

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ACTEUR-NARRATEUR : PRATIQUE DU JEU DANS UN CONTEXTE D'HYBRIDATION DE  
LA NARRATION ET DE LA REPRÉSENTATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

VINCENT PASCAL

SEPTEMBRE 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

Ce mémoire-création a été rendu possible grâce à l'immense et généreuse contribution d'une équipe dévouée ayant investi temps, énergie, créativité et rigueur au service de la recherche. Je tiens à remercier du fond du cœur les concepteurs et conceptrices Audrée Juteau, Leïlah Dufour-Forget, Gabriel Tran, Nicola Dubois et Ian Vadnais, ainsi que Marilou Huberdeau pour son travail d'assistante à la mise en scène et de régisseuse. Merci à Yann Aspirot pour les chorégraphies, et à Ariane Bourget pour l'animation des rencontres suivant les représentations. Aux interprètes Daniel D'Amours, Samuel Bleau, Ann-Catherine Choquette, Carl Dupuis-Duguay, Émanuel Frappier, Alexandre Malo, Benoît Patterson, Pierre-Antoine Pellerin et Félix Tremblay-Therrien, j'adresse toute ma reconnaissance pour la confiance, les questions et les pistes de réponses. Travailler avec chacun d'entre vous fut un immense plaisir.

Merci à toute l'équipe de l'École Supérieure de Théâtre pour son soutien à chaque étape de mon parcours. Merci aux collègues de classe et aux enseignants à la maîtrise pour chaque question et chaque idée ayant permis de préciser le cadre de cette recherche. Merci aux différents co-directeurs et co-directrices qui ont accompagné ce mémoire: Jean-Frédéric Messier, Peter Batakiev, Francine Alepin et Geneviève Billette. Votre bienveillance fut une précieuse alliée.

Enfin, merci à ma famille et aux proches qui m'ont soutenu par leurs encouragements fournis, leur oreille attentive et leurs relectures avisées. Au-delà des enseignements qui concernent la pratique du théâtre, ce mémoire-crédation m'a appris à quel point j'ai la chance d'être merveilleusement entouré, et j'en suis profondément reconnaissant.

## AVANT-PROPOS

J'ai grandi dans la rue.

Pas littéralement, bien au contraire : j'ai eu la chance de naître dans une famille unie, avec un toit au-dessus de ma tête. C'est d'ailleurs avec cette même famille que j'ai fondé le Théâtre du 450, compagnie au sein de laquelle j'ai mis sur pied un projet de théâtre ambulant. Depuis 2011, nous créons à chaque été un spectacle gratuit, diffusé en plein air et mettant en vedette une équipe d'acteurs recrutés parmi les cohortes de finissants des différentes écoles de théâtre du Québec. C'est donc dans la rue, dans les parcs et les stationnements que j'ai pu faire mes premières expériences en tant que créateur.

Le contexte particulier de diffusion de nos spectacles ambulants, qui se déploient à la lumière du jour dans des espaces non destinés à de telles prestations, a fortement influencé l'évolution de ma démarche de créateur. Les importantes limitations quant à l'utilisation de la plupart des moyens techniques de l'appareil théâtral, à l'exception du son (aucune conception d'éclairage ou de projection, une scénographie ramenée au minimum pour faciliter son transport et limiter le temps accordé à son montage et son démontage), m'ont convaincu de placer le récit et le jeu de l'acteur au centre de ma pratique. Afin de mettre à profit la proximité du public (dont la première rangée se situe souvent à quelques centimètres de notre

cadre de scène et des acteurs) et pour mieux l'inclure au sein de nos représentations, j'ai exploré une multitude de procédés permettant aux acteurs d'entrer en relation directe avec lui. Ces procédés s'incarnent majoritairement sous la forme d'adresses directes et variées à l'intention du spectateur, et s'articulent principalement autour de l'hybridation de la narration et de la représentation du récit. De leur utilisation résulte une relation dynamique entre acteurs, spectateurs et récit, les trois composantes du spectacle théâtral devenues piliers de ma démarche.

Au fil de nos créations ambulantes, j'ai eu la chance de collaborer avec des dizaines de comédiens appartenant à la relève théâtrale. À ma grande surprise, j'ai constaté que, malgré une maîtrise évidente de leur corps et de leur diction ainsi qu'une excellente aptitude à comprendre un texte dramatique ou incarner un personnage, la plupart de ces jeunes acteurs se sentaient, au départ, dépourvus devant certaines exigences de nos projets. Peu habitués à entrer en contact direct avec l'assistance, il fallait souvent leur rappeler de ne pas « fermer le quatrième mur », voire insister pour qu'ils s'adressent véritablement aux spectateurs lors des répétitions et des représentations. Leur identité semblait aussi porter à confusion, alors qu'ils se demandaient constamment s'ils « sont » le personnage ou eux-mêmes à tel ou tel moment du spectacle. Les comédiens m'exprimaient leur désarroi face aux limites des approches du jeu qu'ils maîtrisaient dans un contexte où cohabitent la narration et la représentation du récit au sein d'une même forme. Et je me sentais moi-même limité dans mon aptitude à les aider à faire leur travail.

Interpellé par ces constats et les questions qu'ils soulèvent, tant sur ma pratique que sur la façon d'y travailler pour un acteur, j'ai décidé d'entreprendre la recherche

dont ce mémoire est l'aboutissement. On pourrait y voir la tentative de développer une meilleure compréhension théorique et technique de ma propre démarche, mais j'aime croire que cette recherche contribue aux connaissances sur le jeu de l'acteur dans un contexte qui dépasse largement celui de mes créations. Au bout du compte, j'espère que les réflexions et les découvertes consignées ici aideront et inspireront d'autres créateurs qui apprécient autant que moi les récits partagés entre acteurs et spectateurs, et pour toutes les formes théâtrales que ces récits peuvent emprunter.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iv
RÉSUMÉ.....	ix
MISE EN GARDE.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I NARRATION ET REPRÉSENTATION.....	4
1.1 <i>Mimesis</i> et <i>diegesis</i> .....	4
1.1.1 Aristote et la fracture historique.....	4
1.1.2 L'art de montrer.....	6
1.1.3 Le retour du récit (sans la machine du drame).....	7
1.2 La figure du narrateur.....	9
1.2.1 Genette et l'acteur-narrateur.....	9
1.2.2 Le narrateur au théâtre : cohabitation sans hybridation.....	11
1.2.3 Dario Fo et théâtre-récit : hybridation en solo.....	14
1.3 Le jeu de l'acteur.....	15
1.3.1 De l'illusion à l'identification : l'apogée de la <i>mimesis</i> .....	16
1.3.2 Brecht, l'opposant épique.....	18
1.4 Techniques de jeu de l'acteur-narrateur.....	21
1.4.1 David Mamet, le NATC et la méthode par objectif.....	21
1.4.2 Christian Lapointe et le temps de la salle.....	23
CHAPITRE II LE SPECTATEUR, SUJET ET CIBLE.....	26
2.1 Prise de parole et identité.....	27



2.1.1 L'identité de l'acteur : responsabilité du spectateur.....	28
2.1.2 L'identité du spectateur : responsabilité de l'acteur.....	29
2.1.3 Variations de l'adresse de la parole chez Lapointe.....	31
2.2 L'action principale comme moteur d'une relation avec l'assistance.....	34
2.2.1 La leçon d'astronomie.....	35
2.2.2 Le discours au public et la découverte comme actions principales.....	38
2.2.3 Débats et disputes à la cour de Florence.....	39
2.3 Narration hétérodiégétique : ramener le récit au temps de la salle.....	40
2.3.1 Prologue : une entrée en matière à l'extérieur de la fiction.....	41
2.3.2 Transitions : renouveler la relation, et plus encore.....	43
CHAPITRE III LE JEU DE L'ACTEUR-NARRATEUR: HYBRIDATION DES APPROCHES.....	46
3.1 Description des approches de jeu choisies.....	47
3.1.1 La méthode par objectif.....	47
3.1.2 Techniques de Lapointe concernant l'immédiateté.....	49
3.2 Cas de figure.....	51
3.2.1 Andrea et la leçon d'astronomie.....	51
3.2.2 Le très vieux cardinal et l'état émotionnel.....	55
3.2.3 Le petit moine et la simplicité.....	58
CHAPITRE IV L'ÉTAT DE DÉCOUVERTE COMME ÉTAT DE JEU.....	63
4.1 La découverte : définitions et implications.....	64
4.2 S'entraîner à découvrir.....	69
4.2.1 Je pars en voyage.....	70
4.2.2 Qu'est-ce qu'on a fait hier ?.....	74
4.2.3 Raconter avant de représenter.....	77
CONCLUSION.....	80
ANNEXE A VERSION DE TRAVAIL DU TEXTE LA VIE DE GALILÉE.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	167

## RÉSUMÉ

Comment jouer au sein d'une forme qui exige des acteurs qu'ils y occupent à la fois la fonction de personnage et de narrateur ? Quelles approches du jeu permettent à l'acteur d'hybrider ces deux fonctions ? Comment les acteurs y abordent-ils le texte dramatique afin de jouer en conservant une relation dynamique avec l'assistance ?

Cette recherche a pour objectif d'établir des bases théoriques et techniques concernant le jeu de l'acteur au sein d'une forme hybridant la représentation de l'action ainsi que sa narration dans une relation directe avec l'assistance. S'inscrivant dans la lignée du théâtre épique tel qu'élaboré par Bertolt Brecht, une telle pratique requiert de l'acteur un jeu qui procède autrement que par sa simple identification au personnage qu'il interprète. En convoquant les écrits de Brecht, mais aussi les théories littéraires de Gérard Genette ainsi que les approches du jeu énoncées par Christian Lapointe, David Mamet et le *North Atlantic Theatre Company*, nous arrivons à dégager les principes régissant les relations qu'entretient l'acteur avec le spectateur ainsi qu'avec le texte dramatique lorsqu'il doit à la fois représenter et narrer l'action d'une pièce au sein d'une même forme. Ce mémoire a pour objet principal le récit des explorations que nous avons faites de techniques de jeu spécifiquement adaptées à cette forme lors de la création de notre essai scénique développé à partir de la pièce *La vie de Galilée*, de Bertolt Brecht, ainsi que des découvertes auxquelles ces explorations nous ont menées.

Mots clés : Narration, représentation, techniques de jeu de l'acteur, Brecht

## MISE EN GARDE

Notre entière recherche (qui comprend les laboratoires menés avec une équipe de comédiens, l'élaboration de notre essai scénique et la rédaction de ce mémoire) s'est articulée autour du texte *La vie de Galilée*, de Bertolt Brecht dans une traduction de Gilbert Turp. Il importe toutefois de préciser que le texte original a été travaillé, en amont de la recherche, afin d'optimiser le matériau dramaturgique mis à la disposition des acteurs dans leur exploration de la pratique de l'acteur-conteur.

Ainsi, au-delà des nombreux tableaux retranchés de la partition originale et des coupures faites à même les tableaux conservés afin de nous concentrer sur certains passages de l'œuvre de Brecht, nous avons choisi d'agrémenter le texte d'un prologue, d'un épilogue et de nombreuses transitions entre les tableaux. Ces segments de notre essai scénique avaient pour objectif principal d'instaurer, de renouveler et de développer une relation hors-fiction entre les interprètes et l'assistance (relation au centre du travail de l'acteur-narrateur), et d'accentuer l'hybridation de la narration et de la représentation à même le matériau dramaturgique.

Voilà donc pourquoi la partition présentée n'est pas uniquement constituée de l'œuvre originale de Brecht traduite par Gilbert Turp. Puisque notre recherche se concentrait d'abord sur la pratique du jeu au sein d'une forme hybridant la narration et la représentation, le travail effectué sur le texte ne sera décrit et analysé que dans cette optique au sein de ce mémoire.

## INTRODUCTION

Notre recherche-création a pour objet l'exploration et la documentation d'une pratique th atrale où plusieurs acteurs occupent à la fois les fonctions de narrateur et de personnage de fiction au sein d'une même œuvre. Notre étude porte sur les relations qu'entretient l'acteur avec le texte dramatique et les spectateurs au sein d'une telle pratique, ainsi que sur l'utilisation de techniques de jeu qui y sont spécifiquement adaptées. Plus précisément, il s'agit d'assembler les composantes théoriques et techniques d'une approche du jeu qui permet à l'acteur d'œuvrer au sein d'une forme hybridant la narration et la représentation du récit. Notre travail de recherche s'articule autour de la mise en œuvre d'un essai scénique construit à partir de la pièce *La vie de Galilée*, de Bertolt Brecht.

Dans le premier chapitre, nous nous attarderons   délimiter le cadre théorique de notre recherche. Nous développerons d'abord une brève mise en contexte historique de la pratique th atrale en relation avec les notions de *mim sis* et de *di g sis* telles que définies par Aristote dans *De la Poétique* (Aristote, 1980). Nous nous intéresserons ensuite à la définition des mots « récit », « narrateur » et « narration » telles que proposées par Gérard Genette (Genette, 1972), ce qui nous permettra d'élaborer notre hypothèse de recherche autour de la notion d'« acteur-narrateur ». Nous nous concentrerons ensuite sur le travail de l'acteur en opposant les travaux théoriques de Stanislavski , relatifs à l'identification, à ceux de Brecht, concernant la mise en œuvre du théâtre épique; c' st de ce choc des idées que nous

tirerons les fondements de la pratique du jeu de l'acteur-narrateur que nous avons développée, explorée et documentée. Les chapitres suivants seront consacrés à la description de cette pratique du jeu, essentiellement basée sur les techniques de jeu tirées de la méthode *A practical handbook for the actor* (Bruder *et al*, 1986), rédigée par les membres du North Atlantic Theatre Company, ainsi que celles décrites par Christian Lapointe dans son traité *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011). Nos descriptions seront articulées autour de l'expérimentation spécifique de ces techniques faites par notre équipe d'interprètes au fil de notre recherche, ainsi que des conclusions que nous avons pu en tirer.

Notre essai scénique s'inscrit dans ce qu'Anne Monfort désigne sous le terme « théâtre néo-dramatique » (Monfort, 2009). Dans sa réflexion sur les suites du théâtre post-dramatique tel que théorisé par Lehman (Lehman, 2002), Monfort insiste sur la résurgence du récit au sein des pratiques théâtrales occidentales, précisant que le récit intervient sous de multiples aspects, permettant notamment la coexistence au sein d'une même forme de la narration et de la représentation.

Dans l'«écriture de plateau» comme dans le théâtre néo-dramatique, apparaît une nouvelle instance, le récit, qui mêle les catégories traditionnelles de mimésis et de diégésis. Cette irruption de la narration dans l'imitation a pour conséquence la remise en cause de la fiction. En lien avec ces nouvelles formes, l'acteur-interprète est amené à redéfinir à la fois son jeu et son je. (Monfort, 2009, p.2)

Que ce soit en tant qu'eux-mêmes ou sous le couvert du personnage, les interprètes sur scène brisent le quatrième mur et s'adressent directement au public. Ils racontent des histoires, ils les montrent en les représentant, ils laissent entrevoir

leur relation personnelle au récit; qu'en est-il des fondements de leur travail dans un tel contexte ?

Le principe de l'identification, qui incite l'acteur à « devenir » le personnage pour l'incarner, demeure limité pour un comédien qui ne peut se cantonner dans l'interprétation d'un personnage. L'approche épique développée par Brecht propose une voie sans doute plus appropriée, mais limitée elle aussi, particulièrement en ce qui concerne les techniques de jeu nécessaires à sa mise en œuvre . Les questions demeurent donc : comment jouer au sein d'une forme qui exige des acteurs qu'ils y occupent à la fois la fonction de personnage et de narrateur ? Comment les acteurs abordent-ils le texte dramatique afin de jouer ces deux fonctions en conservant une relation dynamique avec l'assistance ? L'envie de répondre à ces questions fut à l'origine de tous les travaux de notre recherche-crédation.

L'évolution des formes théâtrales exige que l'acteur ait recours à une multitude d'outils afin de jouer un rôle toujours changeant selon la démarche dans laquelle il s'inscrit. Dans une optique où le théâtre tend à multiplier les jeux pour rendre floues les frontières entre la fiction et le réel, nous nous sommes attardés à chercher comment y orienter le travail de l'acteur lorsqu'il doit incarner ces deux états.

## CHAPITRE I

### NARRATION ET REPRÉSENTATION

#### 1.1 Mimesis et diegesis

##### 1.1.1 Aristote et la fracture historique

Il faut remonter loin pour comprendre les fondements et les implications d'une forme théâtrale qui hybride la représentation et la narration d'une histoire. Le traité *De la Poétique*, rédigé par Aristote aux alentours de 335 avant Jésus-Christ, est le premier à évoquer ces notions sous les termes de *mimesis* et de *diegesis*, qu'Aristote oppose d'emblée. Pour ce faire, il les rattache à des productions artistiques distinctes : la *mimesis* est associée au théâtre, qu'Aristote désigne sous l'appellation d'art dramatique, tandis que la *diegesis* est associée à l'épopée, qui s'est développée depuis pour devenir l'art littéraire.

La *mimesis* est un concept d'abord introduit par Platon, pour qui ce mot renvoie à l'imitation du réel par l'homme. Aristote récupère cette notion et en développe la

définition pour faire de la *mimesis* « l'imitation des actions des hommes ». Ce faisant, il propose une séparation nette entre deux pratiques artistiques par la façon dont celles-ci racontent le réel. (Aristote, 1980, p. 80-81). Le théâtre, qui englobe la tragédie et la comédie, est établi par Aristote en tant que temple de la *mimesis*, le lieu où l'on montre les actions des hommes et l'art qui raconte par la représentation de l'histoire. Parallèlement, Aristote définit aussi la notion de *diegesis* en tant que moyen de raconter, mais cette fois par la narration de l'histoire; celui qui emprunte la voie de la *diegesis* choisira incidemment la forme du poème épique. La narration et la représentation des événements en tant que moyens de raconter des histoires sont ainsi mises en opposition par Aristote, leur usage déterminant le domaine artistique au sein duquel l'auteur s'inscrivait, selon son choix. La cohabitation ou même l'hybridation de ces deux façons de raconter au sein d'un même récit, forme qui fait l'objet de notre recherche, était alors inconcevable.

L'analyse des pratiques artistiques de l'Antiquité faite par Aristote jetait les bases réflexives avec lesquelles considérer le texte dramatique et le poème épique. Ce que le penseur grec ignorait sans doute au moment de rédiger son traité, c'est que ses écrits deviendraient des normes (voire des dogmes) qui indiqueraient la voie à suivre pour les auteurs occidentaux pendant des siècles. La catharsis comme objectif ultime de la tragédie, les unités de temps, de lieu et d'action ou les notions de vraisemblance, de reconnaissance et de péripétie, sont autant de propositions d'Aristote qui furent élevées au rang de règles à respecter. Incidemment, le théâtre est longtemps demeuré le lieu où l'on montre les hommes et leurs actions pour raconter, l'endroit où l'on pratique exclusivement l'art de la représentation par opposition à l'art de la narration.



### 1.1.2 L'art de montrer

L'évolution du théâtre s'est longtemps limitée à l'évolution de l'art dramatique tel que défini par Aristote. Raconter par représentation, qu'il s'agisse de comédie, de tragédie ou d'autres genres subalternes, revenait à raconter en utilisant les codes du drame, dont une grande partie avait elle aussi été édictée par Aristote au sein de sa *Poétique*. Hans-Thies Lehmann, auteur de l'essai phare *Le théâtre postdramatique*, propose cette définition du drame tel qu'il a traversé les époques :

(...), le théâtre dramatique était *création d'illusion*. Il se proposait d'instaurer un cosmos fictif et de montrer « les planches qui (...) « représentent » le monde – abstraites mais agencées de telle sorte que l'imagination et l'intuition des spectateurs réalisent cette illusion. Pour cette illusion, ni l'intégralité ni même la continuité de la représentation ne sont nécessaires. Il suffit que la réalité perçue au théâtre puisse être entendue comme un « monde », c'est-à-dire comme une *totalité*. Totalité, illusion, représentation d'un monde constituent le modèle du « drame ». (...) Le théâtre dramatique finit quand et dans la mesure où ces éléments ne représentent plus *le* principe régulateur, mais désormais seulement une variante possible de l'art du théâtre. (Lehmann, 2002, p.27)

L'éclatement de l'hégémonie du drame, bâti selon les normes dramatiques d'Aristote, est un événement assez récent dans l'histoire du théâtre. Plusieurs siècles de règne de la *mimesis*, régis par des règles plus ou moins strictes selon les

époques, ont laissé place à quelques décennies d'ouverture où le drame s'est peu à peu retiré, contraignant l'exclusive représentation de l'action au sein de la forme théâtrale à faire de même. C'est dans ce contexte que la *diegesis*, ici reconnue comme l'action de narrer un récit, a refait son apparition. S'il est vrai que de nombreuses pièces dramatiques ont permis à des acteurs de raconter en narrant sur scène, ce fut pratiquement toujours sous le couvert d'un personnage. Leur récit servait essentiellement à influencer le cours de l'action dramatique, c'est-à-dire l'action principale de l'événement théâtral, qu'on raconte en montrant.

Dans les deux grandes formes héritières du théâtre postdramatique - l'« écriture de plateau » et le théâtre néo-dramatique -, un invité inattendu, le récit, met en cause la distinction classique du dramatique et du narratif. L'irruption du récit n'est pas chose nouvelle dans l'histoire du théâtre – c'était même un des morceaux de bravoure du théâtre classique – mais ici, le récit n'est pas interne à la mimésis : il devient une instance propre, redéfinissant l'imitation et la fiction. (Monfort, 2009, p.3)

### 1.1.3 Le retour du récit (sans la machine du drame)

La remise en question des dictats du drame selon Aristote a permis au théâtre de se détacher de la *mimesis* en tant qu'unique moyen de présenter un récit. La notion même d'action dramatique, ou l'idée qu'une pièce doive « raconter une histoire » furent contestées, jusqu'à ce qu'elles disparaissent complètement de plusieurs théâtres d'avant-garde (mentionnons plusieurs mises en scène de Bob Wilson, ou, le

travail de Carmelo Bene sur les poèmes de Maïakovski). Lorsqu'on a ensuite pu constater la résurgence de la *mimesis* ou de l'action dramatique, ce n'était cette fois plus en tant qu'éléments prédominants de la représentation théâtrale, mais bien aux côtés d'autres approches, dont la *diegesis* fait partie.

Anne Monfort<sup>1</sup> désigne une pratique théâtrale qui hybride la narration et la représentation, ou la *mimesis* et la *diegesis*, sous l'appellation « théâtre néo-dramatique » (Monfort, 2009). Monfort souligne que l'intérêt particulier d'une telle pratique vient des relations que celle-ci génère entre la fiction, ceux qui la racontent et ceux qui la reçoivent. Dans le théâtre néo-dramatique, l'acteur est considéré comme un passeur de récit dont l'identité et la fonction sont à géométrie variable : narrateur externe, personnage ou personnage-narrateur s'incarnent tous dans de multiples nuances aux contours parfois flous. Placé face à cette multiplication des identités et des fonctions du comédien au sein d'une même forme, le spectateur est amené à percevoir, au sein de cette forme, une multiplication des niveaux de réel.

(...) le recours aux deux instances que sont la mimésis et la diégesis se traduit notamment par une coexistence du fictionnel et du non-fictionnel. Cette présence concomitante de différents degrés de fiction était déjà un trait du théâtre postdramatique : la situation théâtrale est souvent assumée comme telle, les acteurs la dénoncent, s'adressent directement au public, brisent le quatrième mur. Deux degrés de réel cohabitent, à

---

<sup>1</sup> Metteure en scène et chercheuse française reconnue pour ses traductions des pièces de Falk Richter et ses travaux sur l'association entre écriture textuelle et écriture de plateau.

savoir le réel de la situation théâtrale, et (...) une fiction dramatique.  
(Monfort, 2009, p.3-4)

Étant donné que l'acteur est chargé de faire basculer la perception du spectateur d'un niveau de réalité vers l'autre, et que chacune de ces réalités s'incarnent en lui, nous sommes tenus de nous interroger : quelle approche du jeu permet au comédien d'évoluer au sein d'une forme où cohabitent *mimesis* et *diegesis* ? Comment peut-il à la fois faire office de narrateur et de personnage au sein d'une forme qui hybride la narration et la représentation de l'histoire ?

## 1.2 La figure du narrateur

### 1.2.1 Genette et l'acteur-narrateur

La séparation entre *mimesis* et *diegesis* a longtemps relégué la figure du narrateur exclusivement au domaine de la littérature; c'est donc parmi les études dédiées à cette discipline qu'il faut chercher les bases nécessaires pour définir la notion de narrateur. Les travaux de Gérard Genette, important critique littéraire de la seconde moitié du vingtième siècle, foisonnent d'idées et de concepts qui se sont rapidement intégrés au cadre de notre recherche de par leur limpidité ainsi que par la facilité avec laquelle ils peuvent être transposés de la littérature au théâtre.

Dans *Discours sur le récit* (Genette, 1972), Genette commence par séparer trois notions que la langue française regroupe toutes sous le mot « récit ». Pour Genette, l'énoncé narratif, oral ou écrit, qui assume la relation (dans le sens de relater) d'un événement ou d'une série d'événements conserve le titre de « récit ». La succession d'événements qui fait l'objet de ce discours, ainsi que les diverses relations d'enchaînement, d'opposition ou de répétition, se définissent par le terme « histoire ». Finalement, l'événement de raconter ainsi que l'action que cet événement suppose (l'acte de narrer en lui-même) se rassemblent sous l'appellation « narration ».

Une fois ces notions transposées à une pratique théâtrale, nous pouvons considérer que le texte dramatique est un récit dont l'action dramatique constitue l'histoire racontée par un événement théâtral. Cet événement théâtral, la pièce, est donc une narration en tant qu'action de raconter, portée par un ou plusieurs comédien(s). C'est à partir de ces définitions que nous avons choisi de formuler l'hypothèse à la base de notre recherche sur l'acteur-narrateur : **tout acteur qui joue dans une pièce constituée d'un récit prend part à cette pièce en tant que narrateur.**

Nous pouvons bonifier notre hypothèse concernant l'acteur-narrateur en utilisant les théories de Genette sur les relations entre histoire, narration et récit. Dans les derniers chapitres de *Discours sur le récit* (Genette, 1972), Genette qualifie un narrateur en fonction de sa présence ou de son absence au sein de l'histoire qu'il

raconte : un narrateur homodiégétique agit au sein de son récit, tandis qu'un narrateur hétérodiégétique raconte une histoire dont il ne fait pas partie. Si nous transposons ces notions au théâtre, l'acteur-narrateur qui incarne un personnage au sein d'une action dramatique ferait donc office en tant que narrateur homodiégétique, puisqu'il fait partie de l'histoire qu'il raconte. Incidemment, un acteur-narrateur qui raconte au sein de l'événement théâtral sans le couvert d'un personnage, ou, plus largement, sans participer à la *mimesis*, le ferait en tant que narrateur hétérodiégétique. Au sein d'une forme hybridant la narration et la représentation de l'histoire, le terme « acteur-narrateur » englobe les deux fonctions énoncées ici.

Ces définitions soulèvent des enjeux importants en ce qui concerne le jeu de l'acteur et supposent un positionnement face aux approches classiques du jeu que nous verrons en détail dans la section 1.3 de ce mémoire. Précisons d'abord notre définition d'hybridation de la narration et de la représentation au sein d'une même forme par un petit tour d'horizon de la présence du narrateur au sein de diverses pratiques théâtrales.

### 1.2.2 Le narrateur au théâtre : cohabitation sans hybridation

Même si le théâtre post-dramatique a donné lieu à une multitude de créations qui intègrent la présence de la narration au sein de la représentation théâtrale, la scission historique entre *mimesis* et *diegesis* est un fossé qui demeure difficile à

comblent. Si plusieurs auteurs dramatiques contemporains emploient la forme diégétique dans leurs œuvres (mentionnons Martin Crimp et Roland Schimmelpfening parmi les auteurs-phares d'une telle pratique), la figure du narrateur s'y présente plus souvent qu'autrement dans le seul mode homodiégétique, c'est-à-dire que celui qui raconte est un personnage qui fait partie du récit fictionnel. Notons aussi que les pièces proposant une diégèse plus près de la narration hétérodiégétique (*Atteintes à sa vie*, de Martin Crimp, serait un bon exemple) ne tendent pas à verser dans une représentation de l'action qui générerait une forme d'illusion dramatique.

Plus près de nous, Daniel Danis, auteur dramatique d'importance au Québec, organise plusieurs de ses textes autour d'événements racontés par un ou plusieurs personnages. Ses pièces passent de narrations à des scènes dialoguées, voire mêmes à des « dialogues narratifs » où plusieurs voix racontent en s'interrogeant et en se relançant sur leur propre version du récit, mais toujours à l'intérieur d'une grande fiction fragmentée. Dans de tels cadres, si l'acteur oscille entre raconter et représenter, sa position de narrateur demeure homodiégétique : il agit en tant que personnage, ce qui lui permet d'utiliser sensiblement les mêmes techniques de jeu en narrant que celles qu'il emploie lorsque le texte dramatique lui demande de raconter par la représentation de l'action. Notons aussi qu'une fois mises en scène, les segments narratifs de ces pièces mettent souvent davantage l'accent sur le personnage, sa façon de raconter et l'émotion que génère chez lui sa narration, plutôt que d'utiliser le récit afin de générer une véritable relation entre l'interprète et l'assistance.

À l'opposé, le narrateur hétérodiégétique se trouve beaucoup plus près de la posture du conteur telle qu'on la retrouve au Québec dans des spectacles de contes, ou plus largement, dans le domaine des « arts de la parole » (genre parallèle généralement exclu de la famille du théâtre par l'ensemble de nos institutions). Nous pourrions ajouter à la liste des narrateurs hétérodiégétiques certains humoristes qui pratiquent le monologue comique sous forme de récit, mais la majorité de ceux-ci racontent des histoires qui les mettent eux-mêmes en scène. Mentionnons tout de même le travail d'Yvon Deschamps, qui par des récits fictionnels racontés au « je » qui illustrent « ses » relations avec sa femme ou son patron, faisait rire et réfléchir. La finesse de son écriture toute en contrepoint était telle qu'elle ne laissait pas de place au doute : le personnage raconte et l'humoriste nous amuse, chacun d'eux s'incarnant sur scène simultanément chez l'interprète-créateur sans confusion possible entre le réel et le fictionnel.

Cependant, dans chacune de ces pratiques, le conteur traditionnel (ou l'humoriste) se gardera toujours d'incarner ou de représenter de façon réaliste les personnages et les situations fictionnelles de son récit. S'il en vient à montrer un personnage ou une situation par la représentation, il ne le fera jamais avec l'intention de générer une illusion par cette représentation. Notons toutefois qu'une caractéristique commune du conteur et de l'humoriste tient de la place que chacun offre à l'assistance en tant que destinataire du récit. Là où un certain théâtre « diégétique » montre des personnages qui racontent sans nécessairement briser le quatrième mur



et développer une relation entre la scène et la salle, le conteur désire entrer réellement en contact avec le public par le truchement de son récit.

### 1.2.3 Dario Fo et le théâtre-récit : hybridation en solo

Nous croyons que le cas de figure qui représente le mieux l'hybridation de la narration et de la représentation au sein d'une même forme est celui de l'artiste italien Dario Fo. Dans son spectacle culte *Mystero Buffo*, Fo procède sans arrêt à des allers-retours entre une diégèse adressée directement au public et la représentation des personnages (parfois plus d'une dizaine par tableau) et des situations qu'il raconte.

L'aspect le plus important de la pratique de Fo à nos yeux, qui en fait un modèle en matière d'hybridation de la représentation et de la narration au sein d'une même forme, vient de la qualité de la relation qu'il développe avec l'assistance et de l'importance de cette relation au sein de sa pratique. Qu'il raconte ou qu'il montre son récit, Fo cultive en permanence son lien avec les spectateurs par un jeu d'adresses de la parole et de regards dirigés vers l'assistance, établissant une véritable dynamique narrateur-narrataire. Ici, la *mimesis* et la *diegesis* ne font pas que cohabiter: elles sont deux moyens de raconter au service de l'interprète qui mélange leur usage sans marquer la différence entre les deux ou le passage de l'un à l'autre.

Les travaux de Fo ont contribué à la naissance, en Italie, d'un genre théâtral appelé *teatro-narrazione*, ou théâtre-récit. Dans un article consacré au théâtre-récit, Marine Bachelot<sup>2</sup> souligne qu'une particularité de cette forme vient du fait que son protagoniste est, dans presque tous les cas, seul en scène.

Le narrateur du teatro-narrazione est un « *nouveau performer épique* », comme l'ont qualifié Claudio Meldolesi et Gerardo Guccini, capable de raconter et d'animer un long récit, d'incarner et de faire vivre plusieurs personnages si besoin est. (Bachelot, 2006, p.6)

Nous voici à proximité d'une pratique théâtrale où plusieurs acteurs occupent à la fois les fonctions de narrateur et de personnage de fiction; reste toutefois à inclure plusieurs acteurs à cette forme, ainsi qu'à définir les enjeux liés aux approches du jeu de ces interprètes. À cet égard, Bachelot utilise l'expression « performer épique » dans son article sur le *teatro-narrazione* cité ci-haut. Afin de bien cerner les enjeux relatifs aux approches du jeu de l'acteur au sein de notre pratique et de mieux comprendre ce que veut dire « performer épique », passons maintenant aux théories sur le jeu de l'acteur.

### 1.3 Le jeu de l'acteur

---

<sup>2</sup> Autrice, metteuse en scène et enseignante française dont les travaux s'intéressent à l'association de la fiction et du document ainsi qu'aux questions féministes et postcoloniales

### 1.3.1 De l'illusion à l'identification : l'apogée de la mimesis

L'évolution de la pratique du comédien s'est évidemment construite parallèlement à celle de la pratique du théâtre, s'alignant incidemment sur les normes dramatiques définies par Aristote. Dans un théâtre où l'illusion dramatique règne en maître, le maintien de cette illusion représente la fonction première du comédien, qui doit tout mettre en œuvre afin que le spectateur puisse croire la fiction dramatique qui lui est présentée. C'est en phase avec ces objectifs artistiques que se sont multipliées les théories à propos de l'identification au théâtre.

Selon le dictionnaire Larousse en ligne, l'identification est « l'action de s'identifier, processus par lequel le sujet constitue son identité, sa personnalité (...). » Au théâtre, cette action devient le « travail de l'acteur et du spectateur pour adopter les attitudes et les sentiments d'un personnage dans un contexte théâtral donné. » (Ubersfeld, 1996, p.46-67). Nous considérons que le théâtre dramatique et la *mimesis* s'appuient sur ces deux définitions de l'identification, qui elles, renvoient à une construction de l'identité essentiellement basée sur l'état d'un individu donné, et encore plus particulièrement : son état émotionnel. Retenons que dans un tel cadre, l'expérience vécue au théâtre par chacun, acteurs comme spectateurs, se veut essentiellement émotionnelle.

La figure la plus emblématique de l'identification au théâtre est sans doute Konstantin Stanislavski, qui avait mis sur pied une méthode de jeu qu'il perfectionna

jusqu'à la fin de ses jours. Cette méthode devait permettre à l'acteur qui l'employait de « vivre » son personnage, c'est-à-dire d'en ressentir véritablement les émotions lors d'une représentation théâtrale. « C'est pourquoi nous commençons toujours par l'aspect intérieur du rôle (...). Et vous devez le vivre en éprouvant réellement les sentiments qui s'y rapportent chaque fois que vous le recréez. » (Stanislavski, 1963, p. 30). L'identification se base sur le principe de la contamination émotionnelle : le comédien s'efforce d'éprouver et de communiquer les sentiments supposés du personnage de fiction. À son tour, le spectateur ressent ces émotions et les éprouve lui aussi; chacun se sent donc comme le personnage, s'identifiant à lui par le truchement d'un état affectif partagé.

Tout comme pour les normes du drame définies par Aristote, l'identification fut érigée en objectif ultime à atteindre pour l'acteur occidental, et toute autre approche du jeu fut considérée comme un échec lorsqu'elle n'y parvenait pas. La fameuse méthode de Stanislavski s'est imposée au point de devenir la méthode; de nombreuses techniques de jeu liées à l'identification se sont développées depuis, toujours considérées dans la lignée de cette méthode. D'ailleurs, bien qu'elle soit bientôt centenaire, elle constitue toujours le socle de l'enseignement du jeu théâtral au Québec ainsi que dans une majorité d'institutions en Amérique du Nord, et plus largement encore, dans tout l'Occident.

L'identification et les approches du jeu qui s'y consacrent exclusivement renferment d'importantes limitations pour jouer au sein d'une forme hybridant la narration et la représentation de la fable. Parmi celles-ci, la plus évidente provient des segments de

narration hétérodiégétiques, pour lesquels les acteurs et les spectateurs n'ont pas de personnage auxquels s'identifier. Parallèlement, si l'identification permet à l'interprète de représenter une fiction de façon vraisemblable, cette approche ne lui permettra pas de le faire en cultivant une relation dynamique à l'assistance. Le comédien qui procède par identification doit s'immerger dans la fiction jusqu'à croire que ce qu'il raconte est vrai, et mobiliser son attention vers l'atteinte d'un état émotionnel juste. Voilà pourquoi il était essentiel pour nous de trouver une autre approche que l'identification pour l'acteur qui désire hybrider narration et représentation de l'action.

### 1.3.2 Brecht, l'opposant épique

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, surgit en Allemagne un dramaturge et metteur en scène qui s'attaque de front à de multiples normes théâtrales. Bertolt Brecht s'oppose aux conceptions aristotéliennes du théâtre, tout comme à l'illusion dramatique qu'elles génèrent; il condamne l'identification comme unique moyen de prendre possession d'un spectacle de théâtre et développe des théories autour d'un théâtre épique (dans le sens de narratif, relatif à l'épopée).

Brecht désirait avant tout réformer la fonction sociale du théâtre, afin que celui-ci génère une expérience où le spectateur s'active : l'assistance doit réfléchir et faire usage de son jugement critique en questionnant les personnages et les situations qui lui sont montrées (Brecht, 1999b, p.17). C'est dans cette optique que Brecht

désire prendre ses distances de l'identification en tant qu'expérience émotionnelle, puisqu'elle peut difficilement cohabiter avec les objectifs du théâtre épique.

Si on recherche au maximum l'illusion dans les décors et si l'on utilise un mode de jeu visant à provoquer l'illusion qu'on assiste à un processus « authentique », (...) la représentation toute entière prend un tel air de naturel que le spectateur ne peut plus faire intervenir son jugement, son imaginaire, ses impulsions. (Brecht, 1999b, p.147)

Le théâtre épique de Brecht s'intéresse énormément au spectateur. Brecht désire lui proposer ce qu'il estime être davantage qu'une expérience émotionnelle, c'est-à-dire l'acquisition d'une connaissance (Brecht, 2008, p.26). À travers ses critiques de l'identification, Brecht réfléchit aux dynamiques impliquées dans la relation entre acteurs et spectateurs, et propose de nouveaux codes pour l'acteur épique afin de remanier cette relation.

(...) il serait interdit aux acteurs de faire oublier la convention tacite avec les spectateurs qui les fait prendre pour d'autres qu'ils sont, c'est-à-dire pour les personnages de la pièce, et de feindre au moyen d'une suggestion particulière, qu'ils sont réellement ces personnages. Il faudrait que les acteurs pussent être reconnus sans restriction pour les êtres réels qu'ils sont et (...) se limiter à montrer de quelle manière, selon eux, les personnages de la pièce se comportent. (Brecht, 1999b, p. 107)

Les fondements de la relation entre l'acteur épique et le spectateur commencent à prendre forme, mais le mystère demeure pour ce qui est du chemin à emprunter. Brecht n'étant pas lui-même un acteur, ou un praticien du jeu, ses travaux concernant le jeu de l'acteur sont limités : il décrivait plus souvent les résultats auxquels l'acteur devrait arriver que les moyens à employer pour ce faire, léguant par le fait même un bagage beaucoup plus théorique que technique. Notons toutefois que certaines de ses descriptions permettent d'entrevoir les tenants et aboutissants techniques d'un jeu épique puisque selon Brecht, le jeu de l'acteur épique doit s'arrimer aux objectifs artistiques du théâtre épique.

Si l'acteur considérait que sa tâche consiste non pas à exprimer un sentiment de son héros (d'ailleurs, au lieu de le représenter, il joue plus souvent comme s'il essayait de l'éprouver lui-même), mais à communiquer un souhait ou une connaissance, quelque chose donc qui pousse à aller de l'avant, s'il cherchait à dégager *simplement le sens des mots sans y mettre plus de sentiment que celui qui apparaît de lui-même quand on les dit*, alors, mais alors seulement, le spectateur parviendrait de nouveau à ressentir quelque chose et à goûter des mets que nul n'aurait déjà mâchés avant lui, qui ne seraient donc pas de la merde. (Brecht, 1999a, p.156)

Les théories de Brecht à propos de l'acteur épique correspondent à de nombreux égards à la posture que nous avons développée pour l'acteur-narrateur, particulièrement en ce qui concerne son rejet de l'identification et sa relation dynamique à l'assistance. L'idée d'articuler le jeu autour de ce que l'acteur désire communiquer à l'assistance nous apparaît convaincante, mais plusieurs questions demeurent : si on considère que l'acteur ne doit pas chercher à se métamorphoser

pour devenir le personnage, quelle approche du jeu emploie-t-il pour représenter le récit ? Est-ce la même approche qui lui permet d'assurer la narration hétérodiégétique de ce récit en relation directe avec l'assistance ? Et si ses objectifs en tant qu'interprète, qui concernent la communication d'une connaissance ou d'un souhait directement au public, étaient la clé pour développer une approche du jeu appropriée ?

C'est avec ces questions en tête, et les paramètres du jeu épique en guise de début de réponse que nous nous sommes mis en quête de techniques de jeu qui pourraient convenir à l'hybridation de la représentation et de la narration au sein d'une même forme.

#### 1.4 Techniques de jeu de l'acteur-narrateur

##### 1.4.1 David Mamet, le N.A.T.C. et la méthode par objectif

Le dramaturge américain David Mamet s'inscrit parmi les critiques notoires de l'approche stanislavskienne, et plus encore, de l'identification du comédien. Mamet a émis d'importantes réserves face à la méthode de l'*Actors Studio*, développée par Lee Strasberg à partir du moment où il devint directeur du *Studio* en 1951, et dérivée de la méthode de Stanislavski.



L'acteur n'a pas besoin de « devenir » le personnage ». Cette phrase n'a, en fait, aucun sens. Il *n'y a pas* de personnage. Il y a seulement des phrases sur une page. Ce sont les phrases d'un dialogue destinées à être dites par un acteur. Lorsqu'il ou elle les dit simplement, avec l'intention d'accomplir un objectif plus ou moins suggéré par l'auteur, l'assistance voit une *illusion* de personnage sur la scène.<sup>3</sup> (Mamet, 1997, p.9)

Une telle approche du jeu remet complètement en question le jeu de l'acteur selon Stanislavski, tant dans son rapport au récit qu'à l'action dramatique. Mamet étant lui-même dramaturge et metteur en scène sans toutefois être comédien, a développé des techniques liées à cette approche du jeu en collaboration avec un collectif du nom de *North Atlantic Theatre Company*. Cette collaboration a abouti à la création d'une méthode de jeu, éditée sous le nom *A practical handbook for the actor* (Bruder *et al.*, 1986).

Cette méthode, que nous décrivons plus amplement au troisième chapitre de ce mémoire, est basée sur l'analyse du texte et l'élaboration d'objectifs extra-fictionnels afin d'interpréter un personnage. Elle donne à l'acteur des outils afin de représenter la fiction en conservant son attention à l'extérieur de celle-ci au moment de la représentation, c'est-à-dire la *mimesis* sans identification de

---

<sup>3</sup> Cette citation, comme toutes celles tirées d'un ouvrage anglophone, a fait l'objet d'une traduction par l'auteur de ce mémoire afin d'homogénéiser la lecture de l'ensemble.

l'interprète. Précisons qu'à l'origine, cette méthode, que Mamet et ses auteurs qualifient de « méthode par objectif », ne cherche pas à évacuer complètement l'identification de la représentation théâtrale, mais seulement celle du comédien. Elle compte sur le reste de l'ensemble du cadre théâtral (un texte bien écrit, des décors réalistes, etc.) afin de soutenir « le maintien de l'illusion ». Retenons néanmoins qu'elle propose de profonds changements dans le rapport qu'entretient l'acteur avec le récit lorsqu'il y incarne un personnage, puisqu'avec cette approche, il n'a plus besoin de s'immerger dans la fiction et d'y croire pour la représenter.

#### 1.4.2 Christian Lapointe et le temps de la salle

Parallèlement, le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, de Christian Lapointe (2011), décrit plusieurs approches du texte afin de narrer ou de représenter la fiction en cultivant une relation dynamique à l'assistance ancrée dans l'espace-temps de la représentation. Cet espace-temps de la représentation, Lapointe le définit par l'expression « le temps de la salle » (Lapointe, 2011, p.85). Selon les définitions de Genette que nous avons transposées au point 1.2, nous pouvons considérer que le temps de la salle est le temps de la narration, par opposition à l'espace-temps du récit fictionnel, qui lui, correspond à un temps homodiégétique.

Les différentes approches et techniques décrites dans le *Petit guide* recèlent un immense potentiel en ce qui concerne la qualité de la présence de l'acteur en scène.

Selon Lapointe, la présence, terme dont la signification peut varier énormément d'un observateur à l'autre, jaillit essentiellement lorsque l'attention du comédien se concentre sur l'exact moment où il agit, en essayant perpétuellement d'y demeurer sans glisser vers ce qui vient de se produire ou ce qui va arriver. Toutes les techniques de Lapointe que nous avons intégrées à notre recherche avaient cette caractéristique première de donner des moyens à l'acteur pour jouer en conservant son attention au moment présent, mais plus précisément, au temps de la salle. « Toutes ces techniques permettent une chose fondamentale qui est de suspendre le temps à partir du réel et non de la fiction. » (Lapointe, 2011, p.88)

Lapointe estime l'acteur qui « suspend le temps à partir du réel et non de la fiction » et qui conserve son attention « au temps de la salle », sera à même de déployer une qualité de présence redoutable. Nous adhérons à cette hypothèse, ajoutant que ce même acteur s'inscrit dans une posture qui correspond à celle de l'acteur-narrateur, qui pourra donc cultiver une relation dynamique avec l'assistance, au temps de la salle, lors d'une représentation. Voilà pourquoi nous avons choisi des techniques de jeu compilées par Lapointe dans *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, qui visent à doter l'acteur d'outils pour jouer au temps de la salle, ainsi que la méthode du NATC décrite dans *A practical handbook for the actor* et destinée à la représentation sans identification du comédien, afin de mener notre recherche. Nous nous sommes appliqués à bien comprendre et maîtriser ces approches du jeu afin de pouvoir les enseigner aux acteurs participant à la recherche création.

C'est de ce travail de compréhension et d'enseignement ainsi que de la mise à l'épreuve des techniques de jeu mentionnées plus haut dont il sera question dans les prochains chapitres.

## CHAPITRE II

### LE SPECTATEUR, SUJET ET CIBLE

*Si vous savez regarder très précisément, vous remarquerez que ce n'est pas vous qui nous regardez.*

*C'est nous qui vous regardons. (...)*

*Dans tout ce que nous disons, il n'est question que de vous.*

*Vous êtes le seul sujet de nos travaux. Comment ne pas vous regarder ?*

Christian Lapointe

Le spectateur est assurément au centre des considérations les plus importantes concernant les particularités d'une forme hybridant la narration et la représentation de l'histoire. Par comparaison avec une forme reposant uniquement sur la *mimesis* et se fiant à l'identification, nous observons un déplacement de la fonction du spectateur, qui passe de témoin du récit à destinataire du récit. Dans un tel contexte, la relation entre acteurs et spectateurs se dynamise à de nombreux égards, se renouvelant et se transformant sans cesse au cours de l'événement théâtral en fonction du récit et du travail des comédiens.

Notre recherche s'est appliquée à identifier et explorer les moyens à la disposition de l'acteur afin d'entrer en relation avec le public, ainsi qu'à définir les modalités

de cette relation. Le chapitre qui suit s'intéresse aux approches du jeu de l'acteur qui concernent spécifiquement sa relation à l'assistance. Il comprend la description de ces approches, des techniques de jeu qui s'y rapportent ainsi que des explorations que nous en avons faites au sein de notre recherche-crédation. Étant donné que la relation entre acteurs et spectateurs se tisse essentiellement par l'entremise du récit, c'est-à-dire le texte dramatique (tel que démontré en 1.2.1), certaines approches du jeu sont ici décrites en fonction du travail de coupure et d'écriture qui fut exécuté sur le texte de *La Vie de Galilée* en amont de notre recherche-crédation.

## 2.1 Prise de parole et identité

Notre premier travail d'exploration avait pour objectif d'identifier, puis d'éliminer toute idée ou convention qui limiterait l'aptitude des comédiens à entrer en relation directe avec l'assistance. À cet égard, les questions liées à l'identité des acteurs et des spectateurs qui émergeaient chez les interprètes lors de nos premiers essais étaient fréquentes, et souvent très similaires d'un comédien à l'autre : « Quand je parle à ce moment précis, suis-je le personnage ou est-ce que je parle en tant qu'interprète ? Si au moment de poser cette question, je me retourne vers l'assistance, est-ce que je pose la question au spectateur ou au personnage à laquelle elle est destinée ? » L'acte de prendre la parole nécessitait pour les comédiens qu'il n'y ait aucune ambivalence à propos de leur identité ainsi que de celle du destinataire de leur discours. Pour pouvoir jouer et parler librement, il leur fallait pouvoir répondre clairement, à tout moment, aux

questions « qui suis-je ? » et « à qui est-ce que je parle ? ». Nous avons constaté qu'il valait mieux déterminer une réponse globale et limpide à ces questions afin d'éviter de faire du cas par cas, approche qui ramenait toujours l'enjeu de l'identité au centre de nos préoccupations.

### 2.1.1 L'identité de l'acteur : responsabilité du spectateur

Les réponses possibles aux questions de l'acteur concernant son identité peuvent être divisées sommairement en deux parties : d'un côté, l'acteur peut agir et parler en son nom personnel d'interprète, et de l'autre, en tant que personnage. Toutefois, la posture d'acteur-narrateur ainsi que le refus du comédien de procéder par identification à l'endroit du personnage qu'il joue, deux éléments de notre pratique respectivement décrits aux points 1.2 et 1.3 du précédent chapitre, permettent d'approfondir ces réponses et de ne plus les limiter à un choix binaire qui oppose l'acteur et le personnage. Ainsi, lorsqu'il s'interroge sur sa propre identité en scène, le comédien peut toujours commencer par répondre : je suis un acteur-narrateur, c'est-à-dire un acteur qui participe à la narration d'une histoire. Plus précisément, nous sommes arrivés à la conclusion que l'acteur-narrateur a intérêt à ne jamais perdre de vue au courant de l'événement théâtral qu'il n'est pas un personnage, une fonction dramatique ou un état émotionnel, pas plus qu'il ne se limite à son corps, à sa voix, ou à ce que le spectateur perçoit de lui. Non seulement ces considérations l'emmènent-elles loin de l'espace-temps de la représentation, au risque de diluer sa qualité de présence, mais elles lui imposent des responsabilités qui sont celles du spectateur, c'est-à-dire déterminer « qui parle ».

Dans son article *Reality and fiction in contemporary theatre* paru en 2008, l'éminente chercheuse allemande Erika Fischer-Lichte aborde la question de la cohabitation du réel et du fictionnel ainsi que de la tension qui émane de cette cohabitation, tension caractéristique du médium théâtral selon elle. Utilisant le corps de l'acteur comme référence, elle établit deux différents « ordres de perceptions » chez le spectateur : le corps « réel », phénoménologique, de l'acteur, ainsi que son corps en tant que signifiant du corps d'un personnage fictionnel. Dans son étude, Fischer-Lichte parvient à établir que le spectateur voit sa conscience osciller constamment entre ces deux ordres de perception sans jamais se stabiliser définitivement. Incidemment, nous sommes arrivés à la conclusion que malgré tous les efforts, les questions et les réponses de l'interprète visant à définir et circonscrire son identité scénique, le spectateur pourra toujours voir en lui à la fois l'acteur et le personnage.

Ainsi, nous pouvons avancer que l'identité « réelle ou fictionnelle » de l'acteur qui joue un personnage n'est pas de son ressort, puisqu'il est toujours les deux à la fois (mais jamais en même temps) dans l'œil du spectateur. Par conséquent, il aura avantage à toujours se considérer en tant qu'interprète, ce qui lui permettra de conserver son attention au temps de la salle.

### 2.1.2 L'identité du spectateur : responsabilité de l'acteur



Les réponses aux questions concernant l'identité de l'acteur nous ont guidés au moment d'aborder l'identité du spectateur. Ainsi, nous avons déterminé que, par effet miroir, le spectateur doit toujours être considéré par l'acteur d'abord pour sa fonction au sein l'événement théâtral, c'est-à-dire en tant que destinataire du récit.

Ce premier postulat s'applique facilement à un segment de narration hétérodiégétique où les interprètes s'adressent directement à l'assistance pour raconter; dans un tel cadre, il est évident que le public fait office de destinataire du récit. Toutefois, dans un segment où les acteurs racontent l'histoire en la représentant, une confusion sur l'identité du spectateur peut jaillir lorsqu'un comédien adresse une réplique issue du récit à l'assistance. Par esprit de concordance avec l'idée selon laquelle l'identité de l'interprète est la responsabilité du spectateur, nous avons choisi de confier la responsabilité de l'identité du spectateur à l'interprète. Ainsi, si un comédien posait une question tirée d'un dialogue à un spectateur plutôt qu'au partenaire de jeu qui incarnait le personnage destinataire de cette question, il avait le choix s'adresser directement au spectateur, ou de lui parler comme si ce spectateur était le partenaire de jeu, voire le personnage à qui la question était destinée.

Si ce choix peut paraître risqué au sens où il tend à rendre floue la convention théâtrale, l'ensemble de nos explorations concernant l'adresse au public nous ont démontré qu'il s'agissait en fait de la posture la plus intéressante pour notre pratique. La confusion occasionnelle et ponctuelle du spectateur à propos du réel, du fictionnel et de l'espace-temps à partir duquel on s'adresse à lui, rejoint les

idées de Brecht à propos du type de relation qu'il entrevoit entre l'assistance et le spectacle. Rappelons à cet égard que Brecht désire que le spectateur de théâtre s'interroge à propos du récit et des personnages, et qu'il encourage les acteurs à nourrir ces interrogations par leur jeu (Brecht, 1999b, p.17). Dans cette optique, un jeu qui génère chez l'assistance un questionnement sur l'origine et l'identité de celui qui s'adresse à elle (« est-ce l'acteur ou le personnage qui s'adresse à moi ? ») correspond aux préceptes du théâtre épique. Finalement, soulignons que l'utilisation des techniques de jeu liées à la variation de l'adresse de la parole telles que décrites par Lapointe (Lapointe, 2011, p.98-103) ont achevé de répondre aux questions concernant l'identité de l'acteur et du spectateur.

### 2.1.3 Variations de l'adresse de la parole chez Lapointe

Pour résumer l'ensemble de cette approche de jeu (Lapointe, 2011, p.98-103), énonçons qu'il s'agit essentiellement pour le comédien d'ancrer son attention vers le ou la destinataire de sa parole au moment où il parle, tout en s'assurant de changer de cible aussi souvent qu'il l'estime nécessaire ou approprié. L'efficacité de cette technique et sa pertinence au sein de notre pratique vient du fait qu'elle s'intéresse à la nature de la relation qui unit celui qui parle à celui qui reçoit sa parole au temps de la salle plutôt que de s'interroger sur leur identité.

C'est en changeant l'endroit où l'on place et d'où l'on place la parole que l'on peut ainsi altérer subtilement notre niveau de présence. Invisibles à l'œil et non perceptibles à l'oreille néophyte, ces légers changements de direction de l'adresse de la parole contribuent

directement à la création d'un effet de présence « hypnotique », lié à l'insaisissabilité du lieu d'où l'on nous parle, et dû à la variation incessante des points d'attention vers où celui qui parle dirige la parole. (Lapointe, 2011, p.98)

Lapointe établit trois grands modes de la direction de l'adresse de la parole, précisant au passage qu'il en existe toutefois une infinité de variétés. Le mode intime concerne toute parole adressée à soi-même : l'interprète est la cible de sa propre parole. Lapointe associe à ce mode l'action de nommer des visions ou de découvrir en temps réel le sens de ses propres paroles, utilisant possiblement des outils comme la redite de certains mots ou de certains passages. Le mode particulier incite l'acteur à cibler un seul individu, partenaire momentané de jeu pouvant faire partie de l'équipe d'interprètes du spectacle ou de l'assistance. Lapointe précise que le mode particulier suppose souvent une affirmation, une proposition ou une question, mais qu'un interprète pourrait très bien, par exemple, achever une découverte entamée en mode intime en s'adressant à un tiers. Finalement, le mode général consiste à s'adresser à un groupe de gens. Près d'une parole qui ressemble à celle d'un conférencier, le mode général permet à l'acteur de destiner ses mots à un groupe qui peut être constitué de ses partenaires de jeu ou de l'assistance, voire de ces deux entités, jusqu'à la totalité de l'assemblée qui compose l'événement théâtral. Sa principale caractéristique, qui permet au comédien d'employer ou de quitter aisément le mode général, vient du fait qu'un groupe est toujours constitué d'individus, voire même de celui qui parle. Le comédien qui s'adresse à lui-même ou à un pair peut donc élargir sa cible à un ensemble qui inclut son destinataire précédent, tout comme il peut délaissier le mode général vers l'intime ou le particulier en focalisant sa cible.

Nous avons mené nos explorations concernant la technique de la variation de l'adresse de la parole en laissant aux interprètes toute la latitude désirée afin de choisir à qui ils destinaient leurs paroles. Leur premier constat fut de réaliser que d'engager complètement leur attention sur leur cible les éloignait des questions relatives à leur propre identité; en se concentrant exclusivement sur le destinataire, il n'y a plus de place pour des questions à propos du destinataire.

Nos explorations nous ont aussi permis d'observer que le succès de l'utilisation des techniques de variation de direction de l'adresse de la parole repose essentiellement sur deux conditions. Premièrement, l'efficacité de cette technique dépend de l'aptitude du comédien à passer de façon fluide d'une adresse à l'autre sans montrer qu'il change de cible, à moins que cette démonstration ne soit voulue. Plus précisément, l'acteur doit pouvoir entrer en relation avec le ou les destinataire(s) de son choix en s'engageant le plus complètement possible dans cette relation sans que son engagement ne limite sa capacité à changer de cible à tout moment. Le changement incessant de destinataire de la parole est au cœur du fonctionnement de cette technique, puisqu'il empêche l'acteur de s'enfermer dans une relation spécifique au récit en fonction de la cible à laquelle il s'adresse. Nous croyons que l'hybridation de la narration et de la représentation dépend de la fréquence du mouvement de l'adresse, et de l'aptitude de tous les interprètes à ouvrir le jeu vers l'assistance à tout instant.

Finalement, nous avons constaté qu'il est hautement préférable pour l'acteur de ne pas déterminer à l'avance les cibles ou les modes d'adresses en fonction de certains passages du texte. À cet égard, nos explorations ont permis aux

interprètes de se familiariser avec les différentes combinaisons possibles entre leur texte et la cible de leur parole, déterminant au passage les adresses intéressantes et celles à éviter. La liberté de l'acteur de choisir à qui il s'adresse et le moment où il change de cible joue un rôle important dans sa qualité de présence. Trop d'adresses prédéterminées représenteraient pour l'interprète un obstacle à conserver son attention au temps de la salle. Nous croyons qu'il est plus efficient de proposer à l'interprète une orientation de la parole qui lui offre toujours une parcelle de liberté. Par exemple, nous pouvons demander à un acteur d'ouvrir le jeu vers l'assistance pour un passage donné, mais lui laisser la possibilité de s'adresser à un seul spectateur, à un groupe ou à l'ensemble du public.

Au final, les deux conditions que sont la liberté et la fluidité de la variation de l'adresse de la parole, si elles sont réunies, permettront au comédien de développer une relation sincère avec l'assistance, préparée mais non figée, à travers l'ensemble du récit. Une fois débarrassée des questions concernant l'identité de celui qui parle et de celui qui écoute, cette relation peut se nouer uniquement autour du récit.

## 2.2 L'action principale d'une scène ou d'un tableau comme moteur d'une relation avec l'assistance.

L'action principale d'une scène ou d'un tableau est un moyen privilégié pour l'acteur-narrateur afin d'entretenir une relation active avec l'assistance lorsqu'il

représente la fiction. Pour ce faire, il faut d'abord identifier l'action principale en analysant les différentes actions contenues dans une scène ou un tableau afin d'en dégager la plus importante, celle qui englobe le tableau en entier ou l'occupe en majeure partie. Il s'agit ensuite d'interroger la posture du spectateur en rapport avec cette action afin de voir s'il est possible d'établir une relation dynamique, précise et porteuse entre les acteurs et le public dans l'accomplissement de cette action. Notre premier travail sur le texte de *La vie de Galilée* traduit par Gilbert Turp consistait à départager parmi les quinze tableaux que comporte la pièce originale lesquels nous allions conserver et lesquels ne feraient pas partie de notre recherche-création. Lorsqu'il nous apparaissait impossible de générer une autre posture pour le spectateur que celle du simple témoin de l'action principale du tableau, ce tableau était entièrement retranché de notre partition dramaturgique.

La section qui suit contient la description de trois cas de figure concernant les premiers tableaux de la pièce originale de Brecht quant à l'utilisation de l'action principale d'une scène ou d'un tableau comme moteur de jeu pour les interprètes dans l'établissement d'une relation à l'assistance.

### 2.2.1 La leçon d'astronomie

Le premier tableau de la pièce *La vie de Galilée* permet à l'auteur d'aborder les différents enjeux du récit et d'en présenter les personnages principaux; rien d'étonnant ou de particulier dans ce constat. Nous avons établi que l'action principale de cette scène s'incarne dans une leçon d'astronomie que donne le

personnage de Galilée à Andréa, le fils de sa logeuse. La dynamique de cette leçon nous a ouvert la porte afin que les interprètes entrent en contact avec le public : l'acteur qui jouait Galilée pouvait enseigner la différence entre le système solaire de Ptolémée et celui de Copernic à l'acteur qui jouait Andréa, mais aussi à un membre de l'assistance, à un petit groupe de spectateurs ou au public en entier. De son côté, l'acteur qui jouait Andréa pouvait lui aussi varier sa posture. Il pouvait évidemment montrer les réactions de son personnage, mais puisque l'assistance était elle aussi destinataire de cette leçon d'astronomie, il pouvait utiliser le texte de la fiction pour représenter un individu du public : les questions et les réactions qu'il montrait pouvaient aussi être celles d'un spectateur face aux enseignements de Galilée. Il pouvait aussi interroger la compréhension du spectateur à propos de la leçon qui lui était présentée, bref : il était au centre de l'action, à la fois émetteur et récepteur de l'action principale de ce tableau.

Une fois la relation établie entre les deux acteurs et l'assistance, les entrées en scène successives des personnages de Madame Sarti, de Ludovico et du curateur de l'université ont pu prendre appui sur cette relation afin de présenter les personnages comme on enseigne l'astronomie : à l'intérieur de la fiction, mais au temps de la salle. Lors de la présentation de notre recherche-crédation, l'acteur qui jouait Galilée utilisait une redite de son nom dirigée vers l'assistance la première fois qu'il s'adressait à Madame Sarti afin de présenter le personnage joué par l'actrice au public. Cette même actrice utilisait un stratagème similaire pour présenter le curateur de l'université au public tandis que l'acteur jouant Ludovico, à son entrée sur scène, s'avancit jusqu'au premier rang de spectateurs pour se présenter directement à ceux-ci, allant même jusqu'à utiliser le texte de la didascalie pour se

présenter davantage. À partir du texte original de Brecht traduit par Gilbert Turp retranscrit ici<sup>4</sup> :

*Entrée de Ludovico Marsili, un jeune homme riche. (...)*

LUDOVICO : Bonjour, mon nom est Ludovico Marsili. (Brecht, 1989, p. 9)

Le texte du comédien qui jouait Ludovico est devenu :

LUDOVICO : Bonjour, mon nom est Ludovico Marsili : un jeune homme riche.

Évidemment, l'utilisation des didascalies en tant que texte énoncé par les acteurs n'est pas un procédé neuf, et nous ne saurions en réclamer la paternité. Soulignons toutefois que ce cas de figure illustre bien qu'une telle utilisation des indications scéniques de l'auteur permet à l'acteur qui la met en œuvre de s'engager davantage dans sa relation avec l'assistance.

Au final, l'action principale au sein du premier tableau, une leçon d'astronomie, nous a permis d'établir une relation avec l'assistance que nous avons ensuite utilisée

---

<sup>4</sup> La traduction effectuée par Gilbert Turp de *La vie de Galilée* fut utilisée comme document de référence pour notre essai scénique. Bien que non-publiée, elle est disponible à la bibliothèque de l'École Nationale de Théâtre du Canada à Montréal, et figure à la bibliographie de ce mémoire (BRECHT, 1989). Le texte de l'adaptation que nous en avons faite figure en annexe de ce mémoire.



afin d'inclure des procédés narratifs à la représentation de l'action. Nous avons présenté directement au public les personnages secondaires, énoncé leur apport à l'intrigue et exposé clairement les différents enjeux qui sous-tendent l'ensemble de la pièce.

### 2.2.2 Le discours au public et la découverte comme actions principales

Le second tableau de la pièce consiste essentiellement en une allocution publique de Galilée et du curateur de l'université, événement qui prend des allures de conférence de presse. Ici, la posture du public est simple à identifier : il assiste à la présentation de la lunette, cet outil inventé en Hollande que Galilée a découvert avant de le perfectionner en une forme rudimentaire de télescope. Afin d'inclure l'assistance dans cette action, et d'ainsi faire passer le spectateur de témoin à participant, nous avons demandé à l'interprète du curateur de s'adresser véritablement au public en utilisant les techniques de variations de l'adresse de la parole décrites en 2.1.3. Ainsi, plutôt que d'assister à la représentation de l'allocution publique en la percevant « de l'extérieur », l'assistance était « à l'intérieur » de l'action, comme si chaque spectateur jouait un personnage de citoyen de Venise au XVII<sup>e</sup> siècle, destinataire de ce discours émanant de l'intérieur de la fiction.

Dans le tableau suivant, le personnage de Sagredo, un ami et collègue de Galilée, énonce des découvertes qu'il fait en regardant le ciel à travers la lunette tandis que ce dernier commente et questionne ces découvertes. Un peu comme le public partageait la posture du personnage d'Andréa pour la leçon d'astronomie décrite en

2.2.1, nous avons considéré que l'assistance partage la posture du personnage de Sagredo dans ce tableau. Par l'entremise de projections appuyant les propos de deux chercheurs concernant la lune et des satellites de Jupiter, le public observe et découvre lui aussi ce que Sagredo observe et découvre.

Nous en concluons que lorsque l'action principale d'une scène ou d'un tableau est constituée d'une découverte effectuée par un personnage, elle permet aux comédiens d'entrer en contact avec l'assistance. Le public est à la fois témoin de ces découvertes, mais il découvre lui aussi, ce qui fait donc de l'action de découvrir une action partagée par les spectateurs et les interprètes.

### 2.2.3 Débats et disputes à la cours de Florence

L'action principale du quatrième tableau se présente sous la forme d'une dispute scientifique entre Galilée et deux savants de l'université de Florence. Quelques membres de la cour de Florence, dont le grand-duc Cosimo de Médicis, assistent à ce débat sur les étoiles médicéennes, dont l'existence entre en contradiction avec les théories sur l'astronomie d'Aristote qui sont alors en vogue. Ici, un peu comme pour l'allocution publique du deuxième tableau, c'est la présence de spectateurs à l'intérieur du système de fiction qui nous a offert la porte d'entrée afin d'agir en relation avec le public. L'argumentaire virulent entre Galilée, le Philosophe et le Mathématicien est une joute où l'objectif n'est pas de convaincre son opposant, mais bien ceux qui assistent à cette joute (et surtout Cosimo, le Grand-Duc de Florence). Les acteurs pouvaient donc ici utiliser l'assistance en tant que cible à

convaincre ou s'appuyer sur l'assentiment de cette même assistance afin de convaincre leur partenaire de jeu qui personnifiait le grand-duc Cosimo de Médicis.

### 2.3 Narration hétérodiégétique : ramener le récit au temps de la salle

La première lecture d'équipe de notre texte, qui n'était alors constitué que des tableaux du texte original de Brecht traduit par Gilbert Turp que nous avons choisi de conserver, nous a confirmé que quelque chose manquait. Notre matériau dramaturgique ne convenait que partiellement à une forme théâtrale qui cherche à hybrider narration et représentation puisqu'il était essentiellement constitué de tableaux destinés à la représentation. C'est à ce moment que le travail de Dario Fo nous est revenu en mémoire.

Il avait cependant inventé une dramaturgie en deux temps : un premier volet où le narrateur s'adresse simplement au public en exposant des faits, en racontant le début de l'histoire, suivi d'un second volet où l'acteur entre véritablement en jeu, et se met à représenter l'histoire en incarnant ou figurant les personnages. Cet aller-retour du récit au jeu, de l'épique pur à un jeu épique dramatisé créait un plaisir ludique pour le spectateur, heureux de voir l'acteur accomplir devant ses yeux le « passage au jeu ». (Bachelot, 2006, p. 6)

Nous sommes arrivés à la conclusion qu'au sein d'une forme hybridant narration et représentation de l'histoire, la relation entre acteurs et spectateurs doit d'abord se nouer à l'extérieur de la fiction. Nous avons donc développé nous aussi une dramaturgie « en deux temps » en ajoutant du texte « à l'extérieur » de la fiction :

ces ajouts ont pris la forme d'un prologue et de transitions entre les tableaux. Si l'objectif original de ces segments était d'initier ou de renouveler une relation directe entre les acteurs et le public, nous avons rapidement constaté que leur contenu allait nous permettre d'approfondir et d'enrichir cette relation. C'est de l'écriture de ces segments, des stratégies narratives qui les sous-tendent et de leur influence sur notre recherche-crédation dont il sera question dans cette section.

### 2.3.1 Prologue : une entrée en matière à l'extérieur de la fiction

Notre présentation débutait par une prise de parole de chacun des interprètes qui, photos d'enfance projetées à l'appui, se présentaient en mentionnant leur nom complet ainsi que leur date et leur lieu de naissance. Ces présentations permettaient aux interprètes d'entrer en contact avec le public à l'extérieur de la fiction, en tant qu'acteurs-narrateurs. L'établissement préliminaire de cette relation, ancrée dans le temps de la salle et hors de la fiction, était considéré par Brecht comme fondamental pour l'édification du théâtre épique.

Le comédien devra entretenir avec son public les rapports les plus libres et les plus directs. Il a simplement quelque chose à lui communiquer et à lui présenter, et cette attitude devrait constituer la trame de tout ce qu'il fait. (...) Simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, *y compris le fait qu'il le montre*. Il va imiter un autre homme, mais pas de telle sorte ni à ce point qu'on le prenne pour cet homme-là : il n'a pas projeté de se faire oublier lui-même. (...) Tout cela doit être dit, car ce n'est pas ce qui se fait d'habitude. D'habitude, l'attitude fondamentale du comédien ne consiste pas à regarder le public bien en face avant de commencer à jouer, à s'adresser ouvertement et même avec insistance directement au spectateur dans tout ce qu'il fait. (Brecht, 1999a, p. 109)

Après que le dernier comédien de notre équipe se fut présenté à l'assistance, les figures de Galilée (savant italien et personnage central de notre récit), Bertolt Brecht (théoricien du théâtre à l'origine de nos travaux et auteur de la pièce que nous jouions), Aristote (penseur de l'Antiquité grecque dont les écrits sur le théâtre sont cités dans notre recherche et dont les écrits sur l'astronomie sont abondamment débattus dans la pièce) et Freddie Mercury (chanteur et leader du groupe Queen, dont les chansons constituaient l'entièreté de la bande sonore de notre présentation) ont été introduites de la même façon, image projetée toujours à l'appui. S'ensuivit un jeu par lequel les acteurs se mélangeaient aux quatre figures mentionnées ci-haut en mentionnant leurs différentes admissions dans une école, le sujet de leurs études et de leurs travaux ou encore le lien entre ceux-ci et le récit qu'ils s'apprêtaient à raconter. Au-delà d'une introduction globale à la pièce et à notre recherche par la présentation de leurs fondements, ce procédé avait pour but d'ancrer tous ces éléments constitutifs à l'extérieur de la fiction, au temps de la salle, mais aussi dans ce qu'on pourrait appeler l'Histoire avec un grand « H ».

Cette prise de contact était d'une importance capitale pour les interprètes. Démarrer la représentation en se présentant en tant qu'individus, dépourvus du couvert de la fiction, permettait aux acteurs d'ancrer leur relation avec le public au temps de la salle. Lorsqu'ils devaient ensuite représenter un personnage au sein des différents tableaux de la pièce, il ne pouvait plus être question de s'identifier à ce personnage.

Il fallait que le contact entre le comédien et le spectateur s'établît sur un autre mode que celui de la suggestion. Il fallait donc sortir le spectateur de l'état d'hypnose et délivrer le comédien du fardeau de sa métamorphose totale en son personnage : son mode de jeu devait instaurer, de quelque manière, une certaine distance envers le personnage à représenter. (Brecht, 1999a, p. 75)

Au final, nous constatons que la relation ainsi établie entre acteurs et spectateurs jette les bases d'une convention théâtrale spécifique, et du refus de la convention théâtrale habituelle. En rejetant l'illusion de la fiction et l'identification comme mode afin que le spectateur puisse prendre possession du récit, on autorise l'acteur à faire de même. Si cette convention est claire pour l'assistance et pour les acteurs, alors ces derniers y gagnent une liberté dans la relation qu'ils ont envers le récit, et donc, dans leur relation au public lorsqu'ils sont en train de raconter. Ainsi, notre prologue a servi de tremplin pour les acteurs dans l'utilisation des différentes techniques de jeu décrites dans ce mémoire. Notre travail en salle de répétition, qui visait particulièrement à maintenir l'attention des comédiens au temps de la salle par l'utilisation de ces techniques, ne pouvait se déployer dans sa pleine mesure lors des représentations que si l'ancrage au temps de la salle est établi au départ comme une convention entre acteurs et spectateurs.

### 2.3.2 Transitions : renouveler la relation, et plus encore

Les six autres segments qui ont été ajoutés au texte original de Brecht jouaient essentiellement la fonction de transition entre des tableaux de la pièce. L'objectif principal de ces transitions était de retrouver la dynamique entre les acteurs et

l'assistance développée durant le prologue afin de renouveler la convention les unissant.

Chacun de ces ajouts permettait aux acteurs de se débarrasser du couvert de la fiction, souvent de façon extrêmement concrète. Par exemple, le dernier interprète à parler au sein d'un tableau enlevait une partie de son costume destinée à caractériser le personnage qu'il représentait en commençant à s'adresser au public. Pour l'assistance, ces passages, en plus de renouveler la convention qui l'unissait aux interprètes à l'extérieur de la fiction, influençaient de plusieurs façons le regard qu'elle pouvait porter sur le récit qui lui était présenté.

Notre première transition incorporait des extraits du second tableau de la pièce originale de Brecht et des ajouts d'informations à propos des différentes inventions et contributions scientifiques moins connues de Galilée. Des reproductions de ces inventions et contributions étaient projetées sur l'écran au fur et à mesure qu'elles étaient nommées par les acteurs qui s'adressaient au public en tant que chœur constitué de narrateurs, tandis que derrière l'écran, l'acteur qui jouait le curateur de l'université s'adressait à l'assistance dans un discours à la foule dont le cadre est décrit au point 2.2.2 de ce mémoire.

Les interventions hors-fiction offraient aux spectateurs des compléments d'informations historiques que ne contenait pas la pièce de Brecht. Ce procédé permettait d'adjoindre à notre proposition scénique le caractère didactique que cherchait à inclure Brecht dans son théâtre épique : « La scène commença d'exercer

une action pédagogique. (...) Des chœurs expliquèrent au spectateur des faits qu'il ignorait. (...) Des projections fournirent un matériel statistique. » (Brecht, 1999b, p. 34). Plusieurs de nos transitions comprenaient ce type d'informations, qui en plus d'en apprendre davantage à notre assistance à propos de la vie de Galilée, inscrivaient l'ensemble de ce qui était présenté dans un cadre historique se rapprochant du documentaire, historicisant à tout le moins le contenu de la pièce.

L'autre aspect de nos ajouts consistait en un échange entre les membres du chœur d'acteurs-narrateurs à propos des différents points de vue qu'il est possible de développer en lien avec les actions qui sont montrées dans la représentation du récit. Ces échanges visaient surtout à faire naître des interrogations chez nos spectateurs : Galilée a-t-il vraiment inventé la lunette, ou est-ce qu'il l'a plutôt améliorée ? Serait-il possible qu'il en soit de même pour d'autres inventions qui lui sont attribuées ? Est-ce moral de capitaliser sur une invention sans spécifier ses réelles origines ? Quel but poursuit réellement Galilée en agissant ainsi ? En explorant la multiplicité des points de vue qu'il est possible de dégager face au récit, en adressant directement au public des interrogations soulevées par la pièce, nos transitions invitaient le spectateur à prendre part au spectacle. Un public qui s'interroge à propos du récit et qui départage les points de vue auxquels il adhère de ceux qu'il réfute, voilà assurément un objectif important défini par Brecht pour le théâtre épique (Brecht, 1999b, p.17).



## CHAPITRE III

### LE JEU DE L'ACTEUR-NARRATEUR : HYBRIDATION DES APPROCHES

Nous avons intégré à notre recherche les techniques de jeu contenues dans *A practical handbook for the actor* (Bruder *et al.*, 1986) et dans le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011) pour des raisons similaires. Ces deux ouvrages mettent de l'avant des approches qui procèdent autrement que par l'identification de l'acteur et favorisent le maintien de son attention au temps de la salle en lui donnant des outils concrets pour y arriver. Tel que nous l'avons démontré dans le premier chapitre de ce mémoire, nous croyons que ces caractéristiques correspondent aux fondements de la pratique de l'acteur-narrateur afin que celle-ci puisse s'articuler autour de la relation entre acteurs et spectateurs.

Rappelons toutefois que la méthode pour l'acteur détaillée dans *A practical handbook for the actor* (Bruder *et al.*, 1986) vise essentiellement à limiter l'identification de l'interprète. Elle compte tout de même sur le reste des éléments de la représentation théâtrale (le texte dramatique, les décors, les éclairages) pour générer une illusion dramatique, elle-même destinée à engendrer l'identification du spectateur. Parallèlement, les techniques et approches de jeu décrites dans le *Petit*

*guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011) sont d'abord et avant tout centrées autour de la présence de l'interprète. Bref, si les deux ouvrages que nous avons choisis semblent contenir des techniques de jeu appropriées à une forme théâtrale qui hybride la narration et la représentation de l'histoire, il nous fallait encore le démontrer par la pratique.

Ce chapitre a pour sujet nos explorations concernant l'application de techniques de jeu issues de *A practical handbook for the actor* (Bruder et al., 1986) et du *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011) dans un contexte d'hybridation de la narration et de la représentation au sein d'une même forme.

### 3.1 Description des approches de jeu choisies

#### 3.1.1 La méthode par objectif

La méthode décrite dans *A practical handbook for the actor* définit le jeu de l'acteur par l'action : un acteur agit dans le but d'atteindre un objectif. Afin d'orienter le jeu dans cette optique, la méthode par objectif prescrit pour l'interprète un travail d'analyse du texte en trois étapes, en utilisant toujours la scène comme unité de référence. En premier lieu, l'acteur doit faire l'inventaire des actions du personnage qu'il joue, en gestes et en paroles. Ensuite, en fonction de cet inventaire, l'acteur doit formuler l'objectif du personnage pour cette scène en un énoncé concis et précis. Finalement, l'acteur doit s'approprier cet objectif en transposant celui qu'il a

déterminé pour le personnage en un énoncé d'action auquel il peut se consacrer, au temps de la salle, lorsqu'il joue la scène.

Jouer veut dire agir (*to act means to do*), alors vous devez toujours avoir une action spécifique à accomplir sur scène, sinon vous ne serez plus en train de jouer. (...) Définie simplement, une action est un mouvement destiné à l'atteinte d'un objectif spécifique.<sup>5</sup> (Bruder *et al*, 1986, p.13)

L'ensemble de nos explorations nous ont permis de constater que cette méthode permet effectivement à l'interprète de représenter un récit tout en cultivant une relation active avec l'assistance. Étant donné que l'acteur agit pour atteindre son objectif en conservant son attention au temps de la salle, il peut simultanément entretenir une relation au public sans devoir procéder à des allers-retours entre « l'intérieur » et « l'extérieur » de la fiction. C'est d'ailleurs dans l'optique de développer cette relation et d'explorer ses différentes dynamiques potentielles que nous avons adapté la méthode par objectif du NATC. Pour ce faire, nous avons demandé aux interprètes de notre recherche-crédation d'élaborer non pas un, mais bien deux objectifs pour chaque tableau dont ils faisaient partie : un objectif destiné à la représentation de la fiction, et un objectif les reliant à l'assistance.

---

<sup>5</sup> Toutes les citations tirées du livre *A practical handbook for the actor* (Bruder *et al*, 1986) ont été traduites par l'auteur de ce mémoire pour en homogénéiser la lecture. Des segments en anglais (en italique et entre parenthèses) ont été conservés pour optimiser la compréhension des citations.

Dans un premier temps, nous avons rapidement constaté qu'il était plus aisé pour l'interprète de jouer en cherchant à accomplir un seul objectif par tableau; nous avons donc privilégié cette approche lorsque cela était possible. Précisons toutefois que pour chacun de ces cas de figure, les comédiens ont adapté les énoncés de leurs objectifs destinés à la représentation ainsi qu'à leur relation à l'assistance afin d'en obtenir un seul qui englobe ces deux entités. Néanmoins, nous avons aussi constaté que, dans certains cas, deux objectifs distincts étaient nécessaires afin de permettre à l'acteur d'incarner un personnage tout en nourrissant une relation dynamique avec le public.

Avant d'expliquer le fonctionnement de notre adaptation de la méthode par objectif par le récit de certaines de nos explorations, terminons cette section par une brève présentation des autres techniques de jeu que nous avons utilisées dans notre recherche.

### 3.1.2 Techniques de Lapointe concernant l'immédiateté

De l'ensemble des techniques décrites par Christian Lapointe dans son *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* (Lapointe, 2011), nous avons choisi de nous concentrer sur celles qui donnent à l'acteur des moyens simples et pratiques pour conserver son attention au temps de la salle. Nous avons déjà mentionné les « variations de l'adresse de la parole », technique décrite au point 2.1.3 de ce mémoire et employée par nos interprètes afin d'ancrer leur prise de parole dans leur destinataire, au temps de la salle. Les autres techniques de jeu qui nous intéressaient particulièrement provenaient des chapitres intitulés « 5. DE

L'IMMÉDIATÉTÉ » (Lapointe, 2011, p.85-89), et « 6. DE LA PAROLE BLANCHE » (Lapointe, 2011, p.90-92).

Il importera de savoir se ramener au temps de la salle. Être dans l'immédiateté reste une des façons les plus probantes d'augmenter la présence de celui qui occupe l'espace. Plusieurs tactiques sont efficaces pour permettre à l'acteur de s'ancrer dans le temps présent. Une des plus simples et des plus efficaces consiste à utiliser le texte fictionnel pour parler de l'acte de jouer tout ça, en le cachant à l'assistance. (Lapointe, 2011, p.85)

L'attrait de ces techniques spécifiques, au-delà de l'autonomie qu'elles procurent à l'acteur afin qu'il puisse jouer au temps de la salle, vient du fait qu'elles s'intègrent parfaitement à l'adaptation de la méthode par objectif que nous avons élaborée. Ainsi, l'acteur qui s'applique à atteindre un objectif afin de représenter le récit aura avantage à utiliser les techniques de Lapointe afin de soutenir simultanément sa relation à l'assistance au temps de la salle. L'emploi de certaines de ces techniques, comme nous le verrons dans la prochaine section, peut même servir à l'interprète pour établir l'objectif qui sous-tend sa relation à l'assistance.

La prochaine section contient le récit trois cas de figure tirés de nos explorations, qui nous permettront de démontrer le fonctionnement de notre adaptation de la méthode par objectif du NATC en ce qui concerne l'élaboration de deux objectifs pour l'acteur. Ces cas de figure comprennent également l'intégration d'une technique spécifique de Lapointe, confirmant que le croisement des deux approches

du jeu que nous avons choisies convient à encadrer le travail de l'acteur dans un contexte d'hybridation de la narration et de la représentation.

## 3.2 Cas de figure

### 3.2.1 Andrea et la leçon d'astronomie

Nous avons expliqué au point 2.2.1 comment l'action principale de notre premier tableau, une leçon d'astronomie dispensée par le personnage de Galilée au fils de sa logeuse, Andrea, nous avait permis d'établir une relation dynamique avec le public. Pour ce premier cas de figure, nous nous intéresserons particulièrement à l'interprète d'Andrea, le comédien Benoit Patterson, afin d'étudier l'évolution de la formulation de ses objectifs ainsi que son utilisation particulière d'une technique de Lapointe liée à l'immédiateté.

Rappelons d'abord que pour toute la portion du tableau où se déroule la leçon d'astronomie, le public partage la posture du personnage d'Andrea : il est le destinataire de la leçon. Dans ce contexte, notre adaptation de la méthode par objectif était plus aisée à appliquer pour le comédien Samuel Bleau, l'interprète de Galilée, qui pouvait conserver le même objectif face à son partenaire de jeu et face à l'assistance (grossièrement : « enseigner l'astronomie »). Ainsi, il pouvait se consacrer à cet unique objectif pour jouer la scène en changeant de cible à sa guise. Par contre, pour Benoit, l'interprète d'Andrea, il était impossible de conserver le même objectif pour représenter l'action et pour soutenir sa relation à l'assistance.

Lors de nos premières explorations de ce tableau, Benoit s'était donné comme objectif lié à la représentation d'« apprendre tout ce que je peux sur le système solaire ». Bien qu'en phase avec la scène, cet énoncé d'objectif comportait deux lacunes importantes dans sa formulation. Premièrement, selon la méthode du NATC, une bonne action doit avoir un objectif qui passe impérativement par une autre personne.

Une action tend vers l'atteinte d'un objectif spécifique, et cet objectif spécifique doit impliquer une autre personne. En d'autres termes, en regardant votre partenaire, vous devriez être capable de déterminer si vous êtes près ou non d'accomplir votre action. (Bruder *et al*, 1986, p.15)

Même après avoir légèrement modifié son énoncé, devenu « apprendre de Samuel tout ce que je peux à propos du système solaire », Benoit éprouvait de la difficulté à maintenir son engagement dans l'accomplissement de son action. Pour cette raison, il n'arrivait pas à formuler un deuxième objectif pour ancrer sa relation avec l'assistance. Les difficultés de Benoit nous ont permis de comprendre que lorsqu'un interprète poursuit deux actions différentes dans un contexte d'hybridation de la narration et de la représentation, il a tout de même intérêt à les arrimer l'une à l'autre. Comme l'énoncé de son action ne parvenait pas à l'engager complètement dans l'atteinte de son objectif, Benoit l'a reformulé à nouveau. En modifiant l'énoncé de son action, devenue « amener Samuel à expliquer tout ce qu'il sait sur le système solaire », Benoit l'a conformé à une autre caractéristique importante établie par le NATC au sein de la méthode par objectif.

Une action ne peut pas être une commission. Une commission implique l'autre, sans qu'il soit essentiel. « Livrer un message » n'est pas une bonne action parce qu'elle n'a pas besoin de l'autre pour que son accomplissement soit confirmé. Aussi, elle peut être terminée en une ligne, ce qui ne laisse rien à l'acteur pour le reste de la scène. (...) Les actions réalisables trop facilement ou trop rapidement sont ennuyeuses pour l'acteur et le spectateur. Une bonne action devrait inclure la possibilité d'un échec. (Bruder *et al*, 1986, p.16)

Une fois ce nouvel objectif établi, Benoit avait maintenant une action dans laquelle s'engager, ainsi qu'une certaine marge de manœuvre pour développer l'énoncé de son objectif en relation avec l'assistance. Étant donné que son nouvel objectif n'impliquait pas d'apprendre quelque chose de Samuel, mais plutôt de l'inciter à enseigner, il pouvait maintenant « s'assurer que l'assistance comprend l'ensemble de la leçon ». L'établissement de deux actions aux objectifs distincts (grossièrement : « amener Samuel à enseigner » et « s'assurer que l'assistance comprend la leçon ») toutes deux arrimées à l'action principale de la scène, la leçon d'astronomie, lui a permis de représenter cette scène en conservant une relation dynamique avec le public.

Une agréable surprise a émergé du jeu de Benoit lors des explorations qui ont suivi la formulation de ses deux actions : peu à peu, son jeu s'est empreint d'un certain didactisme. Amené à encourager les explications de son partenaire de jeu ainsi qu'à s'assurer que le public comprenne ces mêmes explications, son jeu ressemblait à celui de l'animateur d'une conférence scientifique destinée à des enfants. Son ton s'est progressivement transformé jusqu'à adopter une façon de s'exprimer qui s'approche de celle d'un enfant de dix ans, ce qui correspondait au personnage qu'il jouait. Sa représentation du personnage d'Andrea était de plus en plus juste sans



qu'il cherche à ressembler à un enfant de dix ans, mais bien parce qu'il s'adressait à l'assistance comme si celle-ci était composée d'enfants de cet âge.

Finalement, nous avons constaté que certaines répliques de Benoit ne semblaient pas s'intégrer à l'une ou l'autre des actions qu'il avait choisies. Après analyse, nous sommes arrivés à la conclusion que Benoit pouvait tout de même dire ces répliques en s'ancrant au temps de la salle, dans sa relation avec l'assistance, s'il utilisait une technique liée à l'immédiateté tirée du *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*.

Parmi ces approches, l'une qui prend en compte la fiction à laquelle l'assistance est conviée consiste à l'informer sur la fiction plutôt que la jouer. L'acteur, plutôt que d'être cet autre fictionnel, informera sur ce qu'est cet autre qu'il symbolise dans la fiction. (Lapointe, 2011, p.86)

De petites répliques d'Andrea comme « Vous devriez boire votre lait, des gens vont se présenter bientôt (...) » ou « (...) Je vais avoir onze ans en octobre » (Brecht, 1989, p. 4-5) ne semblent pas aller dans le sens d'obtenir des explications ou de s'assurer que l'assistance a bien compris. Par contre, l'interprète qui doit dire ces répliques peut le faire avec le simple objectif de communiquer à l'assistance des informations à propos de la fiction : « des gens vont arriver » renseigne le public sur la situation fictionnelle, tandis que « je vais avoir onze ans en octobre » informe à propos du personnage représenté par l'interprète. À partir du moment où Benoit s'est appliqué à informer le public à propos de la fiction lorsque le contenu de ses répliques le permettait, son jeu sur l'ensemble du tableau s'est harmonisé. Le caractère

didactique qui avait émergé suite à l'ajustement de l'énoncé de ses actions se combinait très bien avec la technique de Lapointe qui consiste à informer sur la fiction plutôt que l'incarner.

### 3.2.2 Le très vieux cardinal et l'état émotionnel

Dans notre quatrième tableau, le sixième dans la pièce originale, un très vieux cardinal indigné par les théories de Galilée apostrophe ce dernier pour protester contre ses affirmations.

« LE TRÈS VIEUX CARDINAL : (...) Vous, qui voulez rabaisser la Terre sur laquelle vous vivez et à laquelle vous devez tout : vous souillez votre propre nid ! Je ne suis pas une créature quelconque sur un astre insignifiant qui tourne en rond nulle part. Je vais, d'une démarche sûre, sur une terre ferme et immobile qui est le centre exact. Je me tiens au milieu et l'œil du Créateur se pose sur moi et moi seul. (...) » (Brecht, 1989, p. 59-60)

L'interprète du très vieux cardinal, le comédien Émanuel Frappier, avait d'abord formulé son action ainsi : « s'indigner des propos de Galilée ». Lors de ses premières explorations du tableau, nous étions davantage frappés par l'expression de son émotion que par le sens de ses paroles, ce que nous cherchions à éviter. En revisitant avec Émanuel l'énoncé de son objectif, nous avons compris que son énoncé l'obligeait, pour jouer la scène, à générer en lui un état de colère ou à faire semblant qu'il était en colère. À cet égard, son jeu ne répondait pas aux critères de notre recherche en ce qui concerne l'abandon de l'identification du comédien. Nous

avons compris que l'énoncé de son action n'était pas conforme à la méthode par objectif du NATC.

*Une action ne peut pas présupposer un état physique ou émotionnel, ni chez vous, ni chez votre partenaire de jeu. (...) Si vous essayez d'atteindre un certain état émotionnel pour une scène, votre attention sera entièrement concentrée sur la création et le maintien de cet état plutôt que sur votre action. (Bruder et al, 1986, p.16)*

Dans un premier temps, nous avons demandé au comédien Samuel Bleau, l'interprète de Galilée, de prendre place dans l'espace destiné à l'assistance, afin qu'Émanuel puisse facilement adresser sa réplique à la fois à Samuel et au public. Puis, nous avons demandé à Émanuel de modifier l'énoncé de son action en la dédoublant. Pour les segments de sa réplique qui étaient directement adressés à Galilée et conjugués au « vous », Émanuel devait maintenant « inspirer la honte chez Samuel ». Pour le segment conjugué au « je » (souligné dans la réplique citée plus haut), Émanuel devait s'adresser à l'assistance en utilisant une autre technique décrite par Lapointe dans la section de son ouvrage concernant l'immédiateté.

On pourra aussi détourner le texte de façon à dire le discours intérieur et silencieux de quelqu'un dans l'assistance ou de l'assistance toute entière, comme si l'acteur indiquait, avec son texte, qu'il connaît ce à quoi pense l'assistance. Il supposera donc, par son sur-texte, sous la forme d'une interrogation affirmative, qu'il sait ce que l'assistance a en tête. D'une autre façon, l'acteur pourra simplement se servir de la partition textuelle pour se mettre au diapason du temps de la salle, en pensant que les mots qu'il utilise réfèrent à l'état de gens composant l'assistance plutôt qu'à son état ou à celui de son personnage fictionnel. (Lapointe, 2011, p. 87)

Pour ce segment, Émanuel s'est donc doté du même objectif que celui décrit ici par Lapointe, c'est-à-dire confirmer que l'assistance pense ce que lui-même est en train de dire, en utilisant un ton d'interrogation affirmative. Lors des explorations suivantes, nous avons constaté deux évolutions dans le jeu d'Émanuel qui découlait des ajustements effectués et du dédoublement de ses actions. D'abord, dans la première portion de la réplique dirigée vers l'interprète de Galilée, Émanuel ne cherchait plus à générer un état émotionnel chez lui, mais bien chez son partenaire de jeu. Cette nuance lui permettait de s'investir dans son action sans avoir à se concentrer sur son propre état émotionnel, évitant ainsi d'avoir recours à l'identification comme mode de jeu. Nous en avons conclu qu'une bonne façon pour l'acteur d'éviter d'avoir à générer pour lui-même un état émotionnel spécifique est d'inclure un état émotionnel spécifique à générer chez l'autre dans son objectif, et donc, dans l'énoncé de son action.

Aussi, la seconde partie de la réplique du très vieux cardinal se base sur le fait que ce personnage croit que Dieu a placé la Terre au centre de l'univers, croyance partagée par une très grande majorité de la population à l'époque de Galilée. Toutefois, les spectateurs auxquels s'adressait Émanuel ne partageaient pas cette croyance, puisqu'il a été démontré depuis que la Terre tourne autour du soleil (c'est d'ailleurs Galilée qui fut le premier à le prouver). L'action de l'interprète, qui s'efforçait de parler en sous-entendant que les spectateurs pensaient ce qu'il disait et qui demandait donc aux spectateurs de confirmer une affirmation à laquelle ceux-ci ne croyaient pas, était donc vouée à l'échec. L'action de dire le texte comme s'il s'agissait de la pensée intérieure de l'assistance avec comme objectif d'en obtenir

l'assentiment a fait naître une frustration chez Émanuel. Cette frustration se transformait en colère au fur et à mesure que son discours progressait, et cette colère teintait évidemment son jeu.

Au final, l'interprète nous livrait donc le même texte avec une charge similaire à celle du départ, mais sans faire semblant de ressentir une émotion, et sans chercher à la générer en lui. Il était néanmoins évident pour ceux qui avaient assisté à toutes les étapes de ce processus que l'intégration de la technique de jeu de Lapointe à la méthode par objectif du NATC avait favorisé l'implication de l'assistance dans ce passage. De plus, l'émotion que nous pouvions ressentir ou imaginer à la lecture de cette réplique avait regagné sa juste place : elle n'empêchait plus d'avoir accès aux mots et à la pensée qu'ils véhiculent, pas plus qu'elle n'était simulée ou stimulée par l'acteur. C'est l'utilisation du texte, au temps de la salle, qui générait l'état émotionnel de l'interprète.

### 3.2.3 Le petit moine et la simplicité

La fin du quatrième tableau de notre mémoire-crédation était constituée du court tableau numéro huit de la pièce de Brecht, intitulé « une conversation ». Dans ce segment, un personnage nommé « le petit moine » vient à la rencontre de Galilée afin de, selon ses propres dires, lui « soumettre les motifs qui peuvent amener même un astronome à tourner le dos au développement de certaines théories » (Brecht, 1989, p. 71). S'ensuit une très longue tirade par laquelle le Petit Moine tente de

faire comprendre à Galilée que le monde se porte peut-être mieux s'il ne connaît pas la vérité sur le système solaire, et qu'il continue à croire en Dieu.

Cette tirade, éminemment philosophique et rationnelle, fut un défi colossal pour son interprète, Félix Tremblay-Therrien. Puisqu'il savait qu'il allait adresser son texte directement à l'assistance, Félix devait trouver un seul objectif destiné à la fois à nourrir sa représentation de la scène et sa relation au public. Confiant de pouvoir transposer un objectif dirigé vers Galilée afin de l'orienter vers l'assistance, Félix a entamé le processus de répétition avec comme objectif pour ce tableau de « faire comprendre que les voies du Seigneur sont impénétrables ». Cette formulation était cohérente avec la scène, mais les résultats étaient mitigés lorsque Félix se mettait en action. Selon ses propres dires, il éprouvait énormément de difficultés à conserver son attention sur l'objectif qu'il avait choisi, et nous constatons son incapacité à jouer cette scène avec constance. Nous sommes arrivés à la conclusion que son objectif n'était peut-être pas aussi précis que ne l'exige la méthode par objectif du NATC.

Une action doit être précise. (...) Si l'action choisie est générique, ce qui sera fait sur scène sera générique. La précision d'une action comme « obtenir une réponse cruciale » insufflera davantage de vie à l'acteur que « découvrir quelque chose ». (Bruder *et al*, 1986, p. 15)

Nous avons convenu de modifier l'énoncé de l'objectif de Félix pour l'orienter vers une action qui n'impliquerait pas son rapport spirituel à un système de croyance ou à Dieu, ce qui a résulté à l'énoncé : « faire comprendre qu'il vaut mieux ne pas tout

savoir ». Le changement de formulation a donné lieu à de légères modifications dans le jeu de Félix et à de nouvelles interprétations de certains passages du texte, mais les mêmes problèmes demeuraient. L'interprète ne parvenait pas à demeurer dans l'action, dans la poursuite de son objectif, tout au long de sa tirade. Nous avons modifié la formulation de l'objectif de Félix plus de cinq fois, sans parvenir à trouver une solution satisfaisante.

En analysant à nouveau la longue tirade du Petit Moine, nous avons compris que nous étions allés trop loin. Tous les énoncés d'action que nous avons essayés comportaient le même défaut : ils étaient trop complexes ou détaillés pour mobiliser l'engagement de Félix durant une aussi longue tirade. Nous nous sommes attardés à la dernière phrase de la tirade, une question adressée à Galilée, ou dans notre cas, au public : « Comprenez-vous ? » (Brecht, 1989, p. 72). Nous avons essayé de simplifier l'objectif de Félix, qui ne devait plus « faire comprendre que les voies de Dieu sont impénétrables » ou « faire comprendre qu'il vaut mieux ne pas tout savoir », mais seulement « s'assurer d'être compris ». Plus précisément, l'objectif de Félix n'était plus de faire comprendre le sens de ses paroles, mais bien ses paroles en elles-mêmes. Lors des explorations subséquentes, Félix a mobilisé son attention sur les phonèmes qu'il émettait en disant le texte, gardant en son for intérieur l'objectif de s'assurer que chacun comprenne ce qu'il disait.

L'expérience fut concluante. Jouer ce passage est demeuré un défi pour Félix, mais il avait désormais une action précise dans laquelle s'engager. Plus tard dans notre processus de recherche, nous avons relié le travail de Félix pour ce tableau à la

technique de jeu décrite sous le titre « DE LA PAROLE BLANCHE » dans le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, de Christian Lapointe.

(...) nettoyer les signaux qu'émet l'émetteur n'enlève en rien la compréhension par le récepteur de ce qui est émis par l'émetteur. Au contraire, peut-être : plus celui qui émet des signaux se retire du processus d'émission du sens et se contente de ne faire que les sons dans un rythme juste, plus ceux-ci arrivent de façon limpide dans l'oreille du récepteur, lui permettant ainsi de faire une lecture directe du sens généré par les sons émis via « l'acteur-émetteur ». (Lapointe, 2011, p.90-91)

Cette technique invite l'interprète à parler le plus simplement possible, sans chercher à influencer le sens que l'assistance donne à ses paroles. En rétrospective, nous avons demandé à Félix de ne plus concentrer son attention sur le sens de ses paroles, mais plus simplement, sur les mots et les phonèmes qu'il prononçait. Son action, « s'assurer d'être compris », était en fait une variante de la technique de la parole blanche. Au fur et à mesure des dernières répétitions, nous avons convenu que certains passages de la tirade étaient bonifiés lorsque Félix insistait sur un mot ou une expression, mais toujours en excluant de son attention le sens de ses paroles.

Ce cas de figure est une autre situation où le croisement d'une technique tirée du *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* avec notre adaptation de la méthode par objectif du NATC nous a permis de représenter la fiction en conservant une relation dynamique à l'assistance. Il nous a appris que parfois, même lorsqu'il s'affaire à représenter la fiction, l'interprète doit se concentrer



uniquement sur son lien avec le public et sa fonction de narrateur homodiégétique. En disant le plus simplement possible les mots de la fiction comme il utiliserait le plus simplement possible les mots du récit s'il devait en faire une narration hétérodiégétique, l'acteur se repose sur sa fonction d'acteur-narrateur pour incarner un personnage.

## CHAPITRE IV

### L'ÉTAT DE DÉCOUVERTE COMME ÉTAT DE JEU

La notion de découverte s'est immiscée à de nombreux moments durant notre recherche. Une telle récurrence nous a forcés à nous interroger sur la nature même de cette notion, ainsi que sur ses multiples implications au sein de nos explorations. Au final, il nous est apparu impossible de la circonscrire exclusivement à une approche du jeu ou à une technique pour l'acteur. Voilà pourquoi elle fait l'objet de ce chapitre, le dernier de notre mémoire.

Essentiellement centrées sur le jeu de l'acteur en tant qu'action, nos recherches avaient volontairement évacué les considérations entourant l'état du comédien lorsqu'il joue. Rappelons que dans un cadre où l'identification est l'objectif visé, l'état émotionnel du comédien est d'une importance capitale, devant s'accorder à l'état émotionnel qu'il imagine pour le personnage qu'il interprète. Dans l'optique de limiter l'identification du comédien, mobiliser son engagement sur l'atteinte d'un objectif plutôt que sur l'atteinte et le maintien d'un certain état émotionnel, bien qu'étant un point de départ satisfaisant, ne saurait être suffisant. Le comédien qui y parvient aura déplacé son attention de son état vers ses actions, mais il devra encore trouver un certain état de jeu qu'il pourra substituer à l'état émotionnel

présupposé de son personnage. Nos recherches nous ont démontré que l'état de jeu qui convient à l'acteur-narrateur s'articule autour de la notion de découverte.

#### 4.1 La découverte : définitions et implications

Il faut que tout soit « vrai ». Mais Brecht préfère une forme particulière de vérité, c'est-à-dire quand la vérité surgit comme une découverte. (Brecht, 1999, p.175)

Selon le petit dictionnaire Larousse en ligne, la découverte peut être tout à la fois « l'action de découvrir ce qui était caché, dissimulé ou ignoré », « l'action de trouver, d'inventer un produit, un matériau, un système nouveau » et « le fait de prendre conscience d'une réalité jusque-là ignorée ou à laquelle on n'attachait aucun intérêt; révélation ». Bertolt Brecht, David Mamet et Christian Lapointe, les trois souches théoriques et techniques principales de notre recherche, évoquent tous la découverte dans leurs travaux. Brecht propose de l'inclure dans les premières étapes de travail du texte, puis d'en conserver les traces dans le jeu lorsque les acteurs se mettent à explorer les scènes dans l'espace.

Quand, les rôles étant distribués, on procède à une lecture de la pièce, il (le metteur en scène) doit organiser chez les comédiens *l'attitude de l'étonnement*. Il doit obtenir qu'ils demandent : « Pourquoi dis-je cela ? » et : « Lui, pourquoi dit-il cela ? ». Il doit même les amener à dire : Je ferais (ou bien il ferait) tout de même mieux de dire ceci ou cela. » Une fois qu'une réponse précise a été trouvée, il veillera à ce que, lors des

répétitions ultérieures, la surprise et l'envie de contredire initiales ne disparaissent pas complètement de la composition. (...) Le spectateur lui aussi doit avoir l'occasion d'éprouver cette surprise et cette envie de contredire. » (Brecht, 1999, p.109)

La surprise et l'étonnement, telles sont les attitudes caractéristiques de la découverte que devrait cultiver l'acteur épique dans son travail, selon Brecht. Cette façon de faire correspond aux objectifs du théâtre épique concernant l'activation du jugement critique chez le spectateur, qui serait donc incité à être surpris ou étonné par les situations qui lui sont présentées comme le sont les acteurs qui les jouent. Nous en concluons qu'un état de découverte est un état que peuvent partager acteurs et spectateurs, au temps de la salle, au cours de l'événement théâtral. Par ailleurs, Brecht désirait que ces attitudes de surprise ou d'étonnement, propres à la découverte, ne se limitent pas aux situations fictionnelles.

« Il est permis au comédien d'adopter cette attitude d'étonnement non seulement par rapport au mécanisme de la pièce, mais aussi par rapport au personnage (qu'il lui faut jouer), voire même par rapport aux paroles qu'on lui fait dire. » (Brecht, 1999, p.112)

Brecht demandait donc aux comédiens sous sa direction de prêter une attention particulière à chaque passage du texte dramatique qui faisait naître chez eux un sentiment de surprise, d'étonnement, voire l'envie de contredire l'auteur ou un personnage. Il leur demandait ensuite de cultiver cette sensation de découverte faite de surprise, d'étonnement ou d'envie de contredire, afin qu'elle fasse partie de leur jeu à chaque répétition, puis lors des représentations de la pièce. On serait porté à croire que Brecht voulait avant tout que les comédiens conservent leurs

premières impulsions depuis le travail de répétition jusqu'à la ligne d'arrivée. Il est toutefois permis de s'interroger : et si Brecht leur avait plutôt demandé de découvrir encore et encore la pièce à chacune de ses répétitions, puis de ses représentations ?

Une telle demande pourrait sembler étrange, voire même contradictoire a priori. Comment un acteur peut-il « découvrir » sincèrement une réplique qu'il a apprise par cœur ? Comment une comédienne peut-elle « découvrir » une scène qu'elle a jouée des dizaines ou même des centaines de fois ? Nous croyons que la réponse se situe dans la place qu'octroie l'acteur à sa mémoire lorsqu'il joue. La mémoire d'un acteur est particulièrement sollicitée quand vient le temps de réciter un texte ou d'évoluer dans l'espace de jeu en respectant une mise en place établie de connivence avec le metteur en scène durant le processus de répétition. Alors qu'une grande majorité de comédiens redoutent d'oublier une réplique ou un déplacement, Christian Lapointe propose à l'acteur un autre rapport à sa mémoire dans son chapitre intitulé LE TROU DE MÉMOIRE.

Tout ce que j'ai dit, je l'ai appris. (...)

Mais je me dois d'être, du mieux que j'en suis capable, dans l'ici et maintenant. C'est pour cela que le trou de mémoire est mon meilleur ami. (...)

Je ne me prépare jamais à dire ce qui suit : c'est que je suis en train de dire ! Les mots appris qui émergent de ma bouche génèrent des images dans lesquelles je plonge (...). Je m'affaire à être au temps présent dans les images que ma parole génère et à me placer en moi-même à l'endroit exact qui me permet d'être traversé par ces images (...).

Je consacre l'ensemble de mon attention à être dans chaque instant, et c'est pourquoi à tout instant je peux avoir un trou, car je ne suis jamais à me préparer pour ce qui vient, sans quoi je ne saurais être au présent.

Ce que les autres craignent le plus, j'en fais mon allié le plus puissant. Sans la possibilité de l'apparition d'un éventuel trou de mémoire, je ne puis faire mon travail correctement.

Il est salvateur d'embrasser le vide. (Lapointe, 2011, p.110-111)

Nous basant sur cette citation, nous avons établi qu'un état de découverte implique pour l'acteur de jouer sans laisser sa mémoire prendre le contrôle des opérations. Pour ce faire, il doit « consacrer l'ensemble de [son] attention à être dans chaque instant ». L'état de découverte empêche l'acteur de demeurer immergé dans une conception présupposée de la pièce qu'il a travaillée en répétition, pour pouvoir mieux participer à la représentation au temps de la salle, en relation avec l'assistance et ses partenaires de jeu. Combien de fois avons-nous entendu des acteurs évoquer cette sensation de découvrir le sens d'une réplique ou d'une scène lors de la première d'un spectacle qui avait pourtant été répété pendant des mois ? Une forme d'abandon par rapport à la mémoire et au travail de création avait assurément alors permis de révéler quelque chose qui était demeuré caché et qui ne pouvait être découvert qu'en atteignant une certaine qualité de présence. En travaillant pour développer, maintenir ou retrouver le juste état d'abandon face à sa propre mémoire, l'acteur parvient à un état de découverte. Cet état de jeu permet de découvrir autant de fois que nécessaire le sens qu'on peut accorder à un mot, une réplique ou une situation, voire même découvrir l'effet de ce mot, de cette réplique ou de cette situation sur soi et sur ceux qui nous entourent.

David Mamet se prononce lui aussi sur l'importance de la découverte dans le processus créatif du comédien. « Si l'acteur se présente aux répétitions en s'engageant à découvrir et accomplir les actions simplement et sincèrement, il emmènera cet état d'esprit sur scène avec ses découvertes. » (Mamet, 1997, p.74). Nous avons déjà évoqué dans la section 3.1, portant sur la méthode par objectif du NATC, l'importance pour l'acteur de poursuivre son objectif au temps de la salle. Dans un tel cadre, la qualité et la vraisemblance de son jeu dépendront énormément de la qualité de son « écoute », terme extrêmement galvaudé chez les praticiens du théâtre. À cet égard, nous avons développé une maxime pour les interprètes qui participaient à notre recherche-crédation : « écouter pour découvrir plutôt qu'écouter pour confirmer ». Cette expression nous a permis d'ancrer notre posture par rapport à l'écoute et à la découverte. Il s'agit en fait pour les acteurs d'engager tous leurs sens dans l'atteinte de leur objectif; les interprètes écoutent leurs partenaires de jeu en utilisant leurs yeux et leurs oreilles pour mesurer leurs avancées vers cet objectif ou l'efficacité de la stratégie qu'ils sont en train d'utiliser. En demeurant « dans l'ici et maintenant » de Lapointe, ils ne cherchent pas à confirmer si le texte ou les déplacements correspondent à ce qui était prévu, ou ce qui était voulu, ou ce qui avait été discuté, ou répété. Ainsi orientée, l'écoute des comédiens sert la qualité de leur présence puisqu'elle les incite à demeurer dans l'instant présent sans jamais anticiper ce que leurs sens vont percevoir. De cette façon, ils découvrent la situation en écoutant leurs partenaires de jeu au temps de la salle.

Ce lien entre l'écoute et l'état de découverte nous a permis de dégager un constat important lié à la représentation du récit : l'état de découverte est aussi un état que peuvent aussi partager l'acteur et le personnage qu'il interprète. Plus précisément,

la découverte est une part importante de la relation entre le personnage et le récit, c'est-à-dire qu'une majorité de personnages découvrent le déroulement du récit duquel ils font partie en temps réel, d'abord au temps de la fiction, et donc, par conséquent, au temps de la salle. Nous en concluons que l'atteinte d'un état de découverte chez l'acteur est un substitut adéquat à l'atteinte de l'état émotionnel du personnage qu'il interprète afin de représenter ce personnage.

Afin de stimuler cet état de jeu chez tous les interprètes du mémoire-crédation et pour mieux les aider à se familiariser avec ses caractéristiques, nous avons développé quelques exercices d'entraînement qui font l'objet de la prochaine section.

#### 4.2 S'entraîner à découvrir

Les différents exercices décrits ici ont pour but de placer l'acteur dans une situation où il doit jouer en faisant appel à sa mémoire tout en ancrant le plus possible son attention dans le moment présent. L'objectif principal à atteindre pour l'acteur est de s'habituer au déséquilibre créé par le mouvement constant qui le fait passer de l'instant où il agit à celui où il sollicite sa mémoire afin de découvrir sa prochaine action ou ses prochaines paroles; cette découverte le relance dans une action qu'il accomplit en ancrant à nouveau son attention à l'extérieur, et ainsi de suite. Les exercices ont pour but de se familiariser avec cet état de découverte et d'y développer une certaine aisance ou une certaine fluidité. Ils peuvent aussi faire office d'échauffement au début d'une répétition ou avant une représentation.



La personne qui dirige ces exercices pourrait décider de leur adjoindre d'autres objectifs comme utiliser la variation de l'adresse de la parole ou garder le contrôle sur son corps en jouant (détente des membres et du visage, maintien de l'ampleur de l'ancrage et de la respiration, diction claire et précise). Il est toutefois essentiel que chacun garde en mémoire que ces jeux visent d'abord le développement d'une certaine habitude afin que l'état de découverte obtenu devienne un état que l'acteur a le réflexe de solliciter en tout temps lorsqu'il doit jouer.

#### 4.2.1 Je pars en voyage

Il s'agit à l'origine d'un jeu pour enfants essentiellement constitué d'un exercice mnémotechnique. Un premier participant commence à énoncer la phrase « Je pars en voyage, et j'emmène... », avant de la compléter avec la proposition de son choix (par exemple : « Je pars en voyage et j'emmène ma brosse à dent jaune », ou « Je pars en voyage et j'emmène un panda volant »). Le participant suivant devra reprendre la même formule (« Je pars en voyage et j'emmène... ») et nommer dans l'ordre tout ce que les participants précédents ont décidé d'emmener, puis, ajouter à son tour la proposition de son choix (par exemple : « Je pars en voyage et j'emmène ma brosse à dents jaune, un panda volant et la plus petite canne à pêche du monde entier »).

Afin d'utiliser ce jeu comme exercice de découverte pour des acteurs, il faut d'abord lui donner l'objectif inverse que celui donné aux enfants qui y jouent : il s'agit d'écouter les autres participants, mais sans s'appliquer à retenir les informations. Il

faut plutôt que l'acteur enregistre, puis « oublie » momentanément l'information afin de la redécouvrir une fois le moment venu. Étant donné que la capacité à se souvenir n'est pas la même chez chacun, il est possible que certains acteurs retiennent les différentes propositions de leurs partenaires de jeu plus facilement que d'autres et éprouvent une réelle difficulté à faire des découvertes lorsqu'ils jouent. En laissant le jeu se poursuivre dans le temps, l'accumulation d'éléments devrait amener la mémoire à court terme de chacun à se saturer, et donc à s'engager à se souvenir pour dire, ce qui déclenche le mouvement de va-et-vient décrit au début de cette section. Il est aussi possible d'augmenter la difficulté du jeu en demandant à tous les participants d'adjoindre un mouvement précis du corps à chaque élément mentionné. L'énoncé « Je pars en voyage et j'emène... » deviendra alors une partition textuelle et chorégraphique qui se crée et se répète en temps réel, forçant l'acteur qui y joue à faire des découvertes puisqu'il ne peut pas se souvenir de tout.

Ce jeu vise essentiellement à permettre de faire l'expérience de la découverte. Invariablement, celui qui y joue sans tricher sera placé dans une position où ce qu'il doit dire ou faire est nébuleux, puis apparaît comme une révélation. La personne qui dirige cet exercice doit s'assurer que l'acteur identifie la sensation qui vient avec cette révélation afin qu'il l'intègre à son jeu sans chercher à la dissimuler. Certains acteurs tentent de cacher ou évacuent instinctivement leur sensation de découverte et le plaisir qu'elle procure, croyant à tort qu'elle ne fait pas partie du jeu parce qu'elle montre l'interprète pris en défaut, incapable de réciter par cœur.

Parallèlement, la personne qui dirige cet exercice devrait aider chaque participant à identifier les tensions et les malaises provenant de l'instabilité qui s'installent chez celui qui ne sait pas ce qu'il doit dire ou faire. Cette insécurité de celui qui ne sait pas, ou qui ne se prépare pas avant d'agir, fait aussi partie de l'état de jeu que nous cherchons à développer. Il s'agit donc de développer une certaine aisance dans l'inconfort.

Trois difficultés spécifiques à l'état de découverte émergent souvent lors de cet exercice. La première est essentiellement technique, et facile à résoudre : on enseigne à l'acteur francophone que celui-ci, à l'oral, doit fermer sa pensée en fonction de la ponctuation (un point ou une virgule signifiant la fin d'une idée). L'acteur qui respecte à la lettre ce principe académique et qui ferme le sens à chaque virgule manquera inmanquablement de mobilité et de fluidité dans l'enchaînement de ses découvertes. En demandant au comédien de garder le sens ouvert à la fin de ses énoncés, celui-ci devrait arriver à faire l'expérience de l'enchaînement de plusieurs découvertes et ressentir la fluidité du mouvement entre chacune d'elles que nous cherchons à intégrer à notre état de jeu.

La difficulté suivante vient de l'envie qu'a le participant de se préparer pour son prochain tour : alors qu'il écoute les autres participants, il se prépare mentalement pour quand son tour de jouer viendra. Tel que mentionné par Lapointe dans le chapitre LE TROU DE MÉMOIRE cité en 4.1, il est essentiel que l'acteur s'applique à demeurer dans l'instant présent, sans se préoccuper de sa prochaine action. Écouter est une action en soi, et l'acteur a besoin de s'abandonner à celle-ci comme

il s'abandonnera lorsque vient son tour de jouer. Il doit être sincère dans son jeu et ne pas se contenter de demi-mesures à cet égard.

La dernière difficulté que chacun doit chercher à éviter, c'est la tentation de faire semblant de découvrir. Comme pour un état émotionnel donné, l'état de découverte peut être feint par l'acteur qui en présenterait tout de même les signes extérieurs. Cette approche doit être éliminée pour les mêmes raisons que la simulation de l'atteinte d'un état émotionnel : l'acteur qui fait semblant finira inmanquablement par sonner faux et être démasqué alors qu'un acteur qui trouve le moyen d'être sincère dans tout ce qu'il dit ou fait peut difficilement être pris en défaut. Si l'état de découverte est momentanément inaccessible à l'acteur, il a d'autres moyens à sa disposition pour ramener son attention au moment présent et il n'a pas besoin de faire semblant d'y être.

Mentionnons finalement que nous avons développé une variation de ce jeu que nous considérons idéale pour faire office d'échauffement avant d'entamer une répétition ou enchaînement. Lorsque joué par seulement deux participants face à face, ceux-ci ont l'obligation absolue de mobiliser toute leur attention dans l'écoute et l'action puisque leur fonction alterne toujours entre énoncer et écouter. Aucune pause ou aucune préparation n'est à ce moment possible. Tous les interprètes de notre recherche-crédation s'y sont essayés, et ont convenu que cette version du jeu est la plus concentrée que nous ayons trouvée. Elle permet de retrouver rapidement les sensations liées à l'état de découverte que nous cherchons à stimuler dans le jeu de l'acteur.

#### 4.2.2 Qu'est-ce qu'on a fait hier ?

Le prochain exercice est une variation de « Je pars en voyage » auquel s'ajoutent les notions de narration et de chronologie; de plus, le groupe d'acteurs qui y joue doit maintenant communiquer ses découvertes à un ou plusieurs spectateurs. Le postulat de base est le suivant : tous les participants étaient réunis la veille pour une soirée entre amis dont personne ne se souvient avec exactitude. Disposés face à un public, ils cherchent ensemble à se souvenir et à raconter au public cette soirée en suivant le même fonctionnement que « Je pars en voyage » : chaque participant débute son tour de jeu par la formule « Qu'est-ce qu'on a fait hier ? » avant d'énoncer tous les éléments mentionnés précédemment, puis d'ajouter, en l'inventant, une nouvelle étape au récit.

Cette variation de « Je pars en voyage » rapproche davantage l'interprète qui y joue des conditions dans lesquelles il devra œuvrer pendant une représentation théâtrale pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le contexte fictionnel de ce jeu (la soirée passée ensemble hier) amène la partition qui s'y crée sur le terrain du récit. Alors que « Je pars en voyage » fait découvrir à l'acteur une énumération d'éléments épars pouvant s'apparenter à une liste d'épicerie, « Qu'est-ce qu'on a fait hier soir ? » lui demande de découvrir un enchaînement de situations et d'événements l'impliquant directement, ainsi que ses partenaires de jeu. Les différentes propositions des participants, lorsqu'énoncées, devraient générer des images mentales et des sensations qui viendront influencer sur l'état de l'acteur-narrateur pendant qu'il raconte. Aussi, la nature même du récit fait en sorte que chaque participant doit se l'approprier personnellement. Il ne s'agit plus

d'énumérer le plus précisément possible en utilisant les mots et les gestes de ses partenaires, mais de raconter avec ses propres mots en conservant la liberté d'ajouter ou de retirer des détails au récit. Si « Je pars en voyage » permettait essentiellement à l'acteur de goûter à la sensation de découverte et de se familiariser avec l'état qui permet de les enchaîner en série, « Qu'est-ce qu'on a fait hier soir ? » l'emmène à apprendre comment maintenir cet état et le maîtriser tout en agissant en relation avec un public.

Comme pour le jeu précédent, chaque participant doit se méfier de l'envie de faire semblant de découvrir, ou de mettre davantage son attention sur « chercher à se souvenir » qu'à « découvrir ce qui s'est passé ». Il s'agit d'énoncer les propositions déjà émises par les partenaires de jeu en s'appliquant à les découvrir ici et maintenant en se laissant influencer par les mots qui les composent ou les images intérieures que génère chaque proposition, avant d'ajouter en le découvrant un événement qui n'avait été nommé par personne. Aussi, précisons que pour ce jeu, aucun ordre de passage n'est prévu. La seule commande à cet égard est que les participants doivent « se passer le jeu » de façon fluide en s'assurant qu'au moins l'un d'entre eux mobilise l'attention du spectateur en tout temps. Cette approche oblige l'acteur à une écoute très active de ses partenaires puisqu'il doit se tenir prêt à intervenir à tout moment, sans préparation.

La particularité la plus importante de ce jeu, pour l'acteur-narrateur, vient du fait qu'il doit maintenant communiquer ses découvertes à une assistance. Celui qui y joue ressentira assurément l'insécurité liée au fait d'agir devant un public sans être préparé, et plus encore, de devoir entrer en relation avec ce dernier sans le couvrir

d'un personnage. Cette insécurité, qui peut s'apparenter à un sentiment de perte de contrôle, se manifeste souvent sous la forme de tics et de tensions qu'on peut répartir en deux catégories : ceux qui révèlent, et ceux qui cachent. Si l'état de jeu dont nous sommes à la recherche est bel et bien une forme de déséquilibre, l'acteur doit veiller à ce que ce déséquilibre ne lui fasse pas perdre le contrôle de sa respiration, de sa voix ou de son corps. Parmi la liste des tics et tensions qui révèlent l'insécurité, mentionnons les jambes raides qui produisent un ancrage déficient, les mouvements incontrôlés des mains ou des pieds ainsi que l'apparition de tensions dans le visage (front plissé, mâchoire tendue, etc.). À l'inverse, l'acteur qui cherche à garder un contrôle absolu sur lui-même consacrera son attention à cet objectif au lieu de s'appliquer à découvrir avec ses partenaires, en relation avec le public. Pour ce faire, il fabriquera une forme dans laquelle il peut se cacher. Cette forme est très souvent volontairement décontractée et charismatique, ce qui peut entraîner une certaine mollesse dans le jeu ou faire tendre l'acteur vers un rapport de séduction avec le public. La personne qui dirige cet exercice devrait avoir pour mission première d'amener chaque participant à identifier ces manifestations de sa propre insécurité, et à prendre conscience de leur apparition.

Pour que l'acteur gagne en liberté et en sincérité malgré l'insécurité liée à l'état de découverte en relation avec l'assistance, il doit apprendre à se pardonner rapidement lorsqu'il perçoit l'apparition des manifestations de son insécurité. Il doit ensuite s'appliquer à retrouver le plus rapidement possible la posture de celui qui agit et qui regarde plutôt que de rester dans la posture de celui qui est regardé, posture propre à faire naître l'insécurité. La nuance peut paraître mince, mais elle permet à l'acteur de demeurer dans l'action sans se sentir brimé par le sentiment

d'être en danger. Lapointe décrit bien cette posture dans son chapitre intitulé DE SE PARDONNER.

La notion de pardon de soi-même peut même, chez certains, se retrouver au centre du système donnant accès à la liberté, faisant accéder à la libération de soi, en un vigoureux élan, en pleine vulnérabilité.(...)

Demeurer du point de vue du regardant lors d'une chute aidera à se pardonner, à se libérer de ce poids.

Pour cela il faut savoir chuter sans devenir celui qui se fait regarder et rester ainsi dans la position de celui qui regarde(...). (Lapointe, 2011, p.113-114)

Ainsi, ce jeu permet à l'acteur d'appivoiser l'état de découverte dans une relation sincère avec l'assistance, sans se faire passer pour un autre, qu'il s'agisse du personnage qu'il représente ou d'une version de lui-même qu'il aimerait améliorer. La philosophie du pardon énoncée par Lapointe trouve dans ce contexte précis une application particulièrement pertinente : elle a le pouvoir de libérer l'acteur et de lui insuffler la confiance et la force nécessaire pour jouer malgré sa vulnérabilité.

#### 4.2.3 Raconter avant de représenter

Il s'agit, à la base, d'un exercice plutôt commun dans la formation de l'acteur : on lui demande de raconter la pièce qu'il a lue ou la scène qu'il a préparée. L'objectif habituellement visé est surtout d'éprouver la connaissance et la compréhension du



matériau dramaturgique en question, puis d'en favoriser une certaine prise de possession par l'acteur : raconter une pièce en totalité ou en partie dans ses propres mots donne à l'acteur une chance de développer son interprétation du récit. Évidemment, au sein d'une pratique qui exige des aptitudes de narrateur de la part des comédiens, cet exercice nous apparaissait pertinent. Lorsque nous avons demandé aux acteurs impliqués dans le premier tableau de raconter celui-ci collectivement en guise de réchauffement avant de le jouer, nous avons constaté que cet exercice renfermait des qualités insoupçonnées pour notre recherche-création.

Nous avons imposé à cet exercice les mêmes paramètres que ceux décrits pour « Qu'est-ce qu'on a fait hier soir ? », à savoir découvrir le récit plutôt que de l'énoncer, dans une dynamique où quelqu'un doit raconter et mobiliser l'attention de l'assistance en tout temps. Nous avons constaté que les acteurs qui y jouent développent une véritable relation de narrateurs qui découvrent en temps réel l'histoire qu'ils racontent. Puisqu'il s'agit précisément de la posture de l'acteur-narrateur, nous avons convenu de répéter cet exercice à plusieurs reprises, toujours en guise d'échauffement avant de jouer un tableau.

Cet exercice a permis aux acteurs de marquer l'évolution de leur point de vue sur le tableau au fil du processus de création, en plus de consolider leur posture d'acteur-narrateur, par opposition à celle d'acteur-personnage. Toutes les découvertes faites en lien avec le récit, toutes les nuances apportées aux objectifs des personnages ou de leur interprète au cours d'une session d'exploration devraient trouver leur place dans la prochaine narration d'un tableau. À cet égard, nous avons apprécié l'apport

de ce jeu en tant qu'aide-mémoire pour les acteurs. Aussi, en insistant sur l'état de découverte, qui fait en sorte que les acteurs qui racontent un tableau doivent d'abord s'efforcer de l'oublier, il n'était pas rare que certains interprètes découvrent réellement, en l'énonçant, une nouvelle interprétation d'un tableau. Nous pouvions ensuite mettre à l'épreuve cette découverte effectuée dans le réchauffement dans l'exploration subséquente du tableau. Plus important encore, cette pratique nous a permis de développer une relation au récit jamais figée où nous cherchions continuellement à découvrir l'histoire, comment la raconter et quel sens en dégager. Ce jeu nous éloignait d'une posture où chacun sait exactement ce qu'il doit dire, faire ou ressentir, ouvrant le sens de la pièce à la fois pour les interprètes et pour les spectateurs.

Une variante de ce jeu, particulièrement amusante et pertinente pour limiter l'identification de l'acteur, consiste à demander aux acteurs de raconter un tableau en utilisant le moins possible les mots de la fiction. Les acteurs qui racontent parleront donc des interprètes plutôt que des personnages qu'ils incarnent, décriront leurs actions et leurs objectifs à l'extérieur de la fiction, racontant la représentation de la scène plutôt que la scène en tant que telle. En plus de consolider plus encore la position d'acteur-narrateur à l'extérieur de la fiction, cet exercice permet de raconter en n'utilisant que les éléments perçus par les acteurs au temps de la salle. Chaque tableau devient particulièrement concret et ramené à l'essentiel de ce qui est fait lorsqu'au lieu de dire « Galilée reçoit la visite de Monsieur Mucius qui lui apporte un livre, et qui désire s'expliquer concernant des passages qu'il a écrit », on le raconte en disant : « Pierre-Antoine apporte un livre à Samuel pour obtenir son pardon. »

## CONCLUSION

*Les raisons pour lesquelles une pièce est donnée sont souvent très peu claires. (...) Dès que l'on se pose cette question fondamentale, on est amené irrésistiblement à la réponse suivante : « La seule raison valable ne peut être que la relation avec le public. »*

Peter Brook

À l'origine de notre mémoire-crédation se trouvait un intérêt particulier pour la relation qui se tisse entre acteurs et spectateurs au cours d'une représentation théâtrale. Encore plus particulièrement, nous nous intéressons aux questions entourant la pratique du jeu pour l'acteur qui désire appuyer son travail sur cette relation. La notion d'acteur-narrateur que nous avons développée nous apparaît maintenant comme une posture de jeu complète, qui permet à l'acteur de participer à la narration et la représentation d'une histoire en cultivant une relation dynamique avec l'assistance.

Nos recherches théoriques et pratiques nous ont permis d'identifier les fondements du jeu de l'acteur-narrateur, et d'étudier les modalités de sa mise en œuvre dans un contexte d'hybridation de la représentation et de la narration du récit. Nous avons fait la démonstration que l'interprète qui travaille dans un tel contexte aura avantage à délaisser les approches du jeu destinées exclusivement à l'identification. En s'abstenant d'essayer de devenir quelqu'un d'autre afin de générer une illusion

dramatique à laquelle l'assistance adhère sans condition, l'acteur offre au public comme à lui-même l'opportunité de placer la relation qui les unit au centre de l'événement théâtral. Et puisque l'acteur ne cherche pas nécessairement à générer un état émotionnel particulier, tant chez lui que chez l'assistance, cette relation qu'il développe avec le public peut emprunter d'autres chemins.

C'est la volonté d'explorer ces autres chemins qui a poussé Bertolt Brecht à développer le théâtre épique en rejetant l'identification. Bien que nos recherches ont volontairement évacué ce principe de jeu, il serait hasardeux d'en déduire que l'identification doit impérativement être écartée définitivement d'une forme qui hybride narration et représentation de l'histoire. Brecht s'était lui-même permis de nuancer en ce sens sa propre position face à l'identification, admettant que celle-ci pourrait avoir sa place si elle n'était pas l'unique façon d'aborder une pièce, tant pour l'acteur que pour le spectateur (Brecht, 2008, p. 138). Par ailleurs, soulignons que si plusieurs préceptes entourant la notion d'acteur-narrateur découlent des théories sur le théâtre épique de Brecht, il existe aussi de nombreuses distinctions entre l'acteur-narrateur et l'acteur épique. Nos travaux s'inscrivent assurément dans la lignée de ceux du dramaturge, metteur en scène et théoricien allemand, mais (sans vouloir faire de mauvais jeu de mots) ils s'en distancient également, et ce à de nombreux égards. Nous n'avons jamais eu la volonté de transposer ou d'actualiser les théories de Brecht, mais bien de nous en inspirer afin de mieux comprendre le travail de l'acteur au sein d'une forme où il doit à la fois faire office de personnage et de narrateur.

Alors que notre recherche désirait placer la relation entre acteur et spectateur au centre des considérations du comédien, l'absence de public en salle de répétition fut un obstacle de taille pour tous nos interprètes. L'état de découverte décrit dans le quatrième chapitre de ce mémoire, bien qu'il ne puisse remplacer la présence de cibles auxquelles d'adresser, demeure une approche à privilégier en guise de réponse à cette problématique. Nos explorations nous ont démontré que l'acteur qui s'efforce de développer et de maintenir un état de découverte au moment des répétitions s'entraîne à demeurer disponible à sa relation avec l'assistance en vue des représentations. L'absence de spectateur pourrait inciter l'interprète à concentrer son attention sur lui-même et à cultiver cette habitude lorsqu'il joue. L'état de découverte comme état de jeu lui permet d'éviter cet écueil, et de prendre plutôt l'habitude de se laisser influencer par les différents partenaires de jeu avec qui il interagit, partenaires dont l'assistance peut faire partie. Ainsi, l'interprète qui s'emploie à maintenir un état de découverte peut donc entrer en contact avec le public, comme narrateur ou comme personnage, et développer avec celle-ci une relation aux multiples facettes.

La pratique de l'acteur-narrateur s'articule principalement autour des objectifs du comédien, ainsi que des actions qu'il met en œuvre afin d'atteindre ces objectifs. Elle repose sur différentes techniques qui permettent à l'acteur de mobiliser son attention au temps de la salle lorsqu'il joue, ainsi que sur l'atteinte et le maintien d'un état de jeu que nous avons défini par l'appellation « état de découverte ». Nous considérons ces composantes (actions, objectifs, temps de la salle et découverte) comme un ensemble cohérent d'approches du jeu dans un contexte où la relation au public constitue un élément prédominant de l'événement théâtral. Arrivés au terme de notre recherche, il nous importe de souligner que nous croyons que

l'acteur-narrateur est une posture de jeu qui peut se déployer dans d'autres contextes que celui de l'hybridation de la narration et de la représentation d'une histoire. Celui ou celle qui considère la notion d'acteur-narrateur comme une façon d'aborder la fonction d'interprète au théâtre constatera que cette posture de jeu peut être utilisée au sein de multiples formes allant du théâtre réaliste à la performance. À partir du moment où une histoire fait partie de l'événement théâtral, l'interprète qui y prend part trouvera dans la posture d'acteur-narrateur les ressources nécessaires pour remplir sa fonction.

ANNEXE A

VERSION DE TRAVAIL DU TEXTE *LA VIE DE GALILÉE*

ADAPTATION PAR VINCENT PASCAL

À PARTIR DE

LA TRADUCTION FRANÇAISE DE GILBERT TURP (1989)

## MISE EN GARDE

Notre entière recherche (qui comprend les laboratoires menés avec une équipe de comédiens, l'élaboration de notre essai scénique et la rédaction de ce mémoire) s'est articulée autour du texte *La vie de Galilée*, de Bertolt Brecht dans une traduction de Gilbert Turp. Il importe toutefois de préciser que le texte original a été travaillé, en amont de la recherche, afin d'optimiser le matériau dramaturgique mis à la disposition des acteurs dans leur exploration de la pratique de l'acteur-conteur. Le texte qui suit constitue ce matériau dramaturgique soumis à l'équipe d'interprètes de notre essai scénique au début de nos explorations concernant l'élaboration de notre essai scénique.

Ainsi, au-delà des nombreux tableaux retranchés de la partition originale et des coupures faites à même les tableaux conservés afin de nous concentrer sur certains passages de l'œuvre de Brecht, nous avons choisi d'agrémenter le texte d'un prologue, d'un épilogue et de nombreuses transitions entre les tableaux. Ces segments de notre essai scénique avaient pour objectif principal d'instaurer, de renouveler et de développer une relation hors-fiction entre les interprètes et l'assistance (relation au centre du travail de l'acteur-narrateur), et d'accentuer l'hybridation de la narration et de la représentation à même le matériau dramaturgique.

Voilà donc pourquoi la partition présentée n'est pas uniquement constituée de l'œuvre originale de Brecht traduite par Gilbert Turp.



## PROLOGUE

-Je m'appelle \_\_\_\_\_ et je suis né le \_\_\_\_\_ dans la ville de \_\_\_\_\_.

-Galileo Galilée est un savant italien né à Pise en 1564.

-Aristote est un philosophe grec né à Stagire en 384 AC.

-Bertolt Brecht est un dramaturge, metteur en scène et théoricien du théâtre né le 10 février 1898 à Augsburg ,en Allemagne.

- En 1581, Galileo Galilée entre à l'Université de Pise pour étudier la philosophie, puis la médecine, et finalement, les mathématiques.

- En 1917, Bertolt Brecht entre à l'Université de Munich pour étudier la philosophie, puis la médecine.

-En 367 AC, Aristote débute ses études à l'Académie de Platon.

-En \_\_\_\_\_, je débute mes études en théâtre à \_\_\_\_\_

- En 1602, Galilée établit les premières lois de la physique sur la chute des corps.

- Aux alentours de 350 AC : Aristote écrit son traité d'astronomie intitulé *Du Ciel*, dans lequel il établit comme vraie la théorie de Ptolémée selon laquelle la Terre est au centre du monde, et immobile.

- En 1937, en Allemagne, Adolf Hitler est reconduit au pouvoir en tant que Führer du Reich allemand. Il annonce ses intentions en matière de politique intérieure et étrangère. Au même moment, Bertolt Brecht entreprend l'écriture de la pièce *La vie de Galilée*.

-En 1610, Galilée devient le précepteur du grand-duc de Florence, Cosimo de Médicis.

-En 343 AC, Aristote devient le précepteur d'Alexandre le Grand.

- En 1632, Galilée fait paraître son ouvrage *Dialogue concernant les deux principaux systèmes du monde*, dans lequel il remet en doute l'astronomie d'Aristote, système astronomique alors enseigné et maintenu par l'Église Catholique parce qu'il place la Terre au centre de l'Univers.

- Aux alentours de 335 AC : Aristote écrit *La Poétique*, traité sur l'art poétique, où il établit qu'il existe deux façons de raconter une histoire : par la représentation des actions (du grec ancien *mimésis*) ou par leur narration (*diegesis*).
- En 1948, Bertolt Brecht fait paraître *Petit Organon pour le théâtre*, où il critique *La Poétique* d'Aristote et énonce les bases du théâtre épique. Le théâtre épique s'oppose aux conceptions dramatiques d'Aristote et de Stanislavski, rejette l'identification du spectateur et propose une forme théâtrale narrative où le jugement du spectateur s'active à propos des événements racontés plutôt que sur la vraisemblance de leur représentation.
- Toujours dans *La Poétique* (335 AC), Aristote affirme que l'art poétique a pour objectif d'enchanter celui qui l'écoute, et de lui apprendre quelque chose.

*Le Chœur s'emballe jusqu'à ce qu'on ne distingue plus les paroles de chacun. Rupture. Silence. Le Chœur entame Bohemian Rhapsody du groupe britannique Queen.*

1.

*La pauvre pièce d'étude de Galilée à Padoue. C'est le matin. Un petit gars, Andrea, le fils de la gouvernante, apporte un verre de lait.*

ANDRÉA

Maman dit qu'il faut payer le laitier. *Andréa déniché derrière les tables du ciel une grande maquette en bois du système de Ptolémée. C'est quoi ?*

GALILÉE

Un astrolabe, ça montre comment les astres tournent autour de la Terre, selon le point de vue des Anciens.

ANDRÉA

Comment ?

GALILÉE

Examinons ça. Premièrement : description.

ANDRÉA

Y'a une petite roche au milieu.

GALILÉE

C'est la Terre.

ANDRÉA

Autour, des enveloppes, toutes l'une par-dessus l'autre, comme des couches.

GALILÉE

Y'en a combien ?

ANDRÉA

Huit.

GALILÉE

Les sphères de cristal.

ANDRÉA

Des boules sont accrochées sur les enveloppes.

GALILÉE

Les astres.

ANDRÉA

Et là, y a des rubans dessus avec des mots peints. La boule a plus en bas, c'est écrit que c'est la lune. Et au-dessus, c'est le soleil.

GALILÉE

Bon, maintenant fais faire sa course au soleil.

ANDRÉA *meut les enveloppes.*

Ah, c'est beau. Mais alors, comme ça on est dans une boîte ?

GALILÉE

Oui, c'est ce que j'ai ressenti moi aussi. On est quelques-uns à ressentir ça. Des murs, des enveloppes, de l'immobilité! Depuis deux mille ans, l'humanité croit que le soleil et tous les astres des cieux lui tournent autour. Le pape, les cardinaux, les princes, les savants, les capitaines, les marchands, les poissonnières et les enfants d'école croient qu'ils sont installés, immobiles, dans une boule de cristal. Mais maintenant, Andréa, l'ancien temps est passé et il y a maintenant un temps nouveau.

ANDRÉA

Vous devriez boire votre lait; des gens vont se présenter bientôt et...

GALILÉE

Ce que je t'ai dit hier, est-ce que tu le comprends comme il faut ?

ANDRÉA

Quoi ? Le Kipernic et tout ce qui tourne ?

GALILÉE

Oui.

ANDRÉA

Non. Pourquoi voulez-vous tellement que je comprenne ? C'est très difficile; je vais avoir onze ans en octobre.

GALILÉE

Justement, je veux que toi aussi tu puisses le comprendre. C'est pour qu'on puisse tous bien le comprendre que je travaille, que j'achète des livres qui coûtent les yeux de la tête au lieu de payer le laitier.

ANDRÉA

Mais je le vois bien que le soleil est pas à la même place le soir que le matin. Y peut quand même pas être immobile !

GALILÉE

Tu vois ! Qu'est-ce que tu vois ? Tu vois rien du tout ! *(Il place la bassine avec son trépied au milieu de la chambre)*. Ça c'est le soleil. Assis-toi ! *(Andréa s'assoit sur une des chaises, Galilée est debout derrière lui)*. Où est le soleil, à droite ou à gauche ?

ANDRÉA

À gauche.

*GALILÉE prend la chaise et lui fait faire un demi-cercle.*

Maintenant, où est le soleil ?

ANDRÉA

À droite.

GALILÉE

Et est-ce qu'il s'est déplacé ?

ANDRÉA

Mais non.

GALILÉE

Qu'est-ce qui s'est déplacé ?

ANDRÉA

Moi.

GALILÉE *rugit*

Faux ! Cruche ! La chaise !

ANDRÉA

Mais moi avec elle !

GALILÉE

Évidemment. La chaise c'est la Terre. Tu es dessus.

MADAME SARTI, *entrée faire le lit. Elle a observé.*

Qu'est-ce que vous faites exactement avec mon garçon, monsieur Galilée ?

ANDRÉA

Maman ! Tu comprends rien.

MADAME SARTI

Ah bon ? Parce que toi tu comprends, hein ? Un jeune homme désire suivre des leçons. Il est très bien vêtu et il porte en plus une lettre de recommandation. *(Elle la lui remet)* Andréa mélange tout ce que vous lui racontez. Hier soir, il était en train de me prouver que la Terre tourne autour du soleil. Il est absolument convaincu qu'un dénommé Kippernic a calculé tout ça.

ANDRÉA

Est-ce que Kippernic a calculé tout ça, monsieur Galilée ?

MADAME SARTI

Pourquoi vous lui dites des absurdités ? Pour qu'il aille les raconter à l'école et que les prêtres viennent me trouver parce qu'il répand des choses pas très chrétiennes ?

GALILÉE *petit déjeunant*

Madame Sarti, au bout de vives disputes dans le champ de nos recherches, Andréa et moi avons fait des découvertes que nous ne pouvons pas cacher plus longtemps aux yeux du monde. Une ère nouvelle est en train d'éclorre, un grand siècle dans lequel vivre est une grande joie.

MADAME SARTI

Ah bon. Espérons qu'on pourra aussi payer le laitier dans votre ère nouvelle. *Pointant d'un grand geste la lettre de recommandation.* Faites-moi plaisir, envoyez-le pas promener celui-là. *Elle sort.*

GALILÉE

Comme ça, hier, on a quand même un peu compris.



ANDRÉA

Je lui ai dit ça seulement pour qu'elle soit impressionnée. Mais ça tient pas. La chaise avec moi, vous l'avez fait tourner de côté, et pas comme ça. *Il fait un mouvement de bascule avec ses bras.* Je tomberais en bas de la Terre, si elle tournait comme ça. Là vous avez l'air fin. Comment ça se fait que je suis pas suspendu la tête en bas pendant la nuit ?

GALILÉE

Donc voici la Terre, et ici, toi, dessus. *Il plante une écharde de bûche du poêle dans la pomme.* Et maintenant la Terre tourne.

ANDRÉA

Et maintenant je pends la tête en bas.

GALILÉE

Comment ça ? Regarde comme il faut ! Où est la tête ?

ANDRÉA *le montre sur la pomme*

Là. En bas.

GALILÉE

*Il retourne la pomme.* Est-ce qu'elle n'est pas toujours dans la même position ? Et les pieds, ils ne sont plus au sol ?

ANDRÉA

Pourquoi je me rends compte de rien quand ça tourne ?

GALILÉE

Parce que tu tournes avec ! Toi et l'air au-dessus de toi et tout ce qui est sur la boule.

*Entrée de Ludovico Marsili, un jeune homme riche.*

LUDOVICO

Bonjour, mon nom est Ludovico Marsili.

*GALILÉE étudiant la lettre de recommandation.*

Vous étiez en Hollande ?

LUDOVICO

Ma mère souhaitait que j'aie vu ce qui se passe dans le monde, et tout et tout. J'ai beaucoup entendu parler de vous, monsieur Galilée

GALILÉE

Vous avez entendu parler de moi en Hollande ?

LUDOVICO

Ma mère souhaite que je regarde aussi un peu du côté du savoir et des sciences...

GALILÉE

Leçons particulières : dix écus par mois.

LUDOVICO

Très volontiers, monsieur.

GALILÉE

Qu'est-ce qui vous intéresse ?

LUDOVICO

Les chevaux.

GALILÉE

Ah ah.

LUDOVICO

Je n'ai pas la tête au savoir et aux sciences, monsieur Galilée.

GALILÉE

Dans ces conditions, ce sera quinze écus par mois.

LUDOVICO

Très volontiers, monsieur.

GALILÉE

Ça va te coûter ta place, Andréa. Tu ne paies rien. Tu comprends ?

ANDRÉA

Je m'en vais. Je peux avoir la pomme ?

GALILÉE

Oui.

*Andréa sort.*

LUDOVICO

Il faudra avoir de la patience avec moi; les sciences vont toujours à l'encontre du gros bon sens. Prenez ce drôle de tube qu'on achète à Amsterdam. Je l'ai très bien examiné, Une cartouche de cuir vert et deux lentilles, une ainsi – *il indique une lentille concave* – une ainsi – *il indique une lentille convexe*. L'une ai-je cru comprendre, grossit et l'autre rapetisse : n'importe quel être censé penserait qu'elles s'annuleraient l'une l'autre. Faux. On voit tout cinq fois plus gros à travers ce truc.

GALILÉE

Qu'est-ce qu'on voit cinq fois plus gros ?

LUDOVICO

Des clochers d'église, des pigeons : tout ce qui est loin.

GALILÉE *presque amical*

Pourquoi la Physique ? Pourquoi pas l'élevage de chevaux ? *Entre madame Sarti. Galilée la voit.* Bon, venez mardi, à l'aube. *Ludovico part.* Ne me regarde pas comme ça, je l'ai pris.

MADAME SARTI

Parce que tu m'as vue juste au bon moment. Le curateur de l'université est dehors.

GALILÉE

Fais-le entrer celui-là; il est important.

*Madame Sarti fait entrer le curateur. Galilée a fini de s'habiller, tout en notant des chiffres sur une fiche ou une feuille de carnet.*

GALILÉE

Passez-moi un demi-écu. *Il donne la monnaie que le curateur a sortie de sa bourse à madame Sarti.* Sarti, envoyez Andréa chercher deux lentilles chez l'oculiste; voici les mesure. *Sarti sort avec la fiche.*

LE CURATEUR

Je viens au sujet de votre demande d'augmentation à mille écus. Je ne peux malheureusement pas en faire la recommandation auprès de l'université. Les mathématiques sont un art qui n'attire pas grand clientèle à l'université.

GALILÉE

Je ne peux pas arriver avec 500 écus.

LE CURATEUR

La renommée de votre charge vous procure assurément des étudiants qui peuvent se payer des leçons privées.

GALILÉE

J'en ai trop ! J'enseigne, j'enseigne, et quand puis-je apprendre ? Quand puis-je faire de la recherche, si je suis obligé de faire ingurgiter à n'importe quelle tête d'eau qui peut payer que...

LE CURATEUR

La république ne paie peut-être pas ce que certains princes paient, par contre elle garantit la liberté de recherche.

GALILÉE

Et à quoi sert la liberté de recherche sans temps libre pour faire de la recherche ? Peut-être que vous pourriez montrer à ces messieurs de la Signoria ces essais sur les lois de la chute des corps – *il désigne un paquet de manuscrits* – et leur demander si ça ne vaut pas 500 écus de plus !

LE CURATEUR

Ne vaut seul des écus que ce qui rapporte des écus. Si vous voulez de l'argent, il vous faudra montrer autre chose. Vous ne pouvez réclamer plus pour le savoir que vous vendez que ce qu'il rapporte à celui qui vous l'achète.

GALILÉE

J'ai peut-être quelque chose pour vous. *Il prend la feuille avec l'esquisse.*

LE CURATEUR

Ah oui ? Ce serait la solution. *Il se lève.* Je ne voudrais pas vous déranger plus longtemps.

GALILÉE

Merci. *Le Curateur sort. Andrea entre en courant.* Pourquoi tu n'as pas mangé la pomme.

ANDRÉA

Parce que c'est avec ça que je lui montre qu'elle tourne.

GALILÉE

Donne-moi les lentilles. Il faut que je te dise, Andréa : ne parle pas de nos idées à d'autres.

ANDRÉA

Pourquoi pas ?

GALILÉE

Les autorités l'ont interdit.

ANDRÉA

Oui mais, c'est la vérité.

GALILÉE

Oui mais, ils l'interdisent. Nous autres, physiciens, on ne peut pas toujours prouver ce qu'on tient pour exact. Même la théorie du grand Copernic. C'est juste une hypothèse.

ANDRÉA

Moi aussi j'aimerais ça devenir physicien, monsieur Galilée.

GALILÉE

J'espère bien, étant donné le nombre de questions qu'il reste à éclaircir. *Il se rend à la fenêtre et regarde à travers les lentilles, puis il tend la lunette à Andréa.*

ANDRÉA

Sainte mère Marie, les cloches du campanile sont toutes proches. Je peux même lire les lettres en cuivre : Gracias Dei.

GALILÉE

Ça va nous rapporter 500 écus.



2.

*Le Grand Arsenal de Venise dans le port. Les membres du conseil, et à leur tête, le Doge. Sur le côté, Galilée et son ami astronome, Sagredo. Sur un podium, le Curateur.*

LE CURATEUR,

Excellence ! Une glorieuse page du grand livre des arts se couvre à nouveau des lettres vénitiennes. *Applaudissements polis*. Un savant de réputation mondiale vous remet ici, à vous seuls...

- Au cours de sa vie, Galilée a inventé plusieurs machines et appareils.
- Un compas proportionnel qui permet de tracer des lignes, calculer des intérêts composés, reproduire de plans à plus grande ou plus petite échelle, déterminer le poids d'un boulet de canon.
- Il a d'ailleurs aidé l'armée de Venise en calculant les distances que parcouraient les boulets selon l'angle qu'on donnait aux canons.
- Il a aussi fabriqué une pompe à eau et des systèmes d'irrigation.
- Mais son invention la plus connue, c'est assurément la lunette, ou tube : l'ancêtre du télescope.

LE CURATEUR

... un tube aux riches possibilités commerciales, à produire et à lancer sur le marché selon votre bon plaisir. La lunette, ou télescope, fabriqué et achevé dans votre grand arsenal célèbre dans le monde entier, fruit de 17 ans de patientes recherches de votre humble serviteur. *Applaudissements plus forts*

- Il paraît que ce serait pas vraiment lui qui l'aurait inventée.
- Inventée, perfectionnée... ça revient au même.
- Pas vraiment.

GALILÉE *bas à Sagredo*

Quelle perte de temps !

SAGREDO *bas*

Tu vas pouvoir payer ton laitier.

- Certains historiens affirment que Galilée a produit toutes ces machines et ces avancées technologiques seulement pour gagner de l'argent et pour avoir la paix. Pour pouvoir se consacrer à ce qu'il aimait vraiment : faire de la recherche.

GALILÉE

La nuit dernière, j'ai dirigé ce tube sur la lune.

SAGREDO

Qu'est-ce que tu as vu ?

GALILÉE

Elle n'éclaire pas d'elle-même.

SAGREDO

Quoi ?

GALILÉE

L'astronomie piétine depuis mille ans parce qu'on n'avait pas de lunette. Sais-tu de quoi est faite la voie lactée ?

SAGREDO

Non.

GALILÉE

Moi je le sais.

-Les découvertes qu'il a faites avec sa lunette ont permis au monde d'entrer dans la modernité.

-Des cartes du ciel qui facilitent la navigation...

-Mais surtout : le début d'une révolution à propos des révolutions.

*La pièce d'étude de Galilée à Padoue, près de Venise. La nuit.*

SAGREDO, *regardant à travers la lunette, à mi-voix*

Le bord du croissant est irrégulier, dentelé et raboteux. Sur la partie obscure, tout près du bord éclairé, il y a des points lumineux. Ils paraissent l'un après l'autre. La lumière descend de ces points et s'étale sur des surfaces de plus en plus larges, où elle rejoint la grande partie éclairée.

GALILÉE

Comment t'explique ces points lumineux ?

SAGREDO

Ce n'est pas possible.

GALILÉE

Si. Ce sont des montagnes.

SAGREDO

Sur une étoile ?

GALILÉE

Des montagnes gigantesques. Dont les pics sont dorés par le soleil levant. Tu vois la lumière des plus hauts sommets descendre dans les vallées.

SAGREDO

Mais ça contredit toute l'astronomie depuis deux millénaires.

GALILÉE

Ce que tu vois, aucun être humain ne l'a encore vu, à part moi.

SAGREDO

Mais la lune ne peut pas être une terre avec des montagnes et des vallées, pas plus que la Terre peut être une étoile.

GALILÉE

La lune peut être une terre avec des montagnes et des vallées, et la Terre peut être une étoile, un corps céleste ordinaire parmi des milliers.

SAGREDO

Il n'y aurait pas de différence entre la lune et la Terre ?

GALILÉE

Manifestement, non. Nous le voyons.

SAGREDO

C'est terrifiant. Mais même si la Terre est une étoile, le chemin est quand même long jusqu'aux assertions de Copernic, comme quoi elle tourne autour du soleil. Aucun astre dans le ciel ne tourne autour d'un autre, mais la lune tourne toujours autour de la Terre.

GALILÉE

Je m'interroge Sagredo, je m'interroge. Là, c'est Jupiter. *Il ajuste la lunette.* Et là, tout près, quatre petites étoiles, toujours les mêmes. Je les ai remarquées lundi, mais je n'ai pas fait attention à leur position. Hier je suis retourné les voir, et j'aurais pu jurer que toutes les quatre se trouvaient dans une autre position. Et aujourd'hui... Qu'est-ce qui se passe ? *En émoi* Regarde !

SAGREDO

J'en vois trois.

GALILÉE

Où est la quatrième ? Il faut qu'on calcule quels mouvements elles ont pu faire.

*Ils s'assoient pour travailler, excités. Grand ballet cosmique. Obscurité sur scène, toutefois on voit au loin dans l'horizon circulaire, Jupiter et ses satellites. L'éclairage revient.*

GALILÉE

La preuve est établie : la quatrième étoile ne peut qu'être allée derrière Jupiter, où on ne la voit plus. Le voilà ton astre qui tourne autour d'un autre.

SAGREDO

Mais la couche de cristal à laquelle Jupiter est fixée ?

GALILÉE

Oui, tiens, où est-elle maintenant ? Comment Jupiter peut-il être fixé si d'autres étoiles peuvent en faire le tour ? Il n'y a pas de soutien dans le ciel, il n'y a pas d'appui dans l'univers ! Et il y a d'autres soleils !

SAGREDO

Calme-toi, tu penses trop vite !

GALILÉE

Sarti ! Sarti !

SAGREDO

Galilée ! Veux-tu te calmer !

GALILÉE

Sagredo, veux-tu te réveiller ! Sarti !

SAGREDO

Arrête de gueuler comme un dément ! Est-ce que tu sais dans quoi tu t'embarques si tu te mets à crier à gauche et à droite que la Terre est une étoile et pas le centre de l'univers.

GALILÉE

Elle ne l'est pas ! Tout ce gigantesque monde avec tous ses astres ne tourne pas autour de notre Terre comme on a pu le penser !

SAGREDO

Dans ce cas-là, où est Dieu ?

GALILÉE

À quoi tu veux en venir ?

SAGREDO

Dans ton système cosmique, où est Dieu ?

GALILÉE

En nous ou nulle part. Sarti !

SAGREDO

Galilée, tu es un homme rusé. Dix-sept ans à Padoue, trois ans à Pise, tu as enseigné à des centaines d'élèves le système de Ptolémée, système sur lequel l'Église repose, que l'Église proclame, et que l'Écriture confirme. Tu l'as tenu pour faux, mais tu l'as enseigné.

GALILÉE

Parce que je ne pouvais rien prouver.

SAGREDO *incrédule*

Et tu crois que ça fait une différence ?

GALILÉE

Toute la différence ! Sagredo, je crois en l'être humain, je crois en sa raison !

SAGREDO

Et bien moi je n'y crois pas. Mes quarante ans parmi les humains m'ont constamment appris qu'ils ne se rendent pas à la raison.

MADAME SARTI, *entrant*

Avez-vous besoin de quelque chose, monsieur Galilée ?

GALILÉE *très amical.*

Peut-être que vous pouvez nous aider : une question a surgi sur laquelle on n'arrive pas à s'entendre parce qu'on a lu trop de livres. C'est une question concernant les astres : est-il plus probable que le plus grand tourne autour du plus petit ou bien que le plus petit tourne autour du plus grand ?

MADAME SARTI

Vous allez vite avoir votre réponse : Je vous sers le repas ou vous me le servez.



GALILÉE

Vous me le servez. Hier, il était brûlé.

MADAME SARTI

Il était brûlé parce qu'il fallait que je vous apporte vos chaussures pendant que je faisais la cuisine. Est-ce que je vous ai apporté vos chaussures ?

GALILÉE

Probablement.

MADAME SARTI

Est-ce que ce n'est pas vous, celui qui a étudié et qui peut payer ?

GALILÉE

Et des gens comme elle ne pourraient pas saisir la vérité ? Commence à préparer les bagages, Sarti : on va probablement s'en aller à Florence. J'ai écrit une lettre au grand-duc pour voir s'il aurait besoin de moi comme mathématicien à la cour.

SARTI

À la cour ?

SAGREDO

Galilée !

GALILÉE

Il n'y a pas de preuve qu'un corps céleste tourne autour du soleil, mais j'en fournirai, des preuves pour tous et chacun, de madame Sarti jusqu'au pape. Mais pour ça, j'ai besoin de temps, j'ai besoin de tranquillité et j'ai besoin de bien manger. *Il donne une lettre à Sagredo* : Qu'est-ce que tu en penses ?

*SAGREDO, lit à haute voix la fin de la lettre*

« Je n'aspire à rien comme j'aspire à être auprès de vous, soleil levant qui éclairera ce siècle. » Le grand-duc de Florence a neuf ans.

GALILÉE

Je sais bien. Tu trouves ma lettre trop servile ? Je me demande si elle l'est suffisamment.

SAGREDO

Ne va pas à Florence, Galilée. Les moines règnent là-bas.

GALILÉE

Je les forcerai à regarder à travers ce tube.

SAGREDO

T'imagines-tu que le pape entend ta vérité quand tu dis qu'il se trompe, et qu'il n'entend pas qu'il se trompe ? J'aime la science, mais je t'aime toi davantage, mon ami. Ne va pas à Florence.

GALILÉE

S'ils me prennent, j'y vais.

*Sur un rideau apparaît la dernière page de la lettre :*

Quand j'attribue aux nouvelles étoiles que j'ai découvertes, l'éminent nom de la lignée des Medici, je suis conscient que l'élévation des Dieux et des Héros dans le ciel étoilé a contribué à leur gloire, mais à l'inverse, dans notre cas, c'est l'éminent nom des Medici qui assurera aux étoiles un immortel renom. Enfin, je me rappelle à vous comme étant du nombre de vos serviteurs les plus fidèles et les plus dévoués, qui se fait une gloire suprême d'être né votre sujet.

Je n'aspire à rien comme j'aspire à être auprès de vous, soleil levant qui éclairera ce siècle.

Galileo Galilei

3.

-Donc, au printemps 1610, Galilée quitte la république de Venise pour s'installer à Florence.

- Il y a beaucoup d'hypothèses autour du déménagement de Galilée.

-Certains avancent qu'il a quitté Venise pour éviter de payer toutes les dettes qu'il avait accumulées là-bas.

-D'autres disent qu'il voulait plus de reconnaissance pour ses recherches, et qu'à Florence il aurait la considération des savants de l'université et celle de la cour du grand-duc.

-En fait, certains pensent qu'il voulait travailler sous la protection du grand-duc pour obtenir plus d'attention et un plus grand salaire.

-Même que pour amadouer le grand-duc Cosimo de Médicis et le convaincre de l'engager, il a baptisé les satellites de Jupiter : *les étoiles médicéennes*.

- Peut-être qu'il espérait qu'avec le soutien de la cour et de l'Université de Florence, il pourrait confronter l'Église sur ses positions en astronomie.

-Peut-être aussi qu'il avait seulement envie de devenir riche et célèbre.

-Galilée, Kanye West : même combat !

-Au bout du compte, on ne saura jamais vraiment ce qui l'a motivé à déménager.

-La seule chose dont on est certain, c'est que ça ne s'est pas passé comme il l'aurait souhaité.

*Madame Sarti apprête la pièce d'études à l'avance pour recevoir des invités. Son fils Andréa est assis et range des cartes du ciel.*

MADAME SARTI

Depuis qu'on a le bonheur d'être à Florence, les courbettes et le léchage de bottes n'ont plus de fin. La ville entière se penche devant ce tube, et ensuite... Et aujourd'hui la grande inspection va si mal tourner que... *On frappe en bas*. Oh Seigneur Dieu ! Le grand-duc est déjà là. Et Galilée qui est encore à l'université !

*Elle accourt en bas de l'escalier et fait entrer le grand-duc de Toscane, Cosimo de Médici, avec le maréchal de la cour.*

COSIMO

Je veux voir le tube. Où est-ce qu'il est ?

LE MARÉCHAL

Votre altesse patientera peut-être jusqu'à ce que monsieur Galilée et les autres messieurs soient revenus de l'université ?

COSIMO

Où est-ce qu'il est ?

MADAME SARTI

En haut, dans sa pièce de travail.

*Le garçon hoche la tête, désigne l'escalier qui monte, et y grimpe en courant.*

GALILÉE

Votre altesse ! Je suis heureux d'avoir la chance de faire connaître les nouveautés à ces messieurs de Votre université en votre présence. *Cosimo s'incline très formellement de tous côtés, même devant Andréa. Galilée range discrètement la maquette copernicienne.* Comme votre altesse le sait, nous astronomes sommes aux prises avec de grands problèmes de calcul. Nous utilisons un très ancien système, celui de Ptolémée, qui s'accorde très bien avec la philosophie, mais pas avec les faits qui se présentent à nous. Nous ne sommes pas en mesure d'évaluer correctement la position des astres. Nous ne les trouvons pas à l'endroit où ils devraient être en principe. À cela s'ajoute tel et tel mouvements de planètes pour lesquels le système de Ptolémée n'a pas d'explication. Des mouvements de cette nature me semblent être accomplis par quelques petites étoiles que j'ai découvertes autour de Jupiter. Siérait-il à ces messieurs de commencer par une observation des satellites de Jupiter, les astres médicéens ?

ANDRÉA *désignant la lunette.*

Je vous en prie, prenez place.

LE PHILOSOPHE

Merci mon enfant, mais je crains que tout ne soit pas si simple. Monsieur Galilée, avant que nous appliquions notre œil contre votre célèbre tube, nous aimerions, pour le plaisir de la chose, disputer avec vous sur le thème : de telles planètes peuvent-elles exister ?

LE MATHÉMATICIEN

Une dispute dans les règles.

GALILÉE

En regardant à travers le tube, vous vous convaincriez vous-mêmes.

ANDRÉA

Je vous en prie.

LE MATHÉMATICIEN

Certes, certes. Mais, vous savez évidemment que, suivant les vues des Anciens, il n'est pas possible que des étoiles fassent un cercle autour d'un autre centre que la Terre, ni que des étoiles n'aient pas de support dans le ciel ?

LE PHILOSOPHE

Puis-je, en toute modestie, à titre de philosophe, soulever la question : de telles étoiles sont-elles nécessaires ? Aristotelis divini universum...

GALILÉE

Nous devrions poursuivre dans la langue vulgaire. Mon assistant ne comprend pas le latin.

LE PHILOSOPHE

Est-il de quelque importance qu'il nous comprenne ?

GALILÉE

Oui.

LE PHILOSOPHE

L'argumentation perdra de son éclat, mais vous êtes chez vous. La représentation du monde du divin Aristote est un édifice d'un tel ordre et d'une telle beauté qu'on ne saurait qu'hésiter à troubler cette harmonie.

GALILÉE

Si votre Altesse apercevait ces étoiles aussi impossibles qu'inutiles à travers cette lunette...

LE MATHÉMATICIEN

On serait tenté de répondre que votre tube qui montre quelque chose qui ne peut pas être ne saurait mériter notre confiance.

GALILÉE

Qu'est-ce que vous insinuez ?

LE MATHÉMATICIEN

Ce serait tellement plus enrichissant si vous nous donniez les raisons qui vous conduisent à l'hypothèse que des étoiles flottant librement puissent se mouvoir.

LE PHILOSOPHE

Des raisons, monsieur Galilée, des raisons !

GALILÉE

Les raisons ? Quand un regard sur les astres eux-mêmes montrent le phénomène, en disputer devient absurde.

LE MATHÉMATICIEN

Si on avait la certitude que vous n'allez pas vous énerver davantage, on pourrait dire que ce qu'il y a dans votre tube et ce qu'il y a dans le ciel, c'est deux choses.

LE PHILOSOPHE

On ne saurait s'exprimer plus courtoisement.

GALILÉE

M'accusez-vous de supercherie ?

LE PHILOSOPHE

Mais comment oserions-nous ?



## LE MATHÉMATICIEN

Cet instrument est chose certaine très habilement, très adroitement conçue !

## LE PHILOSOPHE

Et nous sommes persuadés que ni vous ni personne n'oserait orner des étoiles dont l'existence ne saurait être au-dessus de tout de l'illustre nom des Médicis. *Tous s'inclinent devant le Grand-duc.*

COSIMO *au Maréchal*

Quelque chose ne va pas avec mes étoiles ?

## LE MARÉCHAL

Tout va bien votre altesse, ces messieurs se demandent seulement si elles sont vraiment, vraiment là.

## GALILÉE

Ces messieurs y jetteront-ils un coup d'œil oui ou non ?

## LE PHILOSOPHE

Bien sûr, bien sûr !

## LE MATHÉMATICIEN

Bien sûr.

*Un temps. Qui s'étire.*

## LE MARÉCHAL

Votre altesse, messieurs, devrais-je vous rappeler que le bal de la Cité débute dans trois quarts d'heure ?

## LE MATHÉMATICIEN

À quoi bon jouer une telle comédie ? Monsieur Galilée devra bien, tôt ou tard, se réconcilier avec la réalité. Ses satellites de Jupiter défonceraient l'enveloppe sphérique.

## GALILÉE

L'enveloppe sphérique n'existe pas.

## LE PHILOSOPHE

N'importe quel manuel scolaire vous dira que ça existe, mon brave. Votre altesse, mon honorable collègue et moi nous appuyons sur rien de moins que l'autorité du divin Aristote.

## GALILÉE

Messieurs, la croyance en l'autorité d'Aristote est une chose, les faits en sont une autre. Je vous prie humblement de faire confiance à vos yeux. Je mets ma lunette à l'entière disposition de chacun et on me cite Aristote. Cet homme-là n'avait pas de lunette !

## LE MATHÉMATICIEN

Sûrement pas, sûrement pas.

## LE PHILOSOPHE

Si l'on a l'intention ici de traîner Aristote dans la boue, une autorité que la Science et l'Église ont eux-mêmes reconnu, il me semble oiseux de poursuivre la discussion. Je refuse une dispute sans objectivité.

## LE MARÉCHAL

Votre altesse, je m'aperçois avec stupéfaction que cette conversation exceptionnellement instructive s'est quelque peu étirée. *Sur un signe, le Grand-Duc s'incline devant Galilée, et la cour se prépare rapidement à partir.*

## GALILÉE

Ces messieurs n'auraient qu'à regarder à travers cet instrument !

## LE MARÉCHAL

Pour ce qui est de ce que vous avancez, Son altesse ne manquera pas de consulter notre plus grand astronome vivant, le père Christophe Clavius, premier astronome du Collège pontifical, à Rome.

4.

-Christophe Clavius est un scientifique né à Bamberg, en Allemagne, probablement le 25 mars 1538.

-Il est surtout connu pour avoir proposé une réforme du calendrier.

-Son calendrier Grégorien (adopté par le pape Grégoire XIII en 1582) a remplacé le calendrier Julien (instauré par Jules César en 46 AC). C'est le calendrier qu'on utilise encore de nos jours.

- Le calendrier Julien avançait de onze minutes par année, ce qui donne un jour complet par 134 ans, ce qui fait que rendu en 1582, le calendrier était décalé de plus de dix jours par rapport au soleil.

- Pour remercier Clavius de nous avoir permis de recommencer à fêter Pâques et Noël au bon moment de l'année, l'Église l'a nommé premier astronome, et fait installer pour lui un immense observatoire à Rome.

-Rome : la ville du Vatican, la ville du Colisée...

-Rome : la prochaine destination de Galilée

#### L'ANIMATEUR RADIO

De retour en direct du Collegium Romanum, sur les ondes de CIEL, la radio du Vatican, toujours dans l'attente que l'éminent Christophe Clavius se présente au micro pour nous offrir ses conclusions sur les travaux en astronomie du savant Galilée. Je ne vous répèterai pas les théories de ce fameux Galilée (on en a déjà assez parlé) ; non, moi ce qui m'intéresse c'est de vous entendre, je veux savoir ce que Rome pense de Galilée. Les lignes sont ouvertes, on prend vos appels au même numéro que d'habitude... Oh, on a déjà un premier intervenant : un moine dominicain du nom de Francesco. Bonsoir Francesco !

#### FRANCESCO

Bonsoir.

L'ANIMATEUR

Alors, Francesco, c'est quoi votre opinion sur tout ça ?

FRANCESCO

Moi j'ai juste une chose à dire : crampez-vous ! *Un temps.*

L'ANIMATEUR

Je suis pas certain de vous suivre...

FRANCESCO

Si la Terre tourne, vous êtes aussi bin de vous cramper : sinon vous allez tomber en bas de votre chaise ! *Il rit.*

L'ANIMATEUR

Évidemment, ça peut sembler loufoque à première vue...

FRANCESCO

En tout cas, si je finis par tomber, j'espère que ce sera pas sur la lune : il paraît qu'elle a des pics particulièrement pointus... *Il rit de plus belle.*

L'ANIMATEUR RADIO

Si je vous comprends bien, Francesco, ça vous amuse, tout ça ?

FRANCESCO

Évidemment !

L'ANIMATEUR RADIO

Si ça vous amuse que quelqu'un vienne chez nous contredire les Saintes Écritures, je suis bien content pour vous ! On va prendre un autre appel : Monseigneur Castellucci !

CASTELLUCCI

Bonsoir. Premièrement : est-ce que Clavius est encore en train de vérifier ?

L'ANIMATEUR RADIO

On l'attend toujours, monseigneur !

CASTELLUCCI

Je suis astronome, moi aussi. J'ai travaillé avec lui, et je ne comprends pas. Pourquoi est-ce qu'il accorde de l'importance à ces... ces choses-là ! C'est pas parce qu'on utilise le système de Copernic depuis longtemps pour calculer la longueur des années, la date des éclipses de soleil et de la lune ou la position des corps célestes qu'il faut lui accorder autant d'importance : c'est un hérétique ! Je vous pose une question : est-ce qu'il vaut mieux assister à une éclipse trois jours en retard, ou passer l'éternité en enfer ?

L'ANIMATEUR RADIO

C'est une bonne question, ça, monseigneur.

## CASTELLUCCI

La Terre, notre planète, le foyer de l'espèce humaine, il la traite comme n'importe quelle autre planète ! Les être humain, les animaux, les plantes, on serait tous en train de se tourner en rond dans le ciel, dans un ciel vide ! Il dit que la Terre est une étoile. Il n'existe plus que des étoiles ! Souvenez-vous de ce que je vous dis : un jour, ils vont affirmer qu'il n'y a pas de différence entre l'homme et l'animal. L'être humain est lui-même un animal, nous sommes tous des animaux !

## L'ANIMATEUR

Je comprends ce que vous voulez dire. Ça va trop loin ! On va prendre un autre appel : le cardinal Alfredo.

## CARDINAL ALFREDO

C'est un scandale ! Galilée est un ennemi du genre humain ! L'homme est le couronnement de la Création, la plus haute et la plus aimée des créatures de Dieu. Comment est-ce qu'il peut exister des gens assez pervers pour...

## L'ANIMATEUR RADIO

Je vous rappelle que tout le Vatican nous écoute et que probablement que ce monsieur Galilée nous écoute aussi.

## CARDINAL ALFREDO

J'espère qu'il m'entend ! Vous, qui voulez rabaisser la Terre sur laquelle vous vivez et à laquelle vous devez tout : vous souillez votre propre nid ! Je ne suis pas une créature quelconque sur un astre insignifiant qui tourne en rond nulle part. Je vais, d'une démarche sûre, sur une terre ferme et immobile qui est le centre exact. Je me tiens au milieu et l'œil du Créateur se pose sur moi et moi seul. Le puissant soleil est là pour éclairer tout ce qui m'entoure, et m'éclairer moi de même, afin que Dieu me voit. Ainsi, visiblement et irréfutablement, tout est en fonction de moi, l'Homme... *Il s'écroule.*

## L'ANIMATEUR RADIO

Monseigneur êtes-vous correct ?

*la porte du fond s'ouvre et entre le Grand Clavius, suivi d'un moine.*

## CLAVIUS

Il a raison.

*Tous quittent la salle, agars. Le petit moine qui suivait Clavius s'approche du micro.*

## LE PETIT MOINE

Bravo monsieur Galilée. Vous avez gagné

## GALILÉE

La raison, c'est la raison qui a gagné ! Pas moi, la raison !

*Le petit moine est déjà loin. Entrée des cardinaux Barberini et Bellarmino.*

## BARBERINI

« Le soleil se lève et se couche puis s'en retourne à sa place » Voilà ce que dit Salomon, et que dit Galilée.

## GALILÉE

Votre Éminence, une fois quand j'étais tout petit, je me trouvais sur un bateau et j'ai crié : le rivage se déplace. Aujourd'hui je sais que le rivage est immobile, et que c'est le bateau qui se déplace.



BARBERINI

Habile, oui, habile. Ce qu'on voit, à savoir que les astres tournent, n'est pas nécessairement juste. Mais ce qui est juste, à savoir que la terre tourne, on ne peut pas l'observer. Habile.

BELLARMINO

Il faut vivre avec son temps, Barberini. Si les cartes du ciel qui s'appuient sur une nouvelle hypothèse facilitent la navigation de nos gens de mers, qu'ils utilisent ces cartes. Seules les théories qui font mentir les Écritures nous déplaisent. Elles nous déplaisent beaucoup.

GALILÉE

Les Écritures. – « Celui qui retient le grain, qu'il soit maudit du peuple. » Proverbe de Salomon.

BARBERINI

« Le sage cache son savoir. » Proverbes de Salomon aussi. Bienvenue à Rome, ami Galilée. Rome, où vous trouverez tous les genres de plaisirs, célestes et terrestres; que ce soit la conversation de mon ami le cardinal Bellarmino, ou celle de 3 ou 4 dames de réputation internationale, puis-je vous les présenter ? *Il entraîne Galilée qui résiste.* Non ? Il tient à une conversation sérieuse. Bon. Ami Galilée, êtes-vous sûr que les astronomes ne veulent pas tout simplement faciliter l'astronomie en la mettant à leur portée ? Vous pensez en termes de cercles ou d'ellipses, en vitesses symétriques, tous des mouvements simples qui sont à la mesure de vos esprits. Qu'en serait-il s'il avait plu à Dieu de faire circuler les astres ainsi ? *Il dessine en l'air avec son doigt un parcours extrêmement complexe à des vitesses irrégulières.*

GALILÉE

Si Dieu avait construit le monde ainsi – *Il refait le tracé de Barberini-* il aurait aussi construit nos cerveaux ainsi – *il refait ce tracé,* pour qu'ils reconnaissent de tels tracés comme les plus simples. Je crois en la raison.

BARBERINI

Je tiens la raison pour insuffisante. Il se tait. Il est trop courtois pour dire tout bonnement qu'il tient la mienne pour insuffisante.

BELLARMINO

La raison ne va pas très loin, mon ami. Nous ne voyons autour de nous que fausseté, crime et faiblesse. Songez un instant à ce que ça a coûté à l'Église pour donner un peu de sens à un monde pareil (n'est-il pas à peu près horrible ?).

GALILÉE

Je suis un croyant, fils de l'Église...

BARBERINI

Il veut, en toute innocence, démontrer qu'en astronomie, Dieu a commis les plus énormes bévues. Cher ami ! Dieu n'a pas étudié assez soigneusement l'astronomie avant de rédiger les Saintes Écritures ?

BELLARMINO

Ne vous paraît-il pas vrai à vous aussi que le créateur en sait plus long sur son Ouvrage que sa créature ?

GALILÉE

Mais l'être humain peut non seulement mal interpréter les mouvements des astres, mais aussi la bible !

BELLARMINO

Mais au bout du compte, c'est aux théologiens de la Sainte Église qu'il revient de juger comment la bible est interprétée, non ? *Galilée se tait*. Vous vous taisez maintenant. Monsieur Galilée, cette nuit le Saint Office a décidé que la théorie de Copernic, selon laquelle le soleil est le centre du monde et est immobile, et que la Terre, elle, n'est pas le centre du monde et qu'elle est mobile, est insensée, absurde et hérétique.

GALILÉE

Mais les faits ? Les astronomes du Collegium Romanum ont reconnu mes notations. Les satellites de Jupiter, les phases de Vénus...

BELARMINO

La sainte Congrégation a tiré sa conclusion sans s'arrêter à ces détails. Vous êtes libre de jouer avec cette même théorie sous forme d'hypothèse mathématique. Personne parmi nous ne suppose sérieusement que votre but est de miner la confiance en l'Église.

BARBERINI

Ne jetez pas le bébé avec l'eau du bain, ami Galilée. Nous-mêmes ne le faisons pas. Nous avons besoin de vous, plus que vous de nous.

BELLARMINO

Je brûle de présenter le plus grand mathématicien d'Italie au commissaire du Saint Office !

BARBERINI

Vous auriez mieux fait de vous costumer en brave académicien du dogme établi. C'est mon masque, le seul qui me laisse un peu de liberté. Sous un tel déguisement, vous m'entendrez murmurer : si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer. Bon remettons nos masques.

*Ils disparaissent dans un étrange ballet tandis qu'entre le petit moine qui accompagnait Clavius et a parlé au micro.*

- En 1616, un décret de l'Église condamne le système de Copernic, et menace tous ceux qui le soutiennent d'être déclarés hérétiques.

LE PETIT MOINE

Galilée sut à quoi s'en tenir avec le décret

Alors, un jeune moine vint le visiter

Il voulait savoir où se trouve le savoir

Il voulait le savoir, le savoir, le savoir

GALILÉE

Parlez, parlez ! Ce vêtement que vous portez vous donne le droit de dire tout ce que vous voulez.

LE PETIT MOINE

J'ai étudié les mathématiques...

GALILÉE

Ça servirait peut-être à quelque chose si ça vous obligeait à convenir de temps en temps que deux et deux font quatre.

LE PETIT MOINE

Monsieur Galilée, je ne dors plus depuis trois jours. Je ne sais pas comment concilier le décret que j'ai lu et les satellites de Jupiter que j'ai vus. J'ai décidé de dire la messe tôt ce matin puis de venir chez vous.

GALILÉE

Dans le but de m'aviser que Jupiter n'a pas de satellites ?

LE PETIT MOINE

Non. J'ai renoncé à l'astronomie. Je tenais à vous soumettre les motifs qui peuvent amener même un astronome à tourner le dos au développement de certaines théories.

GALILÉE

De tels motifs me sont connus, dites-le sans crainte : les instruments de torture.

LE PETIT MOINE

Je comprends votre amertume. J'aimerais tout de même vous donner d'autres raisons. Permettez-moi de vous parler de moi. Je suis le fils de paysans et j'ai grandi en Campanie. Mes parents sont des gens simples, ils savent tout sur les oliviers, mais à part ça, bien peu de choses. La vie est dure pour eux, les peines leur tombent dessus avec régularité : le dos de mon père se courbe un peu plus chaque printemps parmi les oliviers, même chose avec les accouchements qui ont toujours eu lieu à intervalles réguliers et qui ont peu à peu privé ma mère des grâces de son sexe. Mais même dans leur misère, un certain ordre se trouve, caché dans les différents cycles : les saisons du champ des oliviers. La force de hisser leurs paniers sur des sentiers de roches, ruisselants de sueur, la force de mettre des enfants au monde, et même la force de manger, ils la puisent dans le sentiment de continuité que leur donne la vue des arbres qui reverdissent chaque année, de la petite église où on leur fait la lecture de la bible à tous les dimanches. C'est cela qui les assure que l'œil de Dieu veille sur eux, que tout le théâtre du monde est bâti autour d'eux afin que tous les officiants puissent se révéler dans tous leurs rôles, grands et petits. Qu'est-ce que les miens diraient s'ils apprenaient de moi qu'ils se trouvent sur un petit amas de pierres passablement insignifiant parmi des milliers d'autres astres, et qui tourne sans arrêt dans un espace vide ? Je vois leurs regards s'emplier de crainte, je vois comment ils se sentent trahis et trompés. À quoi bon les Saintes Écritures qui expliquent tout et qui établissent l'indispensable raison d'être de la sueur, de la patience, de la faim et de la soumission ? Il n'y a pas de regard posé sur nous, il faut qu'on veille sur nous-mêmes, ignorants, vieux et brisés comme on l'est ? Personne ne nous a destiné de rôle sur cette lamentable planète autour de laquelle rien ne tourne ? Alors la faim c'est seulement

n'avoir rien à manger, ce n'est pas une épreuve; l'effort, c'est juste s'échiner et tirer. Notre misère n'a aucun sens. Comprenez-vous ?

GALILÉE

Vos paysans de Campanie sont en train de payer avec leurs impôts et la sueur de leur front les guerres que votre représentant du doux Jésus mène en Espagne et en Allemagne. Pourquoi il place la Terre au centre de l'univers ? Pour que le siège de Saint-Pierre puisse se maintenir au centre du monde Vous avez raison, il ne s'agit pas de planètes, mais bien des paysans de Campanie; c'est de cela dont il s'agit. Dois-je mentir à vos gens ?

LE PETIT MOINE

Ce sont les mobiles les plus élevés qui doivent nous faire taire, c'est la paix de l'âme des malheureux.

GALILÉE

Pour me récompenser de laisser en paix les âmes de vos bons parents, les autorités m'offrent le vin qu'ils ont pressé à la sueur de leur front. Si j'étais prêt à me taire, ce serait pour des mobiles parfaitement mesquins, n'en doutez pas; bien vivre, ne pas être persécuté...

LE PETIT MOINE

Monsieur Galilée, je suis prêtre.

GALILÉE

Vous êtes physicien. Vous voyez que Vénus a des phases.

LE PETIT MOINE

Ne considérez-vous pas que la vérité, si elle est vérité, s'imposera aussi bien sans nous ?

GALILÉE

Non ! La victoire de la raison peut seulement être la victoire de ceux qui raisonnent. Vos paysans de Campanie, s'ils n'apprennent pas à penser...

LE PETIT MOINE

Ils sont fatigués !

*GALILÉE, lui lance un paquet de manuscrits*

Est-tu physicien mon fils ? Ici se trouvent les raisons pour lesquelles l'océan remue en flux et reflux. Mais tu n'as pas le droit de lire ça, as-tu compris ?

*Le petit moine s'est plongé dans les papiers.*

GALILÉE

Parfois je me dis que je me laisserais enfermer au creux d'un cachot où aucune lumière ne filtrerait si à ce prix-là j'apprenais ce qu'est la lumière.

*LE PETIT MOINE montre un passage des papiers*

Je ne comprends pas ce passage-là.

GALILÉE

Je te l'explique, je te l'explique.

5.

- Pendant les huit années qui vont suivre, Galilée va se consacrer à l'étude de phénomènes de physique qui n'impliquent pas l'astronomie.

-Les corps flottants, la force du vent, ce genre de choses...

-Ces années ont été tellement ennuyeuses qu'aucune scène de la pièce de Bertolt Brecht ne se déroule durant cette période-là.

-Par contre, dans la pièce de Brecht, il y a un personnage qu'on a oublié de vous présenter.

-Virginia, la fille de Galilée.

-Premièrement il fallait absolument qu'on fasse des coupures parce que le spectacle original dure plus de trois heures.

- Mais en plus, disons que Virginia, c'est pas le personnage féminin le mieux développé.

-En gros, elle sert juste à se faire dire par son père qu'elle est niaiseuse.

-Et donc on s'est dit que c'était pas le meilleur modèle féminin à vous présenter.

-L'affaire, c'est qu'elle a quand même un rôle à jouer dans l'histoire de Galilée.

-Alors voici pour vous une pièce dans la pièce : *Huit années de silence, ou la romance de Virginia*.

#### Huit années de silence, ou la romance de Virginia

- En 1616, un décret de l'Église condamne le système de Copernic, et menace tous ceux qui le soutiennent d'être reconnus hérétiques.

- En 1616 meurt William Shakespeare, poète et dramaturge anglais

- En 1617, Galilée retourne enseigner les mathématiques à Florence. Alors que Ludovico, un de ses anciens élèves, lui rend visite, Virginia l'aperçoit et en tombe instantanément amoureuse.



- En 1617, Samuel de Champlain revient au Canada avec Louis Hébert, premier agriculteur de la colonie du Québec, ainsi que sa femme, Marie Rollet.

-En 1618, lors d'une autre leçon de Galilée qu'il n'écoute pas, Ludovico remarque enfin Virginia, et en tombe amoureux instantanément.

-Au même moment, Samuel de Champlain propose au roi Louis XIII dans un mémoire d'évangéliser les indigènes du Québec. Le roi donnera son accord le douze mars.

- En 1619, les mœurs amoureuses de l'époque étant ce qu'elles sont, les deux amoureux s'adressent la parole pour la première fois, après un an à soupirer l'un pour l'autre en silence.

-En 1619 naît Cyrano de Bergerac, bretteur, poète et libre penseur français qui inspirera à Edmond Rostand la pièce du même nom.

-En 1620, nos amoureux préférés obtiennent enfin le droit de se toucher les mains, et de marcher ensemble dans la rue.

-En 1621, ils entretiennent une relation épistolaire torride alors que Virginia écrit ses sentiments à Ludovico, et que celui-ci peine à les lire.

-En 1622, c'est la consécration de leur amour alors que Ludovico, après avoir demandé la permission à sa propre mère, demande Virginia en mariage. Galilée accepte et on fixe la date des noces pour l'année suivante, 1623.

-En 1623, le pape Grégoire XV décède. Cinquante-cinq cardinaux entrent en conclave à Rome afin de lui nommer un successeur.

*La maison de Galilée à Florence.*

MADAME SARTI

Il n'a pas écrit un livre depuis huit ans.

ANDRÉA *tandis qu'il écrit au tableau le pensum du jour*

« Jeudi après-midi, Corps flottants. » Encore de la glace; un bol avec de l'eau; une balance; une aiguille de fer; Aristote.

*Les autres regardent dans le livre. Entre Filippo Mucius, un savant d'âge moyen. Il a l'air d'un angoissé.*

MUCIUS

Pouvez-vous dire à monsieur Galilée qu'il faut qu'il me reçoive ?

MADAME SARTI

Il ne veut pas vous recevoir.

MUCIUS

Il faut que je lui parle.

GALILÉE

Qu'est-ce qu'il y a ?

MUCIUS

Monsieur Galilée, je vous demande la permission de vous expliquer les passages de mon livre où il y a apparence de condamnation des théories de Copernic sur la rotation de la Terre.

GALILÉE

Qu'est-ce que vous voulez expliquer ? Vous êtes en parfait accord avec le décret de 1616.

MUCIUS

Je...

GALILÉE

Qui ne sait pas la vérité n'est qu'une pauvre cruche. Mais qui la sait et la nomme mensonge est un criminel !

MUCIUS *voix blanche*

*Vous avez raison. Il sort. Galilée retourne dans sa pièce d'étude. Entre monsieur Gaffone, le recteur de l'université.*

MADAME SARTI

Le recteur, monsieur Gaffone.

GAFFONE

Je vous en prie, ne dérangez pas monsieur Galilée; je ne fais qu'apporter un livre qui l'intéressera peut-être.

GALILÉE

C'est sur quoi ?

ANDREA *tendant de lire*

« De maculis in sole ».

LE PETIT MOINE

Les taches du soleil. Encore un !

SARTI

Écoutez la dédicace : « À la plus grande autorité vivante en physique, Galileo Galilei. »

LE PETIT MOINE

J'ai lu le traité de Fabricius de Hollande sur les taches du soleil. Il croit que ce sont des nuées d'étoiles qui passent entre la terre et le soleil.

ANDRÉA

Ce n'est pas douteux, ça, monsieur Galilée ?

LE PETIT MOINE

À Paris et à Prague, on croit que ce sont des exhalaisons du soleil.

ANDRÉA

Hmm.

LE PETIT MOINE

Andréa en doute.

ANDRÉA

Comment je pourrais mettre quoique ce soit en doute ? Je ne peux pas lire vos livres, ils sont en latin. Pourquoi on n'examine pas les taches, monsieur Galilée ?

GALILÉE

Parce que nous travaillons sur les corps flottants.

ANDRÉA

Toute l'Europe va avoir votre opinion. Votre crédit a pris tellement d'ampleur que vous ne pouvez pas vous taire.

GALILÉE

Rome a laissé croître mon crédit parce que j'ai gardé le silence.

ANDRÉA

Mais maintenant vous ne pouvez plus vous permettre de vous taire.

GALILÉE

Je ne peux pas me permettre qu'on me fasse rôtir au-dessus d'un feu comme un jambon non plus.

LE PETIT MOINE

Vous pensez que les taches ont un rapport avec tout ça ? *Galilée ne répond pas.* Parfait, tenons-nous-en aux cubes de glace; ça ne peut pas nous faire de tort.

MADAME SARTI

En tout cas je suis contente qu'il regarde moins souvent dans son tube. *Entrée de Ludovico Marsili.*

GALILÉE

Ah Ludovico. *Va à sa rencontre.* Comment vont les chevaux ?

LUDOVICO

Ils se portent bien, monsieur.

GALILÉE

Sarti, va chercher une cruche de vin sicilien. Le vieux ! *Sarti sort.*

LUDOVICO

À quoi travaillez-vous en ce moment ?

GALILÉE

Des niaiseries. Es-tu passé par Rome ?

LUDOVICO

Oui. – Avant que j’oublie, mère vous félicite pour l’admirable délicatesse dont vous avez fait preuve à l’égard de ces taches solaires des Hollandais.

GALILÉE *sec*

Très honoré. *Entrée de Sarti avec vin et verres.*

LUDOVICO

Christophe Clavius a exprimé des craintes que tout ce cirque de-la-Terre-autour-du-soleil recommence avec ces taches solaires.

GALILÉE

D’autres nouvelles de la ville Sainte ?

LUDOVICO

Vous savez que le Saint Père est mourant ?

LE PETIT MOINE

Qui nommera-t-on comme successeur ?

LUDOVICO

Barberini, c’est ce qu’on dit.

ANDRÉA

Monsieur Galilée connaît bien Barberini.

LE PETIT MOINE

Un homme de science sur le Saint Siège !

GALILÉE

Les choses commencent à bouger. *Un temps.* Ludovico, qu'est-ce que tu penses de mon vin ?

LUDOVICO

Il est bon.

GALILÉE

Andréa, range tous les accessoires : glace, contenants et aiguille.

LUDOVICO

Qu'est-ce que c'est que cette agitation ?

MADAME SARTI

Vous n'allez pas recommencer avec vos histoires de démon ?



GALILÉE

Est-ce qu'il te plait mon vin, Ludovico ?

LUDOVICO

Oui monsieur.

GALILÉE

Il te plait vraiment ?

LUDOVICO *embarassé*

Il me plait.

GALILÉE

Irais-tu jusqu'à accepter le vin ou la fille d'un homme sans exiger qu'il suspende sa carrière ?

LUDOVICO

Dans une famille comme la mienne, les mariages ne se concluent pas uniquement à partir d'intérêts sexuels. Il faut que ma femme fasse bonne figure sur notre banc à l'église du village.

GALILÉE

Tu veux dire qu'on t'a empêché d'épouser ma fille le temps que j'achève ma probation ? Que tes paysans feront dépendre de la sainteté de ta femme le fait de payer ou non leur droit d'être sur vos terres ?

LUDOVICO

En un certain sens.

GALILÉE

Allez chercher le miroir de cuivre et un écran. On projettera l'image du soleil dessus, pour protéger nos yeux.

LUDOVICO

Vous avez affirmé par écrit que vous ne vous mêleriez plus de cette histoire de Terre-autour-du-soleil. Mère et moi, nous pouvons vous certifier que nos paysans ne s'inquiètent pas de vos traités ou des satellites de Jupiter. Leur travail au champ est trop dur. Ce sont des bêtes, vous pouvez à peine imaginer jusqu'à quel point. Des bêtes !

*GALILÉE essaie de rejoindre Andréa et Le Petit Moine qui sont revenus.*

Tu es dans mes jambes !

LUDOVICO

Vous êtes d'une intelligence remarquable, monsieur Galilée. Dommage.

SARTI

Il vous menace ?

GALILÉE

Oui, je pourrais troubler ses paysans, ses domestiques, ses intendant; les désabrutir de pensées nouvelles.

ANDRÉA

Mais y'en a pas un qui lit le latin.

GALILÉE

Mais au lieu d'écrire en latin pour une minorité, je pourrais écrire en langue du peuple, pour beaucoup de monde. Qui souhaite découvrir les causes des choses ?

LUDOVICO

Vous serez toujours l'esclave de vos passions. Excusez-moi auprès de Virginia. Au revoir. // *sort.*

ANDRÉA

Et bonne journée à tous les Marsili, qui ordonnent à la Terre de rester immobile de peur que leur château se fasse renverser ! Et à tous ceux qui baisent le pied du pape seulement s'il écrase le peuple avec !

LE PETIT MOINE

Le nouveau pape sera un homme éclairé.

GALILÉE

Allons-y, à nos risques et périls. Observons ces taches du soleil, sans trop compter sur la protection d'un nouveau pape.

ANDRÉA

Mais pleins d'espoir de démontrer la rotation du soleil !

GALILÉE

Avec le mince espoir de démontrer la rotation du soleil. Mon but n'est pas de prouver que j'ai eu raison, mais de découvrir si j'ai eu raison. Il faut que je sache.

6.

-En 1623, Galilée reprend ses études en astronomie.

-Bien entouré d'une équipe sans cesse grandissante de fidèles à qui il enseigne en secret le système de Copernic...

-... ses recherches ont maintenant un objectif clair : libérer le peuple de l'obscurantisme intellectuel dans lequel l'Église le maintient.

-Son raisonnement est simple : si on peut prouver que l'Église a tort en ce qui concerne le géocentrisme et le mouvement des étoiles, alors on peut remettre en question toutes les autres vérités reçues.

-Lentement, mais sûrement, Galilée et ses disciples accumulent les preuves et démontrent les théories héliocentristes de Copernic.

-Sa renommée grandit au fur et à mesure que son savoir se partage :

-La Terre n'est pas le centre de l'univers ! L'Église nous a menti !

-Galilée est maintenant un héros du peuple. Dans toute l'Italie, la population se soustrait de plus en plus chaque jour à l'autorité du Vatican. Les masses s'agitent et font craindre aux seigneurs une révolte sans précédent. On tourne le pape en dérision. C'est le chaos, et si on ne fait rien, ce sera bientôt l'anarchie. Mais les puissants n'entendent pas se laisser faire. Non les puissants n'entendent pas se laisser faire.

7.

LE PAPE

Non ! Non ! Non ! Je ne ferai pas briser les tables de calcul ! Non !

L'INQUISITEUR

Il ne s'agit pas des tables de calcul. Il s'agit de l'émergence d'une terrible agitation, l'agitation de leur propre cerveau, qu'ils mettent sur le dos de l'immobilité de la Terre. Ils crient : les chiffres s'imposent à nous ! D'où viennent leurs chiffres ? N'importe qui sait qu'ils viennent du doute. Ces gens-là doutent de tout. Devons-nous fonder la société humaine sur le doute et non plus sur la foi ? » Tu es mon Seigneur, mais je doute que cela soit bon. » « Voici ta maison et ta femme, mais j'en doute et je me demande si cela ne devrait pas plutôt être à moi. » Et voilà que ces mathématiciens orientent leurs tubes vers le ciel et racontent au monde entier que Votre Sainteté est tout bonnement dépassée par les événements.

On pourrait se poser la question : quel pourquoi cet intérêt soudain pour une science aussi abstraite et marginale que l'astronomie ? Qu'est-ce que ça peut bien faire, la façon dont ces boules tournent ? Il n'y a plus personne dans toute l'Italie qui n'ait son mot à dire sur les phases de Vénus, et qui ne médite pas sur d'autres phénomènes qu'on tient pour irréfutables. Aristote n'est plus à leurs yeux qu'un chien mort, et ils le citent. Si le métier à tisser tissait de lui-même, et la cithare jouait d'elle-même, alors les Maîtres n'auraient plus besoin d'apprentis, ni les Seigneurs de valets. Et maintenant ils pensent que ce temps est venu.

Cet individu sait ce qu'il fait quand il rédige ses ouvrages d'astronomie non pas en latin, mais dans l'idiome des poissonnières et des artisans du lainage.

LE PAPE

Cela est de fort mauvais goût; je le lui dirai.

## L'INQUISITEUR

Il excite les uns et corrompt les autres. Les villes portuaires réclament ses cartes du ciel pour leurs bateaux. Il faudra bien qu'on leur cède, question d'intérêts matériels.

## LE PAPE

Mais ces cartes du ciel sont justement fondées sur ses affirmations hérétiques. Il s'agit précisément du mouvement de certains astres qui ne peut pas se produire si on refuse sa théorie. On ne peut pas condamner la théorie et accepter les cartes du ciel.

## L'INQUISITEUR

Pourquoi pas ?

## LE PAPE

Cet homme est le plus grand physicien de notre temps, la lumière de l'Italie, pas un vulgaire esprit confus. Il a des amis; il y a Versailles, la cour de Vienne. Qu'on lève la main sur lui, et ils répandront que la Sainte Église est un trou pourri de préjugés.

## L'INQUISITEUR

On n'aura même pas à aller jusque-là avec lui. C'est un charnel.

## LE PAPE

Il ne peut pas dire non à un vieux vin, pas plus qu'à une nouvelle idée. *Temps*. J'ai autorisé la publication de son livre à condition qu'à la fin il se range à l'opinion que le dernier mot ne va pas à la science, mais à la foi. Il s'y est tenu.

L'INQUISITEUR

Dans son livre disputent un personnage idiot qui représente les vues d'Aristote et un personnage intelligent qui représente les vues de Galilée. Cette conclusion, Votre Sainteté, qui des deux personnages la prononce ?

LE PAPE

Qui ?

L'INQUISITEUR

Pas le personnage intelligent. *Temps.*

LE PAPE

Si jamais il résiste, qu'on lui montre les instruments.

L'INQUISITEUR

Cela suffira, Votre Sainteté. Monsieur Galilée s'y connaît, en instruments.

*Sarti est agenouillée et fait des Ave Maria.*

LE PETIT MOINE

Le pape ne l'a pas reçu. Finies, les discussions scientifiques.

ANDRÉA

Ils vont le mettre à mort. Les Discorci ne seront jamais terminés.



LE PETIT MOINE

Qu'est-ce que tu veux dire ?

ANDRÉA

Il ne se rétractera jamais. *Un temps.* « Qui ne sait pas la vérité n'est qu'une pauvre cruche. Mais qui la sait et la nomme mensonge est un criminel. »

LE PETIT MOINE

On n'obtient pas tout par la force.

ANDRÉA

Peut-être pas. *Un temps.*

LE PETIT MOINE

Elle prie pour qu'il se rétracte ?

ANDRÉA

Laisse-la tranquille. *Entrée d'un individu.*

L'INDIVIDU

Monsieur Galilée sera bientôt ici.

LE PETIT MOINE

On l'a relâché ?

L'INDIVIDU

À cinq heures, la cloche de Saint-Marc sonnera et la déclaration de rétractation de Monsieur Galilée sera lue publiquement.

ANDRÉA

Je ne crois pas, non.

L'INDIVIDU

À cause des manifestations dans la rue, monsieur Galilée sera amené ici à la porte du jardin derrière le palais.

ANDRÉA *fort*

La lune est une terre et n'a pas de lumière propre. Vénus n'a pas de lumière propre, elle est comme la Terre, et elle tourne autour du soleil. Quatre lunes tournent autour de Jupiter, qui n'est attachée à aucune espèce d'enveloppe. Le soleil est le centre du monde et reste immobile en son lieu, et la terre n'est pas le centre du monde et n'est pas immobile. C'est lui qui nous l'a démontré.

LEPETIT MOINE

Même avec la violence, ils ne pourront pas faire que ce qui a été vu n'ait pas été vu. *On entend l'horloge de la maison sonner l'heure. Cinq heures. Un très long temps rempli des prières que Sarti récite.*

ANDRÉA

Je n'en peux plus d'attendre !

LE PETIT MOINE

Toujours rien.

ANDRÉA

Il résiste.

LE PETIT MOINE

Cinq heures trois minutes. Il ne se rétracte pas ! *Ils se prennent dans leurs bras, plus qu'heureux.*

ANDRÉA

Donc : la violence ne marche pas ! Donc : la bêtise n'est pas invulnérable. Donc : l'être humain ne craint pas la mort ! Le temps du savoir commence. Imagine s'il s'était rétracté !

LE PETIT MOINE

Je ne le disais pas, mais j'étais mort d'inquiétude.

ANDRÉA

Homme de peu de foi ! Moi, je le savais.

## LE PETIT MOINE

Merci, Seigneur, merci ! *La cloche de Saint-Marc commence à sonner. Tous restent figés.*

## SARTI

Les cloches de Saint-Marc ! Il n'est pas condamné ! *On entend le crieur lire la rétractation de Galilée.*

## LA VOIX DU CRIEUR

« Moi, Galileo Galilei, professeur de mathématiques et de physique à Florence, abjure ce que j'ai enseigné, que le soleil est le centre de du monde et est immobile en son lieu, et que la Terre n'est pas le centre du monde, et qu'elle n'est pas immobile. J'abjure, j'exècre et je maudis d'un cœur loyal et d'une foi non feinte tous ces errements et ces hérésies, comme toute autre erreur ou opinion qui soit contre la Sainte Église. »

*Retour de la lumière sur scène. Dévastation. Andréa pleure.*

## LE PETIT MOINE

On travaillait pour la science.

## ANDRÉA

Malheureux le pays qui n'a pas de héros.

*Entrée de Galilée, totalement changé, presque méconnaissable suite au procès. Il a entendu la phrase d'Andréa. Il attend un petit salut, en vain.*

ANDRÉA

Je ne peux pas le voir. Je veux qu'il s'en aille.

LE PETIT MOINE

Calme-toi.

ANDRÉA

Et vive le confort ! Tu peux bien te saouler ! Tu l'as sauvée, hein, ta peau ! Je me sens mal.

GALILÉE

Donnez-lui un verre d'eau. *Le Petit Moine s'exécute. De loin, on entend la voix du crieur.*  
Malheureux le pays qui a besoin d'un héros.

8

-Galileo Galilée a passé les neuf dernières années de sa vie dans une maison de campagne aux environs de Florence.

-Prisonnier de l'Inquisition, mais toujours vivant.

-Malade, pratiquement aveugle...

-Abandonné de presque tous ceux qui l'avaient aimé.

GALILÉE

Sarti, c'est toi ?

SARTI *au moine*

Il faut envoyer chercher le docteur des yeux.

LE MOINE

Je vais avoir besoin d'une autorisation. Est-ce qu'il a encore écrit tout seul ?

SARTI

Non. Vous le savez bien. Il m'a dicté son livre .Vous avez les pages 131 et 132, et c'était les dernières.

LE MOINE

C'est un vieux renard.

SARTI

Il ne fait rien contre les règlements. Son repentir est vrai. J'y veille.

*On frappe à la porte. Sarti ouvre. C'est Andréa, maintenant un homme d'âge moyen.*

ANDRÉA

Bonsoir.

SARTI

Tu n'es jamais venu.

ANDRÉA

Je suis sur le point de quitter l'Italie afin d'aller travailler en Hollande pour la science. On m'a prié de lui rendre visite pour que je puisse faire un rapport sur lui.

SARTI

Je ne sais pas s'il voudra te voir.

ANDRÉA

Demande-le-lui. *Sarti va rejoindre Galilée.*

GALILÉE

Est-ce que c'est Andréa ? *Sarti acquiesce. Un temps. Fais-le entrer. Sarti va chercher Andréa.*

SARTI *au Moine.*

Il est inoffensif. C'était son élève. Alors maintenant, c'est son ennemi.

ANDRÉA *froid*

Comment allez-vous ?

GALILÉE

Viens plus près. Parle-moi de ton travail. J'ai entendu dire que c'est sur l'hydraulique ?

ANDRÉA

Fabrizius d'Amsterdam m'a chargé de prendre de vos nouvelles.

GALILÉE

Je vais bien. On me porte une grande attention.

ANDRÉA

Je me réjouis de pouvoir me rapporter que vous vous portez bien.



GALILÉE

Fabrizius se réjouira de l'entendre. Tu peux l'informer que je vis dans un confort convenable. Par la profondeur de mon repentir, j'ai pu obtenir la permission de poursuivre des études scientifiques de modeste portée sous contrôle ecclésiastique.

ANDRÉA

L'Église est contente de vous. Votre totale soumission a eu son effet. Aucun ouvrage contenant de nouvelles propositions n'a été publié en Italie depuis que vous vous êtes soumis.

GALILÉE

Il y a des pays qui se soustraient à la prise en charge de l'Église. Je crains que les théories interdites y rebondissent encore.

ANDRÉA

Là aussi, à la suite de votre rétractation, un revirement s'est manifesté, à la grande joie de l'Église.

GALILÉE

Vraiment ? *Un temps*. Rien de Descartes ? Rien de Paris ?

ANDRÉA

En apprenant votre rétractation, il a fourré son traité sur la nature de la lumière au fond d'un tiroir.

GALILÉE

Je me fais du souci pour quelques amis scientifiques que j'ai mené sur la voie de l'erreur. Est-ce qu'ils ont tiré quelque leçon de ma rétractation.

ANDRÉA

J'ai l'intention de me rendre en Hollande pour travailler en science. Notre petit moine a laissé tomber la recherche et est retourné dans le sein de l'Église.

GALILÉE

Je comprends. Mes supérieurs envisagent un prompt rétablissement de mon âme. Je fais de meilleurs progrès que ce à quoi on s'attendait.

SARTI

Le Seigneur soit loué.

GALILÉE

Laissez-moi seul avec lui s'il vous plaît. *Sarti se dirige vers le moine.*

SARTI

Il est inoffensif. Vous entendez bien. *En s'éloignant.* On a reçu du fromage de chèvre frais. *Le moine la suit.*

ANDRÉA

Je vais voyager toute la nuit, je... Je peux partir ?

GALILÉE

Je ne sais pas pourquoi tu es venu, Andréa. Pour me déranger ? Je vis prudemment et je pense prudemment depuis que je suis ici.

ANDRÉA

J'aurais préféré ne pas vous énerver, monsieur Galilée.

GALILÉE

J'ai ré-écrit.

ANDRÉA

Et puis ?

GALILÉE

Je suis venu à bout des *Discorsi*.

ANDRÉA

Quoi ? Les « discours concernant deux nouvelles branches de la science : la mécanique et les lois de la chute des corps », ici ?

GALILÉE

On me donne du papier et des plumes. Mes supérieurs ne sont pas idiots. Ils me protègent de suites fâcheuses en enfermant chaque page au fur et à mesure, une par une.

ANDRÉA

Comment arrivez-vous à écrire dans de telles conditions ?

GALILÉE

Oh, je suis l'esclave de mes habitudes.

ANDRÉA

Les Discorsi dans les mains des moines ! Et Amsterdam et Londres et Prague qui en sont affamées !

GALILÉE

J'entends déjà Fabrizio se lamenter, bien en sûreté à Amsterdam.

ANDRÉA

Deux nouvelles branches de la science perdues !

GALILÉE

Ça l'excitera sans doute, lui et quelques autres, d'entendre que j'ai joué les derniers malheureux restes de mon confort pour faire une copie dans mon propre dos, pour ainsi dire, en épuisant la dernière once de lumière des nuits claires depuis six mois.

ANDRÉA

Vous avez une copie ?

GALILÉE

Cachée dans le globe. Songerais-tu à les emporter en Hollande ? Tu aurais à en porter l'entière responsabilité. *Andréa est allé vers le globe. Il en a tiré une copie.*

ANDRÉA

Les Discorsi ! « Mon intention est de jeter les bases d'une toute nouvelle science concernant un très vieil objet, le mouvement. »

GALILÉE

Il fallait bien que je fasse quelque chose de mon temps.

ANDRÉA

Ça va fonder une nouvelle physique.

GALILÉE

Cache ça !

ANDRÉA

Et nous qui pensions que... Ma voix était la plus forte contre vous !

GALILÉE

Tu faisais ce qu'il fallait. Je t'enseignais la science et je reniais la vérité.

ANDRÉA

Ça, ça change tout. Tout ! Même dans le champ de l'éthique, vous étiez cent ans en avance sur nous.

GALILÉE

Développe, Andréa.

ANDRÉA

On se disait : « il va mourir, il ne se rétractera jamais ». – Vous avez répliqué : « je me suis rétracté, mais je vais vivre. » Nous avons dit : « Ses mains sont souillées. » - Vous dites : « Mieux vaut souillées que vides ».

GALILÉE

« Mieux vaut souillées que vides. » Ça sonne réaliste. Ça sonne comme moi.

ANDRÉA

J'aurais dû le savoir. J'avais onze ans quand vous avez vendu la lunette d'un autre. Puis je vous ai vu tirer de cet instrument un usage immortel. Quand vous vous incliniez devant un enfant à Florence, vos amis... mais la science gagnait du public. Quand vous vous êtes rétracté, vous vous retiriez d'une bataille politique sans espoir pour mener plus loin les affaires de la science.

GALILÉE

Lesquelles consistent en...

ANDRÉA

L'étude des propriétés du mouvement, la mère des machines, qui seules rendront la Terre assez vivable pour qu'on se débarrasse du ciel.

GALILÉE

Aha.

ANDRÉA

Vous gagniez le loisir d'écrire une œuvre scientifique que vous seul pouviez écrire. Vous auriez fini sur le bûcher entouré d'une auréole, c'est les autres qui auraient remporté la victoire.

GALILÉE

C'est eux qui ont gagné. Un homme ne peut pas écrire tout seul une œuvre scientifique.

ANDRÉA

Alors pourquoi vous vous êtes rétracté ?

GALILÉE

J'avais peur de la souffrance physique.

ANDRÉA

Non ! Alors il n'y avait pas de plan ?

GALILÉE

Il n'y en avait pas.

ANDRÉA

La science ne connaît qu'une loi : l'apport scientifique. Craindre la mort est humain. Les faiblesses humaines n'ont rien à voir avec la science.

GALILÉE

J'ai beaucoup réfléchi à la façon dont le monde aura à faire la critique de mon propre cas. Le développement de la science me paraît exiger un courage particulier. Elle fait le commerce du savoir, lequel est acquis par le doute. Elle procure du savoir sur tout pour tous, elle cherche à faire de tous des gens qui doutent. Mais la majeure partie de la population est maintenue par ses Princes, ses propriétaires terriens et ses ecclésiastiques dans les superstitions et les vieilles formules qui masquent leurs machinations. La misère de la majorité est aussi ancienne que la montagne, et on nous explique qu'elle est tout aussi indestructible que la montagne. Je tiens pour vérité que l'unique but de la science réside dans l'allègement des peines de l'existence humaine. Si les scientifiques, intimidés par des gens de pouvoir, se contentent d'accumuler le savoir pour le savoir, leurs nouvelles machines ne créeront peut-être que de nouveaux problèmes. Avec le temps, vous pourriez découvrir tout ce qu'il y a à découvrir, mais votre progrès ne sera rien d'autre qu'une échappée qui vous éloignera de l'humanité. Si j'avais résisté, peut-être que les gens de sciences de la nature auraient pu développer quelque chose comme le serment d'Hippocrate des médecins, le vœu de consacrer leur savoir uniquement au bien de l'humanité.

ANDRÉA

Alors vous ne croyez plus qu'un temps nouveau est commencé ?



GALILÉE

Oui. Mais j'ai livré mon savoir aux gens de pouvoir pour qu'ils en usent, pour qu'ils n'en usent pas, pour qu'ils en abusent; j'ai trahi ma profession. Fais attention à toi. Surtout si tu traverses l'Allemagne avec la vérité sous ton manteau.

ANDRÉA

Merci. *Il va pour sortir, puis revient.* Monsieur Galilée ! Je ne pense pas que votre analyse dévastatrice sera le dernier mot.

GALILÉE

Merci.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- Aristote. (1990). *Poétique*. (Trad. du grec par J. Hardy), Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard
- Bachelot, M. (2006). Le teatro-narrazione italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique. *Loxias*, 13, 1-10
- Banu, G. (1981). *Bertolt Brecht, ou le petit contre le grand*. Paris : Éditions Aubier Montaigne
- Bolens, G. (2015). Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans Star Wars Canteen 1 & 2 d'Eddie Izzard. *Cahiers de narratologie*, 1, 1-12
- Brecht, B. (1972). *Écrits sur le théâtre volume 1*. Paris : L'Arche
- Brecht, B. (1979). *Écrits sur le théâtre volume 2*. Paris : L'Arche
- Brecht, B. (2008). *L'Achat du cuivre*. Paris : L'Arche
- Brecht, B. (1999). *L'Art du comédien : écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche
- Brecht, B. (1989). *La vie de Galilée*. (Trad. de l'Allemand par Gilbert Turp), [Document non publié], École Nationale de Théâtre du Canada
- Brecht, B. (1970). *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*. Paris: L'Arche
- Brecht, B. (1999b). *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche
- Brook, P. (1998). *Avec Shakespeare*. Arles : Actes Sud
- Brook, P. (1991). *Le diable, c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles : Actes Sud

- Brook, P. (1989). *Climat de confiance* Québec : L'Instant même
- Brook, P. (1992). *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*. Paris : Éditions du Seuil
- Bruder, M., Cohn, L.-M., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., Zigler, S (1986). *A practical handbook for the actor*. New-York : Vintage Books
- Carrière, J.-C. (2001). *Raconter une histoire*. Paris : La FEMIS
- Cyr, C. (2004). Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 35, 24-42. DOI: 10.7202/041554ar
- Deghaye, P. (1977). *Galilée marxiste et le mysticisme astral, essai sur « La vie de Galilée » de Bertolt Brecht*. Paris : Éditions de la différence
- Drennan, B. (1992). Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 12, 41-51. DOI : 10.7202/041174ar
- Feldhendler, D. (2014). Playback theatre, théâtre-récit, théâtre en miroirs (Une scène pour représenter nos histoires de vie). *VST- Vie sociale et traitements*, 121, 1, 72-78
- Fischer-Lichte, E. (2008). Reality and Fiction in Contemporary Theater. *Theatre Research International*, 33, 1, 84-96
- Fo, D. (1990). *Le gai savoir de l'acteur*. Paris : L'Arche
- Gadamer, HG. (1960). *Vérité et Méthode*, Paris : Éditions du Seuil (1960/1990)
- Genette, G. (1972). *Discours sur le récit* dans *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil. Collection : Poétique
- Genette, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 134, 131-139
- Georgis, S. (2011). *Le triomphe du saltimbanque*. Paris : Transboréal, coll. « Petite philosophie du voyage »
- Grotowski, J. (1986). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Âge d'homme

- Krysinski, W. (1980). La dislocation des codes, le croisement des récits et la brisure de la représentation dans "Six personnages en quête d'auteur" de L. Pirandello. *Études littéraires*, 13(3), 495-514. DOI : 10.7202/500529ar
- Lapointe, C (2011). *Anky, ou, La Fuite / Opéra du désordre* suivi de, *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*. Montréal : Les Herbes rouges
- Larousse. (s. d.). Identification. Dans « *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. » Consulté le 3 mars 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identification/41412?q=identification#41306>
- Lehman, Hans-Thies (2002) : *Le Théâtre postdramatique*. Paris (L'Arche).
- Mamet, D. (1997). *True and false : Heresy and Common Sense for the Actor*. New-York : Random House
- Mamet, D. (2012). *Le Chasseur et le Gibier : notes sur le théâtre*. Paris : L'Arche
- Marchand, A. (1988). Mimèsis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht. *Philosophiques*, 15(1), 108-127. DOI : 10.7202/027038ar
- Monfort, A. (2009). Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. *Trajectoires*, 3, p. 2-7
- Morissette, J. (2011). Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance. *Cahiers de recherche sociologique*, 51, 115-138. DOI : 10.7202/1015000ar
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research design, methodology and applications*. Newbury Park: Sage. P. 15-37
- Paillé, L. (2004). (2004). *Livre livre. la démarche de création*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.
- Ritchie, C. (2012). *Performing Live Comedy*. London : Methuen Drama.
- Ryngaert, JP. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 43-44, 103-112
- Ryngaert, JP., Sermont, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil Édition THÉÂTRALES

- Schechner, R. (2008). *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois : Éditions THÉÂTRALES
- Sarrazac, JP. (1999). *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Belval : Éditions Circé
- Sarrazac, JP. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Éditions Circé
- Ubersfeld, A. (1996). *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Éditions du Seuil
- Stanislavski, C. (1963). *La formation de l'acteur*. Paris : Édition Payot et Rivages (1963-2001)
- Stanislavski, C. (1966). *La construction du personnage*. Paris : Éditions O. Perrin
- Tremblay, J., Gosselin P. (2008). Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. *Recherches qualitatives*, 6, 57-72
- TURP, G. (2006). *La culture en soi*. Montréal : Éditions Leméac