

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE DE L'APPORT ARTISTIQUE DE L'INTERCULTURALITÉ
DANS LA MISE EN SCÈNE DE
LA NUIT JUSTE AVANT LES FÔRETS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS
À PARTIR DES THÉORIES DE COMMUNICATION INTERCULTURELLE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
FARRAH ROZÉFORT

FÉVRIER 2006

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.01-2006). 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.»

AVANT-PROPOS

Lors de l'élaboration de ce sujet de maîtrise, l'idée d'aborder la condition et la place qu'occupait l'acteur noir dans le théâtre québécois a été longtemps considérée. Galvanisés par le besoin de comprendre l'absence des minorités culturelles au théâtre, nous en sommes vite venus à la conclusion que le manque d'ouvrages de référence et d'outils allait rendre notre tâche plus laborieuse que prévu. De plus, cette recherche s'annonçait très limitative. En effet, en nous concentrant seulement sur l'acteur noir, risquions-nous de créer un spectacle ethnique, avec des acteurs ethniques, et ce, pour un public général ? En mettant trop l'emphase sur la couleur de l'acteur, notre désir de le blanchir de toutes connotations culturelles allait-il être vain ? Au fond, notre but premier était d'offrir à l'acteur issu d'une communauté culturelle une scène où il pourrait étaler son talent et non être ambassadeur d'une cause sociale.

Or, après moult réflexions, nous avons décidé de réorienter notre sujet vers une étude du processus de création dans un contexte communicationnel, ainsi que vers l'apport artistique de l'interculturalité dans la mise en scène d'une œuvre dramatique. Cette tangente paraissait plus positive à nos yeux, mais également extrêmement stimulante. Non seulement, nous pouvions continuer à scruter le travail de Peter Brook au sein du Centre de Recherche Théâtrale mais aussi, nous pourrions mettre la main sur une multitude d'ouvrages qui traitent de la communication interculturelle. Nous avons une idée solide, une pièce fétiche, des outils de référence. Il ne nous restait plus qu'à trouver des acteurs, du courage et un peu d'inspiration pour créer un spectacle unique et esthétique à l'image de notre vision du théâtre.

La réalisation de ce mémoire est le fruit d'un long et laborieux processus qui n'aurait pu voir le jour sans la présence de certaines personnes. Aussi je tiens à exprimer ma sincère gratitude à Monsieur Michel Laporte, directeur de l'École Supérieure, mon directeur de recherche, pour ses éternels encouragements, sa patience, son humour, son écoute et son ouverture d'esprit.

Je tiens également à remercier Mme Martine Beaulne, directrice de la maîtrise, M. Raymond Naubert, Mme Francine Dussault, M. Gilles Chartrand, M. Guy Rouillard, M. Tibor Egervari et Mme Claire Faubert.

Enfin, je ne saurais terminer sans remercier mon équipe de production et particulièrement mes comédiens, Laurent, Rony et Jean-Sébastien. Sans oublier ma famille qui m'a encouragée à ne jamais lâcher prise. Et à tous ceux qui ont cru en mes capacités, même lorsque je criais défaite et qui m'ont nourrie d'amour et d'espoir tout au long de ce processus. Vous saurez vous reconnaître. Je vous remercie.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	3
ÉTUDE DE L'ŒUVRE DE KOLTÈS	
1.1 L'œuvre de départ et le personnage de l'étranger.....	3
1.2 Les thèmes, la structure et la langue.....	5
CHAPITRE II.....	9
A PRIORI THÉORIQUES POUR UNE POSTURE INTERPRÉTATIVE	
2.1 La culture selon Camilleri.....	9
2.2 Edward T. Hall : La culture est communication.....	12
2.3 Le sablier de Patrice Pavis : croisement et hybridation.....	17
CHAPITRE III.....	19
OBSERVATION EN RÉPÉTITION ET APPLICATION DU MATÉRIAU THÉORIQUE	
3.1 Les comédiens.....	19
3.2 L'aspect communicationnel et culturel dans le processus de création de <u>La Nuit...</u> ...	21
3.3 La notion de culture dans le processus de création.....	24
3.4 Les éléments de représentation.....	26
CONCLUSION.....	31
BIBLIOGRAPHIE.....	33

RÉSUMÉ

Cette recherche consiste à étudier l'apport de l'interculturalité dans un processus de création théâtrale en se basant sur les théories de communication interculturelle. La pièce choisie pour l'élaboration de ce mémoire-crédation est La Nuit juste avant les forêts de Bernard-Marie Koltès. Cette pièce a été interprétée par trois comédiens d'origines culturelles diverses en juin 2004. Le travail en répétition nous a permis de tirer nos conclusions sur la pertinence de la communication interculturelle dans un processus théâtral. Les bases théoriques auxquelles nous avons eu recours sont des ouvrages de Peter Brook, Edward T.Hall, Carmel Camilleri, Adam Kiss et Patrice Pavis.

Mots clés : Communication interculturelle, Bernard-Marie Koltès, théâtre, transculturalité, interculturalité.

INTRODUCTION

Cette courte étude porte sur l'apport de l'interculturalité dans la mise en scène d'une œuvre dramatique. Notre choix s'est arrêté sur La Nuit juste avant les forêts, une œuvre de Bernard-Marie Koltès créée en 1977, comme toile de fond pour notre expérimentation. En effet, cette pièce nous a semblé pertinente par sa forme et son discours parce qu'elle met en scène un personnage étranger, confronté à son incapacité d'intégration, qui tente en vain de se faire reconnaître dans sa différence. Cet étranger est en quête d'un dialogue, mais ne le trouve pas. Il parle d'idéologies, de nuits folles et de bandits, mais son discours demeure sans réponse.

À partir de la problématique de l'interculturalité dans un milieu de création, nous avons tenté de répondre aux questions suivantes : comment créer un spectacle esthétique avec trois comédiens d'origines culturelles diverses (française, québécoise et haïtienne) qui interprètent le même rôle et comment s'est déroulé le processus de création en tenant compte des théories de la communication interculturelle?

La Nuit juste avant les forêts constitue donc notre principal matériau privilégié pour développer notre problématique. Pour notre expérimentation, nous avons choisi de mettre à l'œuvre trois interprètes qui ont été appelés à incarner le même personnage, soit celui de l'étranger. En effet, en segmentant le texte entre les acteurs, ce long monologue nous permet de juxtaposer leur travail, et ainsi de comparer leur interprétation du personnage de l'étranger.

La théorie de la communication interculturelle constituera notre matériel théorique pour soutenir notre démarche. Nous trouverons également appui dans le travail de Peter Brook, qui s'est beaucoup interrogé sur l'apport de l'acteur ethnique dans le milieu théâtral. Accompagnées de l'observation en ateliers pratiques, ces théories nous serviront à répondre à notre questionnement de départ dans notre conclusion.

Notre travail tente essentiellement de répondre aux questions suivantes : comment créer un spectacle esthétique avec trois comédiens d'origines culturelles diverses (française, québécoise et haïtienne) qui interprètent le même rôle et comment s'est déroulé le processus de création (des répétitions au produit final) en tenant compte des théories de la communication interculturelle ?

Ces questions sont larges et nous croyons qu'elles englobent plusieurs autres aspects auxquels il serait bon de répondre également : où trace-t-on la distinction entre la culture première et la culture apprise dans un contexte où les différences culturelles se brouillent, où les caractéristiques s'entrelacent ? Quelles sont les principales sources de conflit entre des comédiens de cultures différentes ? Et en quoi ces conflits nourrissent-ils l'acte théâtral ou paradoxalement, font-ils obstacle à l'évolution de la création ? Quels sont les défis que présentent la co-existence et la communication interculturelle ? Pour trouver réponse à ces interrogations, nous avons consulté des écrits de Adam Kiss, Edward T. Hall, Carmel Camilleri, Jean-René Ladmiral et Edmond Marc Lipiansky.

Aux premiers balbutiements de notre hypothèse, nous étions déjà convaincus du fait que nous allions rencontrer les obstacles communicationnels culturels dont il est question dans les ouvrages respectifs de Kiss, de Hall, de Ladmiral et de Lipiansky. Mais allions-nous connaître les mêmes défis ou les mêmes réalisations que les chercheurs mentionnés plus haut face à l'interaction entre les membres de communautés culturelles diverses ? Cette hypothèse pourrait sans doute constituer la question centrale de notre travail. Dans les pages qui suivent, nous ferons état des grandes lignes des études de ces auteurs.

CHAPITRE I

ÉTUDE DE L'ŒUVRE DE KOLTÈS

Au cours des prochaines pages, nous ferons une esquisse du personnage de l'Étranger et nous aborderons les thèmes récurrents dans la dramaturgie de Koltès. Nous étudierons la structure et l'utilisation du rythme dans La Nuit juste avant les forêts pour finalement faire part des raisons du choix de cette œuvre pour l'élaboration de ce projet de maîtrise.

1.1. L'œuvre de départ et le personnage de l'Étranger

La Nuit juste avant les forêts met en scène un homme solitaire en quête d'acceptation sociale, qui en peine de ne pouvoir accéder à l'univers de l'autre, crache son venin sur tous les aspects qui composent ce monde tant convoité. Il est à la recherche d'une chambre pour une nuit, une partie de la nuit, d'un camarade, d'un frère de circonstance. En quête d'un lieu qu'il pourra appelé le sien, il rejette le travail à l'usine et la conformité et fuit les apparences, l'exclusion et l'oppression permanente. L'œuvre koltésienne met en scène des personnages vagues et approximatifs, incertains, confrontés à des rencontres de hasard.

Tu tournais la rue lorsque je t'ai vu, il pleut cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et sur les fringues, mais quand même j'ai osé, (...), mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois tourné le coin, je ne me retrouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade!, que j'ose prendre ton bras : camarade!, que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien camarade,¹

¹ Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 7-12.

Nous n'apprenons presque rien sur le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* sinon qu'il est étranger aux autres, qu'il est différent, qu'il ne peut vivre dans un monde rangé, qu'il est en lutte constante avec un oppresseur sans nom ni visage qui tente de le cantonner à un rôle qui n'est pas sien : employé d'usine sans défense, ni argent. Le protagoniste de *La Nuit...* est ostracisé. Toutefois, Koltès reste vague sur les raisons de la marginalisation du personnage.

Plutôt que d'expliquer son rejet, Koltès crie sa différence : il cherche ailleurs la « vraie vie ». Car le plateau de théâtre n'est pas pour lui un lieu de culte, un tribunal ou une tribune de meeting, mais l'enjeu d'une tentative : à travers la rencontre de l'exclu et du condamné, la recherche désespérée d'un désenfermement par un possible échange entre les hommes et l'appel véhément d'un partage possible entre le destin de l'homme et le destin du monde.²

De plus, tout comme le protagoniste, le lieu dans lequel il évolue est anonyme. Le personnage koltésien sillonne une nuit incertaine, lieu de passage pour les vies sans attaches, lieu où règne une insécurité née de l'errance et du hasard des rencontres. L'Étranger évolue dans la nuit juste avant les forêts. En d'autres mots, il évolue en marge de la société. Cette marge devient donc l'arène où le langage est vivant, où la langue est unique. L'Étranger fait usage d'une langue poétique, militante, qui n'est régie par aucune règle et n'aboutit à aucun point final et ce, même au terme des soixante-deux pages. Plus encore, le lecteur peut noter qu'en présence de l'ennemi, des oppresseurs, l'Étranger tente de faire partie de la société qui le rejette.

Les conneries qui se disent, là dehors, chaque nuit, malgré cette saloperie de pluie et de lumière triste, sont de drôles d'oiseaux qui n'existent nulle part sauf dans la tête des cons, et, si l'on veut être d'accord avec eux tous, on donne son avis, on invente des couleurs, alors, moi, j'inventais, je cachais que je leur étais étranger en donnant mon avis sur tout.³

² Bernard Desportes, *Koltès : la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993, p. 133.

³ Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 29.

1.2 Les thèmes, la structure et la langue

Muselé par ses propres convictions et sa différence, le protagoniste s'empêche de donner libre cours à sa pensée pour ne pas être reconnu comme étranger, comme autre. Bref, c'est lorsque le protagoniste réintègre les bas-fonds de la ville, les terres connues, que ses mots déferlent, que sa parole devient image. Car l'action de la pièce repose sur une fable racontée. L'étranger raconte sa folle nuit.

(...) j'avais assez d'argent pour toute la soirée à boire autant de bières que tu l'aurais voulu et pour être o.k., mais ils me l'ont piqué dans le métro, un sale coup comme cela, il ne me reste plus rien pour la soirée que ce que j'avais comme petite monnaie dans la poche de devant, juste pour deux cafés, et j'ai couru derrière eux, pourtant, comme si je le cherchais, jusqu'à ce qu'ils me l'aient piqué, et cassé la gueule encore, dans le couloir du métro il y avait deux loubards avec cette gueule qui ne trompe pas, des loubards qui cherchent, qui vont faire quelque chose, des loubards sapés et qui tiennent la forme...⁴

Ce texte qui par sa structure dramatique ne se présente pas à première vue comme une œuvre théâtrale emporte le lecteur dans une nuit où bandits, putes, idéologies se croisent. Koltès a su décrire un monde urbain, où la parole va au rythme de la ville. En effet, l'Étranger vomit des mots, vomit sa hargne, avec une telle frénésie, qu'il est parfois difficile de le suivre. L'Étranger s'étrangle tant son débit est chaotique. Il vit une nuit à la fois. Les mots guident son parcours, rendant ce dernier hasardeux, incertain, parfois même interrompu. L'acteur se voit donc déstabilisé par la forme peu conventionnelle du texte. Le personnage de La Nuit... entraîne l'interlocuteur muet, le spectateur et l'acteur dans un leitmotiv poétique et dramatique. La scène devient ainsi l'arène du combat du personnage, du comédien et du public avec la langue, le rythme et la cadence de la poésie.

⁴ Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 57.

De plus, notons que La Nuit juste avant les forêts a tout d'une œuvre classique. En effet, nous retrouvons une seule unité de temps, d'espace et d'action. C'est d'ailleurs une action que l'Étranger raconte puisque qu'elle a déjà eu lieu. Seule la rencontre entre le protagoniste et son camarade se déroule en temps réel sur scène.

L'énonciation poétique de mythes et de symboles qui s'y succèdent en désordre telles des trouées de lumière brutale dans la nuit incohérente des situations masque, dévoile, dévie par vagues successives les tentatives éblouies ou désespérées de la logique ou de la raison. Nulle raison ni logique donc, au lecteur d'accepter ou non ce vent de tempête, de s'y livrer ou pas et débarquer alors ou se laisser emporter au hasard d'un itinéraire inconnu et imprévisible, fait d'abîmes et de chutes innombrables pour une improbable arrivée.⁵

L'incapacité de communiquer, la quête obstinée de l'ailleurs et de l'inaccessible et le discours du condamné sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Koltès. En effet, l'auteur met souvent en scène une communication unilatérale, impossible, La Nuit..., Dans la solitude des champs de coton et Quai Ouest ne sont que quelques exemples où l'échange n'est pas à la base du dialogue. D'ailleurs, La Nuit juste avant les forêts constitue une tirade d'une soixantaine de pages où l'interlocuteur muet ne trouve jamais à dire, à contester ou à répondre.

Il est intéressant d'étudier la communication interculturelle dans un processus de création en basant notre travail sur une œuvre qui traite de l'impossibilité à communiquer. Notre texte d'accompagnement cherche entre autres à évaluer la manière dont le message est véhiculé, comment il se transforme d'un comédien à l'autre et comment ce message est influencé par l'ethnicité des sujets observés en salle de répétition. Plus encore, l'œuvre de Koltès et la communication interculturelle présentent une notion commune : celle de l'étranger.

⁵ Desportes, *Koltès : la nuit, le nègre et le néant*, p.32.

Dans son mémoire théorique portant sur les transformations identitaires, Marie Leclerc définit l'étranger comme celui qui est différent de nous, l'inconnu, la personne qui entre en contact pour la première fois avec nous, avec notre groupe. La notion d'étranger est utilisée en appui à une fonction majeure de la communication, qui est d'entrer en interaction avec autrui.⁶

Aller vers cet autre constitue un exercice périlleux quand on part d'une culture fermée sur elle-même, où tout ce qui se dit « Québécois » ou « Canadien » est tenu pour acquis, de façon univoque. Où l'étranger demeure un « survenant » qui, soit tente de se mêler au risque de se confondre et de se dissoudre, ou se voit renvoyé à ses origines parce qu'en apparence trop différent.⁷

Dans le cadre de ce travail, il serait important d'établir une définition de la communication sur laquelle nous pourrions baser notre expérimentation. Selon nous, la communication s'établit lorsqu'il y a échange. Quelle que soit la nature de la relation, il faut qu'il y ait transfert de message. Nous retrouvons une définition plus riche dans le Dictionnaire de la Linguistique :

La communication est l'échange verbal entre un sujet parlant, qui produit un énoncé destiné à un autre sujet parlant, et un interlocuteur dont il sollicite l'écoute et/ou une réponse explicite et implicite (selon le type d'énoncé). La communication est intersubjective. Sur le plan psycholinguistique, c'est le processus au cours duquel la signification qu'un locuteur associe au son est la même que celle que l'auditeur associe à ces mêmes sons.⁸

Or, Koltès met en scène une communication parallèle qui ne se croise jamais. Cette communication reste incomplète. L'Étranger cherche l'autre sans répit mais ne sait comment le retenir. Ce rendez-vous manqué est à la base de l'enjeu dramatique dans La Nuit.... C'est de là que naît le conflit, le drame, le dénouement dramatique.

⁶ Marie Leclerc. « *Transformations identitaires en contexte de communication interculturelle : récit de vie de Marco Micone écrivain québécois d'origine italienne* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Dictionnaire de Linguistique*, éd 2001, Paris : Librairie Larousse, p. 94.

Koltès part de la nuit et retourne à la nuit. Dans leur errance en quête d'impossible, ses personnages se rencontrent, il y a « troc » mais pas « échange » : la communication demeure impossible. Les mots ne servent à rien, ils passent dans le désert, ils ne restent ni n'atteignent l'autre. Il n'y a pas de dialogue, jamais; les personnages ne se parlent pas, ils soliloquent. Les gens se croisent mais ne se rencontrent pas.⁹

Bien que les thèmes mentionnés plus haut soient utiles au travail d'interprétation des comédiens, la structure de la pièce demeure tout de même notre principale raison quant au choix du texte. En effet, en distribuant des segments de la pièce entre les acteurs nous ne voulons pas comparer leur talent, mais plutôt relever les diverses nuances du texte. C'est d'ailleurs là que nous croyons que l'ethnicité de l'acteur jouera un rôle dans son interprétation de l'Étranger. En effet, nous espérons que chacun des comédiens utilisera son bagage culturel pour nourrir le personnage. Nous désirons trouver un moyen efficace pour créer un spectacle cohérent et esthétique avec une distribution multiculturelle en tenant compte des théories de la communication interculturelle. Nous désirons également tester ces théories et vérifier si elles s'appliquent à notre équipe. Les écrits consultés nous présentent la communication interculturelle comme étant une problématique de notre époque et dressent une liste d'obstacles que nous risquons de rencontrer. Nous avons jugé intéressant d'appliquer ces théories sociales communicationnelles à un contexte théâtral.

⁹Desportes, *Koltès : la nuit, le nègre et le néant*, p. 106.

CHAPITRE II

A PRIORI THÉORIQUES POUR UNE POSTURE INTERPRÉTATIVE

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté l'œuvre à l'étude, sa richesse et la pertinence de son propos pour notre travail d'expérimentation. Dans le présent chapitre, nous présenterons respectivement les théories de communication interculturelle de Camilleri, Hall et Pavis.

2.1 La culture selon Carmel Camilleri

Pour pouvoir étudier l'apport de l'interculturalité dans un processus de création, nous croyons essentiel de définir la notion de culture. Dans l'ouvrage Chocs de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel, Carmel Camilleri définit la culture comme :

[un] ensemble plus ou moins fortement lié des significations acquises les plus persistantes et les plus partagées que les membres d'un groupe, de par leur affiliations à ce groupe, sont amenés à distribuer de façon prévalente sur les stimuli provenant de leur environnement et d'eux-mêmes, induisant vis-à-vis de ces stimuli des attitudes, des représentations et des comportements communs valorisés, dont ils tendent à assurer la reproduction par des voies non génétiques.¹⁰

Dans une société homogène, cette définition peut nous paraître simple, évidente. Or, cela se complique lorsqu'il est temps de l'appliquer à une situation où les cultures s'entrechoquent. L'auteur nous présente ensuite une autre définition secondaire de la culture

¹⁰ Carmel Camilleri, et M. Cohen-Emerique et al, *Chocs de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan,, 1989, p. 28.

susceptible de nous intéresser pour notre étude, celle de l'acculturation. L'acculturation se définit comme étant le phénomène qui se produit lorsque deux cultures disparates entrent en relation. En effet, « (l'acculturation est) l'ensemble des phénomènes résultant du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes, avec des changements subséquents dans les types de culture originaux de l'un ou des deux groupes. »¹¹

Par contre Camilleri précise que le « contact direct » n'est pas nécessaire pour qu'il y ait acculturation, les messages de toutes sortes suffisent. De plus, il ajoute que lorsque l'échange est unilatéral, une relation de domination s'installe, nous notons ce phénomène lorsqu'une culture influence l'autre. Toutefois, une relation d'échange réciproque peut aussi s'installer entre les deux cultures. Reste que, quelque soit le type de relation, il y a modification du système culturel originel lors de l'échange.

Toujours selon Camilleri, il existe trois attitudes face à la culture étrangère. Premièrement, il y a ce qu'il appelle « l'imperméabilité à la culture étrangère » du sujet. Cette « séparation » est à la base même de phénomène de ghettoïsation que nous pouvons retrouver dans des centres urbains. Sinon, le sujet peut totalement s'imbiber d'une culture autre, en s'assimilant. Il ne connaît donc aucun sentiment d'appartenance ni à son système culturel d'origine, ni au groupe défini par ce système. À cette courte liste s'ajoute l'intégration, où le sujet élimine « dans ses rapports avec l'environnement étranger, les tensions dues aux différences des groupes en présence, tout en restant ancré de façon variable dans ses anciennes références. »¹²

En salle de répétition, nous tenterons de réfléchir sur cette première ébauche de la notion de la culture acquise et apprise. Où pouvons-nous tracer les limites de la culture d'origine et celle inculquée par notre environnement extérieur. Qu'est-ce que l'acteur laissera derrière lui pour pouvoir travailler en harmonie avec l'autre ?

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 30.

2.1.1 Les raisons d'être et les fonctions de la culture

Camilleri nous explique que contrairement à l'animal qui est guidé par ses instincts, l'homme est animé par des tendances. Ces dernières expriment aussi des besoins mais contrairement aux instincts, rares sont celles qui sont irrépressibles. De plus, leurs modalités de satisfaction sont d'une extrême variété et laissées à l'invention individuelle. L'auteur ajoute que les tendances sont en perpétuelles mutations et que de nouveaux besoins naissent continuellement. Il en résulte un foisonnement immense de représentations, de significations, de conduites qui rendraient impossible toute vie collective si l'homme était laissé à lui-même. Or, le groupe est une condition incontournable du développement humain.¹³

Les cultures érigent les balises, limitent et disciplinent ce foisonnement dont il est question plus haut. N'étant pas un être instinctif comme l'animal, l'homme doit avoir recours à une construction extérieure pour régir son comportement.

2.1.2 Culture et identité

Ce qui nous intéresse dans la communication interculturelle, c'est le phénomène de mutation de notre identité, de notre culture au contact de celle de l'autre. Comment s'intègre et à quoi s'identifie un jeune immigrant français, arrivé il y a neuf mois sur les terres québécoises. Non seulement il arrive de loin, pour s'installer dans une ville dont il a seulement entendu parler, mais son aliénation est aussi double, car n'étant aucunement initié aux pratiques théâtrales, le jeune français plonge dans le monde de la théâtralité.

Toujours selon le texte La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir, Camilleri aborde la question identitaire. Il affirme que la constance demeure le caractère le plus saillant de notre identité. Or, une question s'impose, et elle implique le terme constance. Notre identité est-elle immuable ? L'auteur explique :

¹³ *Ibid.*, p. 34.

Comment pouvons-nous donc demeurer le même tout en nous ouvrant à l'altérité? C'est possible dans la mesure où nous ne restons pas le même en excluant cet « autre », mais en *négociant*, au prix de diverses procédures, son articulation avec ce qui est déjà en nous, de telle façon qu'il soit perçu comme ayant une relation acceptée avec ce qui existait avant lui. On aura ainsi compris que, si l'identité est une constance, ce n'est pas une constance mécanique, une répétition indéfinie du même, mais dialectique, par intégration de l'autre dans le même, du changement dans la continuité. L'opération identitaire est une dynamique d'aménagement permanent des différences, y compris des contraires, en une formation qui nous donne le sentiment de n'être pas contradictoire.¹⁴

2.2 Edward T. Hall : la culture est communication

Tout comme Camilleri, Hall affirme que pour mieux comprendre sa culture, son identité, l'être humain doit s'exposer à celle de l'autre. Ce n'est qu'une fois en état de choc culturel que l'homme peut ensuite évaluer sa propre notion du temps et de l'espace, ainsi que son système de valeurs, de comportements et de pensées.

Notre travail de création tiendra compte de cette affirmation. Nous cherchons non seulement à relever les différences issues du processus de création entre les acteurs, mais nous désirons également amorcer un dialogue entre eux qui leur permettrait de créer un seul personnage sculpté par trois cultures différentes.. Dans son ouvrage intitulé Au-delà de la culture, Edward T. Hall identifie deux crises chez l'homme contemporain : le rapport entre la population et l'environnement, ainsi que la relation qu'il entretient avec la culture.

L'avenir dépend de la faculté que l'homme aura de transcender les limites des cultures individuelles. Toutefois, pour y parvenir, il faudra tout d'abord qu'il reconnaisse et accepte le fait qu'une culture ne peut se traduire et que la réduire à son aspect linguistique entraîne la méconnaissance de ses richesses.¹⁵

Chez l'auteur, renier sa culture est un acte destructeur d'un point de vue psychologique et culturel. Hall ajoute que les anthropologues relèvent trois caractéristiques fondamentales de la culture : elle n'est pas innée mais acquise. Elle est partagée et donc

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ Edward T. Hall, *Au-delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 8.

délimite les différents groupes. Ses divers aspects constituent un système, c'est-à-dire que tous les éléments de la culture sont solidaires. L'homme communique au moyen de la culture. Somme toute, la culture est communication.

Aucun aspect de la vie humaine n'échappe à son (culture) emprise, qu'il s'agisse de la personnalité, de la manière de s'exprimer, de penser, de bouger, de résoudre les problèmes, de la planification et du tracé des villes, de l'organisation et du fonctionnement du système de communication ou des structures et fonctionnement des systèmes économiques et gouvernementaux.¹⁶

2.2.1. Le temps et l'espace comme notions culturelles

Hall croit que c'est en confrontant notre culture à celle de l'autre que nous pouvons clamer notre identité. L'auteur pousse son raisonnement en nous présentant deux types de notion temporelle. Le « clash » de ces deux notions de temps peut être source de conflit et d'incompréhension dans la tentative d'une communication interculturelle. Mais il serait juste d'affirmer que la discordance que ce soit au théâtre ou dans une relation communicationnelle interculturelle, peut provoquer l'échange et le dialogue, du moment que les sujets impliqués sont conscients et prêts à faire un bilan de la situation.

Un clivage peut survenir, entre autres, entre culture lorsque des notions spatio-temporelles entrent en collision. Hall explique : La monochronie représente « le temps de l'Américain ». Cette notion spatio-temporelle engage l'individu à ne faire qu'une chose à la fois et met l'accent sur les horaires, le rendement des activités. Le temps M, comme Hall l'identifie, place le sujet dans un tunnel étroit, où lui est impossible d'avoir une vue d'ensemble. La monochronie peut aliéner le sujet. Elle limite notre perception de l'événement et cloisonne notre pensée.

¹⁶ *Ibid.*, p 21.

Le temps M peut s'illustrer par une ligne, un point de départ et d'arrivée. « Le temps monochrome est arbitraire et imposé, c'est-à-dire acquis. Il est si bien acquis et confondu avec notre culture que nous le considérons comme la seule façon naturelle et « logique » d'organiser l'existence. Cependant, il n'est pas plus inhérent aux rythmes propres à l'homme et à ses conduites créatrices, qu'il n'est inhérent à la nature. »¹⁷

Pour sa part, la polychronie prend la forme d'un point isolé. En effet, le temps P se caractérise par la multiplicité des faits se déroulant simultanément. Hall insiste sur la vocation des hommes à mener des transactions à bout, plutôt que sur l'adhésion à des horaires fixes. Il est pratiquement impossible pour un peuple régi par le temps P de planifier. De plus, ces cultures ont une différente conception de l'aparté : l'individu, toujours entouré, est rarement seul.

Ce dernier aspect a une valeur considérable dans notre expérimentation. En effet, la conception individuelle du temps peut vite devenir source de conflit entre les comédiens et le metteur en scène. En effet, une production théâtrale n'est rien sinon une tentative rigide d'organisation du temps et de l'espace qui doit concilier les horaires de tous les collaborateurs. Hall renchérit en ajoutant qu'il est normal que des difficultés de communication surviennent au contact de gens appartenant à une autre culture, puisque l'autre a une conception du temps différente de la nôtre. Or, l'individu peut maîtriser techniquement un système de temps qui n'est pas le sien, du moment qu'il ne le confonde pas avec son propre système et qu'il ne s'en serve que dans les situations appropriées, comme on se sert d'une langue étrangère.

2.2.2 L'homme et ses projections

Hall aborde la question du langage en terme de projection. En premier lieu, l'auteur affirme que les projections permettent à l'homme de régler des problèmes de façon satisfaisante, de s'adapter et d'évoluer sans changer la structure de son corps. De plus, la

¹⁷ *Ibid.*, p 24.

projection matérielle permet à l'homme d'examiner ce qu'il a dans la tête et de le parfaire. En effet, une fois que quelque chose est extériorisée, on peut l'observer, l'étudier, le changer, le perfectionner, tout en apprenant des choses essentielles sur soi. Les projections mettent en valeur une fonction particulière de l'organisme, mais ne peuvent pas faire tout le travail. En fait, la fonction projetée révèle un aspect du processus qui lui a donné naissance.

Les projections mécaniques de l'homme ne nous donnent pas seulement des indications sur son esprit, mais aussi sur son corps. Les projections sont des expressions limitées de la nature fondamentale de l'homme et sont les seules à permettre le développement des talents divers des hommes.

Hall identifie le « transfert de projection » comme étant l'opération intellectuelle courante par laquelle la projection est confondue avec le fait projeté ou bien le remplace.¹⁸ Le facteur de transfert de projection se révèle être la cause principale d'aliénation de l'individu et du patrimoine culturel. Pour expliquer le concept de projection et de transfert de projection, Hall s'appuie sur l'exemple du langage écrit et oral. Contrairement aux croyances qui veulent que la langue écrite constitue le seul vrai langage, Hall affirme que la langue orale est en fait la projection première et le langage écrit n'est qu'une projection de seconde génération. Le langage oral est la symbolisation d'un fait passé, virtuel et actuel, tandis que la langue écrite est la symbolisation de la langue orale. Par contre, le fait que la langue orale soit une symbolisation d'une symbolisation ne signifie pas qu'elle n'ait pas d'existence autonome.

Au niveau linguistique, le langage des Noirs américains représente parfaitement le problème de transfert de projection. En effet, aux États-Unis, les enfants noirs de la classe modeste arrivaient à l'école riches d'un dialecte différent qui répondait aux besoins de la culture noire. On leur faisait vite savoir que leur langage n'était qu'une forme dégradée et déformée de l'anglais conforme. L'homme érige ses projections selon ses besoins. Dans les ghettos noirs, une langue hybride s'est développée afin de mieux servir les besoins des habitants du ghetto.

¹⁸ *Ibid.*, p 34.

Si nous évaluons cette théorie dans un contexte de répétition théâtrale, nous devons avoir recours à un tout autre lexique, un langage inconnu de celui qui n'est pas familier au domaine de l'art de la scène. Ce langage pourtant essentiel à la transmission des directives de mise en scène, peut paraître obscur et vague pour celui qui n'a jamais été initié au théâtre.

2.2.3 L'homme et sa culture

La culture influence tous les aspects de la vie humaine. L'homme doit tout ce qu'il représente à sa culture. De son timbre de voix à ses expressions faciales, l'homme est un être culturel. Une fois acquis, ces modèles de conduite, ces réactions usuelles, ces modes de relation s'enfouissent peu à peu sous la surface de l'esprit et commandent les profondeurs. Ces systèmes de contrôle cachés sont en général considérés comme innés, parce qu'ils sont omniprésents et familiers. Il est donc difficile de départager l'acquis et l'inné, d'autant plus que notre entourage partage les mêmes modèles culturels.

Hall affirme que l'homme doit dépasser sa culture au contact de l'autre, car il ne pourra plus compter sur ses propres référents pour prévoir le comportement d'autrui. De plus, on ne prend conscience du système de contrôle que lorsqu'il y a interruption dans le programme caché, ce qui arrive très fréquemment dans les rencontres interculturelles. Jusqu'à récemment, l'homme n'avait pas besoin d'avoir conscience de la structure de ces systèmes de comportement car, ne bougeant pas de chez-lui, il pouvait facilement interpréter la plupart des comportements. Mais de nos jours, l'homme est constamment en contact avec des inconnus puisque les projections ont à la fois élargi son champ d'action et rétréci son univers. Il est important pour l'homme de se connaître pour mieux comprendre l'autre.

2.3 Le sablier de Patrice Pavis : croisement et hybridation

Dans son ouvrage Le théâtre au croisement des cultures, Patrice Pavis marie culture et théâtre en se référant au travail de Brook, Mnouchkine et Barba. Il affirme que l'engouement soudain du monde théâtral pour les relations interculturelles est essentiellement dû aux pressions socio-politiques qui cherchent à résoudre les tensions entre les différents groupes ethniques. D'ailleurs, Brook a dit dans Points de suspension qu'il était important pour le public de se reconnaître sur scène. La scène devrait être miroir du monde, de la société. Toutefois, Pavis affirme plutôt que c'est la crise du théâtre occidental et son désir de faire peau neuve qui motive cette ouverture à l'autre et son désir de mieux comprendre cet autre.

Ce métissage « forcé » entraîne une redéfinition de la notion d'identité. Camilleri nous présentait cet aspect de l'interculturalité sous le thème de la constance. Pavis pour sa part, schématise la notion du transfert de culture avec l'exemple du sablier.

Dans la boule supérieure, on trouve la culture étrangère, la culture-source qui est plus ou moins codifiée et solidifiée en diverses modélisations anthropologiques, socio-culturelles ou artistiques. Cette culture doit passer, pour nous parvenir, à travers un étroit goulot d'étranglement. Si les grains de cultures, leur conglomérat, sont suffisamment fins, ils s'écouleront sans peine, quoique lentement, dans la boule inférieure, celle de la culture d'arrivée, ou culture-cible, d'où nous observons ce lent écoulement.¹⁹

C'est la culture-cible qui organise ce transfert. Elle cherche chez la culture-source ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins précis. Ce n'est pas un écoulement linéaire, mais plutôt une « aimantation » dirigée qui peut varier dans le temps. En effet, toujours selon Pavis, le transfert de culture implique un passage obligé dans une dizaine de filtres. L'auteur précise que ce processus n'est pas sans danger. Le sablier peut moudre la culture-source et en évacuer toute spécificité, la rendant inerte, commune et inintéressante pour la culture-cible.

¹⁹ Patrice, Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Éditions José Corti, p. 9.

Le sablier peut aussi devenir un simple entonnoir, laissant passer la culture-source sans « la réformer et l'adapter à travers la série de filtres. »²⁰ L'auteur précise que le sablier est fait pour être retourné, évitant ainsi la sédimentation. En d'autres mots, avec son sablier Pavis aborde la question de la transculturation.

La transculturation est un ensemble de transmutations constantes; elle est créatrice et jamais achevée; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères mais un phénomène nouveau, original et indépendant.²¹

²⁰ *Ibid.*, p 9.

²¹ Leclerc, *Transformations identitaires*, p 26.

CHAPITRE III

OBSERVATION EN RÉPÉTITION ET APPLICATION DU MATÉRIAU THÉORIQUE

Nous désirons maintenant présenter les comédiens qui ont pris part à cette aventure théâtrale, ceux qui ont bien voulu adhérer à cette tentative, à cette convention, au début, un peu floue, ceux avec qui nous avons dû travailler, ceux que nous avons observé pendant près de trois mois dans des circonstances parfois difficiles, ceux qui ont sacrifié autant que nous afin que ce spectacle soit non seulement un divertissement de qualité, mais aussi un lieu où se croisent la détermination, le talent et la culture.

Ce chapitre constitue la partie la plus personnelle de cette étude. Dans un premier temps, nous présenterons les comédiens et nous décrirons ensuite notre travail en répétition et les moyens utilisés pour créer un spectacle harmonieux. Finalement, nous ferons état de nos conclusions en documentant un lien direct avec les études des chercheurs mentionnés plus haut.

3.1. Les comédiens

3.1.1 Rony Bastien, l'Haïtien

Rony est haïtien d'origine. Toujours à la recherche d'une opportunité de faire du théâtre, Rony nous a été présenté par l'entremise de l'Alliance Théâtrale Haïtienne et a accepté de nous prêter son talent et sa voix l'espace d'une mise en scène.

Il serait bon d'avouer que nous étions convaincus que le texte de Koltès interpellait ce comédien, non seulement à cause du propos, mais aussi à cause du rythme. Pourtant, ce n'est qu'inconsciemment que nous lui avons attribué une grande partie des segments du texte qui traitent du racisme et de la différence apparente.

[...] à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous, et moi, je continue de la faire après avoir pissé, et lorsque je me lavais, tout à l'heure, normalement, au lavabo en bas sentant derrière mon dos tous les cons stationnés, j'ai fait comme si je ne comprenais pas, l'étranger tout à fait, qui ne comprendrait rien du français de ces cons²²

Le talent de Rony est brut, non contrôlé, mais souvent juste. Dès la première lecture, Rony maîtrisait la langue et la fougue du personnage. Au cours des prochaines pages, nous présenterons la couleur de l'Étranger que Rony a créé.

3.1.2 Jean-Sébastien Rousseau, le Québécois

Jean-Sébastien fut dès le début considéré comme un allié pour la metteure en scène. Ses études et son expérience pratique furent d'une aide très précieuse. Jean-Sébastien est comédien de formation. Sa présence sur scène, sa confiance et sa soif du théâtre ont dès le début des répétitions créé un schisme entre lui et les autres comédiens. Du moment où nous avons décidé de segmenter l'œuvre de Koltès entre trois comédiens d'origines culturelles différentes, nous avons voulu créer un spectacle uniforme dans lequel tous les interprètes seraient mis en valeur. Or, l'expérience et l'aisance de Jean-Sébastien, bien que sincèrement appréciées, firent obstacle à l'objectif que nous nous étions fixés. C'est d'ailleurs grâce à la présence de ce comédien que la problématique centrale de notre travail a pris une tangente.

En effet, comme nous le verrons dans les prochaines pages, le « clash » culturel que nous appréhendions et espérions n'est pas survenu. Mis à part quelques différences culturelles soulevées, notre principal obstacle fut l'expertise de ce jeune comédien comparativement à celle des autres. La culture théâtrale devenait alors un obstacle.

²² Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 11.

3.1.3 Laurent Conil, le Français

Finalement, le dernier comédien se nomme Laurent. Il a traversé un océan pour venir jusqu'à nous. Jeune Français pâtissier de formation, Laurent n'avait jamais vu ni participé à aucune activité théâtrale. De plus, fraîchement arrivé au Québec, Laurent devait non seulement s'adapter à son nouvel environnement culturel, mais surtout trouver un sens au langage théâtral. Il n'avait aucun sens de la théâtralité, n'avait aucune formation technique, ne pouvait aucunement concevoir qu'un public prendrait éventuellement notre place comme observateur. Il voulait faire du théâtre, au même titre que la danse l'intéressait, c'est-à-dire à titre de loisir. Laurent ne comprenait pas la responsabilité du comédien, l'idée de rendre justice au texte pour le simple plaisir du spectateur. Toutefois, il était prêt à apprendre. Mais comment expliquer des notions qui nous apparaissent si précises à un individu vierge de toute théâtralité?

Les prochaines pages feront état des difficultés survenues et de nos réalisations dans la direction de ces trois individus en tenant compte de l'apport de leur culture dans l'interprétation du même personnage.

3.2 L'aspect communicationnel et culturel dans le processus de création de La Nuit juste avant les forêts

Convaincus que leur interaction serait source de conflit, nous avons choisi nos comédiens pour leur différente ethnicité. Espérant que la communication interculturelle entre l'Haïtien, le Français et le Québécois serait flouée et filtrée par un code de valeurs qui leur est propre, nous souhaitons créer ce « clash culturel » auquel les auteurs mentionnés plus haut faisaient référence et ce, que se soit au niveau du langage, de la notion de l'espace ou de temps. Non pas que nous voulions recréer la tension raciale qui sillonne les rues des centres urbains, mais nous voulions comprendre comment travailler avec des individus d'ethnicité autre que la nôtre.

3.2.1 La langue comme mode de communication

Au niveau communicationnel, nous n'en sommes pas venus aux conclusions espérées, peut-être parce que les acteurs choisis ainsi que la metteuse en scène étaient déjà imbibés dans la culture québécoise, créant ainsi une certaine harmonisation de la communication. La metteuse en scène et Rony sont des Québécois d'origine haïtienne dont les parents ont immigré au pays il y a une trentaine d'années. Jean-Sébastien est né au Québec, mais a vécu une grande partie de son enfance et de son adolescence en Ontario. Laurent, attiré par le Québec, a quitté sa France natale pour partir à l'aventure. Dans chacun des cas, un déracinement est survenu à un moment précis, ce qui, selon nous, a permis une certaine ouverture vers l'autre.

Mis à part quelques obstacles superficiels rencontrés au cours des répétitions ou quelques préjugés confirmés, rien de très « ethnique » n'est ressorti de notre expérimentation. La communication n'était pas ardue. Aucun règlement de compte ou de confrontation n'est survenu, il n'y a eu aucune incompréhension. Le problème résidait peut-être dans le fait que nous n'étions pas, à prime abord, des individus conflictuels ou bien dans le fait que nous venions pour la plupart d'un milieu socio-économique similaire, ce qui impliquait que nous avions une compréhension commune des choses ainsi qu'une manière de faire et d'agir semblable. De plus, nos rapports étaient teintés d'empathie. Le sentiment empathique qui se définit comme « le fait de se transporter par l'imagination dans les pensées, les sentiments et les actions de quelqu'un d'autre et de pouvoir ainsi structurer le monde à sa façon » est « le moyen le plus sûr d'assurer la communication et d'éviter les malentendus. »²³

²³ Adam Kiss, *L'empathie et la rencontrer interculturelle*, Paris, Éditions L'Hamattan, p. 79.

Camilleri et Hall nous présentent une communication déficiente entre des individus provenant chacun de groupes essentiellement homogènes qui entrent en relation avec l'autre. À l'exception de Laurent, le reste de la distribution, les concepteurs et le metteur en scène ont tous vu le jour au Québec ou y vivent depuis un grand nombre d'années. Le langage, les expressions et la manière de s'exprimer étaient les mêmes. Nous ne devons assainir notre langage que pour le bénéfice du comédien français, pour qui la manière des Québécois pour exprimer une idée pouvait lui paraître farfelue.

On fait souvent au Québécois, surtout au citadin, le reproche d'émailler leur langue de mots anglais, même de verbe anglais qu'ils conjuguent en français, fabriquant une langue bâtarde qu'on a appelée le joual (cheval prononcé avec fluidité). Si nous laissons l'anglais s'introduire dans notre langue, c'est par paresse, par ignorance, parfois hélas! par obligation, mais jamais par servilité ou par snobisme²⁴

Bien que parfois peu familier avec l'idiome québécois, c'est plutôt le langage théâtral qui posait problème à Laurent. En effet, nous avons passé plus de notre temps à tenter d'expliquer la notion de distanciation de Brecht à l'apprenti comédien que de lui faire comprendre une expression de chez-nous. Nous pouvions faire fi de la linguistique, mais ne pouvions passer outre la compréhension d'un élément essentiel au bon fonctionnement de notre travail de mise en scène. Nous étions alors témoins de la première infiltration du théâtre comme élément culturel.

3.2.2 La notion du temps et l'espace en répétition

Grâce au comédien français, nous avons pu tirer des conclusions sur l'utilisation du temps et de l'espace. Laurent avait non seulement de la difficulté à habiter l'espace, mais aussi à maîtriser plusieurs aspects de la représentation en même temps. Dès le début des répétitions, Laurent habitait la scène comme il déambule dans la vie, inconscient de la théâtralité, du sens ludique du théâtre. Il nous a ensuite fait comprendre qu'il lui serait

²⁴ Carl Dubuc, *Lettre à un Français qui veut émigrer au Québec*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Boréal, 1999, p. 26.

difficile de jongler plusieurs notions en même temps. Bref, il ne pouvait se concentrer qu'à faire une chose à la fois. Par exemple, lorsque nous lui demandions d'articuler, le volume de sa voix diminuait, et vice versa. Serait-ce là le concept de la monochronie de Hall dont nous faisons mention plus tôt dans le texte? Si oui, pouvons-nous affirmer avec certitude que ce trait de caractère est attribuable à tous ou sinon à la plupart des individus d'origine française? Mais il faut ajouter que Hall décrit la monochronie comme une notion nord-européenne adoptée par les Américains.

« Monochronic time means paying attention to and doing only one thing at a time. Polychronic time means being involved with many things at once. Like oil and water, the two systems do not mix . (...) Still monochronic time is not natural time; in fact, it seems to violate many of humanity's innate rhythms»²⁵ Cependant, Rony et Jean-Sébastien n'ont pas rencontré ce problème étant donné leur passé théâtral.

Dans le cadre de notre expérimentation, il serait plus juste de se pencher sur l'hypothèse que les obstacles rencontrés par Laurent étaient dus à son peu de connaissance de la culture théâtrale et non à son ethnicité.

3.3 La notion de culture dans le processus de création

Elle désigne les modes de vie d'un groupe social : ses façons de sentir, d'agir, de penser; son rapport à la nature, à l'homme, à la technique et à la création artistique. La culture recouvre aussi bien les conduites effectives que les représentations sociales et les modèles qui les orientent (systèmes de valeurs, idéologies, normes sociales).²⁶

Nous en serions sûrement venus à de différentes conclusions si chacun des comédiens avait une formation et une expérience théâtrale particulière dans leur pays

²⁵Edward T.Hall, Mildred Reed Hall, *Understanding cultural differences*, Yarmouth, Intercultural Press, 1989, p. 13.

²⁶ Jean-René Ladmiral et E. M. Lipiansky, *La communication interculturelle*, Éditions Armand Colin, Paris, 1989, p. 9.

d'origine. Or, Laurent n'avait jamais eu une expérience de comédien. Pour sa part, l'expérience de Rony était basée sur une pratique essentiellement parascolaire. Quant à celle de Jean-Sébastien, elle est plus étoffée puisque ce dernier travaille pour devenir comédien et il a également une formation académique qui sous-tend sa longue expérience théâtrale. Contrairement à Peter Brook, nous n'avions pas affaire à une confrontation de traditions théâtrales, bien au contraire, notre travail était basé essentiellement sur l'instinct. Il nous restait maintenant à trouver un moyen de créer un personnage qui n'avait ni histoire, ni couleur, ni appartenance culturelle. Nous avons finalement jugé inutile de demander aux comédiens de s'appuyer sur leur propre culture pour créer un personnage dont on ne connaît pas l'ethnicité. L'Étranger est marginal, non pas par les mots qu'utilise l'auteur pour le décrire, mais plutôt par la perception qu'il a de l'autre. Il établit sa différence en se distançant des Français.

[...] ils m'auraient reconnu, sans espoir possible, comme étranger à eux, mais pour l'instant je me tenais bien, dans cette drôle de lumière qui ne montre rien, qui fait de tous ces bavards de cafés et de rues des frères au même regard et aux mêmes soucis, qui dissimule celui font le souci est ailleurs, étranger à eux tous²⁷

3.3.1 Éléments limitatifs et obstacles rencontrés par les interprètes

Il serait juste d'ajouter que dès le départ, nous avons des préjugés qui s'étaient établis et qui se sont ensuite confirmés. En effet, dès les premières répétitions, Rony, le comédien haïtien, a imposé un rythme au texte, lui prêtant une certaine musicalité dont il a eu de la difficulté à se défaire par la suite. Son Étranger était nonchalant ; il chantait le blues. Bien que nous nous soyons appliqués à rendre son ton plus rigide, il fut difficile pour Rony de saisir l'urgence de la situation dramatique. Sa nonchalance était-elle reliée à sa culture? Or, trop souvent nous avons entendu cette phrase pour décrire le peuple noir : le rythme dans le sang. Toutefois, bien que cette connaissance du rythme fut observée chez plusieurs

²⁷ Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, p. 29.

individus appartenant à la communauté noire, aucune étude n'a encore prouvé la pertinence de cette affirmation.

Pour sa part, Laurent se butait aux aspects superficiels du personnage plutôt que de réfléchir à son interprétation. Il scrutait l'outil plutôt que de l'utiliser pour créer son Étranger. Laurent réfléchissait trop et n'agissait pas assez. De plus, son corps n'habitait pas l'espace rendant son Étranger statique, momifié. Il était donc très important pour nous que Laurent s'approprie le langage de Koltès, qu'il articule la prose de l'auteur puisqu'il lui était ardu de la traduire en mouvement. Par ailleurs, Laurent, étant Français d'origine, avait l'avantage d'être familier avec la langue de Koltès.

Jean-Sébastien, quant à lui, se démarquait par son interprétation contrôlée du personnage. Cet aspect n'avait rien à voir avec son ethnicité, son bagage culturel, mais plutôt avec son expérience théâtrale plus dense. Tout était calculé et efficace.

Ces trois caractéristiques nous ont permis de nous rendre à l'évidence qu'il était presque impossible pour chaque comédien de rendre un personnage uniforme. Il nous fallait donc trouver un moyen de créer trois Étrangers différents, mais semblables sur quelques points, créer trois univers propres rendant justice à une seule poésie.

3.4 Les éléments de représentation

3.4.1 Transformation physique et adoption d'éléments d'interprétation communs

Une fois l'idée de l'uniformité entre les comédiens enterrée, nous avons décidé de nous approprier les forces de chacun des interprètes pour ensuite leur accorder la liberté de créer un personnage unique. Il n'en demeure pas moins que l'Étranger devait présenter certaines caractéristiques tout au long de la pièce. Mais ces caractéristiques se sont réduites à n'être que physiques. Par exemple, nous avons établi que le personnage vivant dans un monde urbain aurait une posture de combattant. En effet, l'Étranger de Koltès est en rivalité avec

l'autre. Toujours prêt au combat, il est sur le qui-vive appréhendant une riposte éventuelle de l'opresseur invisible. Pour illustrer cet état de méfiance, nous avons choisi de doter le personnage d'une posture de boxeur, épaules vers l'avant et jambes légèrement fléchies, les pieds rarement cramponnés au sol, toujours prêt à l'attaque. Par contre, pour traduire le désarroi et la vulnérabilité du personnage, nous avons adopté comme convention que l'Étranger garderait les mains dans ses poches. Cette attitude physique démontre également le malaise de la première approche entre l'Étranger et son frère de fortune.

Une fois ces conventions établies, nous avons dès lors un canevas qui permettait aux interprètes de créer librement, tout en respectant leurs limites d'interprète.

3.4.2 La distanciation ou plutôt l'utilisation de l'autre comme instrument

Bien que l'interprétation de chacun demeurerait singulière, nous avons vite constaté qu'il nous serait facile de tomber dans le piège de la monotonie. En effet, en nous contentant de faire défiler les comédiens sur scène où ils n'apparaîtraient que pour déclamer leur segment du texte, nous pensions que ce dernier perdrait de son urgence, de sa vitalité. Nous avons donc cherché à dynamiser la mise scène en sollicitant la participation active des comédiens sur scène afin de recréer l'univers où évoluait l'Étranger. Laurent, Jean-Sébastien et Rony incarnaient tour à tour non seulement le rôle du protagoniste, mais également celui des Français, des putes et des rats mentionnés dans la fable. Notre tactique était bien simple : le comédien qui incarnerait momentanément l'Étranger chercherait du regard celui qui voudra bien jouer un rôle dans la fable qu'il raconte.

C'était à ce moment précis que la trame narrative se brisait. Une fois sa partie terminée, le comédien était en état de relâchement physique, mais toujours en alerte, prêt à saisir le signal des autres comédiens. Il se distançait du personnage de l'Étranger, prêt à endosser le rôle que son collègue voudrait bien lui donner. Ce processus se passait sur scène, sous l'œil attentif du spectateur. Nous avons donc décidé d'utiliser l'élément de distanciation avec parcimonie, uniquement pour les moments que nous avons jugé forts dans la pièce. L'utilisation des autres comédiens comme matériau évocateur est devenue très efficace dans

des moments très précis du texte : la rencontre entre l'Étranger et la femme aux boucles d'or, la nuit dans les bras de Mama et l'attaque dans le métro. En fait, lors de ce dernier épisode, la confrontation physique orchestrée entre les comédiens traduisait la violence des mots, rendant le protagoniste aussi bien que le comédien, épuisé, démuni devant la brutalité de l'autre.

En prêtant leur corps et leur énergie, les comédiens se mettaient au service de la fable de Koltès, rendant cette dernière moins statique dans l'espace. L'histoire que raconte l'Étranger s'est déjà produite, est déjà figée dans le temps, il ne nous restait plus qu'à recréer l'atmosphère urbaine de violence et de promiscuité afin que le spectateur puisse voir au-delà du décor minimaliste.

3.4.3 L'univers physique du personnage

Nous voulions un décor anonyme, sombre, malléable. Nous avons donc décidé d'ériger des praticables de différentes dimensions afin de recréer une vision aérienne de la ville. Méprisant la promiscuité, la crasse, l'aliénation des bas-fonds, l'Étranger grimpe au-dessus des gratte-ciels pour critiquer, du haut des immeubles, la ville et ses habitants. Ce n'est qu'une fois en haut que l'Étranger rencontre un camarade, un frère qui lui ressemble, avec qui il peut être lui-même. Dans le récit de sa folle nuit, l'Étranger fait souvent référence à l'usine, au travail à la chaîne, ce qui explique la présence de l'échafaudage dans le décor. Ce dernier avait un usage multiple dans la mise en scène, mais servait surtout de symbole de la condition précaire du travailleur étranger toujours au bord du gouffre. En utilisant l'échafaudage comme scène improvisée, l'interprète, tout comme le personnage, était déstabilisé. Un pas de trop le précipitait dans le vide. De plus, la structure de l'échafaudage pouvait évoquer l'emprisonnement, l'étouffement, le vertige.

[...] c'est qu'au travail, nous autres, dehors, sans rien dans les poches, on ne pèse pas bien lourd, que le moindre souffle de vent nous ferait décoller, on ne pourrait pas nous forcer à rester sur les échafaudages à moins de nous y attacher : un bon coup de vent et on décolle, légers -, quant à travailler en usine, moi, jamais! ²⁸

En résumé, grâce à la neutralité du décor, le spectateur pouvait se retrouver parfois au fond d'une ruelle sombre, dans une usine, dans la rue achalandée du quartier des prostituées ou dans un bar enfumé.

3.4.4 Mariage de la rythmique du texte et de la musique

Notre projet consistait essentiellement à noter l'interaction entre diverses communautés culturelles. Cependant, nous ne nous sommes pas contentés de faire coexister sur scène l'ethnicité, mais également de marier musique et théâtre. L'intégration de la musique dans la fresque dramatique et l'utilisation des musiciens dans le décor nous ont permis de créer des univers, mais aussi de donner un rythme nouveau au texte parfois lourd. Nous étions conscients que la pièce de Koltès pouvait paraître hermétique et nous avons voulu donner à la musique une double fonction. En effet, non seulement elle délimitait le lieu au même titre que l'éclairage, mais elle traduisait aussi la fable en un langage plus universel. Sans pour autant illustrer, nous voulions évoquer une émotion chez les spectateurs et l'aspect musical nous a permis de le faire.

De plus, nous avons jugé bon d'intégrer les musiciens dans l'action. Ils représentaient les autres auxquels l'Étranger fait si souvent référence. Ils l'entourent, ils le frôlent, mais jamais n'interagissent avec lui sur un même pied d'égalité. Les musiciens étaient attroupés, indissociables. Une masse qui épiait l'Étranger. Si nous nous référons au texte, du haut de leur tour, ils pouvaient représenter l'inaccessible, ce à quoi le protagoniste aspire.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

[...] je cours derrière eux et je me dis : on peut se boire une bière ensemble,- de ces loubards si bien sapés que j'ai toujours envie de courir derrière pour dire à l'un ou à l'autre : donne-moi tes fringues, tes chaussures, tes cheveux, ta démarche et ta gueule, tels quels sans rien changer, moi je te donne ce que tu veux (et, s'il me les donnait, je ne me retournerais même pas pour voir ce que je deviens) ²⁹

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

CONCLUSION

Par le biais de cette étude, nous voulions examiner l'apport de l'interculturalité dans la mise en scène d'une œuvre dramatique. Nous voulions comprendre en quoi ce processus serait différent d'un autre avec des comédiens de communauté culturelle similaire. Bien que nous ne croyions pas rencontrer de grands obstacles, reste qu'en consultant les divers ouvrages portant sur la communication interculturelle, nous avions certaines attentes par rapport aux conclusions tirées à la fin de cette entreprise.

Premièrement, le contexte dans lequel l'équipe de production s'est réunie a selon nous freiné toute possibilité de conflit. En effet, nous avons uni nos idées et nos forces dans un contexte essentiellement académique et non social. Les individus choisis étaient avant tout présents par amour du théâtre, sinon par simple curiosité et non pour développer une connaissance approfondie de l'autre, ou mieux encore pour régler des comptes. Cette absence de tension raciale, ou plutôt culturelle a rendu facile les rapports entre comédiens. De là notre difficulté à tirer des conclusions claires au niveau de la communication interculturelle dans notre travail. De plus, nous n'avons pas pu noter un transfert de culture chez les comédiens. Cette imprégnation culturelle dont Patrice Pavis fait référence dans son ouvrage Le théâtre au croisement des cultures n'a pu s'opérer dans notre processus de création. Nous avons jugé que l'absence de huis-clos culturel, la fréquence des rencontres, des répétitions et la nature académique de notre projet, ont évacué des sources de conflit importantes. Il est bon d'ajouter que la plupart des participants avaient goûté à la culture de l'autre, nous étions loin du premier contact, du premier choc. Bien que franc, le dialogue demeurait théâtral, superficiel. Nous avions une mission commune, mettre sur pied un spectacle.

Nous serions peut-être venus à d'autres conclusions si nous avions choisi des interprètes ancrés dans une tradition théâtrale spécifique et culturelle. Nous aurions pu alors être témoins d'un échange franc entre façon de faire, manière de jouer. Les comédiens de cette relecture de La Nuit, particulièrement le comédien français, n'appartenant à aucune école de pensée, jouaient essentiellement selon leur instinct.

Nous ne sommes pas venus aux conclusions escomptées. Or, nous avons été témoin de l'apparition du théâtre comme quatrième culture. En effet, ce n'est point la diversité du bagage ethnique qui posa problème, mais plutôt, le décalage de l'expérience théâtrale entre les comédiens qui fut source de conflit. Le fait de demander à des comédiens munis d'une expérience dramatique différente, de créer un personnage commun et unique, fut sans aucun doute le plus grand défi de cette mise en scène. Ce n'est qu'au moment où nous avons décidé de nous défaire de cette préconception que nous pouvions cantonner les comédiens dans le même moule et accepter chacune des interprétations comme un segment unique d'une mosaïque singulière, que le spectacle a pris forme sous nos yeux.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

Koltès, Bernard-Marie. *La nuit juste avant les forêts*. Paris : Éditions de Minuit, 1999, 62 p.

Œuvres de Bernard-Marie Koltès

_____. *Combat de nègre et de chiens; suivi des Carnets*. Paris : Éditions de Minuit, 1989, 125 p.

_____. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris : Éditions de Minuit, 1986, 60 p.

_____. *Quai ouest*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, 108 p.

Ouvrages critiques

Abdallah-P., Martine et L. Porcher, *Éducation et communication interculturelle*. Paris : Éditions l'Éducateur, 1996, 192 p.

Assoun, Paul-Laurent. *Pour Koltès*, Besançon : Éditions Les solitaires intempestifs. 2000, 75 p.

Baldry, Mark S.. *A Marketing study for The Black Theatre Workshop of Montreal: Business Research Project*. Concordia University, Montreal, 1990, 123 p.

Banu, Georges. *Les voies de la création théâtrale : Peter Brook et la coexistence des contraires*. Paris: Éditions du Centre National de Recherche scientifique, 1985, 402 p.

_____. *Peter Brook: de Timon d'Athènes à la Tempête*. Paris : Éditions Flammarion, 1991, 263 p.

Benhamou, A-F. et S. Saada. *Bernard-Marie Koltès*. Bruxelles : Alternatives théâtrales, 1994, 136 p.

Benjamin, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris : Éditions Collection Maspero, 1966, 154 p.

- Bonjour, Nathalie. *Enjeux et contrainte de la communication interculturelle au Québec: perceptions et réactions de la communauté juive montréalaise au théâtre de Michel Tremblay*, Mémoire présenté au Département de communication, UQAM, 1993, 119 p.
- Brook, Peter. *Points de suspension*. Paris : Éditions du Seuil, 1992, 346 p.
- _____. *There are no secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. London:Éditions Methuen, 1993, 119 p.
- _____. *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*. New York: Éditions Cornelia et Michael Bessie book, 1983, 147 p.
- _____. *The Shifting Point: theatre, film, opera 1946-1987*. New York: Perennial Library, 1980, 254 p.
- Camilleri Carmel et M. Cohen-Emerique et al, *Chocs de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1989, 398 p.
- Dubuc, Carl. *Lettre à un Français qui veut émigrer au Québec*. Cap-Saint-Ignace : Éditions Boréal, 1999, 143 p.
- Kiss, Adam. *L'empathie et la rencontre interculturelle*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2001, 216 p.
- Desportes, Bernard. *Koltès : la nuit, le nègre et le néant*. Charlieu : La Bartavelle, 1993, 161 p.
- Gauthier, R-F. et al . *Koltès, combat avec la scène*. Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1996, 200 p.
- Hall, Edward T.. *Au-delà de la culture*. Paris : Éditions du Seuil, 1987, 233 p.
- _____. *La danse de la vie : temps culturel, temps vécu*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, 284 p.
- Hall, Edward T. et M. R. Hall. *Understanding cultural differences*. Yarmouth : Éditions Intercultural Press Inc, 1989, 196 p.
- Ladmiral, Jean-René et E. M. Lipiansky. *La communication interculturelle*. Paris : Éditions Armand Colin, 1989, 319 p.
- Leclerc, Marie. 1997. « Transformations identitaires en contexte de communication interculturelle : récit de vie de Marco Micone écrivain québécois d'origine italienne ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 136 p.

- Linton, Ralph. *Les fondements culturels de la personnalité*. Paris, Dunod, 1965, 139 p.
- Moffit, Dale. *Between Two Silence : Talking with Peter Brook*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999, 185 p.
- Mouity, Ludovic. 1997. « *Culture, immigration et communication interculturelle: le processus de reconstruction identitaire chez les immigrants africains au Québec* ». Mémoire en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 132 p.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : J. Corti, 1990, 227 p.
- Scolnicov, Hanna et P. Holland. *Transferring plays from culture to culture*. New York, Cambridge University Press, 1989, 227 p.
- Traoré, Bakary. *The Black African Theatre and its social functions*. Nigeria: Ibadan University Press, 1972, 130 p.
- Ubersfeld, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Éditions Actes Sud, 1999, 208 p.
- Verbunt, Gilles. *La Société interculturelle: vivre la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, 281 p.

Articles

- Chalaye, Sylvie. *L'acteur noir*, Africulture numéro 27, avril 2000, 126 p.

Dictionnaires

- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris : Éditions Larousse-Bordas, 1998, 945 p.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével. *Dictionnaire de Linguistique*. Paris : Édition Larousse-Bordas, 2001, 514 p.

Document complémentaire utile publié à l'UQÀM

- Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 1993, 110 p.