tentateur ou celle qu'il tente, qui pêche le plus? Hein? Pas lui, non. Il ne fait rien pour me tenter. C'est moi, moi, couchée au soleil près d'une violette, je fais comme la charogne et non comme la fleur, je pourris à la vertu du soleil. Est-il possible que la vertu trompe nos sens plus que la légèreté d'un homme? Nous avons assez de terrains vagues. Pourquoi ce désir de raser le sanctuaire pour y jeter nos ordures? Ah non, non, non! Qu'est-ce que tu fais? Où est-ce que tu es Angela? Ce sale désir de lui vient-il de ce qui fait sa vertu? Ah, laisse vivre son frère! Les voleurs pour leurs coups ont toute impunité quand les juges volent eux-mêmes. Quoi? Est-ce que je l'aime, pour désirer l'entendre encore et dévorer ses yeux? De quoi je rêve? Astucieux ennemi, qui pour prendre une sainte, accroche des saints à

ton hameçon. Si dangereuse tentation, qui nous pousse au péché par amour de la vertu. Jamais un courtisan, malgré toute sa force double, art et nature, ne m'a fait tressaillir. Jusqu'à ce jour, quand des femmes s'attendrissaient, je souriais, je ne comprenais pas. Mais ce garçon vertueux me domine.

Acte 2**Scène 4**

Seule

ANGELA : Quand je veux prier et penser, je pense et je prie à la dérive. Le ciel reçoit mes paroles vides, mon imagination n'entend plus ma langue, elle s'est ancrée sur Isabeau. Dieu dans ma bouche, comme si je mâchais son nom, rien de plus. L'État que j'ai tant étudié est dans un bon livre souvent lu devenu morne, aride. Oui, ma gravité - que personne ne m'entende - ma gravité dont je suis si fière, gagnerais-je à l'échanger contre une petite plume vainement battue par le vent? Sang, tu es du sang. J'ai beau écrire bon ange sur la corne du diable, ce ne sera jamais son blason. Eh bien, qui est là?

ISABEAU : Je suis venu connaître votre bon plaisir.

ANGELA : J'aimerais que vous le connaissiez sans avoir à me le demander. Votre frère ne peut pas vivre.

ISABEAU : C'est donc ça. Que le ciel garde Votre Honneur.

ANGELA : Pourtant il pourrait vivre encore, peut-être aussi longtemps que vous et moi. Pourtant il doit mourir.

ISABEAU : Sur votre ordre?

ANGELA : Oui.

ISABEAU : Quand? Je vous en prie, que dans ce sursis plus ou moins long on puisse aider son âme à ne pas défaillir.

ANGELA : Ah vice obscène! Autant pardonner à celui qui vole à la nature un homme déjà fait que de grâcier cette douceur dégoûtante qui frappe une image divine sur de fausses monnaies.

ISABEAU : Cela se décide au ciel, non pas sur la terre.

ANGELA : Ah vraiment? Alors une question rapide : que préféreriez-vous, que la loi, une loi parfaitement juste, prenne la vie de votre frère ou que pour le sauver vous soumettiez votre corps à la même douce malpropreté que la femme qu'il a salie?

ISABEAU : Madame, croyez-moi, j'aimerais mieux donner mon corps que mon âme.

ANGELA : Je ne parle pas de votre âme. Les péchés commis sous la contrainte ne comptent pas.

ISABEAU : Comment dites-vous?

ANGELA : Non, je ne l'affirme pas. Je peux plaider contre ce que je dis. Tenez, répondez-moi, je suis maintenant la loi qui parle, je condamne à mort votre frère. Ne serait-ce pas de la charité que de pécher pour sauver sa vie?

ISABEAU : Si mendier pour sa vie c'est commettre un péché, que le ciel me le fasse payer. Si en m'accordant cette vie vous péchez, je prierai chaque matin pour que cette faute s'ajoute aux miennes et que vous n'ayez rien à payer.

ANGELA : Non, écoutez-moi, votre esprit ne suit pas le mien. Ou vous êtes ignorant, ou vous faites semblant de l'être, par ruse, et ce n'est pas bien.

ISABEAU : Permettez que je sois ignorant, que je ne sois bon à rien, mais que j'ai la grâce de le savoir.

ANGELA : C'est quand l'intelligence se voile qu'elle veut briller au plus vif. Mais attention : pour être bien comprise je vais parler plus net. Votre frère...

ISABEAU : Oui.

ANGELA : La loi punit de mort son crime.

ISABEAU : C'est exact.

ANGELA : Supposez qu'il n'y ait pas d'autre moyen de sauver sa vie – et je n'en recommande aucun, la cause est perdue – que vous, son frère, vous trouvant désiré par une personne dont le crédit auprès du juge, ou tout simplement la fonction, pourrait arracher votre frère aux menottes de la loi, qui nous enserre tous. Et qu'il n'y ait pas

d'autre moyen sur la terre de le sauver que de disposer les trésors de votre corps devant cette femme imaginaire, que feriez-vous?

ISABEAU : Aussi bien pour mon pauvre frère que pour moi, voici : si j'étais condamné à mort, les marques aigües du fouet, je les porterais comme des rubis et je me déshabillerais pour la mort comme pour un lit désiré depuis très longtemps plutôt que d'offrir mon corps à la honte.

ANGELA : Alors votre frère doit mourir.

ISABEAU : Et ce serait payer le moins. Mieux vaut un frère qui meurt à cet instant que de se voir en lui sauvant la vie mourir à jamais.

ANGELA : Alors ne seriez-vous pas aussi cruel que la sentence que vous avez tant décriée?

ISABEAU : Rachat Ignominieux et Libre Pardon ne sont pas de la même maison.

ANGELA : Avant vous faisiez de la loi un tyran et le faux pas de votre frère, ce n'était pas un vice, à peine une fredaine.

ISABEAU : Oh, pardonnez-moi Madame. Souvent pour avoir ce que nous voulons nous ne disons pas ce que nous pensons. Je trouve quelques excuses à la chose que je hais pour le bien de celui que j'aime tendrement.

ANGELA : Nous sommes tous fragiles.

ISABEAU : Alors que mon frère meurt, s'il a hérité sans partage de toute la faiblesse des hommes.

ANGELA : Les hommes aussi sont fragiles.

ISABEAU : Oui, comme les miroirs où ils se regardent, qui font naître des formes aussi facilement qu'ils se brisent. Les hommes... Au secours, ciel. Les femmes dégradent ce qui les crée en profitant d'eux. Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faites d'une matière tendre où s'impriment les mensonges.

ANGELA : Je le crois sans peine et après ce témoignage de votre propre sexe, puisque nous ne sommes pas si forts – je suppose – que les péchés ne secouent nos charpentes,

laissez-moi oser. Je vous saisis au mot. Soyez ce que vous êtes, un homme. Si vous êtes plus, vous n'êtes rien. Si vous êtes un homme, comme l'indique toute votre apparence, alors montrez-le, endossez la livrée que le destin a préparé pour vous.

ISABEAU : Je n'ai qu'un seul langage. Madame, je vous en prie, parlez clairement.

ANGELA : Comprenez tout. Je vous aime.

ISABEAU : Mon frère aimait Juliette et vous dites qu'il doit mourir pour ça.

ANGELA : Il ne mourra pas Isabeau si vous m'offrez de l'amour.

ISABEAU : Je sais que votre vertu en ce moment s'autorise des libertés qui ont l'air plus infectes qu'elles ne sont. Mais c'est un piège.

ANGELA : Croyez-moi sur mon honneur. Mes paroles disent ce que je veux.

ISABEAU : Ah, petit honneur qui demande à être crié si fort! Et ce que tu veux, quelle saleté! Apparence, apparence! Je te dénoncerai, Angela. Attention. Signe-moi maintenant la grâce de mon frère ou j'ouvre grand ma gorge et je crie au monde entier quelle femme tu es.

ANGELA : Qui te croira Isabeau? Mon nom intact, l'austérité de ma vie, ma parole contre la tienne et ma place ans l'État pèseront tellement plus lourd que ton accusation, que me dénoncer te suffoquera dans une odeur de calomnie. J'ai commencé, maintenant je lâche la bride à mes sens, ils s'élancent. Dis oui à mon désir aigu, adieu à ces manières, à ces rougeurs bavardes qui repoussent ce qu'elles demandent. Sauve ton frère en livrant ton corps à ma volonté ou alors il ne va pas seulement mourir sa mort, mais la mort lui viendra par ta méchanceté d'une souffrance lente. Réponds-moi demain, ou bien cette passion qui me dirige fera de moi ton bourreau. Toi, dis ce que tu veux. Mon mensonge est plus lourd que ta vérité.

Elle sort.

ISABEAU : À qui me plaindre? Si je le raconte qui me croira? Bouches dangereuses qui n'ont qu'une seule et même langue pour condamner et pour acquitter, qui forcent la loi à plier devant leur volonté, qui plantent les crochets de leur désir dans le bien comme dans le mal et les entraînent n'importe où. J'irai près de mon frère. Il a cédé aux chuchotements du sang. Pourtant son honneur est tel que s'il avait vingt têtes à

poser sur vingt billots sanglants, il les offrirait avant que son frère doive abaisser son corps à cette souillure qu'il hait. Alors vis chaste, Isabeau. Et toi mon frère, meurs. Avant notre frère, notre chasteté. Je lui dirai pourtant ce qu'Angela demande et je préparerai son esprit à mourir pour que son âme repose.

APPENDICE A

COURRIEL DE RECRUTEMENT ET SCÉNARIO TÉLÉPHONIQUE

Courriel de recrutement envoyé le 5 juin 2018

Diffusé à l'ensemble des membres de la troupe *Histrion* par le biais de la liste d'envoi.

Bonjour à tous,

Pour ceux qui me connaissent moins, je me présente : Elisabeth Senay, membre active de la troupe *Histrion* depuis 2000. Je suis présentement candidate à la maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal – UQAM, sous la direction de Ney Wendell Cunha Oliveira. Il est à noter que ce projet de recherche a obtenu une certification éthique émanant du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE2).

Ma recherche traite de la question des stéréotypes de genre dans un contexte de relecture des œuvres du grand répertoire. Je propose un laboratoire de direction d'acteur au sein duquel nous chercherons à mettre en lumière, puis dépasser les éléments stéréotypés des personnages. Comme terrain de recherche, j'ai décidé de privilégier le milieu du théâtre amateur.

Je cherche donc quatre interprètes masculins et quatre interprètes féminines pour participer à un laboratoire de recherche qui aura lieu au cours des mois de septembre et octobre 2018. Il est à noter que l'horaire de répétition sera fait en fonction des disponibilités des participant·e·s.

Participer à cette recherche-crédation implique :

- L'engagement bénévole dans le processus de création sur une période de deux mois, pour un total de 36 heures par candidat·e.

- Il n'y a pas de représentation à la fin du processus, ma recherche portant précisément sur le processus de création. Cependant, il y a la possibilité pour les participants de contribuer à la conférence démonstration faisant le bilan de mes analyses, qui aura lieu à l'hiver 2019.

Les répétitions se dérouleront à l'Université du Québec à Montréal.

J'invite les personnes intéressées à me contacter avant le 24 juin. Nous pourrions discuter plus amplement du projet. Ensuite, selon les disponibilités des candidats intéressés, une première "rencontre-audition" fera office de sélection. Il est donc probable que certaines personnes intéressées ne seront pas retenues pour participer au projet.

Vous pouvez me contacter par courriel : xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Ou par téléphone : (xxx) xxx-xxxx

Au grand plaisir de discuter avec vous!

Elisabeth Senay

Scénario téléphonique, sujet à aborder:

1. Précisions sur la confidentialité
 - Explication que leur nom apparaîtra dans les futures communications de résultats (mémoire, conférence démonstration, publications dans des revues scientifique, etc.)
 - Explication de la collecte de données par questionnaires et entrevues
 - Explication à propos de la prise de photos et de l'enregistrement vidéo

2. Précisions sur la recherche-crédation
 - Réponse à des questions variées à propos du thème de la recherche, de l'origine du problème, de la problématique, de la méthodologie, etc.

3. Précisions sur le contenu du laboratoire de jeu d'acteur
 - Explications à propos de la période, du lieu et de l'horaire des répétitions
 - Explications à propos du processus de création
 - Explications à propos du contenu et de la répartition des séances

4. Précisions sur la nature de la participation
 - Participation bénévole
 - Présentation des gains et inconvénients

APPENDICE B

QUESTIONNAIRES INDIVIDUELS

Nb. Certaines questions auxquelles les participant·e·s doivent répondre dans un premier temps de manière individuelles, par écrit, sont consciemment reprises par la suite, dans le cadre d'une entrevue de groupe, afin de favoriser un partage des points de vue.

Questionnaire 1

Soumis à la séance 1

Historique de la personne participante.

1. Fais la liste de tous les rôles que tu as joués et situe-les dans une cartographie.
2. Cherche à identifier l'expérience qui a été déterminante de ta première envie de jouer.
3. Quel a été le premier rôle que tu as vu au théâtre et qui t'a marqué?
4. Quel a été le premier rôle que tu as joué qui t'a marqué?
5. À travers tout ton parcours, quel rôle a été le plus significatif? Pour quelles raisons?

Rapport de la personne participante à sa pratique

6. Quand tu abordes un rôle, à quel moment as-tu l'impression de le saisir?
7. Quand tu abordes un rôle, as-tu l'impression que c'est davantage par l'intellect ou par le corps?
8. Comment décrirais-tu ton « casting »?
9. As-tu obtenu un rôle qui représentait un contre-emploi? Si oui, en quoi représentait-il un contre-emploi?

10. Est-ce que cela t'a permis d'explorer, de jouer quelque chose de nouveau?
Élabore.

Questionnaire

Soumis à la séance 2

Première lecture de *Mesure pour mesure*

1. Comment décrirais-tu Angelo?
2. Comment décrirais-tu Isabelle?
3. Selon toi, de façon générale, ces caractéristiques correspondent-elles à ce qui est attendu en fonction du genre du personnage?
4. Quel est le thème le plus important de *Mesure pour Mesure* selon toi?
5. Résume chacun des deux extraits abordés en un mot.
6. Quels aspects de la pièce peuvent encore faire échos en 2018?

Questionnaire 3

Soumis à la fin de la première étape de la recherche, à la séance 14. Alors que les interprètes ont joué les scènes dans les rôles leur étant normalement attribués selon leur genre et qu'ils ont présenté les résultats au groupe de travail.

Le rôle

1. Dans quelle mesure ce rôle a-t-il représenté un défi?
2. Comment caractériserais-tu cette expérience de jeu?

Corps et voix

3. Comment qualifierais-tu ton travail corporel dans l'interprétation de ce rôle (ressenti lors des répétitions, éléments que tu as cherché à transformer : posture, démarche, etc.) ?
4. Comment qualifierais-tu ton travail vocal dans l'interprétation de ce rôle?

Expérience de création

5. As-tu expérimenté quelque chose de nouveau dans l'interprétation de ce personnage? Si oui, élabore.

Vision de l'œuvre

6. As-tu observé, dans l'interprétation des autres duos, des aspects des personnages, ou des scènes, que tu n'avais pas ciblé dans ton propre travail?

Questionnaire 4

Soumis au moment de conclure l'expérience, à la séance 26

1. Ce processus de création t'a-t-il permis d'élargir ton territoire en tant qu'interprète (types de rôles, répertoire, stratégies de mise en scène, registre émotif, moyens corporels et vocaux). Développe.
2. Ce processus de création te fait-il poser un regard différent sur la question du genre (comportements attendus et reproduits, limitations, etc)? Développe.
3. Au cours de ce processus, as-tu eu des réflexions particulières sur les questions de pouvoir (où se situe le pouvoir, comment s'exerce-t-il)? Développe.
4. Dans ce processus, les corps ont rapidement été mis en espace. Selon toi, quel effet ça a eu dans ton jeu? Comment as-tu abordé le plateau dans l'interprétation de ces scènes?
5. Quels éléments de la direction d'acteur t'ont le plus aidé dans l'interprétation de ton personnage?

APPENDICE C

CANEVAS POUR LES ENTREVUES DE GROUPE

Canevas pour l'entrevue de groupe 1

Séance 1

1. Qu'est-ce que la cartographie et ce premier questionnaire vous fait réaliser?
2. Comment décririez-vous le « casting » des autres membres du groupe de travail?
3. Comment décririez-vous votre propre « casting »?
4. À quoi vous attendez-vous d'un personnage féminin dans une pièce du grand répertoire?
5. À quoi vous attendez-vous d'un personnage masculin dans une pièce du grand répertoire?
6. Selon vous, le milieu du théâtre amateur permet-il d'interpréter des rôles variés? Expliquez.
7. Qu'est-ce que vous trouvez au théâtre amateur que vous ne trouvez pas ailleurs?
8. Quelles caractéristiques du théâtre amateur représentent pour vous des avantages?

9. Quelles caractéristiques représentent pour vous des inconvénients?
10. Après cette première séance, comment envisagez-vous votre participation à ce projet de recherche?
11. À quoi vous attendez-vous d'un personnage féminin dans une pièce du grand répertoire?
12. À quoi vous attendez-vous d'un personnage masculin dans une pièce du grand répertoire?
13. Qu'est-ce qui vous vient à l'esprit quand vous pensez aux personnages de Shakespeare?

Canevas pour l'entrevue de groupe 2, séance 14

Alors que les interprètes ont joué les scènes dans les rôles leur étant normalement attribués selon leur genre et ont présenté les résultats au groupe de travail.

Vos impressions face à votre propre expérience.

1. Comment avez-vous abordé le premier rôle attribué (selon le genre)?
2. Quels aspects du personnage vous sont apparus clairement dès le départ?
3. Quels aspects du personnage avez-vous découverts en cours de route?
4. Dans quelle mesure ce rôle a-t-il représenté un défi?
5. Comment envisagez-vous la deuxième étape de cette recherche?
6. Cette étape du travail a-t-elle fait évoluer votre vision de l'œuvre? Si oui, comment?

Vos impressions en vue des prestations des autres duos.

7. Dans les propositions des autres duos, quels éléments vous ont étonnés, touchés, etc.?
8. En vue de l'ensemble des propositions, quelles tendances observez-vous en ce qui a trait au corps, à la voix et au registre émotif?

Vos impressions suite à la lecture des scènes où les rôles sont inversés.

9. Est-ce que vous avez le sentiment d'entendre autrement certaines répliques?

10. Est-ce que certaines répliques vous paraissent inhabituelles, étranges? Si oui, quelles sont-elles?

11. Est-ce que l'inversion des rôles change votre perception des scènes? Si oui, de quelle manière?

12. Avez-vous des appréhensions en vue de l'inversion des rôles? Si oui, quelles sont-elles?

Canevas pour l'entrevue de groupe 3, séance 24

Alors que les interprètes ont joué les scènes en inversant les rôles et ont présenté les résultats au groupe de travail.

Vos impressions face à votre propre expérience.

1. Comment avez-vous abordé le deuxième rôle attribué (dans le processus d'inversion des rôles)?
2. Quels aspects du personnage vous sont apparus clairement dès le départ?
3. Quels aspects du personnage avez-vous découverts en cours de route?
4. Dans quelle mesure ce rôle a-t-il représenté un défi?
5. De ton point de vue, qu'est-ce que l'inversion des rôles a apporté de spécifique (jeu, réflexion sociale, aspect pédagogique)
6. Quel aspect de la pièce peut encore faire échos en 2018?
7. L'inversion des rôles vous fait-elle poser un autre regard sur la pièce? Si oui, quel est-il?
8. Dans quelle mesure la première étape de travail aura nourri la seconde?

Vos impressions en vue des prestations des autres duos.

9. Dans les propositions des autres duos, quels éléments vous ont étonnés, touchés, etc.?
10. En vue de l'ensemble des propositions, quelles tendances observez-vous en ce qui a trait au corps, à la voix et au registre émotif?

Bilan de l'expérience

8. Que retiendrez-vous de votre expérience de création au sein de ce projet de recherche en ce qui a trait au jeu d'acteur?

10. Que retiendrez-vous de votre expérience de création au sein de ce projet de recherche ce qui a trait à votre rapport aux œuvres du grand répertoire?

9. Que retiendrez-vous de votre expérience de création au sein de ce projet de recherche en ce qui a trait à la question du genre?

Canevas pour l'entrevue de groupe 4, séance 25

Conclusion du projet de recherche et bilan de l'expérience

1. De votre point de vue, qu'est-ce que l'inversion des rôles (jouer d'abord le rôle normalement attribué, puis son opposé) a apporté de spécifique à ce processus de création des points de vue
 - du jeu (corps, voix, registre émotif)
 - des échanges et des réflexions

2. Dans ce processus, les corps ont rapidement été mis en espace. Selon vous, quel effet ça a eu dans le jeu? Comment avez-vous abordé le plateau dans l'interprétation de ces scènes?
- 3.
4. Pendant tout le processus, mais particulièrement lors de l'inversion des rôles, j'ai cru observer certains inconforts ou conflits entre les interprètes et leurs personnages. Si vous vous reconnaissez dans cet énoncé, pouvez-vous nommer ces éléments et décrire comment ces tensions ont pris place? Se sont-elles réglées ou non?

5. J'ai observé que les scènes dans l'inversion des rôles sont allées beaucoup plus loin des points de vue de l'affrontement entre les deux personnages et des enjeux de pouvoir. Êtes-vous d'accord? Selon vous, c'est dû à quoi?

6. Selon vous, avons-nous dépassé certains stéréotypes? Si oui, comment y sommes-nous parvenus?

7. Nous avons relevé deux répliques emblématiques qui ont donné lieu à des interprétations très différentes entre la première et la seconde étape de travail:

Angela : Votre frère meurt demain.

Isabeau : Oui, comme les miroirs où ils se regardent qui font naître des formes aussi facilement qu'ils se brisent. Les hommes... Au secours ciel! Les femmes dégradent ce qui les crée en profitant d'eux. Appelez-nous dix fois fragiles, car nous sommes faits d'une matière tendre où s'impriment les mensonges.

À quoi est due cette différence à votre avis?

8. Globalement, les femmes se sont emparées du personnage d'Angela avec jouissance et excès. Les hommes sont allés plus à tâtons vers le personnage d'Isabeau. À votre avis, à quoi est-ce que cela est dû?

BIBLIOGRAPHIE

Essais scéniques

Arsenault, M-L. (anim.), Drevillon, P. (invité). (2019, 28 mai). Le spectacle Genderf*cker : pour un éclatement des genres. [Webradio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Plus on est de fous, plus on lit*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/119644/genderfcker-pascale-drevillon-transameric>

Brook, I. *En attendant le songe...* Adaptation et mise en scène. Usine C, Montréal, 29 et 30 octobre 2010.

Drevillon, P. *Genderf*cker*. Création et performance. FTA, Montréal, 31 mai-3 juin 2019.

Gaillard, A. (réalis.). (2014, 11 février). Phia Ménard, rien ne se perd tout se transforme. Dans France 5 (prod.), *Entrée Libre*. Récupéré de : <https://vimeo.com/86689600>

Kellock, A. *The Tragedy of Julius Caesar*. Mise en scène. Repercussion Theatre, Montréal, 7 juillet-3 août 2016.

Kellock, A. *Romeo & Juliet: Love is Love*. Mise en scène. Repercussion Theatre, Montréal, 5 juillet-8 août 2018.

Mangerel, P. (2019). Genderf*cker : L'être sous le fard. *Jeu, 171*. Récupéré de <http://revuejeu.org/2019/06/02/genderfcker-letre-sous-le-fard/>

Ménard, P. *L'après-midi d'un foehn*. Direction artistique, chorégraphie et scénographie. Compagnie non nova. 2011.

Ménard, P. *VORTEX*. Direction artistique, chorégraphie, scénographie et interprétation. Compagnie non nova. 2011.

Moulin, J. (réalis.) (2015, 1^{er} juillet). Tiago Rodrigues monte Antoine et Cléopâtre en pas de deux. *Naja21*. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=TlmRdvWoyvM>

Repercussion Theatre. (s.d.). *À propos de nous. Notre histoire*. Récupéré de : <https://www.repercussiontheatre.com/fr/a-propos-de-nous/>

Rodrigues, T. *Antoine et Cléopâtre*. Mise en scène de Tiago Rodrigues. FTA, Montréal, 27-29 mai 2017.

Genre et sociologie

Bariaud, F., Rodriguez-Tomé H, Cohen-Zardi, M. F., Delmas, C., et Jeanvoine, B. (1999). Effets de la puberté sur l'image de soi des adolescents. *Archives De Pédiatrie : Organe Officiel De La Societe Francaise De Pédiatrie*, 6(9), 952–7.

Bereni, L. et Trachman, M. (2014). *Le genre, théories et controverses*. Paris : Presses universitaires de France.

Bernard, M. (1995). *Le corps*. Paris : Édition du Seuil.

Bernat, J. (2015). Le genre pour tous contre l'identité pour soi. *L'évolution psychiatrique*. 80, 251-262.

Buscatto, M. et Leontsini, M. (2011). *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre* (1^{re} éd.). Paris : L'Harmattan.

Butler, J. (2005). *Humain, inhumain : le travail critique des normes : entretiens*. Paris : Éditions Amsterdam.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La découverte.

Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris : Éditions Amsterdam.

Butler, J. (2016). *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.

- Clair, I., de Singly F. (2012). *Sociologie du genre*. Paris : Armand Colin.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge : Polity Press.
- Connell, R. (2021). Penser les masculinités dans une perspective globale : hégémonie, contestation et structures de pouvoir en évolution. *Sciences Sociales Et Sport*, 17 (1), 11–35.
- Connell, R. W. et Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender and Society*, 19 (6), 829–859.
- Despentes, V. (2006). *King Kong Théorie*. Paris: Grasset.
- Detrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gérardin-Laverge M. et Collier, A.-C. (2020). Circulation et production des savoirs. *Terrains/théories*, (2020). <https://doi.org/10.4000/teth.2588>
- Goffman, E. (1992). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (2002). *L'arrangement des sexes*. Paris : La Dispute.
- Goulet, A. (1993). *Le stéréotype : Crise et transformation*. Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Goran, L. (2014). Perception et stéréotype de genre social. *Journal of Research in Gender Studies*. 4 (1), 1070-1078.
- Hall, E. T. (1984). *Le langage silencieux*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hall, E. T. (1978). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- Haraway, D. J., Allard, L., Gardey, D. et Magnan, N. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils.
- Le Breton, D. (1991). Sociologie du corps : perspectives. *Cahiers Internationaux De Sociologie*, 90, 131–143.

Le Breton, D. (2012). *La sociologie du corps*. Paris : Presses universitaires de France.

Lippmann, W. (1997). *Public Opinion*. New York : Free Press Paperbacks.

Lund, A. (2011). De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation du comédien. *Cahiers de recherche sociologique*. 51, 47-73.

Méjias, J. (2014). *Genre et société*. Clamecy : Bréal.

Oakley, A. (2015). *Sex, Gender and Society*. Burlington: Ashgate.

Plana, M. (2012). *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Éditions universitaires de Dijon.

Plana, M., Sounac F., Beauchamp H., Bret-Vitoz, R., Garnier, E., & Plana, M. (2015). *Esthétique(s) "queer" dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers Du Genre*, 43 (2), 45–45.

Methodologie

Birks, M., Mills, J., & Mills, J. (2011). *Grounded theory : a practical guide*. New York : Sage.

Deslauriers, J.-P. (1991). *Recherche qualitative : guide pratique*. New York : McGraw-Hill.

Glaser, B. G. et Strauss A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago : Aldine.

Guillemette, F et Luckerhoff, J. *Méthodologie de la théorisation enracinée*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans Gosselin P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p. 21-31). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Guillemette, F. et Luckerhoff, J. (2009). L'induction en méthodologie de la théorisation enracinée (MTE). *Recherches qualitatives*. 28 (2). 4-21.

Strauss, A. L., Strauss, A. L., Corbin, J. M., & Corbin, J. M. (1997). *Grounded theory in practice*. New York : Sage.

Mise en scène et direction d'acteur-riche

Autant-Mathieu, M.-C., Stanislavsky, K. (2007). *La ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*. Vic la Gardiole : L'Entretemps.

Aquilina, S. (2018). A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis. Including the Formative Essay on Active Analysis by Maria Knebel by James Thomas. *Theatre, Dance and Performance Training*. 9(1), 130–31.

Brook, S. (Réalisateur) (2012). *Peter Brook : The Tighrope*. [Vidéo numérique]. Kanopy streaming.

Brook, P. (1977). *L'espace vide*. Paris : Éditions du Seuil.

Brook, P. (1991). *Le diable c'est l'ennui: propos sur le théâtre*. Paris : Actes Sud-Papiers.

Brook, P. (2007). *Climat de confiance*. Québec : L'instant même.

Brook, P. (2012). *Oublier le temps*. Paris : Éditions du Seuil.

Daniels, R. (1996). *Women stage directors speak*. Jefferson : McFarland.

Féral J. (1997). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*. Montréal : Éditions Lansman

Féral, J. (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur : Entretiens Tome III Voix de femmes*. Montréal : Québec Amérique.

Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La Cité

Hendrick, Pamela R. (1998). Two Opposite Animals? Voice, Text and Gender on Stage. *Theatre Topics*. 8 (2), 113-125.

Lucet, S., Libois, J.-L., Lucet, S., Libois, J.-L. (2003). *L'acteur créateur*. Caen : Presses universitaires de Caen.

Knebel, M. (2006). *L'Analyse-Action*. Paris : Actes Sud-Papiers

Mervant-Roux, M.-M. (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Éditions.

Pavis, P. (2009). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.

Pavis, P. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.

Pavis, P. (2011). *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin.

Proust, S. (2006). *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole : L'Entretemps.

Stanislavski, C. (2015). *La formation de l'acteur*. Paris : Éditions Payot et Rivages.

Stanislavsky, K. (1984). *La construction du personnage*. Paris: Pygmalion.

Shakespeare et *Mesure pour mesure*

Bloom, H. (1999). *Shakespeare : The Invention of the Human*. New York : Riverhead Books

Bouvet, J. et Jubinville, Y. (2013). Le répertoire : lieu de mémoire, lieu de création. *L'Annuaire théâtral*. 53-54, 9-12.

Di Lampedusa, G.T. (2016). *Shakespeare*. Paris : Éditions Allia

Dunsinberre, J. (1975). *Shakespeare and the Nature of Women*. Londres : The Macmillan Press Ltd.

Frye, N. (1988). *Shakespeare & son théâtre*. Montréal : Boréal.

Grivelet, M. (1957). Introduction. Dans Shakespeare, W., *Mesure pour mesure*. (p. 7-84). Paris : Éditions Montaigne.

Lemonnier-Textier, D. (dir.) (2010). *Représentations et identités sexuelles dans le théâtre de Shakespeare : Mises en scène du genre, écritures de l'histoire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Lemonnier-Textier, D. et Winter, G. (dir.) (2012). *Lectures de Measure for measure de William Shakespeare*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Nelson Garner, S. (1996). *Shakespearian tragedy and gender*. Bloomington : Bloomington Indiana University Press.

Shakespeare, W. (1978). *Mesure pour mesure*. Trad. de l'anglais par Jean-Claude Carrière. Paris : Centre international de création théâtrale

Théâtre amateur

Dubois, J. (2007). Le théâtre amateur. Expérience en tant que comédien, metteur en scène, directeur de troupe et animateur d'atelier. Dans Dubois, J. *La mise en scène du corps social : Contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps*. (p. 199-226). Paris : L'Harmattan.

Heleine, S. (2004). La question de la mise en scène dans le théâtre amateur. Dans Mervant-Roux, M.-M. (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*. (p. 174-180). Paris : CNRS Éditions.

Mervant-Roux, M.-M. (dir.). (2004). *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*. (p. 174-180). Paris : CNRS Éditions.

Mervant-Roux, M.-M. Les deux théâtres. *Theatre and Film Studies 2010, Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University*, 2011, Vol 5, pp. 159-176.

Mervant-Roux, M.-M. (2013). De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire. *L'Annuaire théâtral*. 53-54. 29-42

Mervant-Roux, M.-M., Bordeaux, M.-C. (2012). Non, le « participant » n'est pas un amateur. *L'observatoire*, 40(1), 13–13.

Vaïs, M. (2006). Le théâtre amateur : formation ou déformation? *Revue Jeu* 121, 99-108.

Wekwerth, M. (1971). *La mise en scène dans le théâtre d'amateurs*. Paris : L'Arche.

Wickham, P. (1997). Observation sur le théâtre amateur. *Revue Jeu* 83, 169-173.