

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VULNÉRABILITÉ DE L'ACTEUR EN REPRÉSENTATION :
UNE STRATÉGIE DE MISE EN SCÈNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR GERMAIN PITRE

SEPTEMBRE 2015

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.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la contribution importante de Mathilde Addy-Laird et de Audrey Southières. Je tiens également à remercier toute l'équipe du laboratoire public *Les Bonnes* (Mélicca Perron, Christine Plouffe, Dominic Dubé, Claire Renaud, Caroline Daigle, Laurent Trudel et Kena Molina) sans qui le projet d'expérimentation n'aurait pas été le même.

Je remercie également le personnel de l'École supérieure de théâtre. Tout d'abord, mes codirecteurs Yves Jubinville et Martine Beaulne, qui ont su m'obliger à approfondir ma pensée et à me doter d'une rigueur de travail. Merci également à Azraëlle Fiset pour sa disponibilité et son travail de soutien aux étudiants.

Un merci tout spécial à ma conjointe pour son appui moral, affectif et pour son œil aguerré. Ce projet de longue haleine serait probablement resté inachevé sans son insistance.

Finalement, je tiens à souligner tout particulièrement l'apport important de Stéphane Zarov à travers mon parcours de réflexion théâtrale. Sa présence inspirante, son enseignement enrichissant et ses réflexions audacieuses ont certainement contribué à construire la genèse de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Introduction.....	5
1.2 Mise en contexte.....	7
CHAPITRE II	
ÉTAT DE LA QUESTION.....	13
2.1 Introduction.....	13
2.2 L'acteur au centre de la création.....	14
2.2.1 L'acteur-auteur.....	14
2.2.2 Eric Jean et le vrai comme sujet.....	17
2.3 François Archambault et l'intime dans l'interprétation.....	19
2.4 Le rejet de la construction du personnage.....	21
2.4.1 Roméo Castellucci et l'importance de la présence.....	21
2.4.2 Stéphane Crête et le corps comme témoin du vrai.....	23
2.5 La vulnérabilité de l'acteur.....	25
2.5.1 Robert Gravel et le non-jeu.....	25
2.5.2 L'écriture scénique dans le théâtre postmoderne.....	27
2.5.3 L'acteur-je / l'acteur-il.....	28

CHAPITRE III	
LES LABORATOIRES <i>PRIVÉ(E)(S)</i> ET <i>LES BONNES</i>	31
3.1 Introduction.....	31
3.2 <i>Privé(e)(s)</i>	33
3.2.1 Le processus	33
3.2.2 Observations.....	35
3.3 <i>Les Bonnes</i>	37
3.3.1 Mise en contexte.....	37
3.3.2 Une œuvre du répertoire au centre de l'expérimentation	38
3.3.3 Le processus	39
3.3.4 Les axes d'interprétation	40
3.3.5 Les mises en danger.....	41
3.3.6 L'organisation des représentations	44
CHAPITRE IV	
RETOUR SUR LE LABORATOIRE <i>LES BONNES</i>	46
4.1 Les mises en danger pendant la représentation.....	46
4.1.1 L'effet des mises en danger.....	46
4.1.2 Stratégie de mise en scène ou outil d'interprétation.....	47
4.2 Observations	48
4.3 L'acteur-je/l'acteur-il dans le laboratoire <i>Les Bonnes</i>	51
4.4 La vulnérabilité de l'acteur : un outil d'interprétation.....	55
CONCLUSION.....	58
ANNEXE	62
BIBLIOGRAPHIE.....	64

RÉSUMÉ

Cette recherche présente les conclusions découlant de laboratoires visant à provoquer un état de vulnérabilité chez l'acteur en représentation. Nous proposons d'abord un bref aperçu de certains créateurs qui utilisent la notion de vulnérabilité en redéfinissant le rôle et la place de l'acteur. Par la suite, nous tentons d'établir des liens entre les cas étudiés et les questions apparues lors de nos laboratoires. Le travail en lien avec ce mémoire nous permet de proposer des pistes de réflexion qui redéfinissent l'expérience théâtrale à partir du rapport entre le metteur en scène et l'acteur. Un compte-rendu des expérimentations faites lors d'un spectacle précédant cette recherche (*Privé(e)(s)*) et du laboratoire sur *Les Bonnes* nous permettent, par la suite, d'appuyer nos hypothèses sous la forme d'une représentation devant public. La réflexion proposée tente concrètement d'identifier les paramètres de différentes méthodes de création qui reposent sur la vulnérabilité de l'acteur à l'intérieur de la représentation.

MOTS-CLÉS : risque, représentation, jeu de l'acteur, non-jeu, partition, mise en danger, Jean Genet, réalisme, processus de création, dramaturgie, mise en scène, répétition.

INTRODUCTION

Du point de vue des techniques, des esthétiques et des processus mis en œuvre pour sa fabrication, le théâtre a beaucoup évolué depuis le début du XX^e siècle. Il suffit de penser à l'impact de la vidéo sur la fonction et la pratique de l'acteur. Il n'empêche qu'il est difficile, face aux changements actuels, de percevoir une ou des tendances dominantes qui influenceraient l'ensemble des pratiques. Qui plus est, l'avènement des formes interdisciplinaires brouille les frontières entre les genres qui produisent plus souvent qu'autrement des objets hybrides bousculant les attentes du spectateur. Globalement toutefois, il paraît légitime de réaffirmer un certain clivage entre les créateurs qui visent la représentation plus ou moins fidèle d'une réalité (en référence à la notion de mimesis) et d'autres qui usent des moyens théâtraux pour produire une image de monde (diégésis).

Ce clivage se trouve confirmé dans les analyses nombreuses des pratiques inscrites à l'enseignement du théâtre postdramatique tel que décrit par Lehmann (référence). Les praticiens et les théoriciens qui se réclament de ce mouvement ont fortement influencé notre regard posé sur la pratique théâtrale actuelle.

Si ce dernier bouscule le rapport de certains créateurs avec le processus de création, il propose également une réactualisation de la lecture de la représentation d'aujourd'hui. Non seulement le théâtre décrit par Lehmann redéfinit, entre autre, la dramaturgie, mais il questionne de façon pertinente certaines traditions du jeu de

l'acteur encore enseignées et pratiquées. Par exemple, la tradition stanislavskienne se voit dépassée par les différentes constructions dramaturgiques qu'impose le postdramatique. Suivant la tradition que l'Actor's Studio¹ a tant propagée, l'acteur est en quête de « vérité ». Le passage du théâtre classique vers le théâtre naturaliste nous porte à croire que cette notion de vérité de l'acteur était présente, bien avant l'approche de la *ligne des actions physiques*² de Stanislavski³. Si cette quête s'est poursuivie, c'est que le lien entre la « vérité » et l'acteur demeure central. Stanislavski avançait que l'acteur « ne doit s'occuper de la vérité que dans la mesure où il peut y croire. Le faux fournit un point de comparaison pour indiquer ce qui est à rejeter » (Stanislavski, 2001, p.138). Cette vision inspirée et influencée par la quête de vérité subsiste encore et ce, malgré les différents mouvements voulant rompre avec le réalisme. D'ailleurs, n'est-il pas rare d'entendre des spectateurs qualifier de « vrai » la justesse de la performance d'un acteur ? Cette ambiguïté entre le « vrai » et la justesse d'interprétation demeure un questionnement sur lequel nous reviendrons.

Bien sûr, cette ambiguïté s'inscrit dans la continuité d'une approche réaliste. Nous savons que cette notion de « vrai » ou de « vérité » ne trouve pas uniquement écho chez Stanislavski. Par exemple, Diderot l'a bien défini dans ses ouvrages que nous utiliserons comme références dans les prochains chapitre afin d'étayer notre propos.

Bien que le réalisme évolue, il demeure présent, comme en témoigne les saisons

¹ Fondé par Lee Strasberg au milieu du XX^e siècle, les méthodes d'enseignement du jeu de l'acteur de l'Actor's Studio se basent principalement sur les fondements des théories de Stanislavski (2001).

² La *ligne des actions physiques* est une méthode inventée par Constantin Stanislavski permettant à l'acteur de se rapprocher d'une interprétation juste et crédible selon les barèmes établis par l'approche du jeu naturaliste.

³ Constantin Stanislavski (1863-1938) est un comédien, metteur en scène et professeur de théâtre. On le connaît notamment pour son enseignement du théâtre fondé sur la mémoire affective et le propre vécu de l'acteur.

théâtrales actuelles montréalaises où l'on observe que la vérité demeure un enjeu de la représentation. L'illusion du « vrai » au théâtre est alors partagée par le spectateur et par l'acteur selon une série de conventions préalablement acceptée. Comme spectateur, face à une représentation teintée de mimesis, nous savons que la représentation est orchestrée pour nous faire croire en la fiction et nous l'acceptons. N'y a-t-il pas, ici, une difficulté pour l'acteur qui tente de faire « vrai » avec du faux ? Par exemple, peu importe la mise en scène proposée, un comédien qui doit jouer l'incompréhension d'un père face à son fils (par exemple dans la pièce *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller) doit convaincre le spectateur qu'au moment de la représentation, celui-ci n'entend pas ce que son fils veut lui dire. L'acteur doit faire croire qu'il vit réellement la scène pour la première fois. Bien que le spectateur soit conscient qu'il s'agit d'une représentation jouée et rejouée, l'acteur doit tendre à ne pas créer un automatisme chez l'acteur au profit d'une spontanéité se référant au « vrai ».

La répétition, que ce soit en processus de création ou en représentation, est nécessaire puisqu'elle vient fixer le travail des acteurs et du metteur en scène à l'intérieur d'une partition de jeu. En ce sens, la délimitation que la répétition impose à l'acteur, nuit-elle à sa quête du « vrai » ? À force de reprendre la même partition de jeu, est-ce que la redondance devient un obstacle à une quête de vérité ? Est-ce que l'acteur peut transmettre aux spectateurs une émotion totalement construite en croyant lui-même à la vérité de son jeu ?

Nous avons plutôt opté pour une réflexion évolutive qui chemine entre les pratiques que nous avons observés tout au long de notre recherche. Au fil de cette réflexion, il a fallu passer par plusieurs pratiques et théories qui, séparément ne se répondent pas

tous. Cependant, chaque exemple qui sert ce mémoire a permis de mieux construire la réflexion et les conclusions que se rattachent à notre hypothèse de départ.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Introduction

Lors d'un séminaire⁴ donné à l'Université du Québec à Montréal en 2010 (Pitozzi, 2010a), Enrico Pitozzi⁵ proposait de repenser le jeu de l'acteur et l'effet de présence. En se basant sur les travaux de Hubert Godard (1990), il identifie qu'une rupture à l'intérieur même de la représentation peut éliminer ce qu'il appelle la « sclérose de la répétition ». Pitozzi identifie la répétition comme étant l'accumulation de plusieurs actions reproduites dans un temps donné en dehors du cadre entourant le processus de création.

⁴ Plusieurs réflexions proposées dans ce mémoire prennent appui sur des discussions engagées avec Pitozzi dans le Séminaire thématique 1 : études dramaturgiques (Programme de maîtrise, École supérieure de théâtre, automne 2010). Il constitue, en soi, la genèse de notre réflexion théorique sur la problématique de la sclérose de la répétition.

⁵ Enrico Pitozzi est professeur au Département de musique et du spectacle à l'Université de Bologne. Il collabore avec plusieurs artistes dont Romeo Castellucci.

Il reprend l'idée que l'unicité d'un mouvement (ou d'une partition de jeu⁶) devrait « maintenir en tension et éviter de faire tomber dans les mêmes paramètres, dans une forme d'automatisme du corps. Cela n'est plus l'unicité d'un corps mais sa sclérose. » (Pitozzi, 2010b)

Selon Pitozzi, les changements à une partition permettent, d'en constater les variantes. Pour que ces changements affectent la partitions, ils doivent modifier le mouvement ou par exemple la présence de l'acteur et ses effets. Si de petits changements rythmiques ou des micromouvements des acteurs peuvent faire apparaître des altérations à la partition de jeu, le spectateur ne retient que les changements mineurs : « Les pics, les brusques décrochements, les points de ruptures, bref tous les signes qui transgressent la norme linéaire. » (Pitozzi, 2010b) Autrement dit, la rupture qu'occasionnent les fluctuations d'écarts entre une représentation et une autre permettrait de créer une représentation unique qui provoque alors une interprétation plus spontanée. Pour le spectateur, les petits changements qui ne provoquent pas de réelle rupture n'altèrent pas la linéarité de la partition. Celles-ci n'acquièrent pas une nouvelle image.

Mais est-ce que ces changements altèrent la fiction ou le réel de la représentation théâtrale ? C'est-à-dire, est-ce que par une transgression de la partition d'un acteur, celui-ci peut se voir transporter dans une déclinaison du réel ou de la fiction ? C'est à

⁶ Nous utilisons le terme « partition de jeu » afin d'identifier l'ensemble des composantes nécessaires à l'interprétation de l'acteur en représentation. Cette partition peut être constituée du texte, de déplacements, de notes rythmiques, de notes d'intentions et de tout ce qui se réfère aux repères qui permettent à l'acteur de constituer une « marche à suivre » pour l'interprétation du personnage en représentation.

partir de cette question que Pitozzi introduit la notion de mise en danger, qui sera l'objet des chapitres suivants.

Ainsi, il nous apparaît fondamental de revenir sur la théorie générale que Pitozzi développe autour des notions de réel et de fiction. Pour Pitozzi le réel vient de la condition d'existence dans le moment présent : « ce qui a une existence actuelle dans l'ordre des chose, ce qui concerne les faits. Qui appartient à la nature, qui a lieu en tant que processus physique. » (Pitozzi, 2010b) Cependant, il faut noter une distinction sémantique importante entre le réel et la réalité (cette distinction est importante et nous suivra tout au long de ce mémoire) :

La réalité est faite d'actes; la réalité en tant que telle est perceptible et donc actuelle dans le sens propre du terme. La réalité n'est pas le réel, mais ce que nous en percevons. Donc nous percevons seulement une partie du réel, la partie manifeste, en d'autres termes, la partie qui est actuelle et qui a une existence sur le plan physique. Mais le réel n'est pas réductible à la simple manifestation physique; il ne peut pas être réduit à ce qui se manifeste sous nos sens. (Pitozzi, 2010b)

Quant à la fiction, Pitozzi la décline comme étant la « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel. » (Pitozzi, 2010b).

1.2 Mise en contexte

Bien que le terrain d'analyse sur la présence scénique de l'acteur soit très large, Pitozzi soulève par ailleurs un questionnement qui a été le point de départ de notre recherche. Quels sont les éléments qui permettent à la représentation de prendre une nouvelle forme ? Qu'est-ce qui permet d'exposer l'acteur à un changement de la linéarité de sa partition de jeu? Lassé par les représentations convenues et rigides telles que décriés par Philippe Beaussant dans son ouvrage *La Malscène*, Pitozzi suggère qu'à force de répétitions, de peaufinage et du désir de perfection, le spectacle

théâtral risque de devenir un objet dépourvu de vie et de vérité. Ce raisonnement, la sclérose de la répétition rend la représentation théâtrale rigide. Face à ce constat, par quel mécanisme, le metteur en scène peut-il déjouer cette sclérose ?

Au sens strict du terme, selon la définition du dictionnaire Larousse la représentation serait « l'action de représenter par le moyen de l'art : figuration » (Larousse, 2003, p. 881). La représentation théâtrale, ce système de répétitions mené par la démarche artistique, se produit devant des spectateurs. Ces derniers assistent consciemment à cette répétition de l'action. Bien qu'ils puissent se laisser prendre momentanément au jeu, les spectateurs qui assistent à une représentation théâtrale sont conscients que ce qui se passe devant eux est orchestré. Malgré cela, l'imprévu et l'inédit en représentation apparaît parfois comme un ajout stimulant à la démarche artistique. En créant des moments imprévisibles, la représentation transgresserait sa propre définition qui lui confère l'action de représenter et non pas de présenter. Par le fait même, elle offrirait un moment unique aux spectateurs. De cette façon, l'acteur s'obligerait à quitter sa partition de jeu.

On pourrait se questionner longtemps sur la définition des termes de vérité, de vrai, de véracité et de réel. Bien sûr, les différents créateurs se sont appropriés différemment les enseignements de Stanislavski. Tout au long du mémoire, nous nous pencherons sur cette image du «vrai» renvoie souvent à cet objectif de l'acteur de jouer « juste », de jouer « vrai ». Stanislavski affirmait « qu'il semblerait à première vue qu'il suffise d'utiliser nos vraies émotions ; mais les sentiments ne forment pas un matériel assez solide, c'est pourquoi nous avons recours aux *actions physiques* » (Stanislavski, 2001, p. 54. Nous soulignons). Les actions physiques construisent une méthode qui lui permet d'atteindre le vrai : « Plus importante cependant que l'action elle-même est sa vérité, et la sincérité de l'acteur. Car là où se trouvent vérité et conviction ne peuvent naître que de vrais sentiments » (Stanislavski, 2001, p. 87).

Cette éthique que s'impose les acteurs renvoie à la vérité pensée Stanislavski. La justesse d'interprétation exigerait à l'acteur une « vérité » face à lui-même.

Nous avons déjà mentionné que le « vrai », celui des naturalistes du début du XX^e siècle (Tchékhov et Gorki), avait subi des transformations au fil des évolutions esthétiques que l'on observe aujourd'hui. Ces derniers s'approprient maintenant le «vrai» sous différentes formes, permettant ainsi de renouveler la forme esthétique.

Notre recherche du « vrai » a rapidement imposé un regard conscient de l'héritage stanislavskien à travers les méthodes et pratiques théâtrales actuelles. Toutefois, l'identification du « vrai » est fort complexe puisqu'il nous renvoie à plusieurs contextes. Tout d'abord, du point de vue de la morale, le vrai renvoie à ce qui a été subjectivement établi comme étant les schèmes de références par lesquels nous jugeons la réalité. Ce sont donc ces mêmes référents établis qui permettent d'établir la valeur du vrai et du faux. Le vrai utilise un système qui se colle aux référents de la réalité évoquée. Le faux, quant à lui suggère des paramètres qui s'éloignent de la réalité. Les références de ce qu'on reconnaît comme étant possible devient alors « vrai » au théâtre. De ce point de vue, il nous est permis d'avancer que le vrai est jugé en corrélation avec le système de référence.

Cependant, ne perdons pas de vue ce que Pitozzi avait initialement défini comme le réel. Si le réel se réfère à ce qui se passe dans les faits et dans le présent, nous définirons le « vrai » comme faisant partie du réel pendant la représentation. Bien entendu, comme l'expose Pitozzi, le réel et la fiction peuvent se côtoyer puisque c'est à travers le canal du réel que la fiction peut se déployer. Mais que l'on parle de fiction ou de réel, le « vrai » demeure notre principale source d'interrogation. Qu'entendons-nous par le « vrai » au théâtre ?

Pour établir ce que nous entendons par le « vrai » au théâtre nous devons préalablement identifier à quoi se réfère ce « vrai ». L'émotion, par exemple, qu'elle soit jouée ou réellement ressentie peut-elle être jugée à travers les mêmes références de réalité peu importe sa forme ? Comment se distingue l'émotion réellement ressentie dans la vie de tous les jours par rapport à celle qui est produite en représentation ?

Avec Stanislavski, il nous semble pertinent d'établir ce qui est « vrai » et « faux » à l'intérieur de la représentation. Si la représentation est constituée d'un ensemble de mécanismes tentant de se rapprocher de notre monde, nous qualifions de « vrai » ce qui ressemble à ce monde. Le « vrai », tel que nous l'entendons, serait l'apparition d'instantanés uniques et momentanés à l'intérieur même du spectacle. Bien que ces moments ne soient pas toujours perceptibles, ils permettraient de supposer qu'ils portent la représentation théâtrale à l'extérieur de son cadre de reproduction.

Nos questionnements sur le « vrai » et le « faux » s'extrapolent également face à l'identité de l'acteur et son rapport à lui-même. L'acteur en représentation crée par sa présence un possible aller-retour entre sa propre identité et celle de son personnage. S'il ne cesse pas de vivre en tant qu'acteur lorsqu'il est sur scène, il crée cependant une image (le personnage). Dans notre vision du « vrai » et du « faux » au théâtre, peut-on observer cette double fonction de l'acteur ; soit sa propre identité et l'image qu'il crée ? L'acteur peut-il arriver à fusionner ses deux identités (le personnage et lui-même) en représentation ? En superposant sa propre identité à celle de son personnage, ne vient-il pas questionner le rapport au « vrai » et au « faux » ? Pourquoi avons-nous parfois l'impression comme spectateur que ce qui se déroule sur scène devient un moment privilégié entre nous et l'acteur ? Est-ce que notre étonnement ne vient-il pas plutôt du fait que l'on perçoit chez l'acteur un moment privilégié entre lui et son image ? L'émotion « vraie » peut-elle être liée à ces moments ?

Tous ces questionnements suggèrent que l'acteur peut exister en dehors de sa partition de jeu malgré qu'il participe spontanément à l'intérieur de la représentation. Mais comment est-ce que le metteur en scène utilise le vrai afin de favoriser la justesse d'interprétation de l'acteur ? Dans notre mémoire, nous nous concentrerons sur le rapport entre l'acteur et le metteur en scène dans une perspective d'atteindre le « vrai » en représentation. Toutefois, nous sommes conscients qu'à travers la perspective de la représentation, le rapport entre le « vrai » et le spectateur demeure tout de même un élément subjectif. Cependant, il nous apparaît risqué de se lancer dans une réflexion abordant tous les rapports que le « vrai » crée en représentation. C'est pourquoi nous avons priorisé le rapport entre le metteur en scène et l'acteur unit par la même quête de vérité en représentation. Est-ce que le « vrai » peut permettre la création d'une méthode de travail et quelles en sont ses déclinaisons ? Nous savons que le phénomène du « vrai » au théâtre reste intangible. Cependant, en étayant notre propos à travers différents exemples, nous tenterons de mettre en relief les différentes modalités du « vrai » au théâtre. Nous reconnaissons qu'à l'intérieur de notre démarche, plusieurs facteurs influencent directement et indirectement nos réflexions ainsi que le travail de laboratoire. Notamment, les créateurs avec lesquels nous avons travaillés constituent un choix subjectif. Malgré tout, il nous semblait important de mettre à l'épreuve nos observations par la représentation.

Sans se lancer dans une extrapolation philosophique sur la notion de « vrai », il nous paraissait cependant nécessaire de reprendre les idées de Martin Heidegger afin de mieux préciser notre pensée. Pour Heidegger, le vrai (ou la notion d'*alètheia*⁷) est par sa qualité « le dévoilement en opposition à l'apparence. » (Heidegger, 1998) Bien que nous n'emprunterons pas sa définition au sens philosophique et stricte du terme,

⁷ Pour Heidegger l'*alètheia*, notion empruntée de Parménide, est en opposition à l'opinion. L'*alètheia* est à l'origine de la pensée occidentale. On peut simplifier cette notion par le non-voilement de la vérité et de la pensée.

il nous semble pertinent d'affilier la notion de « vrai » à celle de dévoilement. L'acteur par dévoilement, viendrait alors toucher au « vrai » à l'intérieur de la représentation théâtrale. Dans les prochains chapitres, nous verrons par quels moyens ce dernier peut user afin de se soustraire à cette notion de « vrai ».

CHAPITRE II

ÉTAT DE LA QUESTION

2.1 Introduction

Notre réflexion concerne le rôle de l'acteur dans le processus de création. Dans les pages qui suivront nous citerons différents exemples qui nous ont inspiré lors du laboratoire de création, présenté en parallèle de ce mémoire. Au premier coup d'œil, il se peut que l'affiliation des différents créateurs, ici-bas nommés, paraisse insaisissable. En effet, les choix de référents, à défaut d'être complémentaires les uns par rapport aux autres, nous permettent d'initier la réflexion qui s'en découlera à travers le laboratoire de création. La notion de vulnérabilité se décline dans chacun des exemples évoqués dans notre travail et servent à influencer notre travail, notre pratique et notre réflexion. Si le travail de corrélation entre ces différents exemples est peu flagrant, il n'en reste pas moins qu'ils ont tous contribué, même partiellement, à la construction de notre pensée. Lors de notre laboratoire accompagnant ce mémoire, les créateurs que nous présenterons ont servi de pointes de référence à l'équipe de création. C'est donc à travers une construction au fur et à mesure que nous avons pris assise sur différentes théories et pratiques théâtrales afin d'alimenter notre réflexion. Comme notre questionnement sur le « vrai » et ses

dérivations reste quelque chose d'intangible, les différents exemples ont servis de références à notre travail afin d'utiliser un champ théorique similaire.

2.2 L'acteur au centre de la création

2.2.1 L'acteur-auteur

Cet acteur que Lucet et Libois identifie, devient un élément central du processus de création. Est-il un concepteur de la création et peut-il devenir la trame même du spectacle? À tout le moins, il devient assurément l'auteur de sa propre partition et possiblement de la globalité du spectacle. C'est notamment sur cette base qu'Eric Jean conçoit la majeure partie de ses spectacles. Au fil des expérimentations, Jean a su créer un système de création repose largement sur des ateliers d'improvisation. Avec la présence d'un dramaturge, Eric Jean intègre l'identité de l'acteur comme objet au cœur du processus d'écriture du spectacle.

Au-delà de la simple interprétation d'un rôle, celui-ci est fréquemment engagé dans la totalité du processus créatif, s'il vient qu'il semble utile de redéfinir sa véritable fonction : jusqu'où peut-il être considéré comme l'auteur de sa partition, voire de la globalité de la mise en scène (2003, p. 21) ?

Cet acteur que Lucet et Libois identifie, devient un élément central du processus de création. Est-il un concepteur de la création et peut-il devenir la trame même du spectacle? À tout le moins, il devient assurément l'auteur de sa propre partition et possiblement de la globalité du spectacle. C'est notamment sur cette base qu'Eric

Jean⁸ conçoit la majeure partie de ses spectacles. Au fil des expérimentations, Jean a su créer un système de création repose largement sur des ateliers d'improvisation. Avec la présence d'un dramaturge, Eric Jean intègre l'identité de l'acteur comme objet au cœur du processus d'écriture du spectacle.

L'acteur devient la trame du spectacle et initie l'écriture dramaturgique et l'écriture scénique. Lors d'un stage en mise en scène effectué en 2011 au théâtre de Quat'sous, nous avons pu accompagner Eric Jean pendant le travail de création du spectacle *En découdre*. Nos observations et nos réflexions découlent des nombreuses discussions entre Eric Jean et nous pendant la création des spectacles *Chambre(s)*, *En découdre* et *Emovere*. L'observation de ses outils de mise en scène ont notamment constitué l'une des pierres d'assises importantes de notre réflexion entourant l'acteur-auteur. Les réflexions qui vont suivre découlent de discussions ayant eu lieu pendant le processus de création du spectacle *En découdre* au Théâtre de Quat'sous à Montréal entre juillet 2010 et avril 2011⁹.

Dans un premier temps, Eric Jean construit la partition de jeu de l'acteur à travers des ateliers d'improvisation qui cherchent à codifier esthétiquement l'écriture scénique du spectacle. À l'intérieur des spectacles donnés en exemples, les ateliers d'improvisation viennent nourrir les auteurs (Pascal Chevarie¹⁰ pour *Chambre(s)* et

⁸ Eric Jean est un metteur en scène québécois qui utilise notamment l'improvisation au cœur de son processus de création. Il est le directeur artistique du Théâtre de Quat'sous depuis 2004.

⁹ Présents aux ateliers de répétitions, les collaborateurs suivants : Eric Jean (metteur en scène) Luc Tartar (auteur), Simon-Xavier Lefebvre, Aude Rioland, Catherine Audet, Mattieu Girard, Fredericke Bedard, Stéphane Jacques (acteurs), Pierre-Étienne Locas (décor), Vincent Letellier (son), Cynthia St-Gelais (costume) et Cynthia Bouchard-Gosselin (assistance à la mise en scène).

¹⁰ Pascal Chevarie est un auteur de théâtre québécois. On le connaît principalement pour ses adaptations télévisuelles et ses collaborations avec Eric Jean dans *Les enfants du sabat* (2005), *Chambre(s)* (2010) et *Emovere* (2012).

Emovere et Luc Tartar¹¹ pour *En Découdre*). La thématique du projet est alors liée par les auteurs à l'identité des acteurs et aux sujets qui seront abordés en répétition. Aux côtés du dramaturge, l'acteur est présent initie un travail d'écriture qui témoignera de sa propre identité. Il s'agit d'une thématique qui servira de tremplin à l'écriture scénique et dramaturgique du spectacle. Par la suite, les acteurs s'engagent en improvisations. Le metteur en scène n'intervient que très peu pendant les improvisations et observe, par la suite, les résultats sur vidéo. Les acteurs partagent alors leurs réflexions et leurs sentiments liés à la thématique choisie par le metteur en scène (dans le cas de *Chambre(s)*, la thématique est l'acteur lui-même). en note de bas de page Les informations, transmises par les acteurs véhiculé aux moyens de différents médiums (jeu, texte, chanson, musique, chorégraphie) doivent avoir comme sujet leurs propres visions et expériences du métier d'acteur. Suite aux ateliers, un travail d'écriture s'initient par l'auteur et le metteur en scène afin d'écrire le squelette dramaturgique du spectacle. Créant par la suite, des tableaux théâtraux avec les informations personnelles recueillies chez les acteurs, Eric Jean s'assure théâtraliser les matériaux recueillis en transformant les témoignages des acteurs.

Eric Jean est ainsi alimenté par l'acteur afin d'écrire son spectacle. Non seulement le spectacle est-il créé à partir de l'acteur, mais il repousse la notion du personnage en éliminant la nomination fictive des individus sur scène : l'acteur portera son nom et interprètera en représentation son propre vécu. Cependant, en théâtralisant et en esthétisant l'écriture scénique et dramaturgique du spectacle, il crée une distorsion de la réalité. Nous croyons que la mise en scène d'Eric Jean devient un peu un « filtre » artistique qui établit la frontière entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas.

¹¹ Luc Tartar est auteur et acteur. Son écriture est empreinte d'un mélange de poésie et de quotidienneté comme en témoignent ses pièces *S'embrasent* (2001), *Parti chercher* (2006) et *Les yeux d'Anna* (2010).

Lors de nos échanges pendant le processus de *Chambre(s)* et d'*Emovere*, Jean répète souvent que « le processus de création ne doit pas servir d'exutoire ou de psychanalyse de l'acteur » (2010). En fait, il soumet son équipe à ne jamais questionner les fondements des histoires racontées ou d'en juger le caractère véridique. Comme l'objectif est de toucher au « vrai », la véracité des témoignages importe peu ; il suffit que le témoignage trouve son sens à partir de ce que le groupe considère comme étant le réel. Ce point de vue, le « véridique » est considéré comme étant un qualificatif qui se rapporte au fondement d'un propos. Si le « vrai » quant à lui évoque le possible, le « véridique » se définit par sa nature à « dire la vérité, qui rapporte exactement les faits ; qui est conforme au réel » (*Dictionnaire Larousse*, 2003, p. 1060). Un témoignage peut alors être « vrai » sans toutefois être véridique.

2.2.2 Eric Jean et le vrai comme sujet

À cause de la contamination de la fiction sur le vécu, l'acteur est amené à se questionner sur la construction de son personnage. En interprétant l'image de sa personne comme personnage, l'acteur doit trouver sa façon de jouer avec le vrai et le faux. Les personnages d'Eric Jean sont donc créés à partir de l'image des acteurs véhiculée par des témoignages. Ici, la notion classique du personnage éclate : est-ce que ces images des acteurs peuvent être considérées comme des personnages ou ne sont-elles que le reflet de leurs propres identités ? Les acteurs d'Eric Jean n'interprètent pas autrui mais une partie d'eux-mêmes, éliminant, d'une certaine

façon, la notion de composition. Les personnages d'Eric Jean ne sont pas construits¹², mais incarnés¹³ à partir de l'identité de ses acteurs.

En représentation, la notion d'incarnation est perceptible. Principalement à travers les spectacles *Chambre(s) et Emove*, les propositions scéniques d'Eric Jean provoquent un équivoque chez le spectateur, mais elles créent également certaines interrogations sur la véracité ou non des scènes jouées. En tant que témoin, le spectateur est placé entre une perception de vérité et de fiction. Nous reconnaissons les codes de la représentation dans les témoignages réécrits par le dramaturge et le metteur en scène. Face au doute provoqué par ce jeu de fiction et de vécu, le spectateur (décrire l'état du spectateur!).

Avec *Emove*, le duo Jean-Chevarie propose une fois de plus un spectacle qui mise sur l'intimité dévoilée des acteurs. Cette fois-ci, les deux créateurs ont rencontré individuellement les acteurs dans une chambre d'hôtel afin de favoriser un moment d'échanges intime et personnel. Par la suite, toute l'équipe, par le biais de différentes expériences de réécriture et d'improvisation crée une forme théâtrale à l'aide des témoignages auparavant. Le processus de création traduit un exercice scénique où le vrai des situations est au centre du spectacle. Le travail d'Eric Jean provoque une rencontre entre le témoignage et la représentation théâtrale.

La méthode de travail utilisée par Jean entraîne une direction d'acteur qui repose un

¹² On entend par *construits*, la construction stanislavkienne du personnage. L'acteur façonne son personnage à travers une partition qui lui servira de repères ou de guide pendant son interprétation : « Assembler les différentes parties ; élaborer, concevoir quelque chose » (Dictionnaire Larousse, 2003, p. 254).

¹³ On entend par *incarnés* la faculté de l'acteur à ne représenter que ce qu'il représente : « Personnifier une réalité ; apparaître, se réaliser » (Dictionnaire Larousse, 2003, p. 537).

dialogue constant entre ce dernier et le metteur en scène. Cette façon de travailler positionne l'acteur au centre de la création dont il devient un élément fondateur. Si ces exemples démontrent bien un désir de s'éloigner du travail de l'acteur classique, nous questionnons l'effet que de tels changements peuvent engendrer sur la représentation et le jeu de l'acteur. Est-ce que la proximité entre l'écriture et l'acteur permet de modifier la partition du jeu de l'acteur? Provoque t'elle un ébranlement dans la représentation? Les exemples suivants développent ces hypothèses.

2.3 François Archambault et l'intime dans l'interprétation

La pièce *15 secondes* de François Archambault¹⁴ questionne la notion du vrai au théâtre. La pièce met en scène l'acteur handicapé Dave Richer¹⁵. Dans un article paru dans la revue *Jeu* (Archambault, 1997), l'auteur propose sa vision du réel dans son écriture. Sans être un personnage auto-biographique, le personnage de Richer souffre de paralysie cérébrale, comme lui. Cette condition l'oblige à se déplacer en fauteuil roulant comme son personnage. Archambault explique que son texte n'essaye pas de reproduire la situation de l'acteur, mais s'inspire de son contexte de vie pour créer une trame narrative vraie. Malgré cette volonté de s'éloigner de la vie de l'acteur, il demeure que l'acteur Dave Richer se voit placé dans une double situation de jeu. Bien que son personnage ne soit pas une incarnation de sa propre identité, il partage un trait commun qui crée un effet de similitude. Ce jeu de miroirs entre le vrai et le faux ne permet pas de marquer une rupture complète entre l'acteur et le personnage.

Pendant une heure quarante-cinq, nous parlons, avec cette pièce (*15 secondes*), de la douleur d'être handicapé. Or, une fois le spectacle terminé,

¹⁴ François Archambault est un auteur québécois. Ses pièces sont principalement identifiées à l'esthétique réaliste.

¹⁵ Dave Richer est un acteur québécois atteint de paralysie cérébrale.

Dave ne peut pas abandonner totalement son personnage. De la même façon que, lorsqu'il joue, il ne peut cesser complètement d'être Dave Richer (Archambault, 1997, p. 74).

Autrement dit, à travers la pièce d'Archambault, le rapport entre vrai et faux se rapproche du rapport entre réalité et fiction.

Pour l'auteur, le théâtre est quelques fois ponctué de ces rares moments de vérité qui aiguïsent notre regard sensible sur la représentation. Ces moments évoque une humanité qui lie l'acteur et le spectateur. Dans sa pièce *15 secondes*, l'acteur Dave Richer dépasse la simple interprétation du personnage et provoque du même coup une réception doublement chargée pour le spectateur. Le spectateur est tiraillé entre le vrai de la pièce et le caractère faux de la représentation. Cependant, Archambault évoque lors de cette même entrevue dans la revue *Jeu*, un exemple qui questionne le rapport du spectateur au vrai en représentation. Pendant une représentation théâtrale, l'actrice Maude Guérin est prise d'un blanc de mémoire qui la paralyse sur scène. À ce moment, Archambault affirme avoir ressenti un tel élan de compassion pour l'actrice, qu'il a vu sa réception du spectacle complètement bouleversée. En effet, en s'offrant, malgré elle, aussi vulnérable aux spectateurs, Maude Guérin produit un moment sensible et fragile. Cette manifestation du vrai au théâtre, aurait permis, selon Archambault, de provoquer une forme d'empathie unique entre le spectateur et l'acteur qui aurait été impossible à créer autrement :

Je pense que l'évanouissement de Maude Guérin (...) fut un moment d'une rare intensité dramatique, et que les trous de mémoire qu'ont subis d'autres comédiens par la suite, pendant la semaine, on mis le spectateur dans un état d'instabilité semblable. Avec un seul personnage en scène, la perspective du trou de mémoire donne à la performance un niveau de danger que le spectateur apprécie. Évidemment, on ne peut pas souhaiter « volontairement » que ce genre de malaise se produise, mais on ne peut pas en nier la puissance dramatique. Quand ce qui se passe sur la scène a certaines répercussions sur le

réel, le théâtre prend toujours un aspect plus troublant (Archambault, 1997, p. 75).

Bien qu'on s'éloigne de l'intégration du vrai au théâtre de façon volontaire, la notion de rupture de la partition nous encourage à continuer la réflexion plus loin. Est-ce que cette rupture pourrait favoriser cette empathie du spectateur ? Est-ce que la rupture provoque l'acteur et le rend plus sensible et plus vulnérable ? Est-ce que la rupture orchestrée par le metteur en scène en lien avec la représentation pourrait permettre à l'acteur de devenir plus vrai pendant la représentation ? L'acteur subit l'effet de l'accident et produit un effet de vrai à l'intérieur de la représentation. L'état de vulnérabilité chez l'acteur provoquerait-il systématiquement un changement dans sa partition de jeu ? L'accident ne viendrait-il pas créer un rapport ambigu entre le vrai et le faux de la représentation théâtrale ? La réflexion d'Archambault s'inscrit dans les différentes dérivations que peut prendre le vrai au théâtre.

2.4 Le rejet de la construction du personnage

2.4.1 Roméo Castellucci et l'importance de la présence

Les différents spectacles de Roméo Castellucci¹⁶ représentent bien le changement d'approche du jeu de l'acteur qu'expose le théâtre postdramatique. Afin de se pencher certaines des créations de Castellucci, notre réflexion s'est inspirée des écrits d'Enrico Pitozzi, qui a suivi le parcours du créateur italien, notamment à travers la série de représentations de la *Tragedia Endogonia*, présentée dans plusieurs villes

¹⁶ Roméo Castellucci est un plasticien et metteur en scène italien. Il est le co-fondateur de la *Societas Raffaello Sanzio*.

en Europe¹⁷. Selon Pitozzi, face à une œuvre comme *Hey Girl!*, présentée à Montréal dans le cadre du Festival TransAmériques en 2007, Castellucci propose l'élimination du personnage au profit d'un symbole¹⁸. Le metteur en scène élimine la notion classique du personnage de son spectacle préférant représenter des corps dans l'espace. Ce corps emblématique est chargé d'une forme subjective par laquelle Castellucci illustre son spectacle. En utilisant souvent des non-acteurs à l'intérieur de ses spectacles, il matérialise leur identité par l'image de leurs corps et de leurs présences. C'est à travers sa relation aux autres présences que Castellucci développe l'image identitaire. Il provoque ainsi un renouvellement du langage théâtral. Ce constat modifie la façon de concevoir l'acteur, le personnage. Le corps de l'interprète devient, inspiré de la marionnette, une image à la représentation.

Pitozzi écrit dans son livre *Itinera, Trajectoires de la forme : Tragedia Endogonia* (Pitozzi, 2008), qu'il apparaît que l'écriture scénique de Castellucci s'accorde avec la pensée du théâtre postdramatique et modifie les codes de la représentation. En utilisant ces corps symboliques, il crée un spectacle décalé d'une expérience théâtrale habituelle et ainsi redéfinit les principes de la représentation. L'analyse que Pitozzi fait de l'œuvre de Castellucci tend vers un rejet du texte dramatique en se concentrant sur l'écriture scénique. Selon lui, le langage de Castellucci s'articule sous forme de tableaux à l'intérieur d'un récit. Le récit de Castellucci n'est pas une forme dialoguée, mais une composition d'images vivantes. Selon la chercheuse Anne Monfort, l'écriture scénique de Castellucci s'inscrit à l'intérieur d'une forme de récit dont le texte est pratiquement absent : « Cette fable qui ne préexiste pas à l'interprète et que celui-ci doit de surcroît, inventer à chaque instant, est tout sauf une action fictionnelle

¹⁷ Pendant la série de spectacles présentée par Castellucci et intitulée *Tragedia Endogonia*, Pitozzi a suivi le travail du metteur en scène tout au long du processus de création et de représentation.

¹⁸ On entend par *symbole* le « signe figuratif, l'être ou la chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème » (Dictionnaire Larousse, 2003, p. 980).

indépendante du plateau, qui serait imitée par les outils de l'acteur et de la théâtralité » (2009).

L'évidence apparaît lorsque l'on fait la nuance entre l'interprétation de l'acteur et la présence du non-acteur sur scène. Chez Castellucci, l'interprète vit sur scène, ce qui le pousse à devenir un corps en représentation. Pitozzi décrit ce procédé comme « un processus dynamique qui concerne le mouvement et met en jeu la notion de fiction comme relation d'empathie entre le corps et l'environnement : le performeur doit imaginer et projeter les segments de son anatomie dans l'espace avant d'agir matériellement » (Pitozzi, 2010).

Selon Pitozzi, les spectacles de Castellucci tentent d'éliminer la construction fictive du personnage pour mettre l'accent sur sa présence uniquement. Les corps de Castellucci n'ont pas de réactions psychologiques successives, comme on pourrait le concevoir chez la plupart des personnages de pièces de théâtre réalistes. De façon plastique, Castellucci travaille avec l'acteur tout comme il travaille la lumière et la scénographie.

À l'instar d'Archambault qui utilise le corps de Richer en fauteuil roulant pour représenter un handicapé, Castellucci propose lui aussi des corps qui lui permettent de modeler son propos. Ces corps de non-acteurs témoignent du vrai puisque seulement par leurs présences, ils transposent le récit de Castellucci sans avoir à interpréter un personnage.

2.4.2 Stéphane Crête et le corps comme témoin du vrai

La réflexion du « vrai » au théâtre dépasse bien évidemment les exemples proposés jusqu'à maintenant. Les nouvelles formes d'écriture théâtrale confrontent les lectures

de la scène. Le créateur Stéphane Crête¹⁹ en fait une démonstration. *Les Laboratoires Crête*, propose différentes expérimentations sur l'acteur. Stéphane Crête, sous le pseudonyme Gunther De Villier, expose la démarche de création et ses expérimentations à l'intérieur d'un livre au même titre que son spectacle (Crête, 2008). Grâce par une méthodologie de recherche scientifique teintée d'un ludisme qui permet d'identifier l'expérience comme étant une représentation théâtrale. Crête se questionne sur les effets des stimulations (qu'ils nomment « modifications de l'état de conscience ») et leurs influences sur le jeu de l'acteur. À l'intérieur de quatre thématiques différentes (stimulation sexuelle, douleur, drogues, alcools et hypnose) les différents acteurs se mettent à l'épreuve devant public. Crête crée l'ambivalence du vrai et du faux tout au long de son spectacle. Est-ce que les acteurs subissent réellement des « modifications de l'état de conscience » ou est-ce que tout ceci n'est qu'un leurre ? Devant une telle proposition, le doute du vrai est permanent. Par exemple, l'acteur Didier Lucien qui porte un étau à la tête pendant une des expérimentations, feint-il ou ressent-il la douleur ? Crête aborde le spectacle avec un objectif bien précis :

Si, en science, le doute est à éviter, dans le cas des *Laboratoires Crête*, il a joué un rôle primordial. J'aime le doute ; c'est un élément perturbateur qui vient créer une confusion dans notre besoin de trouver et de nommer la vérité. De même, (...) je crois qu'il n'y a pas une vérité, il n'y a que les perceptions de la réalité. Et c'est à partir de ces perceptions que nous façonnons notre propre vérité (Crête, 2008, p. 38).

L'acteur qui souffre, par exemple, et qui intègre la souffrance à son jeu, ne joue pas la souffrance; il la ressent réellement ; c'est du moins l'interrogation qui persiste tout au long des *Laboratoires Crête*. Le statut indicible et inidentifiable du réel provoque une modulation de la perception du spectateur, au même titre que la souffrance

¹⁹ Stéphane Crête est un acteur, auteur et metteur en scène québécois. Il est un des membres fondateur du collectif *Momentum*.

apparemment subie par l'acteur. Cette hypothèse affirme que l'acteur se servirait du vrai pour nourrir son jeu. Mais encore là, cette possibilité du vrai existe parce que Stéphane Crête garde le spectateur dans le doute permanent. Pour Crête, il n'y a pas de vérité au théâtre, mais seulement des perceptions de la réalité. Dans cette optique, si la perception du spectacle se colle à la perception de la réalité, l'illusion du vrai est habilement créé. Dès lors, le doute est implanté dans l'esprit du spectateur.

La démarche de Crête alimente notre questionnement du vrai au théâtre. Le metteur en scène se sert du doute du spectateur, afin de légitimer la réelle vulnérabilité de l'acteur. Pour Crête, le doute est nécessaire pour créer une relation privilégiée :

En jouant ainsi avec la convention théâtrale et en installant ainsi le doute, on place le spectateur dans un espace plus fragile, car ses repères habituels sont absents, ce qui le force déjà à envisager la représentation de manière différente (2008, p. 133).

Autre point important dans la démarche de Crête (et qui nous servira de véritable point d'ancrage de notre laboratoire) c'est la notion de risque. Naturellement, comme chaque acteur est différent, la notion de risque peut s'extrapoler en une multitude de dérivations. Cependant, Crête explique que l'acteur peut avoir le besoin de se placer dans un état de vulnérabilité causé par le risque : « Pour certains artistes, le risque devient un moteur, voire un besoin fondamental, de remettre en question sa pratique, de faire bouger ses certitudes » (2008, p. 145).

2.5 La vulnérabilité de l'acteur

2.5.1 Robert Gravel et le non-jeu

Dans les années 1990, Robert Gravel (co-fondateur du Nouveau Théâtre Expérimental et de la Ligue Nationale d'Improvisation) met en scène un spectacle qui

permet d'expérimenter une méthode qu'il nommera théâtre *sloppy*. Pour Gravel, le danger de sclérose chez l'acteur est créé par la répétition. Plus l'acteur doit répéter la même partition, plus son jeu deviendra mécanique et prévisible. L'élimination de l'automatisme devient alors son cheval de bataille. Gravel cherche une solution afin de placer ses acteurs dans un état de vulnérabilité qui leur permettrait de demeurer constamment en alerte. Comme l'indique son collègue et ami Jean-Pierre Ronfard²⁰ dans la préface de *La Tragédie de l'homme* :

Gravel a toujours été fasciné par les ressources de l'improvisation dont il était un maître. C'est sans doute de cette pratique qu'il a tiré une véritable théorie du jeu (le non-jeu) et, sans son écriture, un goût profond pour la simplicité des actions, des caractères, des comportements, du langage (1997, p. 13).

Gravel expérimente le non-jeu à l'intérieur du théâtre *sloppy*. Il refuse le jeu dit théâtral afin de laisser paraître une simplicité de l'interprète : « le non-jeu signifiant le refus des exagérations théâtrales inutiles, la suppression de tous les trucs et conventions communément admis » (Ronfard, 1997, p. 11). Ce qu'il orchestre, c'est une méthode appuyée sur un temps de répétition réduit et une partition de jeu trouée. Pendant la représentation, les acteurs sont appelés à remplir les trous du texte par des improvisations qui créent la continuité entre les scènes.

Notre lecture du travail de Gravel nous porte à croire que pour lui, l'acteur doit se placer dans un état de vulnérabilité afin d'éliminer la sclérose de la répétition. En éliminant les conventions du jeu théâtral, le non-jeu oblige l'acteur à développer un réflexe de simplicité et d'humilité. D'ailleurs, la critique Marie Labrecque en fait mention à l'intérieur d'un article paru pendant la reprise de la pièce *Durocher, le milliardaire* au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal en 1999 :

²⁰ Faute d'écrits de la part de Robert Gravel, nous avons heureusement pu nous référer à Jean-Pierre Ronfard.

[*Durocher, le milliardaire*] présente un mélange de vérité et de trompe-l'oeil, de liberté et de fine précision: comédiens qui ne projettent pas, et qui ne se soucient guère d'être toujours bien entendus (ça fait partie du «non-jeu» élaboré par Gravel), temps creux inclus dans le dialogue, d'apparence très naturelle, plages d'improvisation. Bref, une remise en question des conventions théâtrales, qui défait d'un côté l'illusion construite de l'autre (1999).

Cependant, après la création du spectacle, Robert Gravel critique son processus du théâtre *sloppy*. Sa pièce, *Durocher le milliardaire* ne donne pas les résultats escomptés. Si a priori les acteurs semblent comprendre la nécessité de se mettre en danger à travers le processus, le réflexe de reproduction persiste. En effet, la présence du spectateur influence directement la conscience de l'acteur qui veut provoquer un impact devant le public. Mais est-ce que cette réalité ne trahit pas le processus de création face à son désir de perfectionnement du jeu de l'acteur ? Est-ce que l'acteur, confronté aux mêmes trous dans le texte, développe le réflexe de reproduire ce qui avait fonctionné la représentation précédente ? En tentant de reproduire ce moment de spontanéité, il se voit contraint d'utiliser la répétition pour espérer l'atteindre. Le paradoxe demeure. Puisque par définition le moment de spontanéité est quelque chose d'intangible, de momentané et d'éphémère, le simple fait de vouloir le recréer reste impossible. Suivant cette logique, plus l'acteur tentera de reproduire la partition initialement improvisée (et donc spontanée) plus cette même partition deviendra sclérosée et mécanique.

2.5.2 L'écriture scénique dans le théâtre postmoderne

Selon Anne Monfort, le théâtre postdramatique tente de redéfinir la notion de fiction et de jeu. Grâce à la nouvelle forme d'écriture que propose le postdramatique, elle suggère, dans un de ses articles (Monfort, 2009) que la diégésis et la mimésis s'entremêlent afin de provoquer un nouveau genre de représentation théâtrale.

Monfort nomme ce nouveau genre hybride: le théâtre « néo-dramatique ». Celui-ci viendrait redéfinir par ses paramètres, l'effet de la représentation en juxtaposant le récit et l'action. Par le travail d'écriture scénique, le metteur en scène du théâtre néo-dramatique crée un mélange d'action et de narration comme certains auteurs l'ont fait à travers différents textes (Falk Richter²¹ et Anja Hilling²², par exemple). Dans les deux cas, le mélange entre la narration et l'action provoque une remise en cause de la fiction. Ce qui est joué est également ce qui est raconté. Où l'acteur se situe lorsque celui-ci est confronté à de tels changements au niveau du drame sur scène ?

2.5.3 L'acteur-je / l'acteur-il

Anne Monfort propose que la fusion de l'acteur et du personnage crée deux catégories d'acteur. Il y a l'acteur-je (en référence à la mimesis) et l'acteur-il (en référence à la diégésis). Pour mieux comprendre son hypothèse, elle s'inspire de la définition du théâtre postdramatique que propose Lehmann. Elle avance que la remise en question que fait Lehmann de la fonction du texte et de la narration (considérées par Lehmann comme des équivalents) par la nouvelle théâtralité pousse l'acteur à multiplier ses identités; il y a l'acteur qui joue et il y a le personnage.

L'imitation pure ne peut plus fonctionner dans les nouvelles formes, où l'on ne croit plus au pacte classique théâtral. Peut-être ceci explique-t-il pourquoi il est difficile, pour le spectateur de théâtre contemporain, de faire abstraction de l'acteur comme personne, comme *je* et, ainsi, de l'oublier au profit du *il* attribué au personnage (Monfort, 2009).

Lehmann et Monfort s'entendent sur le fait qu'il devient de plus en plus difficile de confondre l'acteur au personnage. L'interprétation du personnage deviendrait en

²¹ Falk Richter est un auteur et metteur en scène allemand. Il a notamment écrit les pièces *Section* (1996), *Nothing hurts* (1999), *Electronic City* (2003) et *Hôtel Palestine* (2004).

²² Anja Hilling est une auteur de théâtre allemande. Elle a notamment écrit les pièces *Étoiles* (2003), *Mousson* (2005), *Ange* (2006) et *Tristesse Animal Noir* (2007).

quelque sorte une identité supplémentaire créée par la présence de l'acteur sur scène qui reproduit des émotions fictives. Le spectateur reconnaît toujours l'acteur derrière le personnage. C'est ainsi que Monfort qualifie l'acteur-je comme étant l'individu en prise de parole (par exemple dans les pièces d'Eric Jean) et l'acteur-il comme étant l'acteur qui interprète un personnage. Les observations de Monfort imposent l'effacement de l'acteur. Le concept du théâtre postdramatique présente donc déconstruction du personnage comme le définissait Denis Diderot dans son texte intitulé *Paradoxe sur le comédien* (2009). Pour Diderot et Monfort, il existe deux types d'acteur : l'acteur d'âme qui ressent les émotions et l'acteur d'intelligence qui joue sans ressentir. Diderot ne croit pas que l'acteur-je (l'acteur d'âme) puisse devenir l'acteur-il (l'acteur d'intelligence). En affirmant que « la sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation » (Diderot, 2009, p. 37), il remet en question le vrai au théâtre. Cependant, son questionnement du vrai en représentation expose pourtant toute la problématique initialement introduite dans ce mémoire :

Si le comédien était sensible, lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième (Diderot, 2009, p. 88).

Diderot ne croit pas en l'émotion pure et brute au théâtre. À preuve, dans *Paradoxe sur le comédien*, il affirme que l'acteur ne peut faire deux choses en même temps : il ne peut jouer une action et en même temps vivre une émotion sincère:

Quand on est sincèrement ému, quand on apprend un grand malheur, on peut bien se laisser tomber sur une chaise, comme fait l'acteur en scène, mais on ne surveille pas son attitude en tombant on ne cherche pas à la rendre expressive et harmonieuse (Diderot, 2009, p.19).

Par exemple, les exercices d'Eric Jean confrontent les théories de Diderot qui situe l'acteur dans une dimension uniquement narrative. En effet, l'acteur d'Eric Jean est

en mesure de nous raconter un témoignage tout en le revisitant émotivement. La proximité entre son identité et son personnage est si grande qu'il ne peut uniquement agir en tant que narrateur sans renoncer à une partie de son identité.

Les moments où l'acteur devient le personnage sont rares, mais créent visiblement une fusion entre le réel et la fiction. Ce procédé de superposition du *je* et du *il* semble servir principalement à la création qui utilise l'acteur comme sujet (par exemple le travail d'Eric Jean). Eric Jean se sert de l'acteur pour créer son spectacle. Il devient alors plus aisé de rapprocher l'acteur-je de l'acteur-il puisque la partition est dictée par l'identité de l'interprète.

La notion de vulnérabilité nous permet d'établir des liens entre la méthode de création d'Eric Jean, de François Archambault, de Roméo Castellucci, de Stéphane Créte et de Robert Gravel. Bien que leurs pratiques ne sont pas essentiellement posées sur cette notion, il est possible de dégager des similitudes avec notre problématique. Face à une partition de jeu qui poursuit un jeu de vas-et-viens volontaire entre le vrai et le faux, l'acteur est ainsi confronté à une sorte de vulnérabilité lui permettant une interprétation plus vivante.

CHAPITRE III

LES LABORATOIRES *PRIVÉ(E)(S)* ET *LES BONNES*

3.1 Introduction

Lors de laboratoires diverses expériences ont questionné le travail de l'acteur et son état de vulnérabilité sur scène. L'équipe de création a proposé différentes formes de mises en danger afin de contrer la sclérose de la répétition et permettre à l'acteur de demeurer en état d'alerte lors des représentations. Bien entendu, nous reconnaissons que fondamentalement, une représentation théâtrale ne peut être identique à une autre. L'acteur, bien qu'il apprenne sa partition le plus consciencieusement que possible ne pourra jamais la reproduire avec exactitude. Après tout, l'acteur est humain ! Mais c'est justement sur ce fait que Pitozzi parlait des changements linéaires en opposition aux variations brusques.

En effet, les altérations humaines de la partition, causée par la nature même de la représentation théâtrale ne peuvent pas être prise en compte dans notre réflexion. Lorsqu'on emploie le terme de la représentation fixe, l'on identifie ces représentations qui tentent volontairement d'être le plus près de la partition du spectacle. Pitozzi avançait que pour contrer la sclérose de la répétition, les variations

doivent être brusques et ne doivent pas se référer aux modulations légères et inconscientes de l'acteur sur scène.

Ici, plutôt que d'approcher la répétition comme étant le résultat d'une reproduction, nous aborderons ce terme comme étant sa volonté. L'acteur victime de la sclérose de la répétition est celui qui consciemment tente de reproduire la même partition.

Les spectacles *Privé(e)(s)* et *Les Bonnes* présentés à Montréal en septembre 2012 et à l'automne 2013 sont le fruit de cette volonté de contrer la sclérose de la répétition. *Privé(e)(s)* a été créé dans un contexte de recherche artistique personnelle. Initialement, ce spectacle n'avait pas comme objectif de créer des liens avec ce mémoire. Cependant, le retour sur la réflexion en lien avec ce spectacle nous a rapidement permis de déceler des indices importants du vrai à l'intérieur de la représentation et d'en dégager des constantes. Le laboratoire *Les Bonnes* a été conçu afin d'expérimenter une méthode en lien avec la notion de vulnérabilité de l'acteur. Il nous apparaît maintenant clair que les deux expériences se recoupent pour provoquer l'état d'instabilité chez l'acteur. Dans les deux cas, bien que les équipes²³ ne se soient pas les mêmes et que les processus de création soient différents, les deux spectacles présentent des fondements similaires sur la question de l'état de vulnérabilité de l'acteur. Dans ce chapitre, nous exposerons les réflexions liées au processus de création.

²³Membre de l'équipe de création de *Privé(e)(s)* : Germain Pitre (metteur en scène), Mathilde Addy-Laird, Salomé Corbo, André Perron et Laurent Trudel (acteurs), Sabrina Godin (scénographie), Frederick Philippe (conseiller psychologique)

Membre de l'équipe de création du laboratoire *Les Bonnes*: Germain Pitre (metteur en scène), Mathilde Addy-Laird et Audrey Southières (acteurs), Christine Plouffe, Dominic Dubé et Mélissa Perron (scénographie), Claire Renaud (régie) Caroline Daigle (technique), Martine Beaulne et Yves Jubinville (directeurs de recherche).

3.2 Le spectacle *Privé(e)(s)*

3.2.1 Le processus

Privé(e)(s) questionnait les relations hommes-femmes au sein de la génération Y à travers une trame dramatique composée à partir des confidences des acteurs. Comme les participants au projet sont nés entre 1980 et l'an 1986, il nous semblait pertinent de se questionner sur cette génération. Le processus de création proposait d'éliminer le travail de répétition en mettant l'emphase sur des rencontres conviviales dans lesquelles la discussion était la prémisse au travail de recherche. Au fil de ces discussions, le metteur en scène (Germain Pitre) et un psychologue (Frédéric Philippe), (tous deux faisant partie de la génération Y) soulevaient des questions afin d'enrichir des discussions qui deviendraient le matériel de création du spectacle.

Tout d'abord, il a été expliqué aux acteurs que le spectacle serait inspiré des souvenirs épisodiques des relations amoureuses et sexuelles de chacun. Ces souvenirs épisodiques seraient formés d'anecdotes, d'histoires, de témoignages et d'expériences que les acteurs avaient vécus. L'objectif du spectacle était d'éliminer le personnage fictif en proposant une mise à nu de l'individu à partir de ses souvenirs épisodiques. La proposition de jeu était de réagir et d'incarner le plus fidèlement possible leurs propres personnalités. En dépit du fait que les canevas ont été répétés de spectacles en spectacles, les réactions des acteurs différaient selon leurs états et leurs envies. Ils étaient libres de réagir comme ils le voulaient selon leur état. Comme les acteurs étaient appelés à s'éloigner d'une construction d'un personnage, leurs réactions étaient influencées par la présence des spectateurs, le déroulement de leur journée avant la représentation ou même des réflexions issues de l'introspection face aux épisodes de vies reproduites sur scène.

Les témoignages ont été recueillis et enregistrés lors de six rencontres de groupes et d'une dizaine de rencontres individuelles. Pendant ces rencontres le psychologue Frédéric Philippe²⁴ alimentait les discussions entre le metteur en scène et les acteurs. Sa présence créait un climat ouvert, suscitait chez les participants diverses interrogations tout en permettant d'approfondir les échanges sur le plan psychologique. Sa présence durant le processus de création amenait également les acteurs à réfléchir plus intimement sur les sujets abordés lors des séances de discussions. Aux dires des acteurs²⁵ l'expertise et les connaissances du psychologue ont fait en sorte qu'ils se sont sentis plus en confiance et ont probablement abordé le processus d'une façon plus sérieuse. Entre les séances de discussions, le metteur en scène et le psychologue ciblaient les thématiques qui allaient être abordées à la prochaine séance. La présence de Frédéric Philippe au processus de création a permis une meilleure compréhension des souvenirs épisodiques de chaque acteur tout en permettant de mieux cerner leurs limites personnelles, leurs deuils de certaines expériences et leurs mécanismes de défense.

Pour la préparation du canevas, le psychologue et le metteur en scène ont dressé une liste de leurs souvenirs épisodiques. De cette liste, nous avons regroupé les histoires qui nous semblaient complémentaires et qui nous permettait d'effectuer des interliens entre les souvenirs épisodiques. Lors du processus de création, nous avons éliminé la répétition afin de conserver, lors des représentations, des éléments de surprise et

²⁴ Frédéric Philippe est professeur adjoint au département de psychologie de l'Université du Québec à Montréal. Sa participation a été motivée par ses champs de recherche, notamment sur le rôle fonctionnel des « souvenirs épisodiques et autobiographiques » (Philippe, Koestner, Beaulieu-Pelletier, Lecours et Lokes, 2012) dans la vie de tous les jours sur les attitudes, les décisions, le jugement et le comportement des gens. Il s'agissait d'une participation bénévole au projet.

²⁵ Comme le spectacle *Privé(e)s* n'avait pas comme objectif initial d'appuyer ce mémoire, très peu de traces écrites ou enregistrées existent. Les dires des acteurs sont basés sur le souvenir des discussions que nous avons eu avec eux pendant le processus de création.

d'instabilité. En investissant notre temps de création aux discussions et aux échanges, cela nous permettait de mieux comprendre les acteurs à travers leurs souvenirs épisodiques. Nous voulions que les acteurs réagissent le plus spontanément possible au canevas. La répétition des scènes aurait alors freiné la spontanéité de chacun et aurait probablement altéré l'état de vulnérabilité de l'acteur. Afin de cerner les situations dans lesquelles les acteurs pouvaient ressentir une telle vulnérabilité, l'ensemble du processus de création a été consacré aux discussions encadrées par le psychologue. Le psychologue a, en quelque sorte, joué le rôle de dramaturge à l'intérieur de ce processus de création. Au final, une série de scènes²⁶ a été esquissée (sans dialogue préétabli) afin de créer le corps dramaturgique du spectacle. Par exemple, un acteur qui avait commis l'adultère et une actrice qui l'avait subi étaient confrontés par une scène d'adultère dans le spectacle, sans que la scène soit écrite par un auteur.

3.2.2 Observations

Initialement, nous avons tenté de placer à l'intérieur d'une partition de jeu des repères qui permettaient aux acteurs de suivre un fil conducteur. Nous avons cependant réalisé que la production d'une émotion chez l'acteur venait vraisemblablement de la surprise et du caractère improvisé de la situation. Autrement, l'acteur avait le réflexe de reproduire une réaction alimentée par des schèmes de construction classique du personnage. La nature même de la reproduction, inévitable en contexte de représentation, a, par moments, faussé l'effet du vrai. Cette façon de travailler à partir de scènes vécues par les acteurs, a permis l'émergence d'une vulnérabilité. En

²⁶Voir annexe A.

s'affichant eux-mêmes en tant qu'individu sur scène, les acteurs dévoilaient leurs souvenirs épisodiques et, du même coup, leurs intimités. Bien que le canevas des scènes était connu des acteurs, la conduite des celles-ci était laissée aux acteurs. Ces derniers étaient libres de « vivre » les scènes à travers le canevas proposé par le metteur en scène et le psychologue. La possibilité d'interpréter les situations selon leur état du moment a créé un climat de fragilité palpable qui cadrerait bien avec les thématiques des scènes (aveux d'adultères, ruptures amoureuses, déclarations d'amour...). Le canevas du spectacle fut modifié au fur et à mesure des représentations. À partir des observations tirées des spectacles précédents, nous avons continué d'enrichir le spectacle en ajoutant ou éliminant différentes scènes. La démarche de création a ainsi permis d'explorer une vision différente de la direction d'acteur et de ce que l'acteur conçoit comme étant la représentation. L'une des questions abordées avec l'équipe de création a été celle de l'encadrement de l'acteur à l'intérieur de sa partition de jeu. En créant des canevas où la partition de jeu vécue d'un acteur s'entremêlait avec celle non-vécue d'un autre acteur, la scène proposait une ambiguïté constante entre le vrai et le faux. Si une grande partie du spectacle fut improvisée par les acteurs, des monologues écrits, répétés et travaillés ont permis d'élaborer des repères. Dans le programme, les spectateurs étaient informés de la démarche et ils savaient que les situations interprétées étaient tirées des témoignages des acteurs. Il a semblé nécessaire de le faire afin qu'eux aussi soient conscients de cette ambiguïté. Également, comme les acteurs savaient que les spectateurs étaient informés de la démarche, nous pensions que cela augmentait l'état de vulnérabilité de ces derniers alors confrontés au regard du spectateur.

3.3 Le laboratoire *Les Bonnes*

3.3.1 Mise en contexte

Le laboratoire d'expérimentation théâtrale *Les Bonnes*, a été différent de celui de *Privé(e)s*. Déjà, le choix d'un texte issu de la dramaturgie moderne justifiait une autre façon de travailler. L'usage d'un texte de répertoire s'éloigne de la création pure dans lequel le texte (ou le canevas) est construit au fur et à mesure du processus. En lien avec notre recherche sur la vulnérabilité de l'acteur, le texte de répertoire peut sembler, à première vue, plus fermé contrairement à la création qui offre une plus grande panoplie de possibilités. Toutefois, le texte de répertoire semblait offrir une plate-forme propice à nos expérimentations. L'objectif de la démarche était non seulement d'utiliser le texte pour la mise en scène mais de s'en servir comme ligne directrice à l'élaboration de mises en danger. La création permet à la représentation de modifier sa forme puisqu'elle n'est pas régie par un texte préétabli. Dans le cas d'un texte de répertoire qui ne nous offre pas la latitude d'ajuster la trame narrative à l'identité des acteurs (par exemple), comment pouvons-nous déstabiliser l'acteur ? Est-ce que l'état de vulnérabilité de l'acteur créé par une forme de mise en danger pouvait se reproduire à partir d'un texte de répertoire ? Est-ce possible de provoquer un état de vulnérabilité en dehors d'un texte créé à partir du vécu des acteurs ? Lors d'interviews précédant le travail en salle de répétition, les acteurs du projet doutaient que le texte de répertoire puisse permettre une telle proposition. Selon Mathilde Addy-Laird, actrice participant au laboratoire *Les Bonnes*, même si la construction de son personnage débute toujours par sa propre personne « les différences entre (elle) et le personnage sont si grandes que le lien de rapprochement paraît difficile » (M. Addy-Laird, entrevue préparatoire, 12 juin 2013).

Suite aux questionnements des actrices, notre travail s'est orienté vers une analyse dramaturgique du texte de Jean Genet. Pendant les lectures du texte *Les Bonnes*, nous

avons lancé l'hypothèse que les mises en danger viendraient en partie du texte et des personnages plutôt que des acteurs et de leurs vécus. En s'assurant d'une compréhension similaire du texte avec les acteurs, le metteur en scène pourrait par la suite créer les mises en danger.

Pendant *Les Bonnes*, nous avons également exploré une autre forme de provocation, soit la mise en danger scénique. Dans *Privé(e)(s)*, les acteurs étaient placés dans un état de vulnérabilité par des situations qui représentaient les scènes du spectacle. Ils étaient alors déstabilisés par la proximité entre les canevas des scènes et leurs vécus. Cependant, pour le spectacle *Les Bonnes*, le texte existait déjà. Même si un montage du texte a été fait, afin de respecter les contraintes de temps qu'imposait le laboratoire dans le cadre du programme de la maîtrise, ce travail a été fait préalablement avant même de rencontrer les actrices et les membres de l'équipe de scénographie. Avec la contrainte du texte de répertoire, il devenait important de revoir l'utilisation des mises en dangers afin de provoquer cet état de vulnérabilité. Nous avons décidé de mettre en place une série de changements scéniques qui viendrait altérer la représentation devant public à l'insu des actrices. Après les mises en danger de *Privé(e)(s)* que l'on pourrait qualifier de dramaturgiques, nous voulions pousser l'expérience à un niveau scénique.

3.3.2 Une œuvre du répertoire au centre de l'expérimentation

Le choix d'un collage à l'intérieur du texte *Les Bonnes* s'est imposé rapidement. Même si le travail avec les actrices exigeait une analyse dramaturgique du texte, nous voulions axer les mises en danger vers des enjeux bien précis. En effectuant un collage du texte, nous avons pu sélectionner quelques thématiques présentes dans le

texte de Genet. Cela a permis de cibler les thématiques choisies et ainsi éviter les divergences de compréhension. Le texte de Jean Genet propose un système de jeux de rôles qui nous apparaissait riche pour le jeu des actrices. Genet installe une série de pièges où les personnages sont tantôt solidaires, tantôt adversaires. Les mises en danger ont par la suite été imaginées en lien avec les thématiques et les actions du collage. Par exemple, pour accentuer les changements de rapport de force entre les deux sœurs, l'une des propositions consistait à retirer une des deux chaises du décor afin d'obliger les actrices à prendre une décision. Elles devaient instinctivement décider qui pourrait s'asseoir (alors que dans la partition de la représentation de base, les deux sœurs étaient assises).

3.3.3 Le processus

Les mises en danger ont placé les actrices dans un état d'alerte, favorisant ainsi l'état de vulnérabilité. L'équipe scénographique a travaillé isolément du duo d'actrices tout au long du processus de création afin d'éviter que ces dernières puissent connaître les changements qui surviendraient au fur et à mesure des représentations. Chacune des représentations allaient comporter une série de mises en danger visant à éviter la répétition, à déjouer les attentes des actrices et ainsi conserver le caractère spontané du jeu.

Dans un premier temps, le travail de répétition avec les actrices s'est déroulé sans répéter aucune forme de changement à la partition de jeu initiale. En ne voulant pas les préparer à réagir, nous voulions construire une représentation qui pouvait être indépendante des mises en danger qui surviendraient. Les premières rencontres ont servi à identifier de façon très précise les enjeux, les dynamiques et les thématiques du texte. Le tiers du travail avec les actrices a été un travail d'analyse. Le but de ce travail était de s'assurer que les axes d'interprétations proposés au sujet des personnages et des enjeux du texte soient compris par tous de façon à diminuer les

zones grises que pouvaient laisser une interprétation dans le texte. Afin de créer une partition de jeu précise, il fallait que les actrices et le metteur en scène puissent s'entendre sur leurs analyses respectives du texte. Pendant l'élaboration de la partition, les actrices ont été appelées à travailler étroitement avec le metteur en scène. Plutôt que d'exécuter une partition écrite, décidée par le metteur en scène, elles sont devenues parties prenantes du processus. Grâce à ce travail conjoint, nous voulions nous assurer de la précision de la construction des personnages, des enjeux et des lignes directrices du spectacle. Du coup, pendant la représentation, les actrices pourraient mieux intégrer les mises en danger sans déroger des thématiques, des personnages et des indications trouvés préalablement en salle de répétition.

3.3.4 Les axes d'interprétation

Ces axes d'interprétation ont permis de créer la partition de jeu. Ces axes, s'inscrivent dans une lecture plus classique de l'œuvre, mais ils ont permis de clarifier les enjeux des personnages.

Les trois axes principaux de mise en scène issus du travail de table :

- 1) La soumission des bonnes face à Madame.
- 2) Le rapport de domination entre les bonnes.
- 3) Leur dépendance l'une envers l'autre.

Puis, trois autres pistes d'interprétation dans le texte ont enrichi le travail :

- 1) La paranoïa des bonnes et leur crainte de se faire prendre.
- 2) La relation incestueuse, sexuée et jalouse des bonnes.
- 3) Leur hypocrisie face au personnage de Madame.

Ces grands axes et ces pistes d'interprétation ont permis aux actrices de mieux dessiner les personnages et d'établir une partition de jeu. Le deuxième tiers des

répétitions, qui s'est déroulé sur une période intensive de deux mois à raison de dix heures par semaine, a porté sur l'interprétation des trois axes principaux. Les trois autres pistes d'interprétation allaient servir à l'élaboration des mises en danger.

3.3.5 Les mises en danger

La dernière portion des répétitions a eu lieu en salle dans le décor et avec les accessoires afin de placer la partition de jeu dans l'espace. Compte tenu de la logistique et de la préparation des mises en danger, deux semaines ont été nécessaires pour l'entrée en salle. Il nous semblait clair que plus la partition de jeu initiale allait être bien rodée, plus les mises en danger pourraient profiter d'une précision lors de leurs exécutions. Comme l'enjeu principal de ce laboratoire était de déjouer la «sclérose de la répétition», il fallait donc créer cette sclérose. C'est pourquoi, pendant deux semaines consécutives, les actrices et le metteur en scène ont travaillé dans le décor afin de recréer un contexte de représentation et ainsi répéter la partition de jeu initiale.

Dans la partition initiale, quelques grandes lignes directrices dirigeaient la conception scénographique. C'est également à partir des lignes directrices que la partition scénique s'est modulée.

Propositions scénographiques pour la partition de jeu initiale :

- Rapport frontal sur praticable carré
- Mur camouflé par un rideau en fond de scène
- Plancher de bois
- Deux chaises

- Une commode
- Deux robes de Madame (en accessoires)
- Deux robes identiques (costume)
- Éclairage général froid
- Un téléphone
- Une théière et une tasse

À partir de ces propositions, l'équipe scénographique a conçu différentes mises en danger. Ces mises en danger proposaient des changements scénographiques mineurs et/ou majeurs qui venaient déstabiliser la partition de jeu initiale des actrices. Ces mises en danger, inconnues des actrices, sont devenues la pierre angulaire de ce laboratoire théâtral puisque l'exercice reposait sur les changements scénographiques liés aux axes et aux pistes d'interprétation trouvées lors du travail précédent. C'est ainsi que nous avons réuni les différentes mises en danger en sous-groupes. Ces sous-groupes ont été créés à partir des pistes d'interprétations. Par exemple :

1) Représentation 1 :

La paranoïa des bonnes et leur crainte de se faire prendre

- apparition fantôme du personnage de Monsieur/Madame
- appel téléphonique avec les voix de Monsieur/Madame
- rotation du décor et ajout d'un mur
- amplification sonore des craquements du plancher et des voix
- ajout d'une fenêtre dans le décor
- jeu d'ombres en éclairage

Représentation 2 :

La relation incestueuse, sexué et jalouse des bonnes

- absence de mur sur la surface de jeu
- ajout d'un tapis au sol
- symétrie des accessoires sur scène
- ajout de directives de soumission au personnage de Solange
- substitution des robes des bonnes en sous-vêtements de nuit
- jeu d'éclairage intimiste et découpé

Représentation 3 :

Leur hypocrisie face au personnage de Madame

- présence du personnage de Madame sur scène
- effet sonore d'une sirène de police
- retrait d'une des chaises
- addition d'accessoires de Madame
- addition d'une porte et d'une fenêtre au décor
- rotation du décor
- addition de commandes d'agression du personnage de Claire envers le personnage de Solange
- Jeux d'ombres et de lumières

Pour transmettre les commandes supplémentaires demandées à l'actrice, nous avons utilisé un système d'oreillettes pendant les représentations. Les actrices recevaient des informations, qui leur étaient jusqu'alors inconnues et devaient les intégrer à la partition de jeu initiale dès qu'elles les entendaient. Par exemple, les actrices pouvaient recevoir des directives qui venaient changer momentanément leur partition physique de jeu (par exemple : « frappe-la » ou « embrasse-la »). Dans d'autres cas, les trames sonores envoyées dans l'oreillette de l'actrice avaient pour but de suggérer

à l'actrice un état qui accentuait ou contrastait avec la partition (par exemple, des bruits de sirène de police, des grincements, des insultes et une sonnerie persistante de téléphone).

3.3.6 L'organisation des représentations

Pendant le processus, les actrices n'ont jamais connues la nature des mises en danger. Bien qu'elles aient été conscientes du processus et de l'objectif de la démarche, la nature des mises en danger n'a jamais été divulguée au préalable. En effet, il était important d'éviter toutes transmissions d'informations relatives aux mises en danger puisque l'étude portait précisément sur l'effet de surprise qu'allaient provoquer les changements pendant la série de représentations. Si l'information avait coulé jusqu'aux actrices, l'effet des mises en danger aurait été altéré. Ces informations, même connues partiellement auraient pu les préparer consciemment ou inconsciemment aux changements scéniques qui allaient survenir.

Ce qui importait dans notre recherche était l'effet de surprise provoqué par les mises en danger et leur impact sur la théâtralité et non pas le résultat de la représentation. Est-ce que la théâtralité était troublée d'une façon ou d'une autre et est-ce que cela a permis aux actrices d'atteindre un état de vulnérabilité ?

Chaque spectacle était présenté de la même façon. Dans un premier temps, les actrices présentaient la partition de base devant spectateurs. Un court entracte suivait pendant lequel les spectateurs et les actrices étaient conviés à quitter la salle de spectacle afin de permettre à l'équipe technique de modifier la scénographie et d'ajouter les mises en danger. Puis, les spectateurs réintégraient la salle en attendant que se présentent les actrices. Ces dernières jouaient le spectacle, mais cette fois-ci perturbé par les mises en danger. Une discussion avec les actrices, le metteur en scène et les spectateurs suivait les représentations afin de partager les observations de

chacun. Il est à noter que pour chaque spectacle, la nature des mises en danger s'est modifiée afin de conserver une part de surprise aux actrices et ainsi conserver l'objectif de notre recherche. Un total de trois représentations a eu lieu en l'espace de deux jours, soit le 5 septembre 2013 à 20 heures, le 6 septembre 2013 à 14 heures et à 20 heures.

Pendant la deuxième représentation, les actrices avaient reçu la directive de s'inspirer des mises en danger. Les actrices devaient être à l'écoute des changements et ainsi ponctuer la partition de base des altérations proposées. Notre questionnement visait à savoir si les actrices pouvaient se laisser influencer par ces mises en danger en respectant les grandes pistes d'interprétation préalablement travaillées à partir d'une partition de base tout en s'éloignant d'une représentation improvisée comme lors du travail sur *Privé(e)(s)*. Nous voulions analyser l'effet (et non pas le résultat) des mises en danger sur le jeu de l'acteur en représentation, observer le rapport de ces mises en dangers sur le travail de l'acteur et sur celui du metteur en scène. Est-ce que ces mises en danger peuvent servir d'outils importants pour la direction d'acteur et pour la conception d'une mise en scène évolutive ?

CHAPITRE IV

RETOUR SUR LE LABORATOIRE *LES BONNES*

4.1 Les mises en danger pendant la représentation

4.1.1 L'effet des mises en danger

Bien qu'à priori, nous voulions écarter l'analyse de la réception et de la perception du spectateur de notre recherche, il semble cependant difficile de passer outre. Même si ce mémoire porte avant tout sur le rapport entre metteur en scène et acteur, la perception des spectateurs ne peut être complètement écartée de nos observations.

Grâce à un recul, le rapport entre perception et réception du spectateur, dans ce genre d'expérimentation, nous semble primordial, voire même nécessaire afin de comprendre les liens et les observations. Le laboratoire misait sur l'effet des mises en danger relié à l'interprétation des actrices pendant les diverses représentations. La représentation allait de pair avec la présence de spectateurs. Si les actrices avaient été provoquées par les mêmes mises en danger sans la présence de spectateurs, en salle de répétition par exemple, l'effet de représentation n'aurait pu être observé. Nous aurions assisté à un travail de recherche en répétition. Le cadre de la représentation devant spectateurs instaure une obligation de rendu. Les actrices s'obligent à jouer le

jeu des mises en danger sans possibilité de se défilier. Comme nous tentons d'atteindre, à travers les mises en danger, un moment d'alerte pendant le spectacle, il était nécessaire de placer les actrices en position de représentation, soit avec un public.

4.1.2 Stratégie de mise en scène ou outil d'interprétation

Si nous nous attendions à certains changements lors des représentations avec mises en danger, nous avons été étonné de constater l'ampleur que ces dernières ont prise pendant toutes les représentations. Afin de faciliter la compréhension de nos observations qui seront décrites ci-dessous, nous nommerons les représentations sans mises en danger comme étant les représentations 1, 2 et 3 et celles avec mises en danger comme étant A, B et C. Cette appellation nous aidera à comparer les différentes représentations; sachant que la représentation 1 est suivie de la représentation A pendant le même spectacle. Les spectacles (1-A, 2-B et 3-C) ont été présentés respectivement le 5 septembre 2013 en soirée, le 6 septembre 2013 en après-midi et en soirée. Aucune rencontre d'équipe n'a été organisée entre les spectacles. Des discussions avec le public ont suivi chaque représentation.

Tout au long des laboratoires, nous avons observé que les mises en danger influençaient non seulement les représentations A, B et C, mais l'ensemble des spectacles suivants. Ce qui a d'abord été observé, c'est que les représentations 2, 3, B et C avaient emprunté les effets proposés par la représentation A. Les actrices se sont servies, consciemment ou non, de certains paramètres des mises en danger précédentes afin d'approfondir leur interprétation. Bien que les mises en danger n'ont pas été les mêmes à chaque représentation, leurs effets ont quelques fois permis aux actrices d'y trouver de la matière afin de construire leur personnage. En effet, le traumatisme provoqué par les mises en danger ont laissé des traces dans le corps et dans l'esprit des actrices. Même si celles-ci tentaient de reproduire la partition initiale

le plus fidèlement possible, nous avons pu observer que les mises en danger ont eu une influence sur cette même partition. En quelque sorte, l'état de vulnérabilité dans lequel les actrices se sont retrouvées, a permis à ces dernières de continuer leurs recherches de personnage. Cet état a provoqué une intensification du processus de recherche en représentation tout en leur permettant de mieux comprendre les actions de leurs personnages.

Comme les changements avaient été planifiés en lien avec notre recherche dramaturgique, leurs effets sont venus corroborer certaines de nos pistes d'interprétation. Nous avons adopté le laboratoire comme un moyen de travailler la partition initiale de façon similaire au *work in progress*. En provoquant les actrices, celles-ci adaptaient continuellement leur jeu malgré une partition qui se voulait fixe et figée. Même si nous sommes conscients que ce processus aurait pu résulter autrement avec d'autres actrices, nous jugeons que l'impact des mises en danger s'est observé au fil des représentations. L'influence des mises en danger fut examinée tout au long du processus. Il ne nous a donc pas été possible d'étudier chaque représentation individuellement puisqu'elles avaient toutes un impact l'une sur l'autre. Un exemple concret de cette observation est apparu lors de la représentation 3. Pendant la représentation B, les actrices ont dû travailler avec un lot des changements qui proposaient de développer un rapport sexué et incestueux entre les deux sœurs. Étrangement, lors de la représentation 3 les actrices ont intégré les résultantes du laboratoire B à leur partition de base, malgré l'absence de mises en danger.

4.2. Observations

Le 9 novembre 2013 à Montréal, les actrices ont été conviées à une rencontre post-mortem afin de discuter de l'expérience. Pendant cette discussion celles-ci ont avouées être conscientes que leur jeu se modifiait de spectacle en spectacle, malgré leur volonté de reproduire la même partition. Audrée Southières vient même à

affirmer que :

Les mises en danger m'ont permis de continuer à trouver mon personnage au fur et à mesure des spectacles. Comme si elles nous permettaient de créer des couches d'interprétations supplémentaires que l'on ajoutait au travail en répétition (entrevue post-mortem, le 9 novembre 2013).

L'observation d'Audrée Southières est intéressante puisqu'elle confirme nos observations sur l'évolution du spectacle au fur et à mesure des représentations. Nous aurions pu observer cette évolution sur une plus longue période de temps. Aux dires d'une des actrices:

La représentation n'est pas une finalité en soit. Même à l'extérieur d'une forme théâtrale comme le laboratoire (*Les Bonnes*), je continue à chaque représentation de chercher mon personnage et d'approfondir ma compréhension (M. Addy-Laird, entrevue pendant les représentations, le 5 septembre 2013).

Au cours de notre expérimentation, les mises en danger ont clairement favorisé cette évolution et ont permis aux deux actrices d'adopter rapidement des propositions qui ont enrichi la partition initiale.

Les laboratoires ont également questionné le rôle de l'acteur et du metteur en scène dans ce genre de processus. À travers nos observations du travail d'Eric Jean par exemple, nous avons remarqué que les acteurs nourrissent la vision du metteur en scène et que c'est ce dernier qui orchestre le résultat final du spectacle. Si l'on considère que les mises en danger ont favorisé un *work in progress* et qu'elles ont permis à nos actrices d'approfondir leur recherche, nous pensons que la préparation en salle de répétition a encouragé ces résultats. La représentation constitue formellement son propre système de recherche. Elle n'est plus uniquement le résultat

du travail de répétition mais sa continuité. À travers nos représentations du laboratoire, le metteur en scène n'était plus la personne qui créait la partition de jeu ; il proposait aux actrices divers changements scéniques et logistiques. C'est à partir des mises en danger que les actrices ont pu créer une partition de jeu cohérente avec leurs propres interprétations de la pièce.

L'expérience proposée n'est pas sans rappeler le théâtre de Gravel. À travers *Durocher, le milliardaire*, Gravel propose un texte troué et demande aux acteurs d'y improviser une partition, il crée un antécédent à notre expérimentation. Il permet à l'acteur d'orchestrer sa partition à l'intérieur de la représentation. L'acteur devient, en quelque sorte, le metteur en scène de cette partition. Dans notre recherche, plutôt que de créer une partition trouée, les actrices devaient inclure les éléments des mises en danger à l'intérieur de leur partition. Les actrices créaient ainsi une deuxième partition qui se superposait à la première.

Malgré que nous ayons avancé que les mises en danger permettaient au metteur en scène de remettre la création de la partition aux acteurs, elles l'ont encouragé à créer une panoplie de possibilités pour l'acteur. Autrement dit, les mises en danger l'autorisent à avoir une influence à l'intérieur de la représentation. En quelque sorte, le metteur en scène nourrit l'acteur qui orchestre la partition.

Par la prise de liberté et de contrôle en représentation, les actrices ont chacune dessiné leurs propres partitions tout en créant un objet original, fragile et spontané. Cependant, peut-on vraiment avancer que la partition de jeu créée par les actrices lors des représentations A, B et C a généré du vrai? Est-ce que la comparaison entre la représentation initiale et la représentation avec mises en danger est nécessaire pour que les actrices trouvent des éléments de spontanéité ?

Les moments où les actrices Addy-Laird et Southières prennent pleinement possession des mises en danger pour les intégrer à leur partition de jeu permettent de croire que le vrai est présent. Depuis le début de ce mémoire, on se réfère au vrai pour décrire ce qui semble créer un moment inopiné entre le spectateur et l'acteur. Le vrai, cette conception que nous nous faisons de la vie des acteurs face à leurs personnages, apparaît bel et bien dans ses moments où l'acteur est mis en danger. En fait, par le simple fait que le public puisse s'amuser à comparer les deux représentations, tel un jeu de « trouver l'erreur », transpose autrement la réception du spectacle. C'est-à-dire que l'actrice n'endosse pas uniquement le personnage pendant la représentation, mais elle demeure l'individu qui devra prendre une décision face à la mise en danger. L'actrice, confrontée à quelque chose d'inattendu, n'a d'autres choix que de se placer dans un rapport trouble entre elle-même qui suit la partition, son personnage et l'entité qui réagit aux mises en danger. Mais qui est cette entité ? Est-ce l'actrice qui réagit spontanément ou est-ce l'actrice qui réagit en concordance avec son personnage ? Peut-on réellement arriver à cette fusion de l'acteur-je et de l'acteur-il à l'intérieur de certaines mises en danger afin de témoigner de l'apparition du vrai ? Un doute demeure puisque face au caractère inattendu des mises en danger, il est devenu hasardeux de prétendre que la réaction de l'actrice est liée uniquement à une symbiose entre elle et son personnage ou à un facteur de réflexe humain, tout simplement.

4.3 L'acteur-je / l'acteur-il dans le laboratoire *Les Bonnes*

La théorie d'Anne Monfort au sujet de l'acteur-je et de l'acteur-il, est demeurée un point d'ancrage important pour notre laboratoire. Était-ce possible de mettre en évidence une réalité qui transgresse le faux de la représentation et qui offre aux spectateurs une expérience privilégiée face à l'acteur ?

En raison du caractère subjectif de l'analyse des effets, il nous apparaît difficile de déceler, hors de tous doutes, les effets précis que les mises en danger ont apportés à l'acteur. Certains changements scéniques ont obligé les actrices à revoir leurs rapports à la scène, sans toutefois modifier leur jeu. Par exemple, une des mises en danger consistait à provoquer une translation symétrique du décor ; si bien que tout ce qui était à jardin devenait à cour et vice-versa. Ce changement n'a pas permis de déceler une réelle manifestation de vulnérabilité profitant au jeu de l'actrice. Même que dans certains cas, les mises en danger ont plutôt provoqué une disparition des repères spatiaux des actrices entraînant ainsi des risques de décrochage. Hormis la vulnérabilité de l'actrice qui perdait ses repères dans l'espace, cette mise en danger n'a pas su être adoptée comme un élément enrichissant à l'intérieur de la représentation.

D'autre part, les mises en danger en lien avec la construction de leur personnage, par exemple les trames sonores diffusées par les oreillettes, ont permis d'observer des réactions particulièrement intéressantes. Les actrices Mathilde Addy-Laird et Audrée Southières réussissaient à intégrer les trames sonores diffusées par oreillettes à leurs partitions contrairement aux mises en dangers spatiales qui ne proposaient qu'une adaptation logistique. En discussion post-mortem avec les actrices, Mathilde Addy-Laird constate qu'avec le recul, certaines catégories de mises en danger se sont avérées plus riches ; bien que pendant les discussions avec le public, elle ne semblait pas les hiérarchiser. Après réflexion, nous comprenons que l'effet des mises n'a peut-être pas à être visible afin d'en cerner leurs importances. L'expérience vécue par l'actrice permet de croire que les mises en danger en ont cependant favorisées en représentation.

C'est avec un certain recul que je vois que certaines mises en danger m'ont plus interpellée. Par exemple, les changements dans l'espace, les changements de décors ou d'accessoires m'ont peu influencée. Peut-être en raison de mon expérience en improvisation, j'ai l'impression d'être capable de m'ajuster.

Mais les changements qui nous touchaient toutes les deux (Audrée Southières), simultanément, m'ont paru beaucoup plus forts et plus intéressants pour mon jeu (entrevue post-mortem, le 9 novembre 2013).

Lorsque les actrices témoignent de leurs expériences, bien qu'elles le font peut-être inconsciemment, elles jonglent constamment entre le « je » (elles-mêmes) et le « elle » (leurs personnages). Après avoir analysé leurs témoignages, nous nous sommes rendus compte que l'emploi de « je » est souvent utilisé lorsque les actrices parlent d'un changement purement logistique de la scène (par exemple, la translation symétrique de la scénographie). Cependant, lorsqu'elles abordent les mises en danger qui ont modifié leurs états d'esprit ou leurs réactions (par exemple), elles prennent parole au nom de leurs personnages. Non seulement la mise en danger influence la partition selon l'importance du changement provoqué mais elle a permis une schématisation de leurs identités. Cette schématisation transpose l'état de vulnérabilité provoqué par un réel changement dans leurs partitions de jeu. Mathilde Addy-Laird précise que :

Le changement de costume (changement d'une robe à des sous-vêtements) a provoqué un réel changement dans mon jeu. Je me suis mise à être pris avec le réflexe de me cacher ou de me battre avec le costume qui laissait dépasser mes fesses ou qui faisait sortir mes seins. Au début, c'était vraiment l'actrice qui était inconfortable avec le costume. Puis, pendant le spectacle je me suis demandée pourquoi le personnage se débat avec ses vêtements. C'est à ce moment que j'ai tenté d'intégrer mon inconfort à mon interprétation et j'ai senti que ça m'aidait à la (le personnage) comprendre (entrevue pendant les représentations, le 5 septembre 2013).

Ce qui est intéressant de soulever, c'est la dichotomie des réactions entre les deux actrices par rapport à une même mise en danger. Par exemple, si Mathilde Addy-Laird a semblé ajuster son jeu lors du changement de costume, Audrée Southières, avoue que ce changement n'a fait que confirmer certaines pistes d'interprétation : « c'est comme si ça n'avait que confirmé l'état de soumission de

mon personnage. Ça n'a pas tant changé mon jeu, ou du moins je n'en ai pas pris tellement conscience » (entrevue pendant les représentations, le 6 septembre 2013).

Autre fait intéressant, nous avons constaté qu'une mise en danger qui était dirigée vers une actrice, pouvait influencer sa partenaire de jeu. Par exemple, lors de la représentation B, une des mises en danger consistait en des insultes en boucle qui étaient transmises à Audrey Southières par l'intermédiaire d'une oreillette. Nous voulions voir comment Audrey Southières allait se servir de ces insultes à l'intérieur de son interprétation. Nous avons observé que c'est plutôt Mathilde Addy-Laird qui a été la plus influencée par cette mise en danger. Après la deuxième représentation, elle précise au public que :

Je ne savais pas trop ce qui se passait, mais je voyais Audrey qui changeait sa façon de me regarder. Là, je me suis mise à me questionner et je me suis dit qu'elle avait sûrement eu la directive d'être schizophrène ou quelque chose du genre. Ça a vraiment influencé mon jeu car à ce moment, j'ai eu l'impression que mon personnage paniquerait en voyant sa sœur comme ça (M. Addy-Laird, entrevue pendant les représentations, le 6 septembre 2013).

En intégrant les mises en danger en vue d'un enrichissement du personnage, les actrices ont proposé une version renouvelée de leur interprétation. Cette stratégie servant à renouveler constamment le spectacle a permis d'éviter les pièges que le théâtre *sloppy* de Robert Gravel provoquait. En effet, l'acteur de Gravel, placé devant une partition trouée, comblait rapidement ce trou. Dès la première représentation, l'acteur créait un précédent qui lui serait facile de reproduire au fil des autres représentations. Lors du laboratoire *Les Bonnes*, les actrices ne pouvaient pas créer ce précédent puisqu'elles ignoraient quelles parties de la représentation allaient être altérées.

Initialement, notre désir était, non seulement, de dynamiser la représentation afin d'éviter la sclérose de la répétition, mais nous voulions également expérimenter une méthode dans laquelle l'acteur pourrait plus aisément atteindre une vérité subjective. Est-ce que la vulnérabilité de l'acteur permet de toucher le vrai ? Pour chaque représentation avec mises en danger, le souci d'expérimentation était d'offrir une expérience dans laquelle l'acteur et le spectateur pourraient créer une relation particulière.

4.4 La vulnérabilité de l'acteur : un outil d'interprétation

Les mises en danger en représentation offrent, certes, des modalités différentes pour enrichir le jeu des acteurs, mais elles permettent également d'accentuer le caractère unique de la représentation. Derrière cette envie d'expérimenter une méthode de travail qui se comparerait peut-être à un *work in progress* volontairement provoqué par le metteur en scène, nous voulions stimuler la recherche et la mise en scène. La mise en scène devient alors vivante et évolue au rythme des changements vécus par les actrices. Le metteur en scène orchestre les mises en danger mais il ne contrôle plus le résultat de la mise en scène qui se retrouve entre les mains de l'acteur.

L'apport de mises en danger, est-il un moyen plus réactif et plus direct que le *work in progress* qui provoque un renouvellement continu ? C'est-à-dire, qu'en misant sur des changements scéniques, le metteur en scène permet un travail de recherche continu à travers les représentations. Ces variations, perturbations et modulations amènent un décalage entre la proposition initiale et la proposition finale. Ce décalage provoque chez l'acteur un mécanisme de jeu qui remet en question les consignes de la partition de jeu. Par exemple, à l'intérieur du laboratoire *Les Bonnes*, chaque mise en danger devenait une possibilité de trafiquer et contourner la partition de jeu initiale. Nous avons eu cette démonstration pendant la première représentation. Pendant la représentation A, les personnages de Monsieur et de Madame (absents dans le

collage) faisaient une apparition sur scène. Nous voulions voir quel effet, l'apparition de ces figures « fantomatiques » provoquerait chez les actrices. Voyant les deux figures apparaître sur scène, les actrices ont quitté la partition de jeu afin de créer une proposition teintée de schizophrénie, laissant tomber la relation solidaire des deux sœurs. En les obligeant à réagir en représentation sous la pression du cadre du spectacle, les actrices précisent, non seulement, les pistes d'interprétation trouvées en travail de répétition, mais elles découvrent de nouvelles facettes chez leurs personnages. En discussion après la représentation A, Audrey Southières précise :

En voyant Madame et Monsieur apparaître sur scène, ça m'a tellement surpris, que ça a mis au dépourvu Solange (son personnage). À ce moment, même si on avait très peu parlé de cette avenue, j'ai vraiment eu l'impression que Solange devenait complètement folle (entrevue post-mortem, le 9 novembre 2013).

La vulnérabilité de l'acteur demeure un élément important de la création. Les mises en danger placent l'acteur dans une position d'anticipation et de fébrilité. Habituellement, en représentation, l'acteur agit, il est le moteur de la représentation. Pendant notre laboratoire, l'acteur partage les deux rôles. Non seulement il participe à la représentation, mais il se place dans la position de la modifier en intégrant les mises en danger. Comme dans la « vraie vie », l'humain est le moteur de ses actions, mais il est appelé aussi à modifier ses actions selon des paramètres extérieurs à lui. Ces paramètres l'obligent à réagir et à poser un geste, à être en action. Dans la méthode proposée, l'acteur serait donc placé dans un état similaire à la « vraie vie », le confrontant à l'intérieur de paramètres qu'il ne contrôle pas. Il se fait dominer par son environnement plutôt que de contrôler tout ce qui se passe autour de lui. L'acteur en représentation contrôle son environnement. Avec les mises en danger, ce contrôle est partiellement évacué afin d'éveiller une certaine vulnérabilité qui le rend actif et présent. En entrevue post-mortem, alors que nous questionnons les actrices sur leur impression de perte de contrôle en représentation, Audrey Southières ajoute que :

La perte de contrôle de ma partition de jeu pendant les mises en danger n'est pas une réelle perte de contrôle. Au contraire, les mises en danger ont plus souvent qu'autrement chargé mon jeu. J'ai n'ai pas l'impression de perdre mes moyens. J'ai juste l'impression d'être là et de vivre le moment présent. Je ne vois pas comment je peux m'ennuyer moi-même sur scène quand je ne sais pas qu'est-ce qui va se passer ! Même si je ne sais pas ce qui va se passer, j'ai l'impression d'être en contrôle de mon personnage (entrevue post-mortem, le 9 novembre 2013).

Cette affirmation de l'actrice nous pousse à croire que l'acteur devient autonome à travers la représentation. Comme dans le quotidien, il ne prévoit pas la suite des choses, mais décide de ses actions. Ces moments, où l'acteur devient alerte, rejettent alors l'attente de la prochaine action. Chaque représentation devient encore plus unique. Le théâtre devient présent.

CONCLUSION

À la suite des exemples présentés dans ce mémoire et de la réflexion entourant l'expérimentation sur la vérité du jeu de l'acteur, nous nous questionnons maintenant sur la valeur objective de l'émotion au théâtre. Fondamentalement, est-ce que l'acteur qui interprète une émotion réussit réellement à en créer une. Selon sa définition sémantique et psychologique, l'émotion serait « un mouvement affectif soudain et intense, entraînant un débordement temporaire du contrôle réflexif sous l'effet d'une stimulation du milieu » (*Dictionnaire de la psychologie*, 2014). Dans ce contexte, la reproduction de l'émotion ne serait qu'un système de schèmes et de réactions qui viendraient copier l'état émotif souhaité.

Ce que nous tentons d'identifier comme étant le jeu vrai ne serait-il pas en fait une volonté d'assister à une réelle manifestation émotive plutôt qu'une copie d'une partition schématisée nous donnant accès au leurre d'une émotion ?

Selon le philosophe Spinoza, l'émotion (ce qu'il nomme comme étant la passion), n'est pas le vecteur qui surpasse les fins. Au théâtre comme dans la vie, c'est lorsque nous subissons passivement l'action de notre environnement que se crée alors les émotions. De là, découlent des modifications de notre être : « Dans la passion, la conscience que l'humain a de ces relations est nécessairement limitée aux effets de composition et de décomposition entre le corps et l'esprit » (Spinoza, 1994, p. 106). Par exemple, un personnage attristé de la perte de sa femme peut exprimer son état par la tristesse, mais il n'en demeure pas moins que la tristesse est un effet et non pas

un résultat. Spinoza réduit la conception de la volonté et rend possible une exploration des pensées qui demeurent fondamentalement inconscientes.

Par ailleurs, la passivité serait de mise face aux émotions puisque ces dernières ne peuvent être en soit une finalité. Cependant, l'action qui est la prémisse à l'émotion s'accompagne d'une liberté de choix. Bon nombre de metteurs en scène contemporains prêchent également pour cette ligne de pensée en évitant un vocabulaire lié à l'émotion. Dans ce cas, si l'acteur ne joue pas d'émotions mais plutôt les actions, qu'est-ce que l'on pourrait considérer comme étant le jeu vrai que nous tentons d'identifier depuis le début ?

Au cinéma tout comme au théâtre, l'émotion est souvent vue comme étant le canalisateur qui permet à l'acteur d'échanger avec le spectateur. Pour plusieurs cinéastes, par exemple, le travail artistique découle du contenu et non pas de l'émotion, c'est du moins ce qu'avance Ken Loach²⁷. Dans un de ses ouvrages (2014), le cinéaste avance que l'émotion s'élimine d'elle-même. L'émotion qui n'est pas liée à une action devient alors une manipulation du spectateur à l'intérieur d'un système formaté. L'apanage du récit (autant au théâtre qu'au cinéma) crée l'impression d'être touché par procuration sans réellement ressentir d'empathie. Cela empêche l'apparition d'une véritable émotion du spectateur puisque ce dernier est restreint à la manifestation de l'émotion de l'acteur. Cependant, l'émotion du spectateur issue de l'action de l'acteur permet l'apparition d'une véritable empathie du spectateur que ce dernier voit et reçoit. C'est ce phénomène que Loach appelle la vérité du jeu : « cela (l'émotion du spectateur) permet d'atteindre un niveau de vérité. L'art procure l'émotion, l'émotion n'est pas dans l'art » (2014, p. 34).

²⁷Ken Loach (1936) est un réalisateur britannique de cinéma et de télévision. Il est l'auteur d'un renouveau cinématographique dans les années 1980 et 1990, notamment par son style naturaliste et sur le regard qu'il porte sur la misère sociale de la Grande-Bretagne. Sa cinématographie militante est souvent associée à un engagement de la gauche politique et à une prise de position marxiste.

La réflexion de K. Loach ne saurait en ce sens être assimilée à celle de B. Brecht qui proposait pour sa part la notion de distanciation²⁸. Bien que Brecht et Loach ne soient pas issus du même médium artistique (théâtre et cinéma), il est intéressant de constater que la vision du jeu de l'acteur de Loach nous offre une clef de compréhension. Si Brecht prônait une distanciation créant une séparation qui permettait l'appréciation du spectacle, Loach tente au contraire de permettre au spectateur de croire en une juxtaposition de l'action et de la vie. Loach « trompe » le spectateur en lui présentant de faux-documentaires ou en utilisant des non-acteurs afin de conserver une image vierge de toute notoriété et de reconnaissance de l'acteur. Ces principes trompent le spectateur qui peut confondre l'acteur au personnage et ainsi voir l'objet artistique comme étant une parcelle de vie plausible.

C'est ici que la vision de Loach se rapproche de notre réflexion. Si nous accordons que la vraie émotion ne serait peut-être pas l'objet de recherche escompté, peut-on tout simplement parler de vérité de l'action ? Car après tout, l'émotion que nous tentons de faire vivre à l'acteur ne peut être issue que d'une action. Le réalisateur Frank Capra racontait dans une biographie autorisée : « Je croyais que le drame était quand les acteurs pleuraient. Mais le drame est quand les spectateurs pleurent. »²⁹ (Capra, cité par McBride, 2011, p. 77)

Après nos recherches et nos réflexions force est d'admettre que notre champ de réflexion aurait pu se nourrir également des écrits d'Heidegger. Sa notion de dévoilement qu'il expose dans ses ouvrages sur l'*alètheia* expose un principe

²⁸La distanciation brechtienne est un principe fondateur du XX^e siècle qui s'oppose au théâtre aristotélicien. En refusant l'identification de l'acteur au personnage, elle produit un effet d'étrangeté et de proximité.

²⁹« I thought drama was when the actors cried. But drama is when the audience cries » (Je traduis)

philosophique qui nous semblent pertinent en conclusion de ce mémoire. En effet, Heidegger fait mention que l'œuvre d'art créée par l'artiste cause accidentellement le dévoilement de la vérité : « L'art est la mise en œuvre de la vérité. La création dépasse l'artiste lui-même, elle est un advenir de l'être. » (Heidegger, 1998) En créant *Privé(e)(s)*, nous exposons directement l'acteur à se dévoiler. D'une certaine façon, comme pour Heidegger, l'œuvre devient le canal par où la vérité de l'être se manifeste. Dans ce cas, elle dépasse la subjectivité et la compréhension du spectateur puisqu'elle ne témoigne que d'une « révélation de la présence » (Heidegger, 1998). Si la vérité est dévoilement, l'acteur qui joue lui-même n'a d'autre choix que d'être vrai.

À force de chercher des mécanismes de direction pour rendre l'acteur meilleur et plus touchant, n'avons-nous pas écarté trop rapidement le principe de la représentation ? C'est peut-être à l'intérieur du cadre de la représentation et de la mise en scène que nous devrions chercher. L'action entraîne l'émotion. C'est vrai chez tous les créateurs que nous avons nommés dans ce mémoire. C'est grâce à la force de l'action que l'acteur peut mettre la table à cette communion entre émotion et empathie. Durant nos laboratoires, c'est en plaçant l'acteur dans une action où lui-même ressentait une émotion que nous avons réussi à créer ce lien entre acteur et spectateur. Peu importe la nature de l'émotion que vivait l'acteur, c'est l'action (ou la situation) qui permet de développer une émotion.

ANNEXE

Canevas : Représentation de *Privé(e)(s)* le 25 septembre 2012 au Bain St-Michel

Avec : André Perron, Mathilde Addy-Laird, Salomé Corbo et Laurent Trudel

Mise en scène : Germain Pitre

Scénographie : Sabrina Godin

Conseiller psychologique : Frederick Philippe

- Ouverture

- Tableau 1 : L'escorte (André/Mathilde)
André est infidèle et annonce à Mathilde qu'il a couché avec une escorte.

- Monologue 1 : Salomé et son désir de plaire

- Tableau 2 : Tu savais que j'avais un chum ? (Laurent/Salomé)
Lendemain de *one night stand*, Laurent éprouve le goût de revoir Salomé. Salomé est dans un couple ouvert et y est heureuse.

- Monologue 2 : Laurent et ses fantasmes

- Tableau 3 : Le bébé (Laurent/Salomé)
Le couple Laurent/Salomé bat de l'aile depuis quelques temps. Salomé annonce à Laurent qu'elle est enceinte.

- Tableau 4 : L'amour qui s'effrite (André/Mathilde)
André n'aime plus Mathilde. Mathilde n'aime plus André.

- Monologue 3 : André et sa vision de la fille et de la femme

- Tableau 5 : L'amour secret (André/Salomé)
André et Salomé sont amis. André ressent une très grande attirance pour Salomé. Cette attirance est réciproque.

- Monologue 4 : Mathilde et l'Homme mystérieux

- Tableau 6 : L'amour secret 2 (Laurent/Mathilde)

Mathilde et Laurent sont amis. Laurent ressent une très grande attirance pour Mathilde. Cette attirance n'est pas réciproque.

- Fermeture

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Addy-Laird, M. (le 12 juin, 2013). Entrevue préparatoire. Montréal.
- (le 5 et 6 septembre, 2013). Entrevue pendant les représentations. Montréal
- (le 9 novembre, 2013). Entrevue post-mortem. Montréal.
- Angel-Perez, É. (2006). *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck.
- Archambault, F. (1997). Le jeu de la vérité. *Jeu : revue de théâtre*, 85, p.73-75.
- Aristote. (1990). *La poétique*. Paris : Le livre de poche.
- Castellucci, R. (2002-2004). *Tragedia Endogonidia*. Avignon, Palais des papes.
- (2007). *Hey Girl!*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Usine C.
- Crête, S. (auteur et metteur en scène). (2001). *Les laboratoires Crête*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Cinquième Salle de la Place des Arts de Montréal.
- De Villier, G. (2008). *Les Laboratoires Crête*. Montréal : Les 400 coups.
- Diderot, D. (2009). *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Gallimard.
- Dubois, P. (metteur en scène). (1998). *15 secondes*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, La Licorne.
- Gravel, R. (auteur et metteur en scène). (1991). *Durocher, le milliardaire*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Espace Libre.
- Heidegger, M. *Parmenides*, (1998). Bloomington: Indiana University Press.
- Jean, E. (metteur en scène). (2009). *Chambre(s)*, [Spectacle de théâtre]. Montréal, Théâtre de Quat'sous.

- (avril, 2010). Entrevue au Théâtre de Quat'sous post-*Chambre(s)*, Montréal
- (2011). *Emovere*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Théâtre de Quat'sous.
- (2012). *En découdre*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Théâtre de Quat'sous.
- Kane, S. (1999). *Manque*. Paris : L'Arche
- Lazin, M. (2006). « La nouvelle écriture théâtrale », *Jeu : revue de théâtre*, 120, p.70-76.
- Labrecque, M. (1999). Révolution tranquille, *Voir*. Récupéré de : <http://voir.ca/scene/1999/04/28/durocher-le-milliardaire-revolution-tranquille/>.
- Legrain, M. (2002). *Le petit Larousse illustré 2003*. Paris : Larousse.
- Loach, K. (2014). *Défier le récit des puissants*. Montpellier: Indigène.
- Lucet, S. et Libois, J.-L. (2003). *Double Jeu : L'acteur-créateur*. Caen : Les Presses Universitaires de Caen.
- Miller, A. (2003). *Mort d'un commis voyageur*. Paris : Actes-Sud
- Monfort, A. (2009). « Après le postdramatique : narration et fiction entre écritures de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, 3. Récupéré de : <http://trajectoires.revues.org/index392.html>.
- Pitozzi, E. (2008). *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*. Paris : Actes Sud.
- (2010a). *Séminaire thématique I : Études dramaturgiques EST840G*. Université du Québec à Montréal, École supérieure de théâtre.
- (2010b). *Interférences : Une plateforme pour les nouvelles émergences de la scène actuelle*. Actes du colloque, 12 et 13 mai 2010, Montréal, Canada. Récupéré de <http://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/presence-effets-de-presence.html#réflexions-des-membres>.
- Philippe, F. Koestner, R. Beaulieu-Pelletier, Lecours, G et Leke, N. (2012). « The Role of Episodic Memories in Current and Future well-being ». *Personality and Social Psychology Bulletin*, 38, p. 505-519.

Platon. (2002). *La république*. Paris : Le livre de poche.

Pitre, G. (metteur en scène). (2012). *Privé(e)(s)*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Bain St-Michel.

——— (2013). *Les Bonnes*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Studio d'Essai Claude-Gauvreau, UQAM.

Ronfard, J-P. (1997). « Préface », in Robert Gravel, *La Tragédie de l'homme*, Montréal : VLB, p. 5-12

Southières, A. (le 12 juin, 2013). Entrevue préparatoire. Montréal.

——— (le 5 et 6 septembre, 2013). Entrevue pendant les représentations. Montréal.

——— (le 9 novembre, 2013). Entrevue post-mortem. Montréal.

Spinoza, B. (1994). *L'éthique*. Paris : Folio.

Stanislavski, C. (2001). *La formation de l'acteur*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Ouvrages consultés

Adolphe, J.-M. (2007). *Jan Fabre : le temps emprunté*. Paris : Actes-Sud.

Baillye, D. (1999). *L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure.

Bartow, A. (2006). *Training of the American Actor*. Londres : Theater Communications Group.

Beaussant, P. (2005). *La malscène*. Paris : Fayard.

Butel, Y. (2000). *Essai sur la présence au théâtre*. Paris : L'Harmattan.

Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre*. Paris : La Découverte.

Canonne, C. (2008). « L'improvisation collective libre », *Les cahiers du Jazz*, 5, Paris.

- Canonne, C. (2011). « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn*, 2. Récupéré de <http://w7.enslsh.fr/agon/index.php?id=1041>.
- Cook, A. (2007). "Interplay: The Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre", *Theater Journal*, 59 (4), p. 579-594.
- Croyden, M. (2010). *Conversations with Peter Brook*. Londres : Theatre Communications Group.
- Delcourt, T. (2007). *Au risque de l'art*. Lausanne : L'Age D'homme.
- Farcy, G.-D. (2001). *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*. Caen : L'Entretemps.
- Ferenczi, T. (2002). *L'Art au risque de la technique*. Paris : Complexe.
- Fiorato, A.C. (2002). *La table et ses dessous*. Paris : Registre 5.
- Fuchs, E. (2006). *The Death of Character*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Gilibert, J. (1993). *L'acteur en création*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Godard, H. (1990). *À propos des théories sur le mouvement*. Paris : Bordas.
- (1995). *Le geste et sa perception*. Paris : Bordas.
- Gouhier, H. (1991). *Le théâtre et l'existence*. Paris : J. Vrin.
- Gourdon, A.-M. (2001). *Théâtre, public et perception*. Paris : CNRS.
- Govan, E. (2007). *Making a Performance : Devising Histories and Contemporary Practices*. Londres : Taylor & Francis.
- Helmer, J. (2004). *Not Even a Game Anymore : The Theater of Forced Entertainment*. Berlin : Alexander Verlag.
- Hrvatín, E. (1994). *Jan Fabre : la discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Paris : A. Collin.
- Huston, H. (1992). *The Actor's Instrument : Body, Theory, Stage*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.

- Kaye, N. (1996). *Art into Theatre : Performance Interviews and Documents*. Amsterdam : OPA.
- Léger, N. (2006). *Antoine Vitez*. Paris : Actes-Sud.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lévesque, R. (1993). *Jean-Pierre Ronfard*. Montréal : Liber.
- L'Héroult, P. (2003). « Un intellectuel au théâtre : Jean-Pierre Ronfard », *Spirale*, 191, p. 31-32
- Mamet, D. (1999). *True and False*. Boston : Vintage.
- (2000). *Three Uses of the Knife*. Boston : Vintage.
- McBride, J. (2011). *Frank Capra : The catastrophe of success*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Michotte, A. (1953). « La Participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran », *Revue Internationale de Filmologie*, 5 (13), p. 87-96.
- (1963). *The Perception of Causality*. Boston : Basic Book.
- (2009). *Causality: Models, Reasoning and Inference*. Boston : Cambridge Press.
- Mouawad, W. (2004). *Je suis le méchant!* Montréal : Leméac.
- Pavis, P. (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris : Presses universitaires du septentrion.
- (1996). *The Intercultural Performance Reader*. Londres : Routledge.
- Pedneault, H. (1997). « Robert Gravel : esquisse d'un homme de théâtre baveux ». *Jeu : revue de théâtre*, 82, p.66-82.
- Plante, R. (2004). *Robert Gravel : Les pistes du cheval indompté*. Montréal : Les 400 coups.
- Ronfard, J-P. (1994). *Cinq études*. Montréal : Leméac.
- (2002). *Écritures pour le théâtre; tome 1*, Montréal : Dramaturges.

- (2002). *Écritures pour le théâtre; tome 2*, Montréal : Dramaturges.
- (2002). *Écritures pour le théâtre; tome 3*, Montréal : Dramaturges.
- Reed Hogdson, J. (1966). *Improvisation*, Londres : Eyre Methuen.
- Savran, D. (1986). *Breaking the Rules : The Wooster Group*. New York : Theatre Communications Group.
- Sawyer, K. (2003). *Improvised Dialogues : Emergence and Creativity in Conversation*. Santa Barbara : Praeger.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains*. Londres : Routledge.
- (2001). *Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Londres : Routledge.
- Surhone, L. (2010). *Robert Gravel*. Montréal : Betascript Publishing.
- Thinès, G. (1990). *Michotte's Experimental Phenomenology of Perception*. New York : Psychology Press.
- Vaïs, M. (1997). « Les entrées libres du jeu: Questions sur le réalisme », *Jeu : revue de théâtre*, 85, p.42-52.
- Vassiliev, A. (1999). *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: P.O.L.
- Wallon, E. (2002). *Le cirque au risque de l'art*. Paris : Actes-Sud.