

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'ACTEUR-INTERPRÈTE À L'ACTEUR-CRÉATEUR :  
VERS UNE TECHNIQUE D'IMPROVISATION FONDÉE  
SUR LA NOTION D'EMPATHIE CHEZ ÉDITH STEIN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
JACQUES BARIL

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Angela Konrad, ma directrice à la maîtrise, qui m'a obligé à pousser ma recherche toujours plus loin. Je ne saurais passer sous silence l'immense apport que les actrices Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier ont eu dans l'élaboration et la réalisation de tous ces laboratoires, et ce, jusqu'à la conférence-démonstration finale. Elles furent généreuses de leur talent, de leur temps et de leur implication. Un immense merci à Anne Bédard; toujours vraie et avisée en tant qu'assistante et conseillère artistique pour qui le temps consacré à une chose importe peu si elle nous passionne. Merci à Nicola Dubois; indispensable en tant que directeur de production, régisseur et monteur d'extraits vidéo. Merci à Amanda Perron à la scénographie et aux accessoires. Merci à Cédric Delorme-Bouchard aux éclairages. Merci à Alexandre Grégoire derrière la caméra pour fins de captations lors de nos laboratoires.

Merci à Francine Alepin qui m'a toujours manifesté sa confiance et son soutien dans mes moments de doutes, à Marie-Christine Lesage pour ses talents de pédagogues.

Merci à Liliane Boucher qui m'a encouragé dans mon projet et beaucoup aidé lorsque j'étais aux prises avec la technologie tout au long de mon parcours à la maîtrise.

Merci aux actrices Liliane Boucher et Michèle Sirois ainsi qu'aux acteurs Jean-Bernard Côté et Olivier Courtois pour leur participation aux laboratoires.

Je remercie les carmélites du Carmel de Montréal pour leur soutien indéfectible et pour m'avoir aidé dans mes recherches à propos d'Édith Stein.

Merci à mes amis, parents proches ou éloignés de m'avoir encouragé dans la réalisation de cette maîtrise.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
VERS UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'IMPROVISATION.....	4
1.1 Sujet.....	4
1.2 Motivation .....	8
1.3 Méthodologie .....	10
CHAPITRE II	
TRIADÉ - IMPROVISATION DIRIGÉE ET EMPATHIE.....	14
2.1 État des lieux de l'improvisation.....	14
2.2 Une triade nommée : « Doré-Salant-Cycles Repère » .....	20
2.3 Marc Doré ou « l'improvisation mène à l'écriture ».....	21
2.3.1 De la tactique du jeu et de l'improvisation.....	23
2.3.2 Règle 1 et 13 : une contradiction ? .....	27
2.4 Blanche Salant : la formation par l'improvisation .....	30
2.5 Les Cycles Repère et la notion de « <i>ressource sensible</i> » .....	32
2.6 L'improvisation dirigée : Clarification notionnelle .....	34
2.7 La notion d' <i>Einführung</i> et l'improvisation dirigée.....	35
2.8 L'improvisation dirigée : Protocole d'une préparation .....	39
CHAPITRE III	
IMPROVISATION DIRIGÉE – DE LA PÉDAGOGIE À LA CRÉATION .....	44
3.1 Contextualisation.....	45
3.1.1 Le processus .....	46
3.1.2 L'équipe .....	47

3.1.3	La banque de données .....	50
3.1.4	Les laboratoires .....	50
3.2	Études de cas : l'improvisation dirigée comme outil pédagogique.....	54
3.2.1	Étude de cas : « Dilemme ».....	55
3.2.2	Étude de cas : « Meurtre ».....	60
3.2.3	Conclusion partielle.....	63
3.3	L'improvisation dirigée comme outil de recherche et de création .....	65
3.3.1	Étude de cas : « <i>Weisskirchen</i> » .....	66
3.3.2	Étude de cas : « Dernier départ » .....	71
3.3.3	Conclusion partielle.....	77
	CONCLUSION .....	80
	ANNEXE A	
	TEXTE DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION .....	85
	ANNEXE B	
	RESSOURCES UTILISÉES .....	105
	ANNEXE C	
	ACTIONS .....	106
	APPENDICE	
	CRÉDITS DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION .....	108
	BIBLIOGRAPHIE .....	109

## RÉSUMÉ

Ce mémoire en recherche-création propose d'étudier une technique d'improvisation h rit e du cadre pédagogique de l'Actors Studio, d'en exp rimer les modalités techniques et les possibilités artistiques. L'objectif principal est de proposer un outil de recherche et de création par le jeu de l'acteur en nous basant sur notre propre expérience de même que sur la notion d'empathie décrite par  dith Stein. Cette technique d'improvisation se nomme improvisation dirigée et son cadre théorico-pratique est la triade « Doré-Salant-Cycles Repères ».

La partie théorique de cette recherche débute par un bref état des lieux de l'improvisation. Cette contextualisation situe notre problématique à propos de l'improvisation dans l'histoire du théatre et nous dévoile l'émergence de deux grandes approches du jeu de l'acteur à l'orée du XX<sup> me</sup> siècle. La première est celle de Jacques Copeau; évitant tout psychologisme et mettant de l'avant le mouvement et le corps de l'acteur. Quant à la seconde, Constantin Stanislavski la représente en favorisant, quant à lui, une approche psychologique de la part de l'acteur dans la construction du personnage.   ces deux figures de proue correspondent deux filiations artistiques distinctes. Celle de Copeau se déclinerait par Jacques Lecoq et Marc Doré. Celle de Stanislavski passerait par Lee Strasberg et Blanche Salant. Ainsi, la triade « Doré-Salant-Cycles Repères » s'inscrit dans une conception du jeu de l'acteur n'opposant pas deux écoles mais cherchant au contraire à les unifier à l'intérieur d'un processus de création dont les Cycles Repères sont représentatifs; notamment grâce à la notion de *ressource*. En cette triade, une constante appar t de manière à la fois récurrente et distincte pour ces trois éléments: l'application d'un acte d'empathie dont  dith Stein nous en définit le sens philosophique.

La dernière partie de ce mémoire se termine en proposant l'arrimage de cette notion philosophique à la pratique d'une technique d'improvisation dite « dirigée ». Quatre études de cas décrivent notre cheminement lors de laboratoires quant à notre question de recherche. S'agissant d'interroger une technique d'improvisation destin e à la formation de l'acteur pour la transformer en outil de recherche et de création, une conférence-démonstration propose cet arrimage entre notion philosophique et pratique th atrale en associant la notion d'acte d'empathie chez  dith Stein à la relation directeur-acteur lors d'une improvisation dirigée.

Mots-clés : Improvisation dirigée et direction d'acteur, empathie, processus de création, Marc Doré, Blanche Salant, Cycles Repères, Édith Stein.

## INTRODUCTION

À l'orée d'une entreprise comme celle d'un projet de maîtrise, le choix d'un sujet de recherche représente un défi de taille; particulièrement en ce qui concerne le praticien. Certes, un des principaux critères d'admissibilité pour tout candidat réside en la description d'un avant-projet de recherche. Cependant, l'on sait que celui-ci ne représente souvent que l'esquisse d'une démarche qui s'échelonne sur plus de deux années. Plusieurs mutations à ce projet s'effectueront avant le dépôt de sujet final.

À prime abord, nous avons comme projet de départ la création d'un « moment de théâtre ». Le but était d'utiliser l'improvisation comme outil d'écriture. Le sujet de cette création n'était pas défini et nous étions conscients que la formule, en plus d'avoir déjà été éprouvée au cours de notre carrière, ne péchait pas par son originalité. Non pas que notre intention était d'être original à tout prix, mais nous souhaitions que notre cheminement à la maîtrise contribue, du moins en partie, à l'expression d'une certaine singularité en tant que praticien. Par ailleurs, nous nous sommes vite rendus compte que nous avions à apprendre à aborder une question de recherche avec le plus de rigueur intellectuelle possible et qu'un mémoire-crédation ne consistait pas simplement à mettre de l'avant un projet de création à partir de sources d'inspirations glanées ici et là.

Nous ne prétendons pas que ce mémoire est un exemple d'analyse et de rigueur. Nous tentons cependant de répondre le mieux possible aux exigences d'une approche phénoménologique en recherche où une part d'intuition est favorablement accueillie (Deschamps, 1993). Celles-ci seront mises en application dans un champ de compétence tel que l'improvisation au théâtre. Sans prétendre au statut de phénoménologue, nous constatons que des points de convergence s'établissent entre la notion philosophique d'empathie (*Einfühlung*) chez Édith Stein et la relation directeur-acteur.

Certaines notions-phares en phénoménologie à propos de l'*Einfühlung* sont puisées dans la thèse de doctorat de la philosophe (Stein, 2012) et des écrits rédigés par ses émules, vulgarisateurs ou spécialistes tels que Christoff Betschart, Cécile Rastoin, Philippe Secretan, Vincent Aucante et le père Didier-Marie Golay.

Plusieurs éléments attirèrent notre attention en la personne d'Édith Stein. Brillante jeune fille juive, athée dans la vingtaine, elle fait son entrée à la faculté de philosophie de l'université de Göttingen en 1913; foyer de la phénoménologie moderne dont Edmund Husserl est le créateur et où il occupe le poste de professeur titulaire (1906-1916). Au cours de ses études, Édith Stein éprouvera plusieurs crises d'ordre existentiel ayant pour conséquences des dépressions répétées. Puis, une conversion au catholicisme au tournant des années vingt l'oriente peu à peu vers un engagement de plus en plus profond; jusqu'à son entrée au Carmel de Cologne en octobre 1933. L'on sait qu'elle sera embarquée à bord d'un de train en partance pour Auschwitz-Birkenau le 2 août 1942. Elle meurt dans les chambres à gaz une semaine plus tard; soit le 9 août. Édith Stein, encore trop peu connue, se joint à ces femmes telles qu'Etty Hillesum, Hanna Arendt, Simone Weil ou Anne Frank qui nous ont laissé des témoignages et des réflexions remarquables à propos de ces années noires dans l'histoire de l'humanité.

C'est donc par le biais de différentes lectures, d'un concours de circonstances et de pérégrinations de hasard, que certains psychanalystes qualifieraient de *synchroniques*, qu'Édith Stein s'est imposée à nous.

Ce qui nous est apparu de plus fascinant quant à nos recherches à propos de l'*Einfühlung* était que plus nous en défrichions le sens théorique et les applications pratiques, plus l'expression correspondait à notre conception de ce qu'est véritablement une direction d'acteur. D'abord par le fait que l'empathie chez Édith Stein n'est en rien, comme le prône souvent la pensée populaire, un avatar de la sympathie. Au contraire, l'empathie s'attache davantage à une compréhension

approfondie et méthodique du vécu l'autre qu'à une sympathie émotionnelle qui m'amène à ressentir ce que l'autre ressent. (Stein, 2012b, p. 551).

C'est à Christoff Betschart, philosophe contemporain, théologien et spécialiste de l'œuvre d'Édith Stein, que nous devons l'expression *acte d'empathie*. Un *acte intérieur non-originaire* de la part du sujet qui observe. Grâce à mes sens, je reconnais chez l'autre un sentiment dont l'origine n'est pas de moi. Je reconnais par exemple le ravissement d'un enfant devant l'arbre de Noël. Ce ravissement non-originaire éveille quelque chose en moi qui ne m'appartient pas, n'est pas né de moi, mais que je reconnais comme *vivant* en moi malgré tout. Ce *vécu* chez moi se réalise grâce au *vécu* de l'enfant et à cet acte d'observation que je pose consciemment à l'égard de celui-ci par la perception de mes sens. Le terme « empathie » est la traduction du terme allemand *Einfühlung* se référant au verbe *Einfühlen* se traduisant par « sentir dans » ou « sentir à l'intérieur de... ». Je *sens* en moi grâce au *senti* de l'autre.

Cette compréhension du vécu de l'autre possède certaines accointances avec celles d'un directeur à l'endroit de l'acteur qu'il dirige. Une compréhension empathique de certains mécanismes générés par l'acteur rend le directeur à même de le diriger, de l'accompagner, et ce, dans une perspective de développer un jeu intégré à un processus de création. L'acteur retirera alors les bénéfices de ce qui le singularise en tant que créateur : ceux du jeu.

Il ne s'agit donc pas pour le directeur de se complaire dans des élans émotifs avec l'acteur mais plutôt de redonner à cet art du jeu le statut d'acte de création reçu et compris. L'on se rendra compte à la lecture de ce mémoire que l'improvisation dirigée donne l'opportunité au directeur d'exprimer son degré de compréhension à l'acteur en pleine action d'improviser. C'est ainsi que notre recherche interroge la validation de certaines intuitions quant à l'arrimage de notions philosophiques avec la direction d'acteur.

## CHAPITRE I

### VERS UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'IMPROVISATION

#### 1.1 Sujet

Ce mémoire en recherche-crédation propose d'étudier une technique d'improvisation dirigée basée sur la notion d'acte d'empathie tel que défini par la philosophe allemande Édith Stein. Il s'agit d'en expérimenter les modalités techniques et les possibilités artistiques en vue d'en faire un outil de recherche et de création par le jeu de l'acteur.

Ce mémoire de recherche-crédation est intimement lié à notre parcours artistique. Nous nous interrogeons sur les fondements ou, plus précisément, sur les mécanismes du jeu permettant à l'acteur de se mettre en action<sup>1</sup>. Au cours de notre pratique artistique en tant qu'acteur, il semble que nous ayons été trop souvent confinés à un rôle d'interprète-exécutant de qui on attendait davantage d'efficacité que de créativité<sup>2</sup>. De façon plus générale, nous avons constaté très peu de sollicitation envers la singularité de l'acteur, du potentiel créatif qu'il possède grâce aux particularités de son métier, voire de sa personne, lors de la création d'un spectacle. Selon nous, la créativité de l'acteur est sous-exploitée.

C'est suite à cet état de fait que, dans la préface de *De l'improvisation et de la tactique du jeu* (Doré, 2011), Robert Lepage distingue un acteur dont le jeu est au

---

<sup>1</sup>Marc Doré utilise l'expression « *tactique du jeu* ».

<sup>2</sup>Pour approfondir le sujet, nous soulignons la pertinence de l'ouvrage de Simon Callow (2006).

service de l'interprétation (acteur-interprète) et d'un autre qui, grâce à l'improvisation, se place au service de la création (acteur-créateur) : « Je découvrais avec bonheur qu'improviser allait bien au-delà de l'interprétation: il s'agissait à la fois de jouer, d'écrire et de mettre en scène ». Ainsi, le jeu de l'acteur devient générateur d'une dramaturgie « rédigée debout » (Doré, 2011, p.133).

C'est Lee Strasberg qui mît au point cette proposition de travail permettant au directeur d'intervenir et d'accompagner l'acteur au cours d'une improvisation. Ce procédé est un des éléments-phare de notre recherche. Il nous aidera à établir des points d'ancrage entre la notion philosophique de l'acte d'empathie, la direction et le jeu de l'acteur.

Les trois conférences-démonstrations qui ont eu lieu les 12 et 13 mai 2016<sup>3</sup> ont rendu compte de l'état des lieux de nos recherches et ont tenté d'éclairer notre approche de l'improvisation dirigée en tant qu'outil de recherche et de création. Elles débutaient par la démonstration d'une improvisation dirigée dont le canevas différait à chaque présentation pour respecter le caractère improvisé de l'exercice. Elles se conformaient cependant au même protocole. Notre but était de présenter cet exercice dont les sujets étaient la philosophe Édith Stein et la notion d'empathie décrite par elle-même.

Il convient ici de spécifier que la période de vie d'Édith Stein sur laquelle nous nous sommes attardés se situe entre 1913 et 1933; soit du début de ses études de philosophie à l'université de Göttingen jusqu'à son entrée au Carmel de Cologne. Une période où les fondements de la notion d'empathie se précisent, où athéisme et foi s'entrechoquent. Un peu à l'image du climat social et politique de l'Allemagne à cette même époque, une expérience du chaos semble être inéluctable pour la philosophe.

---

<sup>3</sup> Deux conférences ont été présentées en date du 13 mai 2016.

Cette recherche-création repose sur l'hypothèse suivante : l'improvisation dirigée telle qu'elle a pu être observée et expérimentée au cours de notre pratique artistique se réfère à certaines données décrites par  dith Stein à propos de l'acte d'empathie. Une partie de sa définition se déclinant, par exemple, comme étant « une expérience de la conscience d'autrui », une « connaissance intérieure de ce que vit l'autre ».

 dith Stein est une philosophe allemande, ph enomenologue, née en 1891 à Breslau en Allemagne; aujourd'hui Wroclaw en Pologne. Au lendemain de sa soutenance de thèse de doctorat en 1916 portant sur le « problème de l'empathie », elle a été l'assistante d'Edmund Husserl, son directeur de thèse, jusqu'en 1918. D'abord mathématicien puis philosophe, Husserl est le père de la ph enomenologie moderne qui a connu son plus grand essor à l'université de Göttingen au début du siècle dernier.

Par extrapolation, nous pensons que l'acte d'empathie est une donnée essentielle de l'improvisation dirigée du fait que celle-ci exige de la part du directeur une écoute, voire une acuité toute particulière à l'endroit de l'acteur au moment de l'improvisation. Or, comment « l'acte d'empathie » selon  dith Stein permet-il d'enrichir les capacités d'expression de l'acteur?  tant li e à la fois au jeu de l'acteur, à sa direction et à cette dynamique complexe des relations humaines et artistiques, c'est sur cette question que nous porterons notamment notre attention.

Nos recherches nous ont amen es à observer qu' dith Stein place l'acte d'empathie à la source des relations humaines (Stein, 2012). Par conséquent, on pourrait retrouver lors d'improvisations dirigées une manifestation de cet acte dans la relation directeur-acteur. C'est alors qu'une donnée proprement philosophique contribue à définir en partie un ph enomen e li e à notre pratique th eatrale.

Sa vie durant, la démarche philosophique d' dith Stein fut empreinte de la notion d'acte d'empathie (*Einfühlung*) qui, selon nous, ne fait plus seulement écho à notre approche de l'improvisation dirigée mais nous aide à en cerner les mécanismes. Le

cadre conceptuel de notre recherche répond donc à la tentative d'arrimer la notion philosophique de l'empathie (*Einfühlung*) selon la philosophe et la pratique de notre technique d'improvisation. Les échanges encourus de la part du directeur à l'endroit de l'acteur lors de l'exercice font écho à cet acte d'empathie et sont déterminants quant au résultat de l'improvisation. C'est pourquoi notre démarche ne peut faire fi de la notion d'intersubjectivité.

Dans son ouvrage *La filiation Copeau, Mnouchkine, Lecoq; une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Guy Freixe utilise le concept de fondamentaux du jeu (Freixe, 2014)<sup>4</sup>. Il entend, par exemple, que l'approche du jeu psychologique de l'acteur chez Strasberg se distingue d'une approche plus « corporelle » chez Jacques Lecoq. Nous pourrions extrapoler la notion de « fondamentaux » chez Grotowski, Meyerhold ou Artaud. Chacun d'eux a suggéré une approche du jeu d'acteur. C'est donc par ricochet qu'Édith Stein et la notion d'acte d'empathie se situent aux fondements de la relation humaine. Ce qui nous amène à la question suivante : l'acte d'empathie selon Édith Stein ne contribuerait-il pas à définir les fondamentaux (ou les « mécanismes originels ») du jeu lors d'une improvisation dirigée?

Notre recherche s'appuie sur trois approches directement liées à la pratique théâtrale. Elles constituent les éléments de ce qui deviendra la « triade Doré-Salant-Cycles Repères ». Les deux premières approches proviennent d'enseignants pour qui l'improvisation a été au centre de leur pédagogie. Il s'agit de Marc Doré au Conservatoire d'art dramatique de Québec et de Blanche Salant à l'Atelier International de Paris (AIP). La technique d'improvisation chez Salant s'inspire de

---

<sup>4</sup> Dans cet ouvrage, Guy Freixe revient fréquemment sur cette notion des « fondamentaux » du jeu de l'acteur. Ils constituent ses mécanismes originels et définissent ses bases selon une approche évitant tout psychologisme.

celle exercée par Lee Strasberg et de « *La Méthode*<sup>5</sup> ». Cette technique nous fut acquise lors d'un stage à Paris en 1987-88.

La troisième approche est la méthode de création des Cycles Repère. Cette méthode attire notre attention d'abord pour l'utilisation de l'improvisation comme outil d'exploration et de création et pour le recours à une ressource dite « sensible ». Celle-ci sera pour le créateur un point d'ancrage à sa démarche créatrice (Roy, 1993). Les Cycles Repère s'appuient sur un processus cyclique d'exploration à partir de canevas d'improvisations; eux-mêmes conçus à partir du choix de cette ressource sensible (Roy, 1995). Par ailleurs, il est clair que la *ressource* première pour tout créateur utilisant les Cycles Repère lors de son processus de création demeure et demeurera toujours lui-même. La *ressource* ne devenant pour ainsi dire que le repère auquel il pourra se référer le cas échéant. (Roy, 1993, p. 35).

En ce qui concerne notre démarche, trois ouvrages d'Édith Stein constituent les principales ressources sensibles: *Vie d'une famille juive*, les *Correspondances* et sa thèse de doctorat à propos de l'*Einfühlung*<sup>6</sup>. Il est à noter que ce troisième ouvrage a surtout été considéré en lien avec notre approche de la notion d'acte d'empathie. Sans improviser directement à propos de ce sujet, il n'a pas été inutile que l'équipe de création soit au fait de cette notion philosophique orientant notre recherche.

## 1.2 Motivation

Le 16 mars 2015, le neurologue et psychiatre français Boris Cyrulnik donnait une conférence au Lycée Français de New-York dont le but était de présenter le résultat de ses recherches à propos du thème de l'empathie. Cyrulnik débutait sa conférence en prévenant son auditoire que la notion d'empathie est née de la philosophie et que ce n'était pas la première fois qu'une idée philosophique allait se « concrétiser » et

---

<sup>5</sup> « *La Méthode* » est l'expression couramment utilisée pour parler de l'enseignement prodigué à l'Actor's Studio et au Lee Strasberg Institute de New-York.

<sup>6</sup> Voir Annexe B.

être ultérieurement prouvée empiriquement grâce à l'évolution des sciences cognitives. Une phrase apparaissait sur un écran géant : « Un monde sans altérité ne peut être qu'un monde autocentré.<sup>7</sup> »

Certes, la notion d'altérité se trouve à la base de notre motivation par rapport à notre recherche. Croyant que le facteur relationnel est déterminant en ce qui a trait à la création théâtrale, nous constatons qu'elle se réalise à tous les niveaux dans un contexte d'altérité.

À l'instar des propos de Cyrulnik et tel que nous l'avons déjà mentionné, une concrétisation du phénomène d'empathie défini par Stein semble se manifester lors d'une improvisation dirigée. Orientant notre recherche plus spécifiquement sur la relation directeur-acteur, nous avons pu remarquer cependant les répercussions du phénomène de l'empathie sur l'ensemble des relations des membres d'une même équipe de créateurs au cours de nos laboratoires<sup>8</sup>.

Le programme de maîtrise nous a semblé être un cadre de recherche stimulant, offrant une opportunité d'approfondir et d'articuler notre réflexion et notre pratique concernant l'improvisation dirigée. En somme, nous n'apportons qu'une proposition de travail de plus, ne demandant qu'à s'améliorer au contact de praticiens. De plus, nous croyons que la malléabilité et la souplesse de notre technique peut servir à des fins de transmissions. La dimension éthique qui s'y adjoint pousse l'artiste ou le praticien à se questionner non plus seulement sur le *comment improviser* mais aussi sur le *comment créer des liens* afin d'améliorer autant la qualité des improvisations que, de façon plus large, la recherche en théâtre et, plus particulièrement, les mécanismes complexes du jeu d'acteur.

---

<sup>7</sup> <https://vimeo.com/122587282>.

<sup>8</sup> Voir Chapitre III.

Ainsi, notre parcours relève de cette intuition que l'*Einführung* est un écho à une pratique de l'improvisation qui, en soi, ne portait pas de nom à prime abord. Comme si la découverte de cette notion philosophique, de son analyse par rapport aux relations humaines et des conséquences sur notre pratique de l'improvisation avait mis un cadre théorique sur une pratique jusque-là sans référence.

L'improvisation dirigée a ceci de particulier qu'il s'agit d'un travail sur le fond et sur la forme tout à la fois. Elle pousse l'acteur à travailler simultanément en amont et en aval lors d'un processus de création. Recherche formelle et quête de sens semblent se conjuguer. Le texte, fruit de cette improvisation, sera lui-même appelé à d'éventuelles corrections mais exigera de l'acteur-interprète d'accéder au statut d'acteur-créateur.

### 1.3 Méthodologie

Notre méthodologie se définit par différentes approches : heuristique, phénoménologique, auto-ethnographique et auto-poïétique.

L'approche heuristique nous paraît essentielle car nous répondons « à ce processus commençant avec une question ou un problème que le chercheur-créateur veut éclairer; impliquant un engagement très subjectif, voire autobiographique du chercheur-créateur dans ce processus de recherche » (Moustakas, 1990).

D'autre part, notre recherche emprunte certaines notions propres à la phénoménologie. Plus particulièrement en ce qui concerne son cadre épistémologique. Ici, nous nous référons à des études menées par des chercheurs du centre interdisciplinaire de recherches phénoménologiques (CIRP) de l'UQAM afin de clarifier certains concepts en phénoménologie dans le champ interdisciplinaire<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Notons que sur le site du CIRP, sous l'onglet « Orientation », on fait mention de la collaboration de chercheurs de disciplines variées telles que psychologie, éducation, sociologie [...] études et pratiques des arts.

Déjà, dans un article à propos du philosophe Michel Henry, Catherine Meyor<sup>10</sup> souligne que celui-ci abordait l'affectivité en termes ontologiques, ne relevant pas de l'interprétation psychologique [...]. Elle serait plutôt « le sol premier de la subjectivité, l'essence discrète mais non anonyme qui marque de son sceau l'ouverture du monde » (Meyor, 2006). Ce qui, selon nous, correspond au champ d'investigation propre à celui d'Édith Stein. L'on pourrait en effet se poser la question suivante : L'acte d'empathie relèverait-il d'un enjeu ontologique dans le contexte de l'improvisation dirigée?

Rappelons que ce mémoire a été conçu non seulement dans le cadre d'une formation mais aussi par nécessité de tracer un bilan de carrière s'échelonnant somme toute sur une période de trente ans. Ce regard rétrospectif que nous posons sur notre histoire comme praticien concerne l'improvisation dirigée, certes, mais s'inscrit dans la continuité d'une pratique plus large de l'acteur-interprète. La synthèse de notre pratique artistique liée à l'analyse de certaines conditions de création contribue à donner un caractère auto-ethnographique à notre recherche.

Enfin, sous forme d'une analyse auto-poïétique, un bilan global des procédés de la recherche-crédation sera réalisé grâce aux cahiers de notes et d'observations remplis durant la période des différents laboratoires.

Lors de laboratoires pratiques avec les comédiens, nous avons suivi les étapes de la technique d'improvisation dirigée telle que pratiquée dans les classes de Blanche Salant. C'est ici que nous intervenons en tant que pédagogue. Suite à une introduction des principes de la méthode de travail à l'endroit des participants, nous avons donné le temps nécessaire pour intégrer les règles du protocole liées à cette technique spécifique d'improvisation; sans omettre celles de l'improvisation et de la tactique du

---

<sup>10</sup> Catherine Meyor (Ph.D.), Département d'éducation et pédagogie, Université du Québec à Montréal est sur le comité d'édition et de direction du CIRP.

jeu chez Marc Doré. Conséquemment, la pédagogie de Salant et celle de Doré s'entrecroisent. Freixe fait écho à notre propos en soulignant :

Il est vrai que la réflexion menée sur le jeu de l'acteur par les grands rénovateurs de la scène au début du XX<sup>ème</sup> siècle ne manque pas de terrains d'entente : tous s'accordent à reconnaître qu'il faut que l'acteur se prépare, se rende disponible et développe sa créativité en recourant à un engagement authentique et profond de son être (Freixe, 2014, p. 18).

En ce qui concerne l'exercice pratique de l'improvisation, nous nous référons ici davantage à un « entraînement » pour le jeu (Doré, 2014, p. 92). En effet, les habiletés à improviser ne s'acquièrent qu'à force de se « plier » à l'exercice. Les peurs de la part des improvisateurs s'estompent. Par conséquent, la confiance grandit. De plus, ce n'est que par la pratique qu'on apprendra à se familiariser avec la méthode des improvisations dirigées. Conjointement à cet entraînement, un retour à certaines notions de jeu est inévitable. Par exemple : *l'écoute*, le *sentir avec* permettant de *jouer avec l'autre*, *demeurer brancher sur son sentiment*, *demeurer ouvert aux sous actions* qui s'imposent à chaque improvisateur tout en demeurant fidèle à son objectif et *en demeurant en situation*.

Dans un ouvrage co-écrit avec Francisco J. Varela et Pierre Vermisch, *À l'épreuve de l'expérience; pour une pratique phénoménologique*, Nathalie Dépraz nous éclaire à propos de l'exercice fictionnel que représente l'improvisation dirigée. En effet, nous sommes en présence d'un « sol commun » où le directeur se met à la place de l'acteur en état de jeu par l'imagination (*Hineinphantasieren*). À l'inverse, l'acteur sera également susceptible de se transposer à la place du directeur une fois le dialogue établi :

Cette inter-empathie soudée par l'effectivité de l'acte imaginatif correspond ainsi à une réduction intersubjective au sens fort [...] le récit de la fiction, quel qu'il soit, narration, peinture, poésie, musique, vient autoriser le partage intersubjectif, de type

empathique, de quelque chose qui a d'abord été vécu de façon intérieure et solitaire par chacun : il y a donc dans et par la fiction tout à la fois production et échange des scissions altératives vécues de chacun, autant d'actes réductifs ainsi vécus sur un mode intersubjectif, par *Einfühlung* mutuelle comme dit Husserl. Ce sol commun est dès lors la source d'enrichissements réciproques, puisque, ce que l'autre me donne à voir, je le retraduis, je le transpose- grâce au pouvoir de l'imagination- dans mon propre idiome pour le faire fructifier. (Dépraz *et al.*, 2011, p. 281).

Nous sommes à même de constater certaines intuitions initiales propres à notre recherche trouvant écho dans les propos de Dépraz. Le rôle du directeur est décrit en opérant directement par ses commentaires à une réduction phénoménologique du phénomène observé que constitue l'improvisation dirigée.

Dépraz, Varela et Vermersch corroborent notre démarche en ce qui concerne la notion d'intersubjectivité.

[...] quelles que soient les descriptions que nous pouvons produire grâce à l'acte (*d'empathie*) de la prise de conscience [...] nous ne prétendons pas qu'il s'agit de faits compacts et objectifs, indépendants de toute subjectivité, mais de données dont la validité est intersubjective. (Dépraz *et al.*, 2011, p. 26).

Les trois auteurs spécifient dans leur ouvrage que le cadre conceptuel qu'offre globalement la phénoménologie ne peut être considéré indépendamment d'une pratique. Ce qui contribue à la validité des données d'une expérience est liée à la description de celle-ci selon un protocole dont nous avons surtout retenu la notion d'intersubjectivité. D'autant que la notion philosophique d'empathie telle que nous l'abordons à la suite de la phénoménologue Édith Stein se réalise à titre d'*acte d'empathie*.

En résumé, c'est donc à la triade « Doré-Salant-Cycles Repère » adjointe à la notion philosophique de l'acte d'empathie telle que définie par la philosophe Édith Stein, que se réfère le plus adéquatement le mode opératoire de notre pratique de l'improvisation dirigée.

## CHAPITRE II

### TRIADE - IMPROVISATION DIRIGÉE ET EMPATHIE

Ce chapitre a comme objectif de préciser et d'expliquer le cadre théorique de notre recherche. Après un bref état des lieux de l'improvisation, nous présentons les éléments constituant notre cadre théorico-pratique de l'improvisation que nous nommons « Triade Doré-Salant-Cycles Repère ». Les éléments de cette triade représentent nos premières références en matière d'improvisation.

Une clarification notionnelle de l'improvisation dirigée suivra et établira un rapport avec la notion philosophique d'empathie (*Einführung*) chez Édith Stein. Notre recherche propose alors, essentiellement par analogie, un arrimage entre cette technique d'improvisation et une notion philosophique appartenant au domaine de la phénoménologie.

Enfin, ce deuxième chapitre se termine en proposant un protocole d'opérations pour exécuter une improvisation dirigée. C'est à partir de ce protocole que notre recherche s'orientera afin de présenter un outil de recherche et de création. Ce qui fera l'objet de notre troisième chapitre.

#### 2.1 État des lieux de l'improvisation

L'improvisation trouve son origine historique dans la *commedia dell'arte* au moment où les acteurs italiens de la Renaissance développaient le jeu masqué. Ils élaboraient un canevas de base. Aucun dialogue n'était écrit au préalable. À la longue, la qualité des échanges périclitait. Ce qui explique pourquoi un auteur comme Goldoni, par exemple, « s'empara » des personnages et des situations de la *commedia dell'arte*

pour la création de pièces de théâtre. *Arlequin serviteur de deux maîtres* est un des exemples les plus pertinents. On y retrouve des personnages issus de la tradition de la *commedia dell'arte* tels que Pantalon, Le Docteur, Brighella, Sméraldine et, bien sûr, Arlequin lui-même.

Comme le souligne Freixe dans son ouvrage, le XX<sup>ème</sup> siècle a su léguer l'héritage d'une appréhension plus aiguisée de l'art de l'acteur. Des metteurs en scène contemporains à Stanislavski ne concevaient pas que l'on puisse « apprendre » à jouer la comédie. Pour Gordon Craig, notamment, « c'est l'exemple qui compte le plus au théâtre » (Freixe, 2014, p.18). Les acteurs les plus jeunes tiraient leçon des plus vieux sur l'art de jouer. Ce qui, néanmoins, ne pourra enfreindre une conscientisation de l'art de l'acteur.

Ce qui est déterminant dans ce mouvement est certes la naissance d'écoles de jeu. Cela se situe au tournant du siècle dernier et est la conséquence d'un désir de rigueur et d'unité au niveau de l'interprétation.

Une nécessité se fait jour : l'école, comme lieu d'expérimentation et de renouveau du théâtre. [...] Ce sera, à Moscou, le Premier Studio, confié à Meyerhold par Stanislavski en 1905; la création de l'Aréna Goldoni par Craig, en 1913, à Florence; et, à Paris, l'École du Vieux-Colombier de Copeau qui ouvrira ses portes en novembre 1921. (Id., p.18).

Or nous sommes témoins, toujours dans ce courant de renouveau, de deux grandes voies de recherches impliquant l'acteur dans un certain type de jeu. L'une d'entre elles, menée par Stanislavski, était désireuse de mener l'acteur à être totalement investi dans son rôle proposant une méthode rigoureuse dans son appréhension du jeu.

Chez Stanislavski, le jeu fait l'objet d'une étude rigoureuse, afin de créer une méthode pratique pour canaliser et stimuler la créativité de l'acteur. Ce jeu est recherché à partir

des motivations intérieures de l'acteur, des impulsions psychiques profondes de son « moi » [...]. (Id., p.19)

Quant à la seconde voie de recherche du jeu, elle fut menée par Jacques Copeau. Autant que Stanislavski qu'il admirait, Copeau demandait aux comédiens de penser aux enfants dans leurs jeux; semblant totalement investis et pouvant parfois donner l'impression de se confondre à leur personnage.

Depuis assez longtemps j'entendais les enfants dans leurs jeux se servir de ce terme : « *Être aku* », « *Tu n'es pas aku* ». [...] *Aku* est l'abréviation du mot danois *akurat* qui veut dire : tout à fait, complètement. Être *aku*, dans le jeu, c'est se confondre tout à fait avec le personnage, la chose, l'événement qu'on veut représenter, c'est faire corps avec son jeu, le prendre pour la réalité, en éprouver les sentiments. (Id., p.27)

Les recherches sur le jeu d'acteur chez Copeau conditionneront les membres d'une même équipe lors de la création d'un spectacle. Le jeu de l'acteur étant au centre de ses préoccupations, Copeau orientera une approche pédagogique et la transmission d'un art avec la création : « Mais comment former cet acteur, afin qu'il ne ressemble pas à ces faquins qu'on voit aujourd'hui sur les planches? » (Sicard, 2000, p. 106).

Copeau se rendra compte que deux écoles s'opposent quant à la nature du jeu recherché : l'école de l'improvisation et l'école de l'interprétation. (Freixe, 2014, p. 31). Il optera pour celle de l'improvisation.

Se défier surtout de ce qui nous rapproche de la littérature. Fuir aux antipodes. Pas de rapport ni de communication. Il ne s'agit pas d'improviser d'après, mais d'improviser tout court. Pas d'intermédiaire. L'improvisateur vaut ce qu'il vaut. Et tant vaut l'improvisation [...]. (Sicard, 2000, p. 110).

Cette première école obligera l'acteur à une conscientisation de l'importance de l'instant présent, à une concentration indispensable avec son partenaire pour le bénéfice de sa propre prestation, et donc, à une relation basée sur l'écoute, et enfin, à

l'intégration d'une « troisième oreille<sup>1</sup> », consciente de la présence du public. Sans omettre la pertinence de ces règles et en s'appuyant traditionnellement sur le texte, la seconde école, pour sa part, confronte l'acteur à la complexité sémantique d'une parole à dire.

Dans les deux cas, des règles de « jeu » s'appliqueront. Certaines d'entre elles convergeront quand d'autres divergeront, compte tenu de leur degré d'adéquation au jeu dit « psychologique ». D'emblée, à la lecture de l'ouvrage de Freixe, une interrogation surgit à notre esprit. L'approche stanislavskienne du jeu ne s'adresserait-il pas davantage à l'acteur-interprète? L'acteur-créateur, quant à lui, ne serait-il pas l'apanage de cette école française dont la filiation se déclinerait de Jacques Copeau à Ariane Mnouchkine en passant par Jacques Lecoq. Quoi qu'il en soit, une chose demeure : Copeau (et l'école de l'improvisation), à l'instar de Stanislavski son contemporain, ressentait le besoin de donner un élan nouveau à l'art de l'acteur.

L'intérêt contemporain pour l'improvisation se développe autour des années soixante (Corvin, 1991, p. 422). Il est cependant le reflet fidèle des courants artistiques et socio-politiques de l'époque de même que des idéologies spontanéistes. Nous n'avons qu'à citer le *Living Theater*, le *Bread and Puppet* ou le *Group Theatre* : regroupements d'artistes pour lesquels l'improvisation était au centre de leur démarche. Dans un souci d'échapper à une pratique trop « littéraire » du texte, l'acteur manifeste alors sa toute puissance créatrice et « invente la partition, travaille au présent en fonction d'une inspiration personnelle qui tendrait toujours vers la nouveauté » (Corvin, id.).

L'improvisation se profile souvent sous deux formes distinctes. La première, plus classique (académique), semble être un entraînement ayant comme objectif premier

---

<sup>1</sup> L'expression est tirée de l'enseignement de Marc Doré au conservatoire. Il nous incitait à développer une sensibilité à la présence du public qu'il appelait : « Votre troisième oreille ».

d'interpréter une scène du répertoire. Quant à la deuxième, plus spontanée, elle semble, selon Doré, « naviguer davantage du côté des théâtres à faire (...) » (Doré, 2011, p. 125). Elle plonge les improvisateurs dans l'imaginaire sans trop se soucier d'une logique rigoureuse et d'un jeu naturaliste. C'est à travers la pratique de la seconde que l'on touche le mieux à la tactique du jeu et que l'on arrive à vaincre les règles de la première (*Ibid.*, p. 127).

Dans l'encyclopédie du théâtre, Michel Corvin distingue à cet égard l'improvisation à canevas de l'improvisation pure. Les deux comporteront toutefois leurs limites. Le canevas peut facilement emprisonner l'acteur et nuire à son expressivité. Se sentant dans l'obligation de suivre une trame narrative, l'acteur aurait tendance à devenir trop cérébral, moins spontané. Par contre, l'absence de cadre qu'offre l'improvisation pure « produit bien souvent des généralités vagues [...] et peut ramener à des idées reçues, à des structures dites universelles qui ne présentent plus qu'un intérêt limité » (Corvin, p. 423).

Nous retrouvons donc l'utilisation de l'improvisation à canevas notamment lors de la répétition d'un texte. Stanislavski en est le précurseur. Il proposait certains exercices qui, menés à leur limite, poussaient l'acteur à « réinventer » ce texte ou à interroger l'approche d'un personnage sous des angles différents (Corvin, *ibid.*).

L'improvisation, comme outil pédagogique, est encore fréquemment utilisée lors de répétitions théâtrales ou même lors d'auditions. De Jacques Copeau à Robert Lepage, en passant par Lee Strasberg, Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine ou Peter Brook, l'improvisation a été un chemin de prédilection pour la transmission d'une conception du jeu et du travail de l'acteur. D'un point de vue pédagogique, cet exercice permet à l'apprenti-acteur d'aller aux sources de son art par l'acuité qu'elle lui impose visant « à l'acquisition d'une plus grande souplesse de réaction dans le jeu, à un type d'écoute particulier, à la fois plus aiguë et plus ouverte ». (Doré, 2011, p.75). Grâce aux commentaires du professeur, une compréhension empirique du jeu

d'acteur s'effectue suite à un processus essai-erreur. Ainsi, dans l'esprit de la pédagogie du jeu chez Doré, l'acteur prend conscience qu'il ne s'agit pas uniquement de s'entraîner à improviser mais de s'entraîner à jouer par l'improvisation.

Je viens de parler de l'improvisation dans la formation de l'acteur. J'ose espérer qu'on a vu, dans mon propos, que l'improvisation aidait vraiment à s'entraîner pour le jeu : elle facilite la répartie, et n'est pas seulement une préparation aidant l'acteur à se sortir d'un hypothétique trou de mémoire sur scène. (Doré, 2011, p. 74-75).

Ainsi, le but premier pour un acteur ne consiste pas tant à devenir un virtuose de l'improvisation mais d'acquérir un outil à partir duquel il sera en mesure de poser un regard critique sur la pratique de son art qu'est le jeu. Grâce aux observations du professeur, du metteur en scène ou d'un directeur, l'acteur parviendra à prendre conscience de l'urgence de s'armer contre la routine de la représentation « en le sensibilisant aux situations réelles de jeu et à un rapport fluide au public » (Corvin, p. 423).

Ariane Mnouchkine proposera une technique d'improvisation « texte en main ». Cela permet de procéder par tâtonnements avant même que la distribution soit définitive. En réalité, et à tour de rôle, chaque acteur « s'empare » du texte d'un autre. Il peut le jouer comme bon lui semble tout en se déplaçant dans l'espace selon ses impulsions. C'est Mnouchkine qui tranchera en cours de route ce qui conviendra le mieux à chacun, et toujours pour le bien du spectacle. (Freixe, 2014, p. 274)

Au Québec, surtout au cours des années soixante-dix, la création collective procura un cadre de prédilection à l'improvisation, contribuant largement à l'affirmation identitaire d'un peuple par l'utilisation du jouteur sur les scènes québécoises. En effet, le parti québécois allait être élu pour la première fois en 1976. La ferveur nationaliste était à son comble et l'idée d'un théâtre québécois « à créer » figurait au premier plan des enjeux socio-politiques de l'époque. Nous pourrions extrapoler en soutenant que

la création de la ligne nationale d'improvisation (LNI) représente une extension particulièrement révélatrice de cet engouement pour tout ce qui se référait au Québec.

## 2.2 Une triade nommée : « Doré-Salant-Cycles Repère »

Marc Doré constitue la pierre d'assise sur laquelle repose cette triade avec, notamment, ses vingt-cinq règles, les « trois outils » et ses commentaires généraux sur l'improvisation. En nous inspirant de son ouvrage *De l'improvisation et de la tactique du jeu*, nous posons les fondations de ce qui représente pour nous l'improvisation dans son sens le plus large et le plus exhaustif. Tout en poursuivant dans l'idée que cet exercice peut constituer un apport important au moment d'un processus de création, nous combinons l'approche de Doré et un protocole opérationnel d'improvisation suggéré par Blanche Salant. Enfin, en troisième lieu, grâce notamment à l'élément « *ressource* », les Cycles Repère complètent notre triade.

Nous refusant d'opposer les approches entre Doré et Salant, l'improvisation dirigée, telle que nous la concevons, se présente au contraire comme une synthèse de ces deux enseignements. Les Cycles Repère, quant à eux, donnent à notre approche la caractéristique d'être un outil de recherche et de création.

Ainsi, cette triade « Doré-Salant-Repère », jumelant un acte d'empathie selon Édith Stein à la direction d'acteur présentent les fondations de notre pratique de l'improvisation dirigée.

Enfin, la description et la contextualisation des trois éléments de notre triade pris séparément décriront certains points de convergence ou de divergence avec notre propre technique. Les propos sur l'un et l'autre de ces éléments entraîneront une meilleure vision sur notre manière d'aborder l'improvisation et, incidemment, mettront en relief notre parcours en tant que chercheur.

### 2.3 Marc Doré ou « l'improvisation mène à l'écriture »

Marc Doré, écrivain, dramaturge, metteur en scène et professeur, a étudié à Paris en 1959 à l'école Charles Dullin puis à l'École internationale de Jacques Lecoq de 1960 à 1963. Il enseigne au Conservatoire d'art dramatique de Québec de 1967 à 2004. Il en fut le directeur de 1979 à 1988. Il fonde en 1969 le Théâtre Euh! Il œuvrera au sein de cette troupe jusqu'en 1976. Il est reconnu au Québec comme une sommité et une référence en improvisation. Pour Doré, l'improvisation représente un outil de pédagogie du jeu pour l'acteur tout en lui faisant découvrir son potentiel créatif. Ainsi « l'improvisation mène à l'écriture. » (Doré, 2011, p.78). Disciple de Jacques Lecoq qui, lui-même, revendiquait sa filiation avec Jacques Copeau à travers son compagnonnage avec Jean Dasté (Freixe, 2014, p. 88), Marc Doré s'inscrit directement dans cette conception de l'acteur-créateur ne parvenant à devenir l'architecte de son destin qu'en exploitant son potentiel créatif. (Freixe, 2014, p. 62)

Pour Doré, il existe deux sortes d'improvisation : « à canevas » et « la pure ». La première étant la plus fréquemment utilisée, elle intervient pour l'acteur dans le contexte pédagogique d'une part et, d'autre part, lors d'auditions. Elle consiste à décrire le canevas d'une situation et à improviser autour de ce canevas : « Votre femme est enceinte jusqu'aux yeux. Elle va bientôt accoucher. Vous n'avez pas payé votre loyer depuis trois mois. Vous êtes sans le sou. Le propriétaire frappe à la porte. Il vient réclamer son dû. Allez-y! Qui fait qui? » (Doré, 2011, p.15).

Les propositions de ce genre sont multiples et varient selon les contextes et les besoins. Pour Doré, l'improvisation « à canevas » correspond davantage à un entraînement pour arriver à jouer les grandes scènes du répertoire (Doré, 2011, p.125). Ainsi, ce type d'improvisation « semble parfois se calquer sur les scènes fortes déjà écrites. » (*Ibid.*).

Quant au deuxième type d'improvisation, « la pure », on lui laisse le soin de se développer d'elle-même : « [...] Ne vous en faites pas. Le jeu a ses propres règles, [...] Le jeu appelle le jeu et tout ce qu'il va toucher se métamorphosera en fabulation, en théâtre. » (Doré, 2011, p. 97).

Pour Doré autant que pour nous, l'improvisation est une rencontre, un face-à-face, préférablement un moment charnière entre deux êtres. L'on devra donc « *ne pas se précipiter sur l'anecdote* » (Règle no. 10). Ou alors on risque de tomber dans le piège de la banalité : « Posons cela que l'improvisation est un espace et un temps à partager. On vient y tâter, y tester la qualité des liens entre deux êtres. Mettons un comédien dans un espace. [...] Celui qui va entrer le fera exister. » (Doré, 2011, p. 37).

Marc Doré ne s'est jamais prétendu le tenancier de quelque conception originale du jeu de l'acteur. Il a plutôt cherché les permanences. Au chapitre de la question des commentaires adressés à l'apprenti après une improvisation, il écrit :

C'est là LA question. Et si jamais il vous prenait cette lubie de chercher un manuel de commentaires, vous n'en trouverez pas, par bonheur. Et n'espérez pas faire de moi une autorité ès remarques pour répondre à votre envie saugrenue. Il revient au prof de nommer, de qualifier l'impro : il est de fiction. En poète, il devra parler des permanences. Tout le reste n'est que technique et blabla. (Doré, 2011, p.78-79).

Comme enseignant, non seulement cherchait-il à développer le regard critique de ses élèves quant à la prestation de leurs collègues, mais il encourageait toujours une recherche intuitive et libérée de tout carcan ou schème de pensée. Ainsi, pour Doré comme pour nous, l'improvisation a la vertu de montrer à l'acteur ses « défaillances » et représente pour celui-ci un ensemble de moyens afin d'accéder au jeu : « Je viens de parler de l'improvisation dans la formation de l'acteur. J'ose espérer qu'on a vu, dans mon propos, que l'improvisation aidait vraiment à s'entraîner pour le jeu. » (*Id.*, p. 75).

### 2.3.1 De la tactique du jeu et de l'improvisation

Notre objectif ici n'est pas de faire le résumé de l'ouvrage de Doré mais d'en extraire les éléments qui mettront en évidence notre propre *modus operandi* de l'improvisation.

En titrant son ouvrage *De l'improvisation et de la tactique du jeu*, Doré préfère le terme « tactique » à celui de « technique ». En effet la technique exclut la notion d'inspiration et concerne les procédés de travail et d'expression. La tactique, quant à elle, est un ensemble de moyens coordonnés que l'on emploie pour parvenir à un résultat. En résumé, tandis que la tactique est plus globale, la technique concerne certaines spécificités d'une exécution (Le Robert, 1991).

*De l'improvisation et de la tactique du jeu* se présente comme la synthèse d'une carrière de pédagogue en improvisation et en jeu. De l'outil pédagogique que représente l'improvisation, Doré a su en extraire des permanences telles que l'importance de *l'écoute* ou la notion d'*action-réaction*; à la base d'une qualité d'échange avec son partenaire de jeu. Il n'omettra pas également certaines règles un peu plus inusitées mais non moins appropriées telles que : Règle no. 2 : *Celui qui entre parle d'abord* ou Règle no. 4 : *Ne pas annoncer de catastrophe*.

Trois aspects particuliers en ressortent et se retrouvent comme points de convergence avec notre recherche. Certes, la liste des vingt-cinq règles de l'improvisation est l'aspect prédominant de l'ouvrage. Elle en forme l'épine dorsale. À cette liste, s'ajoute celle des « Trois outils »; indispensables pour mener à bien une improvisation. (Doré, 2011, p. 93-97). Enfin, le troisième point développe cette idée que « la scène est un lieu de conflits. ». (Id., p. 73).

Certes, l'argument fondamental de cet ouvrage demeure que l'improvisation est tout autant un outil pédagogique qu'un entraînement pour le jeu de l'acteur. Pour peu qu'elle comble ces deux aspects, l'improvisation est un outil de recherche pouvant

mener à l'écriture d'un texte, voire à la création d'un spectacle. C'est ce qui, pour nous, représente le point central de notre recherche.

Nous classifions en trois catégories les vingt-cinq règles chez Doré. D'abord les règles de l'ordre de la « mécanique » d'une improvisation. Deuxièmement, les règles de l'ordre de la « tactique du jeu » et, troisièmement, celles de l'ordre de l'empathie.

La première catégorie concerne les rouages garantissant le bon déroulement d'une improvisation. Par exemple, en règle numéro deux, lorsque Doré somme celui qui entre de parler d'abord, nous y percevons comme souci premier de bien débiter l'improvisation. « Une impro mal amorcée, comme parler l'un sur l'autre, ne donnera pas une bonne impro [...] L'impro se joue dès le début, et si ça s'enfarge déjà dans le tapis d'entrée, tout sera bancal [...] » (*Id.*, p.39).

La deuxième catégorie, classée sous le vocable de « règles de l'ordre de la tactique du jeu », concerne plus directement le jeu de l'acteur; ramenant notamment celui-ci à la relation qu'il entretient avec son partenaire. Car pour nous, le jeu est notamment l'art d'entrer en relation. Par exemple, la règle numéro neuf : « Ne pas se préparer d'histoire » fait directement allusion au problème de l'anticipation. Doré nous signifie ici qu'il est inutile « de se préparer sa petite histoire qu'on tient toute prête comme une carte dans sa manche. » (Doré, 2011, p.55) Attitude en lien direct avec le jeu, déstabilisante pour le partenaire et n'aidant en rien à la progression d'une improvisation<sup>2</sup>.

La troisième catégorie établit un lien plus direct avec le volet de notre recherche concernant l'empathie. Nous l'établissons en extrayant six des treize règles de la seconde catégorie. Lorsqu'il est spécifié, par exemple, dans la règle numéro dix-sept qu'on ne doit pas se barder mais plutôt se laisser atteindre, il est question selon nous de « saisissement d'un phénomène » concernant à la fois l'acteur improvisant et le

---

<sup>2</sup> Cf. Chapitre III (3.2.2) : « Meurtre ». La problématique de l'anticipation y est approfondie.

directeur recevant cette prestation. (Doré, 2011, p. 55). Soulignant que « la confiance en ce qu'il éprouve est l'ABC de l'apprentissage du comédien » (*Ibid.*, p. 54), Doré corrobore ainsi notre propos. Cette règle, s'appliquant non plus seulement à l'acteur mais également au directeur, procure un possible arrimage entre l'improvisation et l'application d'une notion philosophique telle que l'empathie.

Les règles d'ordre « mécanique » se déclinent comme suit :

Règle no. 1 : L'on ne nommera pas l'autre de son vrai prénom.

Règle no. 2 : Celui qui entre parle d'abord.

Règle no. 4 : Ne pas annoncer de catastrophe.

Règle no. 5 : Ne pas demander à l'autre de répéter sa réplique.

Règle no. 6 : Ne pas poser de question.

Règle no. 7 : Ne pas faire de longues répliques.

Règle no. 10 : Ne pas se précipiter sur l'anecdote.

Règle no. 11 : Ne pas laisser de temps entre les répliques.

Règle no. 14 : Ne pas parler d'un tiers.

Règle no. 22 : Ne pas improviser sur l'impro.

Règle no. 23 : Ne pas résumer l'impro.

Règle no. 25 : Après le cri, le silence.

Il nous apparaît clair que ces règles ciblent davantage l'art d'improviser. Elles peuvent avoir un impact sur le jeu mais ne le concernent pas directement. Quant aux règles suivantes, l'acteur ne peut les éviter car son jeu s'en verra affecté.

Les règles de l'ordre de la tactique du jeu se déclinent comme suit :

Règle no. 3 : Ne pas entrer en scène décontracté.

Règle no. 8 : Ne pas refuser la proposition de l'autre.

Règle no. 9 : Ne pas se préparer d'histoire.

Règle no. 12 : Ne pas ignorer l'autre, le regarder.

Règle no. 13 : Ne pas faire de personnage de composition.

Règle no. 15 : Ne pas croiser les bras.

Règle no. 16 : Ne pas arpenter la scène.

Règle no. 17 : Ne pas se barder, se laisser atteindre.

Règle no. 18 : Ne pas rejeter le problème sur l'autre.

Règle no. 19 : Ne pas jouer le mensonge.

Règle no. 20 : Écouter ce que ça nous fait.

Règle no. 21 : Tout nous touche.

Règle no. 24 : Jouer ce que les autres disent de nous.

Quant aux règles de l'ordre de l'empathie, l'on comprendra que leur choix est fondé sur une perception de l'autre au-delà des mots, d'une capacité de réceptivité et d'écoute de l'autre suggérant parfois une absence de mots et se référant au ressenti. Bref, « de capter la signification personnelle des paroles de l'autre bien plus que de répondre à leur contenu intellectuel. » (Paillé-Mucchielli, 2008, p.89).

Les règles de l'ordre de l'empathie se déclinent comme suit :

Règle no. 8 : Ne pas refuser la proposition de l'autre.

Règle no. 12 : Ne pas ignorer l'autre, le regarder.

Règle no. 17 : Ne pas se barder, se laisser atteindre.

Règle no. 20 : Écouter ce que ça nous fait.

Règle no. 21 : Tout nous touche.

Règle no. 24 : Jouer ce que les autres disent de nous.

Certes, nous admettons que nos trois catégories s'entrecoupent indirectement. Nous savons bien que la « mécanique » d'une improvisation influencera directement la qualité du jeu des acteurs. Cependant, et selon nous, l'articulation d'une règle comme « *Celui qui entre parle d'abord* » ne relève pas exactement des mêmes ressorts pour l'acteur qu'« *Écouter ce que ça nous fait* ».

Certes, une application méthodique de toutes ces règles ne procurera pas aux acteurs le statut de « bons » improvisateurs. Un entraînement est de rigueur et nos laboratoires nous ont appris qu'à l'exemple de toutes les règles, le zèle n'est pas synonyme d'efficacité. D'où la raison pour laquelle Doré ajoute trois outils fondamentaux aux vingt-cinq règles. Celles-ci pourront être appliquées plus efficacement en reposant sur cette donnée : « Maintenant, nous allons improviser en ayant dans notre besace trois choses primordiales : un, une complète disponibilité; deux, des répliques réflexes; trois, une concentration sur l'instant. » (*Id.*, p. 93).

Selon nous, la disponibilité constitue la première qualité de l'acteur-improvisateur. En réalité, les deux autres outils seront tributaires de cette disponibilité. L'acteur n'accédera aux répliques réflexes qu'à la condition d'être concentré sur l'instant, sur la situation vécue et sur l'autre.

### 2.3.2 Règle no. 1 et 13 : une contradiction?

La règle numéro un se définit comme suit : l'on ne nommera pas l'autre de son vrai prénom. Quant à la treizième, elle insiste sur l'importance d'éviter « de faire un personnage de composition » lors d'une improvisation.

En ce qui concerne la première règle, Doré attache de l'importance sur la notion de personnage. Un des moyens d'y avoir accès est, bien sûr, de se délester de son prénom. Alors, être autre que soi devient plus facile. « Le plaisir de l'acteur est d'être altéré, déchargé de l'encombrant soi. [...] On ne peut se jouer, car se jouer est-ce encore jouer? » (Doré, 2011, p. 37). Freixe, dont la formation fut également acquise chez Lecoq, consent à une même appréhension du travail de l'acteur contredisant une approche plus stanislavskienne.

À l'approche introspective, cette lignée de jeu oppose une visée phénoménologique. L'acteur tend à se vider de lui-même, à devenir impersonnel, pour recevoir les phénomènes du vivant et les réfracter dans son jeu. Seul alors ce qui « apparaît », dans

les manifestations corporelles de l'acteur, importe : le montré, plus que le dissimulé. (Freixe, 2014, p. 19).

Toutefois, nous remarquons dans les commentaires suivant la treizième règle que, pour Doré, l'acteur doit éviter de jouer un personnage de composition lors d'une improvisation : « Il est fondamental de voir les dons de l'apprenti comédien dans leur plus simple expression. [...] En début de formation, il faut voir le jeu à nu, à l'état brut, collé le plus possible à la personne. [...] Il faut partir du moi joueur de théâtre. » (Doré, 2011, p. 60-61).

Doré se rapproche ici de notre démarche. Nous ne nions pas la pertinence de la première règle qui évite toute confusion avec le psychodrame, celui-ci ayant des visées thérapeutiques à l'endroit des « sujets-participants » (Corvin, 1991, p. 681). Éviter de nommer l'autre par son prénom impose en effet une dimension fictionnelle à l'improvisation. Toutefois, en ce qui nous concerne, l'acteur gardera son nom lors d'une improvisation dirigée. Une fois la période d'apprentissage du protocole réalisée et que le sujet de création soit de plus en plus précis, le changement de nom s'effectuera alors.

Phénoménologiquement, il est question pour l'improvisation dirigée d'un apprentissage qui consiste notamment à développer une relation d'intersubjectivité entre directeur et acteur. Celle-ci se réalise donc hors-fiction et concerne bien deux personnes réelles (acteur et directeur) dont l'une (le directeur) observe l'autre (l'acteur) travaillant sur le personnage.

Or, à l'instar de Doré dans ses commentaires suivant l'énoncé de la treizième règle, l'important est de voir chez l'apprenti « son foyer avec son rayonnement, avec ses pleins et ses manques » afin de toucher à l'essentiel chez l'improvisateur et, ainsi, de travailler au plus près de la source. (Doré, 2011, p. 61).

Tous les membres de l'équipe, regardés et regardants, sont bien sûr au fait des règles et savent bien que le scénario a été inventé au préalable par les improvisateurs. Il n'est pas encore ici question de représentation mais du travail en vue de celle-ci effectué dans le huis clos d'une salle de répétition. Il s'agit d'une approche stanislavskienne du travail d'interprétation nous référant notamment à cette question que l'acteur se pose : « Que ferais-je si j'étais dans cette situation? ».

- Vania, voulez-vous monter sur la scène et chercher une petite feuille de papier qui n'y est pas.
- Alors... Comment puis-je le faire?
- C'est très simple. Pour arriver à exécuter ce que je vous demande, il faudra que vous compreniez et que vous sentiez exactement comment se ferait cet acte dans la vie réelle. [...] Puis vous répondrez à la question qui est de savoir comment vous vous y prendriez pour chercher ce papier si vraiment il était là. (Stanislavski, 1975, p. 267).

La substitution du prénom n'est donc pas indispensable dans le cadre de l'apprentissage de notre technique d'improvisation. L'approche stanislavskienne ne contredisant pas véritablement celle de Doré, elle-même issue de chez Lecoq. Encore faut-il ajouter que nous avons été témoin lors de classes données par Doré d'une exigence à l'égard de tous les étudiants de s'investir personnellement et émotivement.

Nous constatons alors que l'approche pédagogique est propre à chacun, se développant au fil du temps selon sa propre singularité. Stanislavski, et Salant par conséquent, suggère à l'acteur de s'inspirer parfois de ses propres expériences pour la construction du personnage. Notre méthode ne tranche pas les choses de façon aussi drastique. La frontière entre ce qui est personnel et ce qui ne l'est pas n'est pas toujours claire. Ici, une certaine éthique s'impose de la part du directeur. La notion d'empathie ne doit en aucun cas être détournée au profit d'un abus de pouvoir. Admettant que « l'instrument » de l'acteur est toute sa personne, c'est bien avec son corps et ses émotions qu'il incarnera son personnage. Ainsi, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est tout à fait possible pour un acteur d'être « généreux » de sa

personne lorsqu'il s'agit de jouer tout en étant extrêmement pudique quant à sa vie privée.

En résumé, les points de convergence entre nous et Doré et sur lesquels nous reviendrons au chapitre III sont :

L'improvisation est un outil pédagogique pour le jeu de l'acteur.

L'improvisation est un accès direct au jeu.

L'improvisation est un outil de recherche et de création pouvant mener à l'écriture d'un texte voire à la création d'un spectacle.

Cependant, une chose nous distingue de Doré. Cela concerne la proposition de travail en soi. Et c'est ici que l'enseignement de Blanche Salant intervient en proposant une technique d'improvisation dont le *modus operandi* influencera directement la nôtre et notre démarche de recherche.

#### 2.4 Blanche Salant : la formation par l'improvisation

Blanche Salant est d'origine américaine et professeur d'art dramatique à Paris. Au tournant des années soixante et soixante-dix, elle a été comédienne et metteuse en scène. Elle a notamment travaillé à New-York avec Lee Strasberg à l'Actors Studio, Sonia Moore à l'American Center for Stanislavski Theater Arts, l'école du théâtre des Amandiers à Nanterre (Paris), dirigée par Patrice Chereau et Pierre Romans et le théâtre laboratoire de Wrocław de Grotowski. Elle a aussi travaillé avec André Engel et Raoul Ruiz. De plus, Salant a étudié le jeu corporel avec Étienne Decroux et a joué sous sa direction dans « La chaise » (1967). Elle a aussi étudié la danse classique à New-York avec Jean Yavinski, un des directeurs des ballets russes, et la danse moderne à New-York avec la compagnie de José Limon. Elle habite Paris depuis le début des années soixante-dix. Elle a fondé avec son mari Paul Weaver<sup>3</sup> l'Atelier International de théâtre à l'American Center de Paris. Ils y logèrent de 1973 à 1987.

---

<sup>3</sup> Paul Weaver s'occupe plus particulièrement du volet « travail corporel ».

L'Atelier international de théâtre est aujourd'hui situé au 11<sup>ème</sup> arrondissement sur la rue Crespin du Gast dans le quartier Ménilmontant.

En plus de transmettre son approche du jeu des acteurs, Salant et Weaver ont organisé des formations subventionnées par le Ministère de la culture français pour les acteurs professionnels ainsi que pour l'Institut des Hautes Études cinématographiques (IDHEC) et l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS) pour les réalisateurs. L'atelier est agréé pour la formation professionnelle auprès de l'AFDAS, le FONGECIF et l'ANPE SPECTACLES<sup>4</sup>.

L'Atelier International de Théâtre<sup>5</sup> accueille des acteurs de tous les niveaux : professionnels, avancés, intermédiaires et débutants. On y offre « un lieu de travail et d'exploration visant à l'épanouissement de leurs moyens d'expression »<sup>6</sup>. La gamme de travail est large et comprend, outre l'improvisation, le travail de scène, l'analyse du texte, les actions psycho-physiques, le monologue intérieur, le sous-texte, la relaxation, des exercices variés sur le texte, la mémoire sensorielle, l'intégration fonctionnelle, le « se présenter », raconter une histoire, l'exercice du « son et du mouvement », le sens de l'espace.

Salant se considère d'abord comme « possédant un trousseau de clés » pour l'acteur qui éprouve des difficultés. Salant entre en dialogue avec l'acteur déjà en état de jeu et, « devinant » où en est celui-ci émotivement, pose certaines questions et lui donne des directives de jeu.

Ainsi, tel qu'Édith Stein le conçoit à propos de l'empathie, nous établissons une analogie entre la reconstitution du jeu de l'acteur par le directeur et le saisissement phénoménologique du vécu de l'autre. Cette étape de « reconstitution » dans notre

---

<sup>4</sup> AFDAS (Association Française pour le Développement des Approches Spécialisées), FONGECIF (Fonds de Gestion des Congés Industriels de Formation), et ANPE SPECTACLES (Agence Nationale Pour l'Emploi) sont des organismes gouvernementaux subventionnaires en France.

<sup>5</sup> <http://atelier-international-de-theatre.com/index.php?rub=4>

<sup>6</sup> Formulaire d'inscription : <http://www.atelier-international-de-theatre.com/>

approche de l'improvisation constitue une composante fondamentale à notre recherche.

## 2.5 Les Cycles Repère et la notion de « *ressource sensible* »

La méthode de création des Cycles Repère attire notre attention pour deux raisons. D'une part, l'improvisation y est utilisée pour des fins de création. D'autre part, par le fait que cette méthode suggère une ressource dite « sensible ».

La ressource doit être concrète et sensible, c'est-à-dire qu'elle doit s'imposer aux créateurs. Visuelle, tactile, olfactive, sonore, peu importe, c'est le *representamen* qui essentiellement rejoint et met en marche la sensibilité du créateur vers la conception du spectacle. Celui-ci doit d'abord s'assurer qu'il est devant un objet qui le touche. (Roy, 1993, p.35)

L'exploration qu'encourt la ressource nous rejoint particulièrement dans notre recherche à propos de la notion d'empathie. En effet, nous croyons que le créateur a un rapport empathique avec la ressource qu'il choisit et qui « l'accompagnera » tout au long de son processus de création.

Les Cycles Repère n'ont jamais représenté pour nous une panacée miraculeuse. Jacques Lessard, instigateur et adaptateur pour le théâtre de cette méthode de création issue de l'architecture (Roy, 1993, p.31) est assez explicite en spécifiant que les Cycles « ne donnent pas le talent, ils facilitent son éclosion ». (Lessard, 1989).

Les Cycles Repère ont donc pour but d'encadrer le créateur lors de son cheminement en plaçant sur sa route des « balises » (Lessard, 1989) lui indiquant clairement où il en est dans son cheminement. Les Cycles permettent d'éviter la tendance de « vouloir tout faire en même temps ». Ils procurent aux créateurs un *modus operandi* afin de suggérer aux créateurs de procéder par étape lors du processus de création.

En plus de replacer la subjectivité du créateur au centre de la démarche de création, le choix d'une ressource permet à « l'idée de se [déployer] à travers une structure, à

partir de formes déjà existantes (Roy, 1993, p.32). Les « Cycles » se caractérisent pour nous grâce à cette ressource sensible et les étapes exploratoires qu'elle suscite par le moyen d'improvisations. Analogiquement, un parallèle s'établit entre cette relation « sensible » de la part du créateur à l'égard de la ressource et l'attitude d'ouverture et de disponibilité de la part du chercheur-phénoménologue lors du saisissement d'un phénomène suite à sa donation.

Toutefois, et c'est ici un point de divergence entre notre recherche et le cadre offert par les Cycles Repère, la problématique de l'« improvisation » y est peu développée. Certes, dans son ouvrage « *Le Théâtre Repère: Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (1993), Irène Roy ne manque pas de prendre pour exemple Robert Lepage, le disciple le plus célèbre de Jacques Lessard et fervent utilisateur des « Cycles ». Elle explique comment ce créateur s'y prend au quotidien lors de processus de création précis. Mais encore là, l'articulation et l'explicitation des méthodes d'improvisation utilisées s'avèrent peu développées. Privilégiant l'explicitation des Cycles Repère dans leur corpus et leur fonctionnement, on ne développe guère sur le « *comment improviser* ». On nous explique que l'on explore les ressources par le biais de partition d'improvisation, ce qui représente l'équivalent du canevas. Ce qui pourrait équivaloir chez nous avec l'étape de préparation de l'improvisation dirigée. Roy nous explique aussi que le choix de la ressource a une incidence sur l'élaboration de ces canevas. On ne nous propose pas pour autant une méthode d'improvisation. Le sujet demeure ouvert à quelque technique ou proposition que l'on pourrait utiliser. Notre recherche pourrait ici contribuer à combler ce vide.

Enfin, il est impératif d'insister sur le fait qu'hormis toutes les ressources pouvant contribuer de près ou de loin à un processus de création dans le cadre des Cycles Repère, la première ressource demeure fondamentalement le créateur. (Roy, 1993, p. 35).

## 2.6 L'improvisation dirigée : Clarification notionnelle

Au théâtre, l'expression « improvisation dirigée » est fréquemment utilisée. La multiplicité de sens n'a d'égal que le nombre de personnes qui, de près ou de loin, utilise cette expression. Cependant, au fil de nos recherches, nous avons pu constater que dans la majorité des cas, l'attribut « dirigée » n'était utilisé que dans un but de présenter une personne « dirigeant » un atelier d'improvisation, et ce, sans autre précision sur la nature ou le type d'improvisation. Pour nous, cela réduit largement le sens.

Nous avons choisi l'expression « improvisation dirigée » pour définir notre pratique car, comme nous l'avons déjà mentionné, nous cherchons à pousser plus loin une proposition de travail suggérée par Blanche Salant et ayant des visées essentiellement pédagogiques. S'insérant d'abord dans le corpus d'un programme de formation de l'acteur, Salant propose une technique d'improvisation munie d'une consigne se déclinant par : « Restez en situation ». Elle interviendra donc auprès des acteurs au cours de l'exercice afin de leur livrer son enseignement. Voilà la raison pour laquelle Salant nous a inspiré l'attribut « dirigée ». Nous demeurons conscients cependant qu'au cours des années, un fossé s'est creusé entre nos deux pratiques; notamment par le type d'interventions de notre part ou par l'application de la notion d'empathie dans notre appréhension générale de l'improvisation. De plus, cette notion ne peut être abordée sans en inclure une autre, tout aussi fondamentale, d'intersubjectivité. Elle élargira considérablement la qualité de la relation en ne confinant pas les sujets uniquement dans un rapport « dirigeant-dirigé ». Enfin, et c'est là une considération plus pratique, les buts visés par Salant quant à l'improvisation diffèrent des nôtres. Nous cherchons en effet à donner à cet outil un potentiel lié à la recherche et à la création d'œuvres originales par l'acteur, avec l'acteur et pour l'acteur. Pour Salant, l'improvisation demeure essentiellement, faut-il le répéter, un outil pédagogique. À l'instar de Lee Strasberg, Salant possède un outil qui conduira l'acteur à interpréter des pièces d'auteurs comme T. Williams, A. Miller ou W. Shakespeare. En ce qui

nous concerne, l'improvisation s'appliquera à un acteur au sein d'une équipe de créateurs et contribuera à la création d'un texte grâce à quoi il en résultera éventuellement un spectacle.

## 2.7 La notion d'*Einfühlung* et l'improvisation dirigée

Trois citations extraites de l'œuvre d'Édith Stein nous aident à mieux cerner la pensée de la philosophe et à établir certaines analogies entre empathie et improvisation dirigée :

L'*Einfühlung* est cette espèce fondamentale d'actes (intérieurs) dans lesquels je saisis ce que l'autre est en train de vivre. C'est l'expérience de la conscience d'autrui, la manière dont l'homme saisit la vie psychique de son semblable. L'*Einfühlung* est donc le processus par lequel je « devine » ce que vit l'autre à partir de phénomènes que je perçois extérieurement. Mais en elle-même, l'*Einfühlung* n'est pas liée au fait que je ressente vraiment en moi ce que l'autre ressent. De son visage contracté, je peux deviner sa tristesse sans l'éprouver moi-même. L'*Einfühlung* n'est donc pas une sympathie émotionnelle qui me fait ressentir ce que l'autre ressent mais la connaissance intérieure de ce que vit l'autre; la faculté de reconstituer en quelque sorte la perspective de l'autre. (Stein-Golay, 1985, p.550)

Le champ d'investigation au théâtre retrouve de nombreux échos dans celui de la phénoménologie. Plus particulièrement lorsque le chercheur s'attarde sur des questions comme la personne humaine, le tissu de ses relations et la notion d'empathie.

Or, un élément constitutif de notre recherche concerne précisément la dynamique parfois très complexe des relations entre les personnes pratiquant l'improvisation dirigée tout en incluant la part du directeur. Retrouvant dans l'acte d'empathie un élément ontologique de la personne humaine, Édith Stein nous renvoie à une conception quasiment « multiforme » de la personne. Par empathie, « je » suis presque un « nous ».

Nous avons parlé jusqu'ici de l'*Einfühlung* en tant que perception intérieure de ce que l'autre vit. Mais l'*Einfühlung* ouvre une autre perspective : celle de se comprendre soi-même comme membre d'une communauté. La joie que je devine chez l'autre et la joie que je ressens pour la même raison (à ce que je crois) me donnent l'impression d'une complicité. [...] Ce sentiment de partager la même joie provoque une autre joie que je partage avec les autres (Stein, 2012b, p. 41-42). C'est ainsi que la perception de mon propre sentiment et mon interprétation du sentiment de l'autre (la perception de mon « je » et de son « tu ») m'ouvrent au sentiment d'appartenir à un « nous », à une communauté. (Stein, 1985, p. 553).

La deuxième citation nous renvoie plus directement à la phénoménologie. Tous les phénomènes me parviennent aux sens et se « donnent » à moi. Il est alors question de « donation ». Par analogie, ce que l'acteur fait est « donné » à la perception sensible du directeur, lui donnant ainsi accès à l'empathie : « Toutes ces donations du vivre étranger renvoient à une espèce fondamentale d'actes, dans lesquels on saisit le vivre étranger et que nous voulons maintenant définir comme l'empathie. » (Stein, 2012, p. 23).

Il s'agit ici d'observer le phénomène devant soi. En phénoménologie, il convient que le phénomène « se donne » à nous. C'est ce que l'on entend par : « *Toutes ces donations du vivre étranger...* ». Ces donations atteignent alors l'état de conscience grâce à nos sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher). Dans la pensée de Stein, l'importance de notre corporéité dans notre appréhension de la réalité est fondamentale. Établissant une analogie entre Stein et notre recherche et renvoyant à une espèce fondamentale d'actes, le corps de l'acteur et l'ensemble de ses expressions dans un espace donné à un moment précis constituent ces donations pouvant susciter chez le directeur un acte d'empathie.

Afin de définir le phénomène, il y a « saisissement » où « on saisit le vivre étranger » que représente le phénomène. Il s'agit d'une série d'actes intérieurs amenant l'observateur à une description la plus rigoureuse et la plus objective possible du phénomène observé « en faisant abstraction de toutes les traditions historiques attachées à ce mot » (Stein, 2012, p. 23).

La troisième citation nous explique qu'un acte d'empathie n'est pas originaire.

Comment se fait-il que je peux saisir chez un autre quelque chose qu'originellement (*ursprünglich*) je saisis seulement en moi? Cette question contient déjà un état de fait (*Tatbestand*) de l'expérience de la conscience étrangère, et sa justification devrait d'abord être référée à une description de ce fait. (Stein, 2012, p. 21)

En effet, le directeur est dans le statut d'observateur. Il ne s'agit pas pour lui de jouer à la place de l'acteur. Toutefois, il reconnaît quelque chose en lui qui lui est familier. La description de ce « quelque chose » contribue à réaliser un acte d'empathie.

Or, suite à la clarification notionnelle de l'improvisation dirigée<sup>7</sup> que nous avons effectuée, nous établissons ici les distinctions entre les trois éléments de notre triade et la notion d'acte d'empathie.

Chez Doré, cette espèce fondamentale d'actes propre à la phénoménologie et associée à l'empathie pour Édith Stein, correspondent à l'étape initiale d'aborder un rôle et à une attitude générale de l'apprenti-acteur lors de sa première année au conservatoire. En effet, Doré considère que le travail de l'acteur consistera d'abord à se mettre dans un état de réceptivité par rapport au rôle, à s'en « imprégner ». L'acteur procédera alors au « saisissement » de ce rôle se « donnant » à lui. Pédagogiquement, la première année est considérée pour Doré comme une année d'« impression » pour l'étudiant. Il doit apprendre à se laisser atteindre par tout ce qui l'entoure et en prendre conscience.

Pour ce qui a trait au deuxième élément de notre triade, Salant débute toujours par une attitude de réceptivité et une écoute attentive des acteurs-improvisateurs avant d'intervenir en cours d'improvisation et, ainsi, de rendre compte de ses impressions. Un enseignement s'en suivra par voies de conséquences.

---

<sup>7</sup> Voir au sous-chapitre 2.3.

En ce qui concerne la méthode de création des Cycles Repère, nous attribuons un acte d'empathie de la part du créateur par le type de « relation » qu'il établit une fois la ressource identifiée. Le « rapport sensible » créateur-ressource trouverait en quelque sorte son équivalent dans l'étape de donation du phénomène chez Édith Stein.

Cette opération d'actes intérieurs menant à l'empathie correspond dans un premier temps à l'étape d'*expression* chez Doré. Puis, chez Salant, à cette direction d'acteur, notamment grâce à la consigne *Restez en situation*, que nous nous permettons de qualifier ici « d'empathique ». Se référant à la première définition de l'acte d'empathie ci-haut mentionnée, Salant, par cette espèce fondamentale d'actes intérieurs qui, convenons-en, est de l'ordre de l'intuition et du ressenti, « saisit » ce que l'acteur est « en train de vivre ». Il s'agit d'une « prise de conscience » des mécanismes du jeu; une manière de « saisir » la vie intérieure de l'acteur. Salant *devine* ce que vit l'acteur à partir des signes extérieurs. Elle ne ressent pas ce que l'acteur ressent mais devine son émotion, en se gardant de l'éprouver elle-même. Ainsi, lors d'improvisations dirigées, elle accompagne l'acteur lors de son improvisation. Cette opération implique que Salant « reconstitue la perspective » de l'acteur en situation de jeu dans le but de lui procurer des pistes lui permettant d'élargir ses capacités d'expression. Il y a donc, selon nous, points de convergence entre acte d'empathie selon Stein et direction d'acteur lors d'improvisations dirigées.

Enfin, l'étape d'*exploration de la ressource* grâce aux partitions d'improvisation dans les Cycles Repère s'associe à la notion d'empathie chez Stein du fait que la ressource est, en un certain sens, le prolongement de l'univers intérieur du créateur.

Ainsi, la notion d'empathie chez Édith Stein confère à notre problématique sa principale particularité : trouver un écho philosophique à notre recherche en création grâce à l'exercice d'un acte d'empathie dans la pratique d'une improvisation dirigée.

## 2.8 L'improvisation dirigée : protocole d'une préparation

Le but de l'exercice consiste à créer avec le partenaire de jeu une histoire passée obligeant une rencontre dont aucune des parties ne sera en mesure d'en prédire ni le déroulement ni l'issue. Cette proposition débute par la présentation de six notions de base que les improvisateurs considéreront avant l'exercice. Celles-ci se définissent comme suit : la préparation, l'action, l'objectif, le passé immédiat, le passé biographique et enfin le retour.

### La Préparation :

Nous avons appris plus que tout lors de nos laboratoires qu'il s'agissait non plus seulement d'une improvisation dirigée que d'une improvisation préparée. Cet art de *préparer l'imprévisible* relève d'un entraînement soutenu et continu pour les improvisateurs. Il ne s'agit pas d'anticiper quelque événement que ce soit mais d'établir une situation précise en répondant aux questions fondamentales telles que : Où? Quand? Comment? Pourquoi?

Lors de l'étape de la préparation, le risque est donc fréquent d'anticiper sur les événements ou de construire un scénario afin de maîtriser l'imprévisible. En réalité, plus la construction de cette histoire passée est riche en événements, structurée, maîtrisée et entendue de la part des improvisateurs, plus le *moment présent à vivre* qu'est l'improvisation sera digne d'intérêt.

En fait, le but de l'exercice sera donc de créer une histoire passée suffisamment étoffée de façon à ce qu'il y ait un problème ou une question à dénouer entre les deux parties. Marc Doré est très explicite quant à l'importance d'une « crise » à résoudre.

On ne vient pas ici pour se serrer la papatte, car on sait bien que ce n'est pas toujours rose. Jouer est aussi un travail : on y mouille sa chemise en y mettant du sien. Et ici, il se trouve que cet investissement-là est menacé par l'autre, qui en a après moi. Je dois garder tous mes morceaux : il y va de mon intégrité. Et pour ce, je dois et me défendre,

et attaquer. C'est une crise. De cette façon, je donne, à qui nous regarde en découdre, quelque chose à raconter (Doré. 2011. P. 74).

Il est donc ici question de deux types de préparation. La première est celle que les acteurs exécutent à huis-clos, se réalisant par la création d'une histoire ou d'un scénario qui précède l'improvisation. La seconde concerne l'état intérieur de disponibilité et de concentration auquel les improvisateurs s'adonnent avant et parfois même pendant l'improvisation. Cette dernière se réalise avec le directeur. Elle s'associe à un acte d'empathie à l'égard de l'acteur. L'expression « improvisation dirigée » prend ainsi tout son sens. L'intervention du directeur a pour but de parvenir à aider l'acteur à se concentrer, se mettre en situation et stimuler son imagination. Ce complément à la préparation initiale crée un certain rapport d'intimité entre le directeur et les interprètes. Il s'agit pour le directeur de revenir notamment à la situation de départ créée par les acteurs et aux images qu'elles suscitent en eux.

Enfin, pour terminer ce volet de la préparation, nous ne pouvons éviter de mentionner l'importance de définir en termes de visualisation avec le plus de précision possible l'espace dans lequel aura lieu cette rencontre. Nos expériences antérieures nous ont amenés à faire une corrélation entre la qualité de visualisation de l'espace dans lequel l'acteur effectue l'improvisation et sa disponibilité « émotive » à la situation.

Action :

Les acteurs se choisiront une action à partir d'une liste de verbes préalablement établie<sup>8</sup> et qui leur sera suggérée. Nous présentons l'action comme étant « ce que le personnage fait » en démarrant l'improvisation. En réalité, l'action est le moyen utilisé afin de réaliser l'objectif fixé. Par exemple, il pourrait s'agir de « questionner l'autre » afin d'obtenir un montant d'argent. Cette action, contrairement à l'objectif, est malléable et sera appelée à se modifier au cours de l'improvisation. Il est alors question de *sous actions*. En reprenant notre exemple de *questionner l'autre* (pour

---

<sup>8</sup> Voir Annexe C.

obtenir de l'argent), compte tenu de l'évolution de la situation, cette action pourra se modifier par la *sous action* de *chercher à séduire*. Il est important de réaliser que le choix d'une action ne doit pas se limiter à une seule avenue possible lors d'une improvisation.

Objectif :

À la lumière de notre propos concernant l'action, l'objectif est donc « ce que le personnage veut » dans la situation créée au préalable au moment de la préparation. L'objectif, contrairement à l'action, demeure le même dans la très grande majorité des improvisations. Il représente certainement un des points d'assise fondamentaux en ce qui concerne le travail de l'acteur-improvisateur. Seul un revirement de situation drastique peut changer l'objectif fixé. D'une certaine manière, l'objectif définit le pourquoi (*motivations*) des actions et *sous actions* du personnage. Pour reprendre l'exemple ci-haut, l'objectif est d'acquérir le montant d'argent.

Passé immédiat :

Quels sont les moments-clés vécus par le personnage juste avant le moment de l'improvisation? Le temps accordé à la précision de ce passé immédiat contribue à l'étape de préparation commentée plus bas. Chronologiquement, il s'agit en général de la semaine précédant le moment de la « rencontre » (ou de l'improvisation). Incidemment et de façon très concrète, les improvisateurs devront s'entendre sur les circonstances qui auront provoquées cette rencontre. Quels moyens ont-ils utilisé pour se donner rendez-vous? À quel endroit étaient-ils respectivement? À quel moment de la journée? Quelles sont les raisons de ce rendez-vous? Voilà des questions exigeant des réponses concrètes et qui nourrissent l'imagination des acteurs.

### Passé biographique :

Plus espacé dans le temps, le passé biographique étale la vie du personnage. La référence à Stanislavski est sans équivoque. Dans *La formation de l'acteur*, il revient sur l'importance pour l'acteur de tracer « *la ligne de vie* » de son personnage, composé d'actes, de sentiments, de pensées et d'impressions (1975, p. 252-253). Bien sûr, la précision des événements alimentera le jeu des interprètes. Il est impératif de définir avec son comparse certains événements vécus en commun au moment de la préparation de l'improvisation. Ici encore, la précision des faits est primordiale.

### Retour :

L'étape du *Retour* sert essentiellement à analyser la préparation commune que les acteurs ont effectuée avant l'improvisation. Dans la majorité des cas, l'on découvre, surtout chez les débutants, qu'il y a eu anticipation. Dans un deuxième temps, il importe d'analyser la qualité des scénarios. Il ne s'agit pas de créer une histoire compliquée jumelée à d'innombrables sous-histoires. Dans un troisième temps, il importe d'observer les objectifs de départ qui, la plupart du temps, ont été dévoilés durant les interventions (empathiques) du directeur. Il s'agit de focaliser notre attention sur les enjeux profonds que la situation créée commandait. Dans un quatrième temps, le retour sert à fixer des objectifs aux participants en vue d'improvisations prochaines. Parfois, il s'agira même de suggérer certaines lectures (personnages) susceptibles d'être travaillées prochainement. Se réalisant à propos d'un travail déjà effectué, le retour est une étape de réflexion permettant d'aller plus loin. En ce qui concerne notre recherche, l'étape du *Retour* est déterminante.

En conclusion, en incluant la notion d'acte d'empathie chez Édith Stein, l'improvisation dirigée détient dans sa pratique des points de convergence avec les règles de l'improvisation et de la tactique du jeu chez Marc Doré, une proposition de travail et son protocole suggérés par Blanche Salant et, enfin, la « ressource à explorer » dans les Cycles Repère.

Nos laboratoires consisteront donc à interroger et analyser ces points de convergence. Une particularité à notre recherche est notamment la dimension empathique des interventions du directeur lors du déroulement d'une improvisation dirigée. Nous croyons alors que nous contribuerons à concevoir une approche originale de l'improvisation. Tel est l'objet du troisième chapitre; nous amenant à nous interroger sur la mutation de l'improvisation dirigée en outil de recherche et de création.

## CHAPITRE III

### IMPROVISATION DIRIGÉE – DE LA PÉDAGOGIE À LA CRÉATION

Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant.  
(A. Giacometti)

Rien ne devient réel tant qu'on n'en a pas fait  
l'expérience. (Paillard, 2004, p.127)

Le présent chapitre se veut d'abord la description, l'analyse et le compte-rendu de nos laboratoires. Dans un premier temps, il s'agissait d'interroger une technique d'improvisation destinée à la formation de l'acteur afin de la transformer en outil de recherche et de création. Dans un deuxième temps, nous avons pour but d'interroger l'arrimage de la notion d'empathie chez Édith Stein (*Einfühlung*) au sein d'une approche de l'improvisation que nous avons nommée « improvisation dirigée<sup>1</sup> ». Les conférences-démonstrations, toute dernière étape de ces laboratoires, ont eu pour objectifs de rendre compte de l'état de nos recherches en explicitant les modalités d'une improvisation dirigée et de sa mutation en outil de recherche et de création. Cette opération appelée « transmutation » se réalise en tenant compte de la notion philosophique d'empathie décrite par Édith Stein.

L'objectif principal de notre recherche est donc de créer un outil de recherche et de création. Toutefois, lors de nos trois présentations, nous nous étions fixés comme objectif de procurer au public une expérience « vécue » d'un acte d'empathie tel qu'Édith Stein l'entend dans ses écrits<sup>2</sup>. C'est-à-dire « une expérience du vécu de l'autre ». En observant le travail du directeur, il nous apparaissait possible que le

---

<sup>1</sup> Voir chapitre II : 2.6 Clarification notionnelle.

<sup>2</sup> Voir au chapitre II : Édith Stein et l'*Einfühlung*.

public soit à même de « vivre » ou de comprendre (étymologiquement : « prendre avec soi ») ce mouvement d'empathie de la part du directeur à l'égard du travail de l'acteur ou de l'actrice.

### 3.1 Contextualisation

Pour commencer, il convient de rappeler la dynamique particulière provoquée par l'empathie décrite par Édith Stein. Dans sa thèse de doctorat, la philosophe questionne ce phénomène à propos de cette espèce fondamentale d'actes (intérieurs) dans lesquels je saisis ce que l'autre est en train de vivre. Ceux-ci ne concernent pas seulement un mouvement physique qui ne m'appartient pas directement mais également le mouvement intérieur associé à ce mouvement extérieur ou physique. En cela, l'empathie est non originaire. Le phénomène que je crois comprendre me provient donc de l'extérieur.

Je ne suis pas un avec l'acrobate, mais je suis seulement 'auprès de' lui, je n'exécute pas son mouvement effectivement, mais uniquement 'quasi' ; c'est dire non seulement que je n'exécute pas les mouvements extérieurement, [...] mais de plus, ce qui correspond 'intérieurement' aux mouvements du corps vivant – le vécu du 'je bouge' – n'est pas chez moi un vécu originaire mais un vécu non-originaire. (Stein, 2012, p.40).

Précisons que nous avons choisi de débiter nos conférences-démonstrations par la partie *démonstration*. De cette façon, le public était à même de vivre une expérience d'empathie sans préalables théoriques. De la même manière qu'en phénoménologie, on nous explique que la présentification du phénomène observé se donne à nous. C'est en seconde partie qu'allaient suivre les références théoriques de l'*Einfühlung*. De surcroît, nous espérions amener le public à comprendre qu'une équipe d'acteurs et d'actrices pouvaient vivre une expérience d'empathie à l'endroit de leur sujet de création, de leur personnage, de leur partenaire de jeu et dans leur relation avec le directeur. Ainsi, grâce à la démonstration d'une improvisation dirigée, le public était à même de constater que l'élaboration d'un personnage s'avère être le résultat

d'interrelations artistiques et humaines où l'empathie joue un rôle essentiel. Les échanges lors de la période de questions avec le public suivant les conférences-démonstrations allaient contribuer à une meilleure compréhension de nos objectifs.

### 3.1.1 Le processus

Nous savions, lors de cette étape de laboratoires, qu'il était impératif de choisir un sujet d'improvisation pour passer de l'outil pédagogique initial que représente l'improvisation dirigée à celui d'outil de recherche et de création. Notre choix s'est alors arrêté sur Édith Stein elle-même.

Instigatrice de la notion d'*Einfühlung* comme élément fondamental à notre approche de l'improvisation, Édith Stein se retrouvait également comme sujet de futures préparations de la part des actrices.

Parallèlement, signalons que l'acte d'empathie dont il sera question dans nos commentaires concerne surtout la relation que nous établissons avec l'acteur en plein travail. Nos propos s'adressant non pas au personnage mais bien à l'acteur lui-même. L'acte d'empathie s'opère donc entre un sujet « A » (moi-même) et le sujet « B » (l'acteur). Il s'agit là d'une hypothèse de recherche. Nous sommes conscients de pénétrer dans un champ de connaissance où des notions telles que l'affect, le ressenti, l'intuition ou la perception répondent davantage à notre subjectivité qu'à nos compétences en tant que phénoménologue. Par conséquent, la voie de la vérité en ce que nous percevons, et ce, dans le cadre d'une improvisation dirigée, ne pourra se réaliser que grâce à la notion d'intersubjectivité. En effet, le dialogue que nous créons avec l'acteur au travail lors d'une improvisation dirigée est une des clefs de cette intersubjectivité. Dans l'introduction de la thèse de doctorat d'Édith Stein, Michel

Dupuis<sup>3</sup> exprime de façon claire les toutes premières motivations qui ont pu nous inciter à établir des liens de convergences entre empathie et improvisation dirigée :

[...] le thème de cette thèse de doctorat engage une question beaucoup plus générale et aux conséquences multiples et cruciales. C'est de l'homme réel qu'il s'agit en effet, de l'homme toujours déjà engagé dans sa situation intersubjective, et donc toujours déjà confronté à l'énigme de la rencontre : exposé à l'autre et peut-être compris par lui, tourné vers l'autre et peut-être le comprenant. Doublement voué à l'autre en une intersubjectivité fondamentale et non contingente, le sujet humain est pourtant cloisonné, séparé, isolé dans sa propre sphère. (Stein, 2012, p.10)

Sans avoir la prétention d'arriver à « décloisonner » le sujet humain de sa propre sphère, nous croyons néanmoins que l'improvisation dirigée offre pour l'acteur l'opportunité d'un dialogue avec le directeur en contribuant à le défaire de certains blocages dans la réalisation de son art du jeu. Par ailleurs, grâce à ce dialogue, l'acteur reçoit un écho *hic et nunc* de ce qu'il crée lorsque le directeur l'interroge *in situ* sur la pertinence de ce qu'il a ressenti à son égard. Ce dialogue ne constitue pas en soi un acte de création. Il contribue cependant à ce qu'il se réalise. Ainsi, sans prétendre à de nouvelles théories, nous suggérons par analogie certaines pistes de réflexions à propos du thème de l'empathie.

### 3.1.2 L'équipe

Lors du recrutement de notre équipe d'acteurs et d'actrices, nous considérons pertinent de demeurer fidèle à cette tradition de l'Actors Studio voulant que « l'acteur y trouve un laboratoire qui lui permettra d'étudier les éléments de son métier », travaillant en relation avec « un groupe unifié de personnes qui pourraient se

---

<sup>3</sup> Michel Dupuis, philosophe, professeur à l'Université catholique de Louvain et à l'Université de Liège. Collaborateur scientifique à l'édition française des œuvres d'Édith Stein. Traducteur de l'édition française de la thèse de doctorat d'Édith Stein aux Éditions du Cerf.

raccrocher en quelque sorte à un travail tangible, raisonnable et continu<sup>4</sup>. »  
(Strasberg, 1965, p. 15, 31)

Il s'agissait donc pour nous de solliciter ces acteurs et actrices à profiter de cette recherche-crédation pour travailler leur « instrument ». Bénéficiant d'une proposition de travail dont le jeu allait être au centre de leurs préoccupations, nous avons pu impliquer dans notre projet de recherche des acteurs et des actrices expérimentés.

Notre équipe était composée de Liliane Boucher, diplômée de l'Option Théâtre du Cégep de St-Hyacinthe en 2008. Co-directrice de la compagnie Samsara Théâtre. Elle termine actuellement une maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal.

Marie-Christine Lalande, diplômée en interprétation du Conservatoire d'Art dramatique de Montréal en 1997, elle possède également un Baccalauréat ès arts de l'université du Québec à Montréal (art dramatique, jeu 1992). Titulaire d'un brevet d'enseignement du ministère de l'éducation du Québec (2008).

Marie-Pierre Poirier a été co-directrice générale et artistique de la compagnie *Théâtre L'instant* à Montréal de 2008 à 2013. Elle est détentrice d'un Baccalauréat en Art dramatique de l'université du Québec à Montréal (2003) et d'un DEC en cinéma du Cégep St-Laurent.

Michèle Sirois est diplômée du Conservatoire d'Art dramatique de Québec (1984). Elle scénarise et produit des vidéos et des outils pédagogiques s'adressant aux médecins et aux professionnels de la santé. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Clowns d'hôpitaux, c'est du sérieux* (Éditions La Semaine).

---

<sup>4</sup> Rappelons que l'Actors Studio de New-York est un lieu que l'on peut fréquenter tout au long de sa vie professionnelle. Certains acteurs, par exemple, y sont de passage entre deux contrats. D'autres se sont entendus avec un professeur pour travailler un aspect de leur pratique. L'Actors Studio se veut un lieu « secret » en dehors de la lumière des projecteurs « servant le talent sur une base individuelle et s'en tenant fermement à sa politique de séparation d'avec les pressions commerciales, les distributions et les productions. » (Strasberg, 1965, p.17)

Jean-Bernard Côté a été vu au petit et au grand écran. Il mène une carrière d'acteur depuis plus de trente ans.

Olivier Courtois est un jeune acteur diplômé en interprétation au Cégep de St-Hyacinthe (2012).

Spécifions qu'il était essentiel pour nous d'inviter plusieurs acteurs et actrices à nos laboratoires car l'apprentissage du protocole de l'improvisation dirigée s'effectue aussi en assistant et en observant son déroulement auprès de collègues de travail.

Dès le début des laboratoires, il a été convenu que Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier allaient participer aux démonstrations publiques. Nous évitions ainsi le fonctionnement d'une audition au sein même du processus d'élaboration de notre recherche. Anne Bédard, comédienne diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal en 1982, allait se joindre à l'équipe à titre d'assistante.

Seules Marie-Pierre Poirier et notre assistante étaient au fait du protocole de l'improvisation dirigée tel que nous l'avons développé au cours de nos années de pratique. En effet, elles avaient déjà participé à une série d'ateliers au printemps 2013, s'inscrivant dans le projet de former un groupe de travail et que nous avions offerts à des acteurs et des actrices professionnel(le)s. Ces rencontres avaient lieu une fois par mois à raison de quatre heures pour chacune d'elle. Elles se sont échelonnées sur une période de cinq mois dans le local de répétition de la compagnie de théâtre *Orbite Gauche*.

### 3.1.3 La banque de données

Notre banque de données se compose de près de vingt-cinq heures de captations vidéo des laboratoires<sup>5</sup>, celle de la Générale et, enfin, la captation de la première de nos trois conférences-démonstrations.

En deuxième lieu, notre journal de bord. Il contient non seulement un contenu descriptif des laboratoires mais également certaines analyses et synthèses; celles-ci intentionnellement plus subjectives de la part du chercheur.

Enfin, Anne Bédard a rédigé un carnet tout au long des laboratoires décrivant leur déroulement. Ces notes nous rappellent dans le détail notre calendrier, les présences, certains échanges et commentaires de la part du directeur et des participants au cours des rencontres. Elles représentent aussi des notes que nous avons reprises à notre actif concernant le protocole des improvisations dirigées et du travail qui les entoure. Plus détaillées, ces données complètent notre journal de bord.

### 3.1.4 Les laboratoires

Les laboratoires d'une durée de soixante-douze heures s'échelonnaient du 9 janvier au 7 mai 2016, les samedis après-midi de 13h30 à 17h30 au local J-2980 de l'UQAM. Ce qui totalise soixante-douze heures de laboratoires. Cette période des laboratoires s'est divisée en trois blocs de vingt-quatre heures chacun.

Le premier de ces blocs consistait à initier les acteurs et les actrices au protocole de base de l'improvisation dirigée tel que décrit au chapitre II. Dans un deuxième temps, nous cherchions à approfondir l'apprentissage de ce protocole mais aussi à en explorer de nouvelles avenues. Enfin, le troisième volet s'est inscrit dans la lignée des deux premiers et, suite aux résultats obtenus, nous avons focalisé notre attention sur la préparation et la présentation de nos trois conférences-démonstrations.

---

<sup>5</sup> Alexandre Grégoire, réalisateur, scénariste et producteur ne pouvait assister à tous nos laboratoires. Il a été assisté principalement par Nicola Dubois. Anne Bédard a également contribué aux captations.

Nous reviendrons plus loin à une description détaillée et à l'analyse de ce troisième bloc grâce à quatre études de cas explicitant le passage de l'outil pédagogique à l'outil de recherche et de création.

Il importe cependant de décrire notre tentative de modifier le protocole de l'improvisation dirigée lors de la période correspondant au deuxième bloc des laboratoires.

Celui-ci avait donc pour but de nous accorder un temps d'exploration du protocole de l'improvisation dirigée sous sa forme la plus classique. Les vingt-quatre premières heures de ce laboratoire ayant été consacrées à l'enseignement de ce protocole auprès des membres de l'équipe, nous étions à même d'explorer de nouvelles avenues opérationnelles.

Notre recherche concernait essentiellement l'étape de la préparation. Nous nous posions la question si, en tant que directeur, il nous était possible d'effectuer la préparation du scénario avant même qu'une séance d'improvisation dirigée ne s'amorce. Opérant de cette façon, nous commettions une entorse au protocole habituel de l'improvisation dirigée. En effet, avant que les actrices n'improvisent, nous imposions à celles-ci une prémisse qui leur est habituellement dévolue, celle d'une préparation réalisée à huis-clos en l'absence du directeur. En réalité, la motivation de cette démarche était de bénéficier du procédé propre à la consigne *Restez en situation* où un « dialogue » est amorcé par le directeur à l'endroit des acteurs. En effet, lors d'une improvisation dirigée, l'on accorde au directeur l'occasion d'interrompre, de questionner, voire de modifier substantiellement les préparations conçues au préalable par les acteurs. À la lumière des échanges encourus, l'improvisation reprend alors son cours. Mais cette opération ne s'effectue qu'après que le directeur ait procédé à un *saisissement*, si minime soit-il, d'une première ébauche d'improvisation préparée par les acteurs. Nous commettions donc

une encoche au protocole classique des préparations en imposant aux actrices une entière disponibilité à une préparation qu'elles n'avaient pas créée.

Dans notre local habituel, nous avons donc entamé une improvisation dirigée classique mais sans que les actrices se soient rencontrées et préparées au préalable.

Cependant, force est donc de constater que la technique de l'improvisation dirigée telle que nous l'exerçons, c'est-à-dire en s'appuyant notamment sur la notion d'empathie chez Édith Stein, impose ses propres règles. La première étant qu'un acte d'empathie implique pour le directeur de parvenir à deviner, à tort ou à raison, « ce que vit l'autre à partir de phénomènes perçus extérieurement (Stein, 1985, p.550) » ou « de saisir chez un autre quelque chose qu'originellement je saisis seulement en moi ». (Stein, 2012b, p. 21). Ce qui correspond phénoménologiquement, et tel que proposé par Édith Stein, au « *saisissement* » d'un phénomène. Dans ce cas-ci, il s'agit bien de ce phénomène que représente l'improvisation dirigée grâce à une préparation exécutée au préalable par les actrices-improvisatrices.

Or, si la préparation est réalisée dans son intégralité par le directeur, l'acte d'empathie de la part de celui-ci à l'endroit des actrices n'est plus du même ressort. D'abord, le directeur n'est plus en position de « deviner » (du moins en partie) de quoi il est question comme situation, personnages, lieu, temps, etc. Bref, de se mettre en position de recevoir le résultat de ce que les actrices ont préparé d'entrée de jeu. Chez Husserl, qui fut le maître d'Édith Stein, la phénoménologie doit décrire ce qui nous est donné immédiatement par l'expérience et non ce qui provient de notions pré-conceptuelles ou théoriques (Deschamps, 1993, p.35). Le fait que le directeur établisse tous les paramètres de ce qui sera « joué » par les actrices ne peut que modifier considérablement ce qui, phénoménologiquement, devrait être de l'ordre du « donné » de la part de celles-ci. Nous nous rapprochons ainsi de la notion pré-conceptuelle de la description d'un phénomène décrite par Deschamps.

Par ailleurs, la relation d'intersubjectivité au moment des échanges directeur-actrices, part inhérente à la réalisation d'un acte d'empathie, s'en trouvera largement modifiée, ne reposant plus sur les bases assignées du protocole de l'improvisation dirigée; elles-mêmes si fondamentales à la réalisation de celle-ci. En effet, l'intervention du directeur dans le cours d'une improvisation dirigée, bien qu'elle soit inusitée, ne doit pas créer une contrainte imposée aux acteurs mais une « participation » à un dialogue déjà en cours et provoqué par le phénomène de l'improvisation. La fonction du directeur est « prise de conscience » afin de rendre compte aux acteurs-improvisateurs de ce qui se crée dans l'instant. Ses interventions pourraient être mises en comparaison avec la fonction du chœur grec à l'endroit de l'action dramatique et des événements touchant le héros. D'une certaine façon, le directeur est à l'improvisation dirigée ce que le chœur est à la tragédie grecque : une forme de public idéal, une émanation de celui-ci commentant l'action et exprimant les sentiments des spectateurs pouvant aller, de la part du coryphée, jusqu'à établir un dialogue avec les personnages du drame (Corvin, 1991, p. 172). Ainsi, à l'instar de la présence du chœur dans la tragédie grecque et de son impact sur le déroulement de celle-ci, se côtoient, par la présence du directeur et de son impact sur le déroulement d'une improvisation dirigée, à la fois fiction et conscience de celle-ci.

Bref, comme nous l'explique Chantal Deschamps, il s'agit pour nous de mettre en avant-plan la pertinence de la connaissance intersubjective :

Parce qu'elle contraint le chercheur phénoménologue à dépasser l'ordre de ses conceptions et de ses connaissances du sens commun pour pénétrer le monde énigmatique d'autrui, la connaissance intersubjective offre un autre mode de connaissance : une connaissance de compréhension qui n'impose pas de scission entre la conscience et le monde; une connaissance de compréhension intarissable dont l'ultime fin est d'entamer un dialogue avec le monde des phénomènes explorés et d'en saisir la signification à la confluence des subjectivités du participant et du chercheur. Ceci rend possible la mise en œuvre du partage des savoirs intimes entre eux ainsi que la mise en valeur de la vérité de l'autre telle que comprise par le chercheur et ce, en toute légitimité. (Deschamps, 1993, p. 101)

Ce qui se produit dans le dialogue entre directeur et acteurs est en effet de l'ordre du « partage des savoirs intimes et de la mise en valeur de la vérité de l'autre. »

En conclusion, il nous semble que l'acte d'empathie selon Stein et l'improvisation dirigée sont non seulement indissociablement liés mais que cette improvisation implique nécessairement une préparation à huis-clos de la part des acteurs ou des actrices.

### 3.2 Études de cas : l'improvisation dirigée comme outil pédagogique

Les deux premières études de cas ont pour but de décrire l'improvisation dirigée en tant qu'outil pédagogique. Celui-ci se présente en deux étapes.

La première consiste à assimiler la proposition de travail en soi. Il importe pour la personne qui s'initie à l'exercice d'intégrer les différentes règles et consignes associées au protocole<sup>6</sup>. Un bon exemple est cité par cette adresse aux acteurs d'éviter le regard du directeur une fois énoncée la consigne *Rester en situation*.

Le deuxième volet concerne le jeu de l'acteur proprement dit. Nous savons déjà que ce que nous appelons « improvisation dirigée » est une technique héritée d'un corpus pédagogique dédié à la formation de l'acteur. Inciter l'acteur à « avoir de vraies pensées » lorsqu'il est sur scène ou attirer son attention sur le souci « d'être en action sans chercher à paraître » ne réfère pas tant au protocole de l'improvisation dirigée qu'au jeu d'acteur.

Il demeure cependant risqué de cloisonner une remarque qui serait de l'ordre du protocole de celle du jeu. Plus souvent qu'autrement, la maîtrise du protocole de l'improvisation dirigée a une telle influence sur le jeu qu'on a peine à distinguer si une remarque concerne l'acteur ou sa manière d'aborder la proposition de travail. Anticiper des moments d'improvisation lors de la préparation est un exemple

---

<sup>6</sup> Voir chapitre II : Protocole de l'improvisation dirigée.

pertinent. Il concerne autant le protocole que son incidence sur le jeu. Notre deuxième étude de cas abordera plus en détail cette problématique.

Nous sommes parfaitement conscients que nous procédons à une proposition de travail qui, au départ, est déstabilisante pour les acteurs. Les interventions du directeur au cours d'une improvisation, la consigne de « rester en situation », les indications adressées à son partenaire pour ensuite reprendre l'action là où on l'a laissée; voilà les éléments d'un *modus operandi* déstabilisant et difficiles à intégrer avant de véritablement profiter de l'exercice. Cependant, suite à un certain entraînement, l'attitude des acteurs et des actrices change. L'ensemble du protocole de l'improvisation dirigée se révélant somme toute relativement simple. Connaissant de mieux en mieux les rouages du protocole, les résultats obtenus sont probants. De véritables improvisations s'effectuent sous nos yeux, sans anticipation et avec un sens aigüe de la répartition hérité principalement de cette règle d'or d'*être dans le moment présent*.

### 3.2.1 Étude de cas : « Dilemme<sup>7</sup> »

Lieu : UQAM. Pavillon Judith-Jasmin. Local J-2980.

Date : Samedi, 19 mars 2016.

Telle que l'étape de préparation l'exige, une préparation a été effectuée au préalable entre Michèle Sirois (*Michèle*) et Marie-Christine Lalande (*Marie-Christine*). Nous ne savons rien de cette préparation et, comme dans toutes les improvisations dirigées, le personnage porte d'abord le prénom des acteurs et des actrices qui le joue.

---

<sup>7</sup> Référence vidéo : Bédard, A., Dubois, N., Grégoire, A. (2016). Support : Clef USB #1; 03-19-'16 (1), (2), (4).

### Le scénario de l'improvisation

*Michèle* a pour amoureux le père de *Marie-Christine*. Étant beaucoup plus âgé, celui-ci se retrouve dans une maison de retraite et dans un état de santé que *Michèle* ne pourra pas assumer. Elle croyait être capable d'affronter la situation mais découvre que cela dépasse ses limites. Lors du moment du *Retour*, les actrices dévoileront qu'elles s'étaient entendues sur le fait que *Marie-Christine* avait aperçu *Michèle* dans un café en compagnie d'un homme. En effet, *Michèle* a amorcé une nouvelle relation amoureuse. Respectivement, les actions pour *Michèle* et *Marie-Christine* sont Chercher la compréhension et Faire des reproches.

### Description de l'espace d'improvisation

Au centre de la scène, un peu plus lointain à cour, une table carrée recouverte d'une nappe. Une bougie est déposée au centre de la table. Deux chaises et un banc la contournent. À jardin, en fond de scène, une chaise sur laquelle est déposée une écharpe. Au pied de cette chaise, une paire d'espadrilles. Du côté jardin, une table sur laquelle sont déposés un sac et un agenda. Visiblement, nous sommes dans un espace qui suggère l'intérieur d'un appartement. Les espadrilles appartiennent à *Marie-Christine Lalande*. Nous déduisons donc que nous sommes chez *Marie-Christine*.

### Description de l'improvisation

Les premières minutes sont une entrée en matière de la part du directeur; particulièrement auprès de *Michèle Sirois* pour qui l'exercice de l'improvisation dirigée est méconnu. Seules les notions telles que préparation, action, objectif, passé immédiat et passé biographique lui ont été décrites avant l'étape de la préparation avec *Marie-Christine Lalande*.

Une série de consignes liées à la préparation individuelle lui est adressée. Il s'agit donc pour *Michèle Sirois* de se mettre dans l'état psychologique de la situation dramatique qu'elle et sa partenaire ont créé au moment de leur préparation. Nous lui

suggérons de se remémorer le passé immédiat et le passé biographique tout en lui indiquant que le but est de « se mettre en situation » de manière à être déjà en état de jeu au moment où elle dira « prête ».

La consigne de « ne pas regarder le directeur lors de ses interventions » lui est adressée. Elle se retournera aussitôt, évitant de regarder en direction de celui-ci hormis par distraction.

Cette préparation s'effectuant sous nos yeux par les actrices fait partie du protocole de l'improvisation dirigée tel que nous le décrivons au chapitre II. Nous nous entretenons exceptionnellement dans cet extrait avec l'actrice dans le but de l'informer de différents éléments du protocole. Habituellement, une fois cette étape franchie, on se prépare en silence pendant que le directeur observe la préparation. Celle-ci inclut l'installation des éléments de scène et le moment de concentration précédant le début de l'improvisation jusqu'au moment où les deux partenaires auront dit : « Prêtes! »

D'entrée de jeu<sup>8</sup>, *Marie-Christine* qui, rappelons-le, est la belle-fille, semble vindicative dans ses propos. Elle s'adresse à *Michèle* en disant : « J'te laisserai pas faire! » *Michèle* la regarde, immuable. Ce ton ne semble pas la toucher du premier coup. Du moins, c'est ainsi que nous « recevons » l'absence de réaction visible de *Michèle*. Celle-ci se rapproche de *Marie-Christine* et tente d'expliquer sa décision qu'elle ne peut faire autrement.

*Marie-Christine* répète à *Michèle* qu'elle ne la laissera pas faire. Ici, *Michèle* réagit beaucoup plus émotivement. Elle réplique même : « Tu m'laissera pas faire! Vas-tu m'attacher! » Ce qui l'amène à exprimer son impuissance « d'aller vivre dans cette maison de vieux! »

---

<sup>8</sup> USB #1 [03-19-'16 (1) : De 0 :00 min. à 6 :30 min.]

La réaction de *Marie-Christine* est sans équivoque. Elle reproche vivement à *Michèle* d'avoir profité de la situation en ayant pris l'engagement d'aller vivre avec son père pour finalement l'abandonner. Elle l'accuse d'avoir « pris ce qui existait déjà » et de prendre aujourd'hui tout ce qui « lui appartient pour se l'approprier<sup>9</sup> ». Ce segment se terminera par des excuses de la part de *Marie-Christine*. À ses dires, elle aurait été trop vindicative à l'endroit de *Michèle*. Par le ton de sa voix, nous percevons qu'elle semble avoir été blessée par les reproches qui lui ont été faits.

Nous demandons alors pour la première fois aux actrices de rester en situation<sup>10</sup>. C'est à ce moment que la dimension pédagogique de l'improvisation dirigée s'exerce. Nous expliquons à *Michèle Sirois* qu'improviser ne consiste pas à prendre en charge la compréhension des enjeux d'une situation improvisée. En effet, une fois que *Michèle* avait exprimé à *Marie-Christine* qu'elle appréhendait sa réaction, et ce dès le début de l'improvisation, il était superflu d'ajouter plus loin qu'il s'agissait de quitter son conjoint et « qu'elle ne se sentait pas capable d'aller s'enfermer dans cette maison de vieux ».

Par la tonalité de l'expression et son caractère explicatif, il nous a semblé que l'actrice *Michèle Sirois*, soucieuse de notre bonne compréhension, prenait le pas sur le personnage et sur la situation à jouer.

Or, acquiesçant à notre remarque, aucune résistance ne s'est manifestée chez l'actrice. Au contraire, elle a approuvé ce que nous tâchions de lui expliquer. Notre perception s'étant avérée juste, *Michèle Sirois* a pu continuer l'improvisation. Nous avons donc un exemple ici de la dimension pédagogique de l'improvisation dirigée. Notre intervention concernait la façon dont *Michèle Sirois* abordait le jeu. La rendant attentive à son approche, l'actrice expérimente que nous sommes en mesure d'en percevoir et d'en « recevoir » des effets. La nuance est subtile, certes, mais vaut la

---

<sup>9</sup> USB #1 [03-19-'16 (1) : De 6 :30 min. à 7 :24 min.].

<sup>10</sup> USB #1 : 03-19-'16 (2) : De 0 :00 min. à 2 :00 min.

peine qu'on la souligne car elle influe sur l'« être en situation » intrinsèquement associé au jeu. Ce réflexe de vouloir expliquer tout ce l'on s'est dit lors d'une préparation est récurrent chez les personnes peu familières avec le protocole de l'improvisation dirigée. Attitude ayant des effets autant sur son *modus operandi* de l'exercice que sur le résultat.

Après discussion avec Michèle Sirois, nous avons profité de cet intermède afin d'exprimer à Marie-Christine Lalande que son personnage n'a pas à s'excuser après s'être exprimé spontanément et avec conviction. Dans l'exercice de l'improvisation que nous suggérons, s'excuser n'est pas recommandé et entraîne souvent chez l'acteur ou l'actrice une baisse d'énergie. Ce qui vient d'être dit n'a pas à être mis en retrait par des excuses. Suite à certaines observations lors de ce parcours de plus de quatre mois de laboratoire, Marie-Christine Lalande présentait souvent des excuses lors de moments d'improvisations créés avec beaucoup de sincérité, d'authenticité et de simplicité. C'est ainsi que nous avons constaté une incohérence entre la dynamique de l'improvisation et le jugement que portait l'actrice sur son travail.

Parallèlement, cette actrice avait tendance, selon nous, à jouer ce que l'on pourrait appeler « l'émotion pour l'émotion ». Nous avons discuté de la question et nous nous sommes mis d'accord sur le fait que le jeu comporte cette dimension première d'abandon ne consistant pas tant à être « dans l'émotion à tout prix » que d'être d'abord disponible à une situation.

*Einfühlung* et improvisation dirigée :

Ces extraits nous ont permis d'éclairer le rapport entre improvisation dirigée et acte d'empathie. Chez Édith Stein et tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, le fait de deviner l'état intérieur d'une autre personne est à la base d'un acte d'empathie. Or, nous avons pressenti et deviné, en effet, que l'actrice Michèle Sirois se souciait en jouant la situation de nous expliquer les enjeux de l'improvisation plutôt que de réagir à ce que sa partenaire lui disait. Nous en sommes certains car, grâce à la

consigne de « rester en situation », nous avons pu vérifier notre intuition auprès de Michèle Sirois qui a acquiescé d'emblée. Si nous nous référons à la première citation sur laquelle s'appuie une partie de notre démarche de recherche, nous constatons qu'un acte d'empathie à l'endroit d'une personne consiste à deviner le sentiment de l'autre. N'étant pas une sympathie émotionnelle qui me fait ressentir ce que l'autre ressent, elle est « la connaissance intérieure de ce que vit l'autre; la faculté de reconstituer en quelque sorte la perspective de l'autre ». Grâce à un processus basé sur l'intersubjectivité face à un phénomène observé, nous avons décelé intuitivement une vérité qui, chez Michèle Sirois, l'incitait à aborder le jeu en « se souciant de la bonne compréhension de notre part de ce qu'elle joue ». Il nous semble que c'est par empathie que nous avons pu avoir accès à « cette connaissance intérieure de ce que vit l'autre ».

### 3.2.2 Étude de cas : « Meurtre<sup>11</sup> »

Lieu : UQAM. Pavillon Judith-Jasmin. Local J-2980.

Date : Samedi, 27 février 2016.

Notre prochaine étude de cas a deux objectifs. Le premier consiste à démontrer les effets d'une préparation où l'acteur (Olivier Courtois) est tombé dans le piège de l'anticipation. C'est lui-même qui, lors du retour, nous expliquera que sa préparation individuelle a consisté à imaginer un tracé avant d'entreprendre son improvisation. Nous développerons plus loin cette question d'anticipation. Le deuxième objectif démontre qu'une intervention de notre part peut corriger le tir et dévoile ainsi le volet pédagogique de l'improvisation dirigée.

Il s'agit d'une improvisation solo, en silence. L'action choisie par l'acteur est : *Préparer un meurtre.*

---

<sup>11</sup> Référence vidéo : Support : Clef USB #1 : Baril\_MontageSolo\_2 (Document en accéléré). À titre de référence seulement (Document rythme normal) : 02-27-'16 (4).

### Le scénario de l'improvisation

*Olivier* (*Olivier Courtois*) prépare le meurtre de son père qui a abusé sexuellement de lui lorsqu'il était enfant. *Olivier* n'a pas vu son père depuis des années et l'a invité à souper. L'improvisation consiste à attendre son père. Un revolver est caché dans le bahut de la salle à dîner.

### Description de l'espace d'improvisation

Au centre de la scène, une table sur laquelle *Olivier* mettra une nappe et deux couverts. Puis, côté cour, une autre table fera office de bahut dans lequel sera cachée l'arme. La porte d'entrée de l'appartement est du côté jardin. Une grande fenêtre, symbolisée par une fente entre deux rideaux au centre en arrière scène, donne sur la rue. Pour ce faire, l'acteur a profité de grands rideaux glissant sur rail; ceux-ci étant déjà placés en permanence dans la salle de répétition.

### Description de l'improvisation

Quatre objets sur scène délimitent ce parcours dans lequel *Olivier* se cantonnera. D'abord la table puis la porte, la fenêtre, le bahut côté cour et un miroir<sup>12</sup> placé en avant-scène cour. Cette improvisation se résume en quelques *sous actions* que nous décrivons plus loin.

Dans cet extrait, l'on s'aperçoit dans un premier temps du tracé qu'*Olivier Courtois* a imaginé lors de la préparation de cette improvisation. Dans un deuxième temps, on peut juger de l'interprétation suite à la consigne que nous avons formulée à l'acteur de « rester en situation ».

---

<sup>12</sup> L'objet n'est pas apparent.

Tout d'abord, l'acteur semble s'être imaginé effectivement un tracé dans l'aire de jeu qu'il avait lui-même préparé avant l'improvisation. On peut constater à quel point cette préparation (ou plutôt cette anticipation) le limitera dans l'espace, ne le confinant qu'à répéter ce même tracé avec quelques variantes ou *sous actions* telles que regarder l'heure régulièrement, vérifier l'arme placée dans le bahut à cour ou s'asseoir à la place de la future victime. Les automatismes prennent le pas sur la vérité du moment et, par conséquent, sur son jeu.

Selon notre propre perception, il s'agissait d'un acteur qui cherchait à nous démontrer « quelqu'un qui attend une autre personne avec impatience ». Nous avons alors demandé à l'acteur de rester en situation et de se concentrer davantage sur une vie intérieure (ou la situation) sans chercher à « démontrer » ce qu'il vivait.

Cherchant à provoquer une concentration chez l'acteur en l'incitant à vivre davantage le moment présent, les choses deviennent plus vraies, plus habitées. Celui-ci devient plus présent; lui-même étant plus présent à ce « moment to moment<sup>13</sup> ».

Nous avons donc ici un exemple du résultat des trois étapes de préparation. Celle d'une histoire passée ou d'un scénario imaginé d'abord par l'acteur. Puis d'une deuxième étape se soldant par le fait d'anticiper un tracé au lieu de chercher à être dans le moment présent de l'improvisation. Enfin, une troisième préparation de notre part modifie celle de l'acteur et se réalise avec celui-ci dans l'aire de jeu. Ici, l'expression « improvisations dirigées » prend tout son sens.

Soulignons le fait qu'après avoir assisté à quelques ateliers en tant qu'observateur, cela a permis à Olivier Courtois de se familiariser avec nos interventions. Voilà pourquoi ce type d'atelier gagne à s'ouvrir et à réunir plusieurs personnes.

*Einführung* et improvisation dirigée

---

<sup>13</sup> L'expression est de Blanche Salant. Voir chapitre II.

Dans cet exemple, on peut constater que l'état intérieur de disponibilité et de concentration auquel l'acteur a dû s'adonner pendant l'improvisation se réalise avec le directeur au moment où celui-ci lui indique de rester en situation. Cette intervention a pour but d'aider l'acteur à se concentrer, à se « mettre en situation », à se détendre et à stimuler son imagination. Nous prenons alors conscience que c'est par empathie seulement que nous avons perçu qu'il y avait eu anticipation de la part de l'acteur. Il nous apparaissait qu'*Olivier* ne se limitait qu'à répéter automatiquement un trajet défini d'avance. Il semblait se soucier de répéter les gestes d'une personne qui en attend une autre plutôt que d'« être vraiment » dans l'attente de cette personne qu'il assassinerait dans les prochaines minutes. Sans doute, nous semblait-il toujours, dans le but de nous le « démontrer ». Nous tenons à répéter que l'acte d'empathie se réalise de notre part à l'égard de l'acteur effectuant un travail à l'endroit de son personnage. La fonction du directeur lors d'une improvisation dirigée s'apparente à celle de l'artisan à l'égard de l'apprenti. Ce que nous avons ressenti, faut-il le répéter, nous implique en tant que directeur considérant le travail effectué par l'acteur. Par nos interventions, nous proposons à l'acteur, et non au personnage, à prêter attention à ses propres mécanismes de création. Il s'agit de partir du « vrai » afin de créer du vraisemblable. Phénoménologiquement, ce « saisissement » du travail d'Olivier Courtois a été réalisé lorsque nous lui avons exprimé ce que nous entendions par « démontrer ». Nous considérons ainsi que c'est par acte d'empathie à l'égard du travail d'Olivier Courtois et grâce au protocole de l'improvisation dirigée que ces opérations s'avèrent possibles. Celui-ci, ayant fort bien compris notre proposition, modifia aussitôt sa tactique de jeu.

### 3.2.3 Conclusion partielle

Dans son ouvrage à propos de l'improvisation, Marc Doré pose la question litigieuse que tout pédagogue se pose : « Qu'est-ce qu'on dit après une improvisation? » Sa réponse est très courte. D'abord, selon lui, il incombe au professeur de « nommer » et

de « qualifier » l'improvisation. Puis, selon son inspiration du moment, il saura parler des permanences.

Ces remarques rejoignent notre manière d'appréhender l'improvisation dirigée. En effet, les interventions du directeur ont pour but de « nommer » et de « qualifier » l'improvisation. Puis, selon l'inspiration du moment, le directeur doit ramener l'acteur aux composantes de l'« acte de jouer » que l'on appelle « permanences ».

D'un point de vue pédagogique, l'aspect qui nous différencie le plus de l'approche de Doré réside dans le fait que nous nous adressons à l'acteur au moment même de l'improvisation. Ainsi, l'acteur se corrige « sur le moment ». Certes, un *Retour* s'effectue *a posteriori*. Cependant, cette étape ne contredit en rien l'opération d'une improvisation dirigée caractérisée par des échanges directeur-acteurs lors de son exécution. De plus, le *Retour* débute toujours par la question à l'endroit des acteurs-créateurs de la part du directeur : « *Qu'est-ce que vous vous êtes dit?* »; laissant ainsi la parole aux acteurs d'abord.

Deux dimensions pédagogiques caractérisent l'approche dite « pédagogique » du protocole de l'improvisation dirigée<sup>14</sup>. D'abord, il s'agira pour l'apprenti d'en assimiler le *modus operandi*. Ce qui, par conséquent, implique d'aborder certains fondamentaux du jeu. Nous venons de le constater pour Olivier Courtois avec celui de l'*anticipation*.

De plus, notre proposition de travail, à l'instar de Marc Doré pour qui improvisation et formation sont indissociablement liées, nous permet « de mettre le jeu à nu, à l'état brut, collé le plus possible à la personne, dépouillant l'acteur de tout artifice et donnant accès à son foyer avec son rayonnement, ses pleins et ses manques ». (Doré, 2011, p. 60-61). Partant, l'improvisation dirigée oblige l'acteur à prendre conscience de certains fondamentaux non plus seulement propres à l'improvisation mais

---

<sup>14</sup> Voir Chapitre II.

également applicables à la réalisation de son art qu'est le jeu : Une complète disponibilité, les répliques réflexes et se concentrer sur l'instant (Id., p. 93).

Une improvisation, qu'elle soit dirigée ou non, peut apparaître comme un méli-mélo de répliques lancées au hasard et de manière circonstancielle. L'improvisation ne se réfère pas moins à des bases élémentaires de la communication orale telles que l'écoute, ne pas interrompre son interlocuteur, éviter de parler en même temps que lui en répondant à ce qui se dit et non à ce que l'on voudrait qu'il soit dit.

Enfin, l'élément fictionnel entrant en ligne de compte contient aussi ses permanences. L'on ne peut, par exemple, débiter une improvisation en prétendant être dans un lieu « x » pour tout à coup se retrouver dans un lieu « y ». Un minimum de cohérence est de rigueur.

Tous ces éléments font en sorte que l'improvisation dirigée a des visées pédagogiques indéniables. Cependant, et c'est là que notre propos trouve davantage sa singularité, celles-ci renferment, hormis une clarification des permanences du jeu, un potentiel de de recherche et de création.

### 3.3 L'improvisation dirigée comme outil de recherche et de création

Une fois le protocole de l'improvisation dirigée intégré de la part des actrices, notre but consistait alors à adapter celui-ci à un processus de recherche et de création. Nous en étions donc aux dernières vingt-cinq heures de nos laboratoires.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le cadre de notre recherche et comme sujet de création, nous avons opté de nous pencher sur la vie et la personne d'Édith Stein. Il s'agissait alors de passer aux choix de ressources<sup>15</sup> inspirantes pour les actrices afin qu'elles élaborent leurs *préparations*. Selon notre protocole, il impliquait

---

<sup>15</sup> Ces ressources sont citées en « Annexe B ». C'est à partir de celles-ci que les actrices ont élaboré leurs *préparations*.

de la part des actrices de s'« *imprégner* » du sujet de création à propos duquel elles allaient improviser. Fidèles à une approche conforme à une étape d'*impression* (ou de *saisissement*) dans le choix de ressources, les actrices se sont alors posées la question suivante : « Suite à mes lectures et à mes recherches, qu'est-ce qui me touche chez Édith Stein? »

Cette étape permet de s'approprier un univers, parfois complexe, représentant également une source d'inspiration en vue de la transmutation de l'improvisation dirigée. Les actrices effectueront une première improvisation dont la situation leur sera plus familière au niveau expérientiel. Nous la transposerons en une deuxième situation correspondant au sujet de création.

### 3.3.1 Étude de cas : « *Weisskirchen*<sup>16</sup> »

Lieu : UQAM. Pavillon Judith-Jasmin. Local J-2980.

Date : Samedi, 2 avril 2016.

Ce laboratoire a été particulièrement important pour la description de notre feuille de route et l'analyse de notre banque de données. Une étape importante a été franchie quant à notre question de recherche initiale. Nous cherchions en effet comment faire d'un outil pédagogique (*improvisation dirigée*) un outil de recherche et de création. Il s'agissait d'explorer les modalités de cette mutation afin d'en établir un protocole.

Lors de ce laboratoire, nous sommes parvenus à la rédaction d'un extrait de dialogue d'une vingtaine de répliques<sup>17</sup>. Un deuxième texte sera écrit la semaine suivante à partir d'un canevas différent.

Le scénario de l'improvisation

---

<sup>16</sup> Référence vidéo : Support : Clef USB #1 : (04-02-'16 (1), 04-02-'16 (3), 04-02-'16 (4), 04-02-'16 (7).

<sup>17</sup> (Voir annexe II)

*Marie-Pierre* (Marie-Pierre Poirier) est photographe-reporter et se prépare à partir pour la Syrie. L'action se déroule en 2016 et le pays est en guerre. Sa sœur, *Marie-Christine* (Marie-Christine Lalande), craint pour la vie de *Marie-Pierre*. L'on apprendra plus tard que *Marie-Christine* vit l'épreuve d'une séparation d'avec son amoureux; la rendant plus vulnérable au départ de sa sœur. Ce canevas se réfère à certains événements de la vie d'Édith Stein qui, en tant qu'infirmière, s'est exilée durant six mois dans le lazaret de *Weisskirchen* en Autriche lors de la grande guerre (1914-1918). De plus, Édith Stein reviendra souvent dans *Vie d'une famille juive* sur les difficultés qu'éprouvait sa sœur dans la relation avec son futur époux, Hans Biberstein.

Les actions choisies par Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier sont respectivement: *Faire rester* et *Se défendre*.

#### Description de l'espace d'improvisation

L'action se passe dans la chambre de *Marie-Pierre*. Un lit double est sur scène, au centre. Une commode est placée côté cour. La porte d'entrée de la chambre est à jardin. Une chaise est près de la porte d'entrée. Du linge est déposé sur le lit, de même qu'une valise ouverte. *Marie-Pierre* fait sa valise. On est aux petites heures du matin. *Marie-Christine* apparaît dans le cadre de la porte.

#### Description et analyse de l'improvisation

La première capsule aborde l'improvisation dirigée sous sa forme la plus classique; soit celle dite « pédagogique »<sup>18</sup>.

Dès son entrée *Marie-Christine* est très émotive à cause du départ de sa sœur<sup>19</sup>. Nous l'interrompons afin de lui suggérer plus de retenue et d'intériorité<sup>20</sup>. Elle sera à même de voir en quoi cette nouvelle approche la mènera en cours d'improvisation.

<sup>18</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : 29 :56 min.].

<sup>19</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : De 0 à 6 min.]

<sup>20</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : De 6 :00 min. à 15 :32 min.]

Rappelons que nous sommes depuis quelque temps dans un processus pédagogique à l'endroit de l'actrice qui, selon nous, a tendance à jouer *l'émotion pour l'émotion*<sup>21</sup>.

Il y a reprise de l'improvisation. L'on peut remarquer que Marie-Christine Lalande modifie sa tactique de jeu. Elle opte pour une attitude plus intériorisée; ce qui nous apparaît plus intéressant<sup>22</sup>.

Lors d'un deuxième arrêt de jeu<sup>23</sup>, Marie-Christine Lalande nous dit que son personnage est temporairement pensionnaire chez *Marie-Pierre* à cause de la séparation d'avec son compagnon. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette séparation la rend d'autant plus sensible au départ de sa sœur. Certains ajustements s'effectueront jusqu'à la fin de ce premier segment<sup>24</sup> mais *Marie-Christine* semble mieux disposée dans son écoute à l'endroit de *Marie-Pierre*.

Or, une fois réalisée cette deuxième improvisation dirigée, nous pensons que les actrices sont aptes à écrire une dizaine de répliques apparues lors de cette dernière improvisation. Cette étape d'écriture<sup>25</sup> sera par conséquent le résultat de l'improvisation dirigée de départ où les actrices gardaient leur prénom. Lors de cette rédaction, celles-ci respecteront de mémoire la chronologie des moments forts vécus lors de l'improvisation. À chaque fois le croisement des répliques nous a donné les bases d'un dialogue cohérent. En conséquence, nous avons adopté ce procédé d'écriture post-improvisation.

Ce *modus operandi* a donc créé une forme<sup>26</sup>. Le dialogue que les actrices ont créé sera sans doute à rectifier mais, dans un premier temps, il se décline comme suit :

M.-C. : Je ne veux pas que tu partes en Syrie. Tu vas aller te faire tuer.

M.-P. : Tu t'inquiètes pour rien. C'est mon métier.

M.-C. : Marie-Pierre, tu prends des décisions sans consulter tes proches.

<sup>21</sup> Voir ci-haut « Étude de cas : Dilemme ».

<sup>22</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : De 15 :32 min. à 20 :40 min.]

<sup>23</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : De 20 :40 min. à 26 :00 min.]

<sup>24</sup> USB #1[04-02-'16 (1) : De 26 :00 min. à 29 :56 min.]

<sup>25</sup> USB [04-02-'16 (3) : De 20 :23 min. à 25 :25 min.]

<sup>26</sup> USB [04-02-'16 (4) : Durée de 2:36 min.]

M.-P. : Le danger est partout.  
 M.-C. : Je suis convaincue que tu ne reviendras jamais. Je ne sais pas pourquoi...  
 M.-P. : On va tous mourir.  
 M.-C. : Ce n'est pas le bon moment.  
 M.-P. : Peut-être que tu fais une dépression? Le deuil de ton couple?  
 M.-C. : Ouais... C'est vrai. Je suis fragile. J'ai tellement peur.  
 M.-P. : J'ai besoin de me sentir utile. D'aider.  
 M.-C. : Ma sœur chérie. Je ne veux pas te perdre.  
 M.-P. : Ma vie n'est pas plus en danger là-bas, qu'ici.  
 M.-C. : Je t'aime tellement.  
 M.-P. : Je comprends ton inquiétude.  
 M.-C. : Es-tu consciente des dangers?  
 M.-P. : J'aimerais pouvoir te rassurer.  
 M.-C. : J'ai peine à croire que tu y vas pour vrai.  
 M.-P. : Je sais ce que je fais. Fais-moi confiance.  
 M.-C. : Je ne peux rien faire pour t'en empêcher.  
 M.-P. : Je n'ai pas peur de la mort.

Nous constatons ici que *Marie-Christine* exprime toute sa peine que le départ de *Marie-Pierre* peut lui causer<sup>27</sup>. C'est alors que nous précédons à une *transmutation* des prénoms et du nom des villes pour une nouvelle improvisation. Le départ pour la Syrie devient un départ pour *Weisskirchen*. *Marie-Pierre* deviendra Édith Stein. Quant à *Marie-Christine*, elle prendra le prénom de la sœur d'Édith, Erna<sup>28</sup>.

Cette nouvelle mouture d'une improvisation dirigée nous a imposé auprès des actrices certaines précisions à propos de la biographie d'Édith Stein<sup>29</sup>. L'attente de six mois d'une confirmation de départ pour *Weisskirchen* est un bon exemple. Or, l'on constate au fil des indications et de son déroulement que le protocole d'une improvisation dirigée s'adapte et s'enrichit cette fois grâce au sujet de création choisi au préalable.

Notre opération de « transmutation » a donné à notre dialogue initial cette nouvelle mouture :

<sup>27</sup> USB #1[04-02-'16 (3) : De 0 :00 min. à 7 :13 min.]

<sup>28</sup> USB #1[04-02-'16 (3) : De 7 :13 min. à 11 :00 min.]

<sup>29</sup> USB #1[04-02-'16 (3) : De 11 :00 min. à 20 :23 min.]

Erna : Je ne veux pas que tu partes pour *Weisskirchen*. Tu vas aller te faire tuer.

Édith : Tu t'inquiètes pour rien. C'est mon métier.

Erna : Édith, tu prends des décisions sans consulter tes proches.

Édith : Le danger est partout.

Erna : Je suis convaincue que tu ne reviendras jamais. Je ne sais pas pourquoi...

Édith : On va tous mourir.

Erna : Ce n'est pas le bon moment.

Édith : Peut-être que tu fais une dépression? Le deuil de ton couple?

Erna : Ouais... C'est vrai. Je suis fragile. J'ai tellement peur.

Édith : J'ai besoin de me sentir utile. D'aider.

Erna : Ma sœur chérie. Je ne veux pas te perdre.

Édith : Ma vie n'est pas plus en danger là-bas, qu'ici.

Erna : Je t'aime tellement.

Édith : Je comprends ton inquiétude.

Erna : Es-tu consciente des dangers?

Édith : J'aimerais pouvoir te rassurer.

Erna : J'ai peine à croire que tu y vas pour vrai.

Édith : Je sais ce que je fais. Fais-moi confiance.

Erna : Je ne peux rien faire pour t'en empêcher.

Édith : Je n'ai pas peur de la mort.

Certes, des corrections sont envisageables mais une partie de dialogue résulte du protocole de l'improvisation dirigée et des quelques répliques qui ont été créées au cours de celle-ci. Elles sont le résultat de la créativité des actrices par le « vécu » d'une situation. Nous organisons par la suite une mise en place de ce segment<sup>30</sup>. Ainsi, l'improvisation dirigée se transforme en un outil de recherche et de création grâce au choix précis d'un sujet de création qui sous-tend la scénarisation de l'improvisation aboutissant à la rédaction d'un dialogue.

Bref, il s'agit, ni plus ni moins, d'une forme d'adaptation d'un matériau par lequel les actrices explorent et découvrent des repères émotifs et sensoriels qui leur sont plus personnels, pour enfin l'adapter au sujet de création.

Cette étape d'improvisation dirigée peut se répéter chaque fois qu'une préparation aura été réalisée au préalable. Puis, une contextualisation s'effectuera graduellement

---

<sup>30</sup> USB [04-02-'16 (7) : Durée de 3:02 min.]

en équipe. Plus les préparations seront élaborées, plus les improvisations seront intéressantes et offriront des dialogues articulés. Compte tenu du sujet, les canevas des improvisations auront été adaptés et modifiés au besoin.

### 3.3.2 Étude de cas : « Dernier départ<sup>31</sup> »

Lieu : UQAM. Pavillon Judith-Jasmin. Local J-2020.

Date : Jeudi, 12 mai 2016.

Cette quatrième et dernière étude de cas se réfère à notre première conférence-démonstration; soit celle du 12 mai 2016. Étant donné que nos trois conférences impliquaient trois « démonstrations » d'improvisation dirigée, les actrices avaient donc trois préparations distinctes à exécuter. Des contraintes de temps nous obligeant à opérer plus rapidement, le texte créé lors de cette soirée est plus court que celui que nous avons présenté ci-haut. Néanmoins, cela n'affecte en rien les fondements de l'improvisation dirigée comme outil de recherche et de création. L'opération consiste à improviser une situation pouvant se référer à notre sujet de création. Une transmutation sera alors possible.

Le scénario de l'improvisation

*Marie-Pierre* (Marie-Pierre Poirier) est atteinte d'un cancer en phase terminale. Elle s'est résignée à mourir et refuse de poursuivre ses traitements de chimiothérapie. *Marie-Christine* (Marie-Christine Lalande), la sœur de *Marie-Pierre*, cherche à la convaincre de persévérer.

C'est lors du *Retour* que Marie-Pierre Poirier nous expliquera son idée de départ pour une première improvisation. Elle consistait à jouer une situation confrontant son personnage à une mort imminente. Elle établissait ainsi un parallèle entre

---

<sup>31</sup> Référence vidéo : Support Clef USB #2 : Séquences (0), (1), (2), (3).

l'acceptation de cette mort et la situation où Édith Stein a dû se résigner à être déportée dans le camp d'*Auschwitz-Birkenau*. Le parallèle avec Édith Stein est d'ordre existentiel. Or, au début du mois d'août 1942, Édith et Rosa Stein étaient au monastère des carmélites d'*Echt*, en Hollande. La première en tant que carmélite. Rosa était assignée à la porterie. La majeure partie de la famille Stein était soit déportée dans les camps, soit en exil.

Dès 1941, Édith et Rosa Stein ont demandé un droit d'asile aux autorités suisses. La réponse tarde. Les espoirs d'une réponse favorable diminuent. Selon certains témoignages, l'éventualité d'une déportation dans les camps fut mieux acceptée de la part d'Édith. Beaucoup moins de la part de sa sœur.

Par ailleurs, la notion de martyr habitait la quête mystique d'Édith Stein. Des ouvrages tels que *La science de la croix* ou *Être fini et Être éternel* avaient été écrits. De même que ses traductions les plus célèbres : *De Veritatae* de Saint Thomas d'Aquin et les œuvres de John Henry Newman. Quant à Rosa, la peur semble l'envahir en ces mois d'été 1942.

#### Description de l'espace de l'improvisation

Les meubles, les accessoires et les costumes ont été conçus par les actrices comme le protocole de l'improvisation dirigée l'exige. Cependant, dans le cadre de la conférence-démonstration, les actrices ont reçu l'aide d'Amanda Perron; étudiante en scénographie à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM.

Un grand lit double disposé en un angle de quarante-cinq degrés; du fond de scène cour vers le centre. Au centre, à la tête du lit, un cube noir faisant office de table de chevet. Y sont disposés un cadre, une tasse sur soucoupe et quelques contenants à pilules. À la tête du lit, de même largeur, une table sur laquelle est déposée une boîte de mouchoirs. Au pied du lit, de même largeur, un banc. À cour, une chaise-fauteuil sur laquelle est déposé un album-photo.

Sous une robe de chambre, *Marie-Pierre* (Marie-Pierre Poirier) porte un pantalon de survêtement bleu, un t-shirt bleu pâle et circule en chaussettes. *Marie-Christine* (Marie-Christine Lalande) porte un chemisier gris, un pantalon noir et une paire de chaussures noires à talon plat.

Les actions choisies pour Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier sont respectivement *Partager les espoirs* et *Chercher la compréhension*.

Description de l'improvisation dirigée :

D'entrée de jeu<sup>32</sup>, *Marie-Pierre* dit à *Marie-Christine* : « Regarde-moi... ». On s'aperçoit très rapidement dans les propos de *Marie-Christine* et *Marie-Pierre* que celle-ci est atteinte d'une maladie grave « dont le combat est perdu d'avance ». *Marie-Christine*, fidèle à son action de départ, tente de lui apporter soutien, courage et combativité.

À un peu plus de trois minutes du début, nous nous permettons un commentaire sur la nature de la maladie de *Marie-Pierre* : le cancer. Tout en gardant sa concentration, Marie-Pierre Poirier acquiesce. Marie-Christine Lalande semble « forcer » le jeu. C'est alors que nous nous demandons pourquoi. Serait-ce, entre autre chose, parce qu'elle considère elle-même que tout est perdu? Ce qui rend difficile la poursuite de son objectif qui serait d'inciter *Marie-Pierre* à espérer malgré tout?

Notre première consigne de rester en situation consiste à aider<sup>33</sup> Marie-Christine Lalande à ne pas privilégier l'émotion au dépend de motivations profondes. Si, telle que son action semble le dévoiler, ses espoirs ne sont pas motivés par des arguments concrets et des images concrètes, il sera difficile pour elle de ne pas forcer l'émotion. Voilà pourquoi nous lui demandons de quel espoir il s'agit précisément. Avec expressivité, elle répond : « L'espoir du temps qu'on peut partager ensemble ». Nous

---

<sup>32</sup> USB #2 (0) : De 9 :35 min. à 11 :55 min

<sup>33</sup> USB #2 (1) : De 1 :15 min. à 3 :30 min.

lui suggérons de se concentrer sur le vide et l'angoisse que lui procure son manque de foi. C'est-à-dire que nous établissons un rapport entre angoisse de la mort et absence de foi. Nous voilà alors abordant l'angle pédagogique de l'improvisation dirigée.

Quant à Marie-Pierre Poirier, il nous a semblé pertinent de l'inciter à jouer « plus à fond » le découragement et l'abdication face à la progression de cette maladie. Ce qui, dans notre esprit, impliquerait qu'elle exprime une certaine déchéance physique compte tenu du stade avancé de la maladie. Nous y revenons subséquemment.

La reprise de l'improvisation ne nous convainc pas entièrement. C'est pourquoi nous interrogeons à nouveau<sup>34</sup> Marie-Christine Lalande sur les motivations profondes de son action consistant à « partager ses espoirs ». Notre échange permet de clarifier que *Marie-Christine* est athée et, ne croyant pas en la vie après la mort, elle juge impératif de profiter de vivre le plus longtemps possible.

Du côté de *Marie-Pierre*, malgré sa maladie, elle montre selon nous une grande vitalité. Nous l'incitons à intégrer le fait qu'elle soit en dépression et que son appartement est dans un état insalubre. Elle-même ne se serait pas lavée depuis plusieurs jours, voire plusieurs semaines. Cette demande est le résultat de l'observation d'un phénomène ou d'un « saisissement » de notre part de la tenue physique et vestimentaire de *Marie-Pierre* en chaussettes et en robe de chambre. Or, la commande à l'endroit de l'actrice, à savoir « jouer la dépression », est née de celle-ci par ce qu'elle nous a « donné » comme phénomène à observer. C'est par intuition empathique que nous nous sommes permis de suggérer un état intérieur à jouer pouvant correspondre à son apparence extérieure.

---

<sup>34</sup> USB #2 (1) : De 4 :53 min. à 9 :48 min.

Il y aura reprise de l'improvisation où *Marie-Pierre* semble beaucoup plus déprimée<sup>35</sup>. Quant à *Marie-Christine*, elle nous semble bienveillante. L'actrice ne semble plus chercher à « forcer les émotions ».

Une troisième intervention de notre part<sup>36</sup> débute avec une question pour *Marie-Pierre* : « Es-tu croyante »? Elle répond que oui et cette improvisation dirigée se poursuit. Notons ici que nous ignorons à ce stade-ci du travail que les intentions des actrices étaient de confronter deux points de vue. Le premier étant de croire en la vie après la mort et le deuxième de ne pas y croire. Nous l'apprendrons de leur part au moment du *Retour*.

Notre quatrième intervention à l'endroit de Marie-Pierre Poirier consiste à clarifier la cohérence entre le désir de mourir et la foi de son personnage<sup>37</sup>. En effet, n'y aurait-il pas contradiction? Elle prétend que la foi en Dieu ne contredit pas le fait d'accepter la mort et de mettre un terme aux traitements de chimiothérapie. En réalité, et c'est ce que nous avons expliqué en introduction, l'actrice expliquera à l'étape du *Retour* que, lors de la phase de préparation de l'improvisation, elle a tenté d'établir un parallèle avec l'histoire d'une personne confrontée au diagnostic d'un cancer en phase terminale cessant les traitements de chimiothérapie et la situation d'Édith Stein confrontée à une fin imminente et inévitable.

L'improvisation suit alors son cours<sup>38</sup> avec quelques interventions de notre part jusqu'à ce que nous ressentions le besoin de poser clairement la question à Marie-Christine Lalande à propos de ce qui la fait hésiter<sup>39</sup>. En effet, elle semble abdiquer et répond que *Marie-Pierre* réussit à la convaincre. Or, nous avons pressenti par son ton hésitant, une position physique exagérément penchée vers l'avant dès le début de l'improvisation et une propension à privilégier l'émotion que Marie-Christine

<sup>35</sup> USB #2 (1) 9 :48 min. à 11 :34 min.

<sup>36</sup> USB #2 (1) à 11 :34 min.

<sup>37</sup> USB #2 (2) De 0 :15 min. à 2 :10 min.

<sup>38</sup> USB #2 (2) De 2 :10 min. à 6 :30 min.

<sup>39</sup> USB #2 (2) : À 6 :30 min.

Lalande cherchait ses appuis afin de convaincre *Marie-Pierre* de continuer ses traitements. Il est essentiel de rappeler ici la dimension pédagogique qui sous-tend cette expérience. De manière la plus empathique possible, nous cherchons à guider l'actrice. Le protocole de l'improvisation dirigée nous le permet.

À l'étape du *Retour*<sup>40</sup>, la question demeure : « Qu'est-ce que vous vous êtes dit? » Les actrices, connaissant déjà les enjeux de la proposition ont alors créé un scénario pouvant s'adapter à une contextualisation pour fin de « transmutation ». Elles nous expliquent leur préparation avec l'intention pour Marie-Pierre Poirier d'établir un parallèle avec des événements réels concernant Édith Stein. Marie-Christine Lalande spécifie qu'il y avait intention de leur part de créer un conflit d'ordre spirituel et existentiel. Étant donné leurs divergences d'opinion, l'une et l'autre ne pouvaient concevoir la nouvelle d'une mort imminente de la même façon.

Lors de l'étape que nous appelons « transmutation », la mise en situation<sup>41</sup> prévoit que Marie-Pierre Poirier incarne le personnage d'Édith Stein. Quant à Marie-Christine Lalande, elle incarnera le personnage de sa sœur Rosa. L'action se passe donc au monastère des carmélites d'*Echt*, en Hollande, dans la nuit du 2 août 1942. Rosa, terrorisée par l'arrivée imminente de la Gestapo semble perdre la foi et vient trouver refuge auprès d'Édith.

Nous suggérons alors aux actrices de ne pas revenir sur des choses « déjà dites<sup>42</sup> », ou exprimées, y compris lors de cette préparation. Ce qui pourrait entraîner pour elles le piège de l'anticipation.

Juste après l'improvisation, les actrices notent des répliques prononcées lors de cette dernière improvisation et qu'elles considèrent indispensables. Ces répliques devront respecter la chronologie de l'improvisation.

---

<sup>40</sup> USB #2 (3) : De 0 :00 min. à 3 :30 min. Voir chapitre II pour la pertinence et la redéfinition de l'étape du « Retour ». Je récupère, pour ainsi dire, cette étape à des fins de recherche et de création.

<sup>41</sup> USB #2 (3) : De 3 :30 min. à 8 :15 min.

<sup>42</sup> USB #2 (3) : À 7 :40 min.

Voice le dialogue établi d'après ces répliques :

Rosa : J'peux passer la nuit ici?

Édith : On va tous mourir un jour...

Rosa : Il est où ton Dieu?

Édith : Ce n'est pas une question de bien ou de mal.

Rosa : J'ai froid.

Édith : Je comprends.

Rosa : Je ne veux pas y aller. Je ne serai jamais prête.

Édith : Je suis avec toi. Tu n'es pas toute seule.

Enfin, et pour terminer, nous effectuons une mise en place sommaire à partir de ce dialogue. Étant limités dans le temps, nous ne nous sommes limités qu'à une huitaine de répliques.

### 3.3.3 Conclusion partielle

Au cours de nos laboratoires, nous avons pu constater à maintes reprises que l'improvisation dirigée est un outil d'ordre pratique procurant à une équipe de chercheurs-créateurs une manière d'aborder un sujet de création. C'est alors que l'étape du *Retour* prend tout son sens. Il ne s'agit plus seulement pour le directeur d'analyser rétroactivement avec les acteurs la préparation d'une improvisation. Cette étape entraîne souvent chez les membres d'une équipe, y compris le directeur, de reconsidérer non plus seulement les toutes premières motivations du choix d'un sujet de création mais également les valeurs qui animent celui-ci.

Pour illustrer notre propos, citons l'exemple de Marie-Pierre Poirier établissant un rapprochement entre une personne atteinte d'un cancer en phase terminale choisissant de mettre fin à ses traitements de chimiothérapie et la fatalité du destin d'Édith Stein qui, ne pouvant éviter la mort, en vient à dire : « Allons pour notre peuple<sup>43</sup>. »

---

<sup>43</sup> Cf. USB #2 (3) : Où Marie-Pierre Poirier expose sa démarche sur la base d'« accepter la fatalité d'une mort imminente ».

Édith Stein aurait prononcée cette parole au moment où elle et sa sœur sont montées à bord d'un train en direction du camp de concentration d'*Auschwitz-Birkenau*. Il faut savoir cependant que cet événement fait suite à une demande de la part d'Édith Stein adressée à la prieure du Carmel de Cologne de « donner sa vie pour son peuple » si les circonstances l'y obligeaient. Ce qui, bien sûr, a fait sourciller plus d'un biographe. Notre propos n'est pas ici de justifier ou d'incriminer Édith Stein ni de défendre ou de dénoncer la notion de martyr dans le christianisme. L'on constate simplement que le protocole de l'improvisation dirigée offre à une équipe de chercheurs-créateurs une tribune propice à de riches échanges. Parfois houleux, ceux-ci contribueront, selon nous, à une analyse en profondeur d'un personnage à concevoir, à construire, à écrire; bref à créer.

Il est essentiel aussi de considérer notre propos comme rendant compte du processus évolutif de notre recherche. Le procédé utilisé pour passer de l'outil pédagogique à l'outil de recherche et de création est le fruit d'un travail qui s'est fait à tâtons et, souvent, selon l'inspiration du moment. Une question se pose maintenant : Est-il indispensable d'improviser en périphérie du sujet de création pour enfin en arriver à une « transmutation » du protocole plus classique de l'improvisation dirigée? La rédaction d'un texte après improvisation devrait-elle se réaliser telle que nous le proposons lors de la conférence-démonstration?

Ce qui importe le plus, selon nous, consiste d'abord à maîtriser le protocole de l'improvisation dirigée. D'où la raison pour laquelle il importait, à partir de cette maîtrise, de contextualiser et d'expliquer notre procédé lors de notre conférence-démonstration. Dans un deuxième temps, l'adaptation de ce protocole à un cadre de recherche et de création relèvera des choix du directeur et éventuellement de tous les membres de l'équipe. Il sera cependant impératif de se conformer à certaines règles du protocole. Ainsi, le choix du sujet de création peut se réaliser par un vote à l'unanimité mais les préparations de la part des acteurs (actrices) devront être réalisées à huis-clos. De plus, nous avons appris lors de nos laboratoires qu'il

s'agissait bien plus d'une improvisation « préparée ». Cet art de la préparation consistant à « préparer l'imprévisible en se préparant à l'imprévisible » relève d'un entraînement soutenu et continu. Nous savons plus que tout que la préparation doit éviter toute anticipation de quelque événement que ce soit. Ou alors la qualité de l'improvisation s'en verra altérée.

Enfin, l'étape du *Retour* offrira différentes options pour la poursuite du processus. Les « premières » improvisations d'introduction et de contextualisation ont été réalisées dans le cadre de notre recherche car nous cherchions à passer d'un outil pédagogique à un outil de recherche et de création. Rien n'empêcherait une équipe de créateurs suffisamment aguerris au protocole de l'improvisation dirigée de passer directement à l'étape d'une improvisation (*transmutée*) associée à un sujet de création de leur choix.

## CONCLUSION

Nous avons entrepris ce mémoire-création dans le but notamment d'élargir notre champ de compétence qui, jusqu'à ce jour, fut surtout orienté sur *l'acteur-interprète*. Nous soustrayant de la représentation, nous nous sommes positionnés en tant que regardant plutôt que regard . Le jeu de l'acteur n'en demeurerait pas moins notre première préoccupation. Voilà pourquoi notre recherche se penchait sur les possibilités qu'offraient le jeu d'acteur comme étant lui-même un outil de recherche et de création. Or, selon nous, le moyen d'y arriver était de présenter une proposition de travail retrouvant ses sources chez l'acteur et contribuant, nous l'espérons, à donner à son statut d'interprète celui de créateur.

Toutes ces improvisations menant à l'écriture, ne serait-ce que par la création ou les préparations d'« histoires pass es », éléments fondamentaux permettant d'improviser dans « le moment présent », ne peuvent se réaliser sans la conception d'un espace de jeu et d'une scénographie qui leurs est adjacente; si sommaire soit-elle. En plus des questions que soulèvent le jeu, l'improvisation dirigée fait aussi appel à la créativité de l'acteur-metteur en scène. Dès le départ, et grâce à l'ensemble de son protocole, l'improvisation dirigée définit l'acteur-créateur; voire le singularise.

Par ailleurs, nous avons constaté que cette technique d'improvisation possède des pistes de recherche pouvant bonifier le jeu de l'acteur grâce notamment à cette relation d'empathie de la part du directeur à l'endroit de l'acteur. En réalité, notre recherche nous a fait prendre conscience que, dans notre approche, formation et création se conjuguent simultanément. Il est utopique de chercher à diviser ce qui, lors d'une improvisation dirigée, est relié organiquement. Jouer devient alors un apprentissage constant s'insérant dans une dynamique de création. Les *Retours*, offrant un moment d'analyse après une improvisation, deviennent également une occasion d'apprendre, de discuter, de progresser, et ce, tout en créant.

Il en va de même pour l'acte d'empathie. Pour Édith Stein, il s'agissait de *comprendre* (prendre avec soi) l'autre. Cet acte est en soi non-originaire et se réalise en interaction avec l'autre. Nous avons d'abord tenté d'associer ces notions d'empathie à un protocole d'échanges entre un directeur et un acteur en salle de répétition. Cet acte d'empathie, dont Édith Stein nous a éclairé le sens, nous révèle qu'il s'étend non seulement à l'endroit de chacun des membres d'une équipe de création mais que ce que nous appelons *création* lors d'une improvisation dirigée devient aussi « *une expérience du vécu de l'autre* » : par le directeur, l'acteur et tous les partenaires. Par son caractère ontologique des rapports humains, la notion d'empathie nous a également livré des pistes de réflexions sur l'ontologie même de la création comme ferment d'altérité. C'est pourquoi, d'emblée, nous avons associé relations humaines et création artistique. C'est bien dans cet esprit qu'ont été réalisées nos conférences-démonstrations. Nous avons tenté de présenter à une assistance ces *expériences du vécu de l'autre* en tâchant de démontrer que la direction d'acteur ne se résume pas en quelques indications de plateau. Or, les témoignages suivant nos présentations ont été encourageants. Du moins, a-t-on saisi l'essence de notre propos. D'autres laboratoires serviraient à explorer ou à améliorer la qualité de notre argumentation. Néanmoins, en prenant conscience que les rapports humains gagnent à s'appuyer sur *un vivre à créer* plutôt que sur de constantes négociations, l'on pourrait affirmer qu'ultimement *entrer en relation* signifie *entrer en imagination* avec l'autre. Du moins en ce qui concerne une improvisation dirigée.

Certes, cela implique une approche de la création qui ne pourra éviter certaines frictions entre les membres d'une équipe. L'acte d'empathie venant de tous à l'égard de tous, le directeur lui-même pourra être confronté à sa « réalité » de chercheur-créateur. Dans cette dynamique intersubjective, Édith Stein identifie bien que l'empathie fait se déployer ce qui « sommeille en nous. [...] Ainsi, à côté de la connaissance de soi, est donné un important auxiliaire de l'évaluation de soi ».

[...] par l'empathie, je peux vivre des valeurs et découvrir des strates corrélatives de ma personne auxquelles mon vivre originaire n'a pas encore offert d'occasion de dévoilement. Celui qui n'a jamais regardé lui-même un danger en face peut [...] s'éprouver lui-même comme intrépide ou couard. (Stein, 2012, p. 184-186).

Considérant l'acteur comme le principal architecte d'un résultat que l'on nommera *personnage*, ne niant en rien une participation active du directeur dans son processus de création, cet acteur verra qu'il ne s'agit plus tout à fait de direction mais d'un échange réalisé au moment même de s'exécuter dans le jeu. Ce sera en partie grâce à cet échange, intégré au protocole même de l'improvisation dirigée, qu'un acteur et un directeur deviendront créateurs de dialogues pour une fiction. Ce qui confère une certaine originalité à notre approche de l'improvisation. Ainsi, plus qu'une nouvelle technique, il s'agit peut-être ici d'une proposition de travail au service de la création par une approche « revisitée » de la relation directeur-acteur.

Voilà pourquoi une des premières conséquences à ce mémoire en recherche-crédation devrait se concrétiser par un projet de transmission. Plus précisément par la création d'un lieu dont le mandat serait l'exploration des potentialités créatrices du jeu des acteurs et des actrices. Un peu dans l'esprit de l'Actors Studio se voulant un lieu de rassemblement où l'on peut travailler le jeu en dehors des obligations de la production. Le nôtre pourrait se revendiquer de l'acteur-créateur. Le chercheur-théoricien, l'auteur, le metteur en scène, le scénographe ou même le philosophe cherchant un lieu d'échanges stimulant à propos de la création pourraient assister aux séances de travail.

Certaines questions refont surface assez fréquemment dans les milieux théâtraux. Après une formation, la carrière d'un danseur ne se prolonge-t-elle pas par des classes ou un entraînement rigoureux? Le pianiste ne pratique-t-il pas de son instrument quotidiennement? Le peintre ne possède-t-il pas son atelier afin de travailler à huis-clos en dehors de l'œil du critique? Et que dire des chanteurs avec leurs sempiternelles classes de maîtres? Certes, les formations continues offertes au

Québec par l'Union des Artistes tentent de palier à un manque de continuité dans la carrière des acteurs et des actrices. Mais ces formations sont circonscrites dans un temps assez court et ne répondent pas tout à fait au *modus operandi* lié à une certaine permanence; élément pourtant essentiel à tout processus de recherche en création.

En second lieu, et en ce qui a trait aux suites possibles de ce mémoire, celles-ci concernent des pistes de sujets pour fins de créations de textes et de spectacles. Par exemple, Édith Stein pourrait se présenter devant un auditoire et donner une conférence à propos de la phénoménologie et de l'*Einführung*. L'action, inspirée d'un fait réel, pourrait se situer en septembre 1932 à Juvisy-sur-Orge, non loin de Paris. Dans ce contexte, on ne peut pas oublier qu'Hitler sera élu en Allemagne l'année suivante à titre de chancelier. Quant à Édith Stein, elle entrera au Carmel de Cologne en octobre 1933. Le sujet est fascinant.

Une confrontation Heidegger-Stein pourrait également être le sujet d'une pièce. Suite à la critique d'Édith Stein à propos de l'ouvrage de Martin Heidegger (Stein, 2013), *Être et temps*, il y a certainement matière à écriture d'une pièce. Une supervision philosophique serait certes nécessaire mais la tâche ne s'avère pas du tout impossible. Cette critique de la philosophe apparaît en français dans son ouvrage *Phénoménologie et philosophie chrétienne* (2013), présenté et traduit par Philippe Secretan. Celui-ci écrit d'ailleurs en introduction :

Jamais, concernant Heidegger, et sur le thème de la mort, je n'ai vu et senti à quel point une philosophie de l'existence pouvait, avec autant d'audace, passer à côté de la réalité. L'expérience qu'en eut Édith Stein, alors âgée de vingt-six ans, en qualité d'aide-infirmière dans les « lazarets » des armées impériales en Moravie, nous vaut non seulement des souvenirs d'une humanité émouvante, mais également un sévère démenti de l'essentiel de la théorie heideggerienne de la mort (Stein, 2013, p. II-III).

Édith Stein a toujours été fascinée par le personnage d'Esther, cette reine juive qui demande absolution du sacrifice de son peuple au roi assyrien Assuérus. Un projet de création réside dans nos cartons à partir de la pièce *Esther* de Jean Racine. Il pourrait

y avoir croisement entre le rôle-titre et la vie d'Édith Stein. En réalité, cette idée est le prolongement de réflexions issues de la correspondance de la philosophe.

L'improvisation, telle qu'elle nous est apparue au fil de notre recherche en jumelant trois écoles de pensée par la triade « Doré-Salant-Cycles Repère », nous rappelle la création de concepts nouveaux que la langue allemande permet par l'union de plusieurs termes. Pour nous, désormais, l'improvisation dirigée est indéfectiblement liée à cette triade. De plus, c'est Édith Stein et sa notion d'empathie qui crée l'acteur-créateur! Mais où se situe-t-il exactement? Qui donc est le créateur? À la limite, nous pourrions nous demander qui est l'acteur. L'acteur-créateur ne résiderait-il pas, fondamentalement, en ce dialogue entre acteur et directeur? Cette notion d'empathie ne serait-elle pas elle-même cet acteur-créateur?

Cette recherche sur Édith Stein et l'*Einfühlung* a contribué à nous révéler quelque chose de nous-même. Peut-être le créateur, effectivement. Mais notre recherche a aussi été un mouvement d'empathie à l'endroit d'Édith Stein dans la perspective de créer un personnage grâce à cette notion de *connaissance du vécu de l'autre*. Toutefois, à quel point Édith Stein n'aurait-elle pas eu un mouvement d'empathie à notre endroit? Nous nous rapprochons-nous ici de questions soulevées par la philosophe à la fin de sa thèse de doctorat. Elle aborde l'existence de *personnes purement spirituelles* qui, si elles existaient, inciteraient à concevoir un certain commerce de leur part à notre endroit, voire *une espèce fondamentale d'actes dans lesquels on saisit le vivre étranger*. L'on reconnaît évidemment la définition de l'*Einfühlung*. Le théâtre n'a-t-il pas toujours eu ce pouvoir de ressusciter les êtres? En mémoire de cette femme exceptionnelle, nous la citons en disant simplement : « [...] je laisse à des recherches ultérieures le soin de répondre à ces questions, et je me contenterai ici d'un *non liquet*. »

## ANNEXE A<sup>1</sup>

CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION :

CONTEXTUALISATION :

Bonsoir. (Bonjour).

**« De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur » : Vers une technique d'improvisation dirigée fondée sur la notion de l'acte d'empathie chez Édith Stein.**

Tel est le titre de la conférence-démonstration à laquelle vous assisterez. Le sujet pour ce mémoire de maîtrise est l'improvisation. Mon but était d'offrir à une équipe de chercheurs-créateurs une approche de l'improvisation possédant son propre protocole et pouvant servir d'outil de recherche et de création.

Bien sûr, la méthode de création appelée « Cycles Repère » et à laquelle je reviendrai au cours de la conférence, propose l'exploration de canevas d'improvisations à partir d'une ressource dite « sensible ».

Mais encore faut-il savoir **quoi** improviser! Ou comment!

Quoi qu'il en soit, et tel qu'indiqué dans le programme de la soirée, ma recherche se réfère à ce que je me suis plu à baptiser : Triade : Doré-Salant-Repère.

Les deux premiers éléments de cette triade se réfèrent à des personnes pour qui l'improvisation fut au centre de leur pédagogie et de leur pratique théâtrale : Marc Doré et Blanche Salant.

---

<sup>1</sup> La clef USB no. 2 contient l'intégralité de la conférence-démonstration du 12 mai 2016. La visualisation du « *power-point* » a été captée simultanément.

Marc Doré : Auteur, comédien, metteur en scène et professeur. A étudié à Paris, à l'École Charles Dullin puis à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Directeur du Conservatoire d'Art dramatique de Québec de 1979 à 1988. Il a été mon professeur et ses méthodes ont inspiré de nombreux créateurs au Québec.

Quant à Blanche Salant, elle a acquis sa formation d'actrice et d'enseignante à l'Actors Studio de New York auprès de Lee Strasberg. Elle a également enseigné au Lee Strasberg Institute. Elle a fondé et elle dirige, encore aujourd'hui, l'Atelier International de Théâtre à Paris, l'AIT, où, grâce à une bourse d'étude en 1989, j'ai pu y faire un stage intensif d'une année.

La première partie de cette conférence-démonstration débutera par la démonstration, et ce, pour deux raisons.

D'abord, je crois que vous serez plus à même d'associer à ce que vous aurez vu dans cette partie démonstration, certains concepts plus abstraits qui seront énoncés au moment de la partie conférence. Deuxièmement, étant donné qu'il sera question de phénoménologie selon Édith Stein, j'ai cru intéressant que nous débutions par l'observation du phénomène de l'improvisation dirigée telle qu'elle se présente à nous, ou se « présentifie », pour employer un terme propre à la phénoménologie, pour ensuite passer à l'étape de l'analyse; comme nous le suggère Édith Stein.

Or, qui est Édith Stein?

Très succinctement. Philosophe allemande, phénoménologue, née en 1891 à Breslau (Allemagne); aujourd'hui Wroclaw (Pologne). Au lendemain de sa soutenance de thèse de doctorat portant sur le « problème de l'empathie », soit entre 1916 et 1918, Édith Stein fut assistante d'Edmund Husserl, son directeur de thèse. Lui-même mathématicien, philosophe et père de la phénoménologie moderne, qui prit tout son essor à l'université de Göttingen au début du siècle dernier. Juive, athée, convertie au christianisme puis carmélite les dix dernières années de sa vie, Édith

Stein fut déportée sous le régime nazi au camp d'Auschwitz-Birkenau. Elle y mourut dans une chambre à gaz le 9 août 1942.

C'est dans une quête de vérité qu'Édith Stein inscrit, irréversiblement et phénoménologiquement, ses recherches à propos de l'empathie (*Einfühlung* en allemand). Elle le fera de manière la plus rigoureuse et la plus scientifique possible malgré le fait qu'elle abordait un domaine éminemment empreint d'affects, de subjectivité et d'intuition.

Certains écrits d'Édith Stein ou, à propos de celle-ci, nous ont accompagnés lors de nos laboratoires :

Tout d'abord, ce que l'on pourrait appeler son autobiographie intitulée : *Vie d'une famille juive*.

Puis, une lettre adressée au pape Pie XI en 1933 lui demandant de rédiger une encyclique condamnant le régime nazi et l'oppression des juifs d'Allemagne.

En troisième lieu, certains extraits d'un ouvrage intitulé : « Tante Édith » que la nièce d'Édith Stein, Suzanne Batzdorff, publia en 2000.

Une pièce de théâtre intitulée : « Édith S. », créée à Paris au théâtre Dejazet en 2014, non encore publiée lors de mes recherches et dont l'auteure et romancière, Maryse Wolinsky, a généreusement accepté de m'envoyer le manuscrit.

Quelques lettres adressées à Roman Ingarden, philosophe polonais né en 1893 et décédé en 1970, et dont Édith aurait été amoureuse.

Et enfin, un texte daté du 12 décembre 1938 intitulé : *Comment je suis entrée au Carmel de Cologne* où Édith nous explique comment elle comprenait le sens de son entrée au Carmel et de sa conversion aux heures les plus sombres de la montée du nazisme.

Vous allez donc assister à une improvisation dite « dirigée ». Les actrices me donneront respectivement chacune une action que je vous transmettrai. Elles débutent l'exercice en utilisant leur propre nom; se concentrant davantage sur une mise en situation que sur l'incarnation d'un personnage à proprement parlé. Puis, suivant les étapes de la méthode de travail que je propose, il y aura transmutation d'un outil pédagogique en un outil de recherche et de création.

J'ignore tout de l'improvisation à laquelle vous assisterez à l'instant. Toutefois, le sujet « *Édith Stein* » a servi de prétexte pour élaborer les préparations. L'idée me paraissait intéressante que la personne qui m'a ouvert un champ d'investigations et de recherche à propos de l'acte d'empathie lors d'une improvisation dirigée soit le sujet même de nos improvisations.

Le travail auquel vous assisterez se réalise habituellement à huit-clos, dans l'intimité d'une salle de répétition. Je tiens à remercier Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier de se prêter publiquement à cet exercice fort exigeant de l'improvisation dirigée. Merci également à Anne Bédard, mon assistante, silencieuse durant les improvisations mais tellement précieuse entre les séances pour ses commentaires à l'endroit des actrices et du mien.

Bonne soirée!

## DEUXIÈME PARTIE

### CONFÉRENCE :

(\*) Le titre :

« De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur » : Vers une technique d'improvisation dirigée fondée sur la notion d'acte d'empathie chez Édith Stein.

Je me présente devant vous ce soir afin de rendre compte de l'état de mes recherches à propos de l' « improvisation dirigée ».

(\*) NOIR

Lors de mes laboratoires, il s'agissait d'en expérimenter les modalités techniques et les possibilités artistiques avec des acteurs professionnels en vue d'en faire un outil de recherche et de création PAR le jeu de l'acteur.

De surcroît, l'objet de ma recherche consiste aussi à établir des points de convergence entre deux disciplines : phénoménologie et théâtre. Plus précisément, entre « acte d'empathie » et « improvisation dirigée ».

J'entends ici sous l'expression « improvisation dirigée » :

(\*)

- Improvisation où des interventions de la part du directeur ont cours par acte d'empathie auprès des acteurs sur un canevas préalablement établi par ceux-ci en l'absence du directeur.

Quant à l'acte d'empathie, une première définition nous est donnée par Édith Stein comme étant:

(\*)

: « Une expérience de la conscience d'autrui » ou « Une connaissance intérieure de ce que vit l'autre ».

Voilà un des éléments principaux qui, en définitive, me singularise dans l'approche de l'improvisation dirigée. Je reviendrai subséquemment et plus en détail sur les notions d'improvisation dirigée et d'acte d'empathie.

(\*) Question...

- ▣ Ma question de recherche est:
- ▣ Comment décrire, expliquer, explorer, questionner, adapter, bref, s'inspirer d'une technique d'improvisation destinée à la formation de l'acteur pour en faire un outil de recherche et de création? »

(\*) NOIR

(\*) NOIR

C'est après avoir constaté chez-moi deux postulats que j'en suis venu à la formulation d'une hypothèse de recherche :

(\*T) Postulats :

1. Pour l'acteur, jouer consiste notamment à entrer en relation : avec soi, avec l'autre, avec le public.

2. Mon intérêt au théâtre est l'exposition de la complexité des relations humaines. Par conséquent, l'application d'un acte d'empathie au moment même du processus de création oriente celui-ci et placera la personne humaine au centre de ce processus.

(\*)

Donc : Hypothèse :

L'acte d'empathie représente cette pierre angulaire servant à faire d'un outil pédagogique un outil de recherche et de création.

(\*) NOIR

De plus, ma recherche ne s'inscrit-elle pas également dans une quête de vérité liée au travail de l'acteur?

Je me permets de citer le philosophe et phénoménologue allemand Hans Georg Gadamer :

« L'art ne contient-il aucune connaissance? N'y a-t-il pas dans l'expérience de l'art une prétention à la vérité, assurément distincte de celle de la science, mais qui également, sans aucun doute, ne lui est pas inférieure. »

(\*Plan)

Cette conférence se subdivisera en trois chapitres :

- *Chapitre I : « De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur ». Une courte mise au point*
- *Chapitre II : « Acte d'empathie. Protocole de l'improvisation dirigée. Transmutation d'un outil pédagogique en un outil de recherche...*
- *Chapitre III : Conclusion : Édith Stein « par elle-même ».*

(\*) CHAPITRE I :

« De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur » : Une courte mise au point.

Je cite :

(\*)

*Il est vrai que la réflexion menée sur le jeu de l'acteur par les grands rénovateurs de la scène au début du XX<sup>ème</sup> siècle ne manque pas de terrains d'entente : tous s'accordent à reconnaître qu'il faut que l'acteur se prépare, se rende disponible et développe sa créativité en recourant à un engagement authentique et profond de son être.*

(\*) NOIR

Cette citation est tiré d'un ouvrage intitulé : « *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine* » de Guy Freixe; théoricien et praticien français contemporain. Freixe revient souvent sur cette notion d'acteur-créateur et tient un propos on ne peut plus clair quant à l'importance d'une implication que je qualifierais de « viscérale » de la part de l'acteur dans son travail.

Or, il importe de spécifier que, pour moi, l'acteur-interprète fait œuvre de création tout autant que l'acteur-créateur. Simplement que le cadre à l'intérieur duquel s'effectue sa création diffère de celui de l'« acteur-créateur ». Présence d'un texte **déjà** écrit, présence d'un metteur en scène. Bref, il s'agit ici d'une dynamique de création plus traditionnelle.

Les conséquences de ma question de recherche sont multiples : redéfinition du cadre de création, redéfinition des rôles traditionnels. De plus, j'ai constaté au fil des mois que le terme « *dirigée* » dans l'expression « *improvisation dirigée* » était plus que déterminant. Elle accorde à la notion d'acte d'empathie une très grande importance à la relation directeur/ acteur.

Ces moments d'interventions de la part du directeur devront être réalisés avec doigté, intuition et relèveront d'un entraînement et d'une adaptation à l'endroit de chaque personne. La notion « *essai-erreur* » à laquelle Édith Stein associe l'acte d'empathie est ici fondamentale.

L'acte d'empathie est donc une donnée essentielle de l'improvisation dirigée. Ces échanges directeur-acteur servent à exploiter les capacités créatrices non plus seulement de l'un et de l'autre mais de l'un avec l'autre; pour ne pas dire de l'un grâce à l'autre.

(\*) CHAPITRE II :

Acte d'empathie et protocole de l'improvisation dirigée:

(\*) L'homme

Tout d'abord, qu'entendons-nous exactement par l'expression : Acte d'empathie. Elle est empruntée à Christoff Betschart, philosophe contemporain, théologien et spécialiste de l'œuvre d'Édith Stein. Betschart suggère cette expression car, chez Stein, l'empathie suggère inévitablement un Acte Intérieur de la part du sujet qui observe. Le terme « empathie » est la traduction du terme allemand *Einfühlung* se référant au verbe *Einfühlen* : Sentir « dans » ou « sentir à l'intérieur de ...».

**Je cite :**

(\*) « Comment se fait-il que je peux saisir chez un autre quelque chose qu'originellement je saisis seulement en moi?

(Édith Stein. *Le Problème de L'empathie*. P. 21)

(\*) L'*Einfühlung* est cette espèce fondamentale d'actes (intérieurs) dans lesquels je saisis ce que l'autre est en train de vivre. C'est l'expérience de la conscience d'autrui, la manière dont l'homme saisit la vie psychique de son semblable.

(\*) L'*Einfühlung* est donc le processus par lequel je « devine » ce que vit l'autre à partir de phénomènes que je perçois extérieurement. En elle-même, l'*Einfühlung* n'est pas liée au fait que je ressente vraiment en moi ce que l'autre ressent. De son visage contracté, je peux deviner sa tristesse [ou toute autre émotion] sans l'éprouver moi-même.

(\*) Le terme « empathie » est ambigu en français, en ce qu'il peut laisser croire que je vais forcément être à l'unisson du sentiment que je devine chez l'autre. L'*Einführung* n'est donc pas une sympathie émotionnelle qui me fait ressentir ce que l'autre ressent mais la connaissance intérieure de ce que vit l'autre; la faculté de reconstituer en quelque sorte la perspective de l'autre.

(\*) « Un ami vient vers moi et me raconte qu'il a perdu son frère et j'aperçois sa douleur. Quelle sorte « d'apercevoir » est-ce là?

Par cet exemple, nous constatons que :

Nous percevons les signes extérieurs (*tremblements, voix chevrotante, larmes, etc.*)  
d'une chose qui est intérieure (*douleur*).

Passons maintenant, si vous le voulez bien,

(\*) Protocole...

au protocole de fonctionnement de l'improvisation dirigée. Il peut se décliner en trois grands axes

1. La Préparation
2. Le « Restez en situation »
3. Le « Retour ».

En ce qui concerne le premier axe, soit la préparation, il existe trois types de préparations :

(\*) : 1. Préparation d'une « *histoire passée* ». 2. Préparation individuelle. 3. Préparation avec le directeur.

(\*) I.1 : Préparation d'une « *histoire passée* » :

Cette préparation suggère la création d'une histoire passée qui nous conduira au « *moment présent* » de l'improvisation. C'est pourquoi j'émetts souvent cette idée qu'une bonne préparation est « l'art de préparer l'imprévisible ». Le but est d'éviter

d'anticiper quelque événement que ce soit. Se préparer ne consiste donc pas tant à prévoir quelque événement qu'à « se rendre disponible ».

Car, c'est de cela dont il s'agit ultimement avec l'improvisation dirigée : **Amener l'acteur à être, sinon en état de grâce, à tout le moins dans un état de jeu** où il lui sera permis de s'exprimer avec plus de liberté, sans pudeur et en prenant des risques. L'improvisation dirigée est une proposition de travail qui procure à l'acteur un laboratoire où il peut se mettre à l'écoute de son instrument pour en parler à huit clos au moment du « *Retour* » avec le directeur et ses partenaires.

Dans la vidéo que vous allez voir à l'instant, nous sommes témoins d'un de ces moments que je qualifie d'« État de grâce ». J'ai intitulé cette improvisation : « *L'Entrée au Carmel* ». Dans ce court extrait, Marie-Pierre Poirier improvise à propos d'une situation dont l'action consiste à exprimer son désir d'entrer dans les ordres. Le personnage d'Édith Stein n'est pas encore créé, à proprement parlé. Il est encore en gestation. C'est la comédienne Michèle Sirois qui lui donne la réplique.

### (\*) VIDEO

Exemple d'un état d'abandon de la part de Marie-Pierre :

\*\*\*\*\* : Marie-Pierre.

Visionnement I : « L'entrée au Carmel ».

1) 03-21-2016 (1) : « Entrée au Carmel ». Michèle et Marie-Pierre. De 5 :55 à 8 :57.

\*\*\*\*\*

Suite à certains moments de grâce, tous les comédiens pour qui cela a pu se produire, m'assurent qu'ils ont perdu complètement la notion du temps. Le « *moment to moment* » est primordial et toujours effectif lors d'un état de jeu élevé.

Le fait que la préparation s'effectue à l'insu du directeur permet à celui-ci d'aborder le travail de l'improvisation dirigée de manière détachée, objective, neutre, « en faisant abstraction de toutes les traditions historiques attachées à ce vécu », comme dirait Édith Stein, et donc apte à une réduction phénoménologique.

Ce « *modus operandi* » se rapproche de :

(\*) Épochè

L'épochè, terme grec emprunté aux anciens sceptiques signifiant la suspension du jugement ou abstention, renvoyant à la phase de réduction phénoménologique où le monde des connaissances théoriques est mis en quelque sorte entre parenthèses dans le but de saisir le phénomène tel qu'il se montre.

(\*)

Les improvisateurs considéreront lors de la préparation d'une improvisation dirigée quatre notions de base :

L'action, l'objectif, le passé immédiat, le passé biographique.

**L'Action** : est présentée comme étant : « Ce que je (l'acteur) fais. En réalité, l'action est le moyen utilisé afin de réaliser l'objectif qu'on s'est fixé.

(\*) Liste des actions :

Par exemple, il pourrait s'agir d'importuner quelqu'un, de garder quelqu'un à distance ou de demander un service afin, par exemple, d'obtenir un montant d'argent. De plus, l'action contrairement à l'objectif, est malléable. Il sera alors question de « *sous actions* ». Je pourrais, par exemple, chercher à séduire tout en questionnant.

(\*) NOIR

Objectif : L'objectif est le « ce que je veux ». L'objectif, contrairement à l'action, demeure en général le même tout au long de l'improvisation.

Le Passé immédiat : est composé des moments-clés vécus par le personnage juste avant le moment de l'improvisation. Le temps accordé à la précision de ce passé immédiat contribue grandement à la qualité de l'improvisation.

Le Passé biographique : Plus espacé dans le temps, s'étale sur toute la vie du personnage. Bien sûr, la précision des événements alimentera le jeu des interprètes.

La liste des actions que vous avez aperçue a été tirée de celle des ateliers parisiens chez Blanche Salant. Elle pourrait être modifiée au besoin.

(\*)

I.2 : Préparation individuelle et I.3 : Préparation avec le directeur.

Le second et le troisième type de préparation concerne l'état intérieur de disponibilité et de concentration auquel les acteurs doivent s'adonner avant et parfois même pendant l'improvisation. Elles se réalisent avec le directeur. Ici, l'expression « improvisations dirigées » prend tout son sens. Dans ce contexte, l'intervention du directeur a pour but d'aider l'acteur à se concentrer, se « mettre en situation », se détendre, stimuler son imagination.

Le prochain visionnement que nous allons voir démontre une préparation où **l'anticipation** influe directement sur la prestation du comédien Olivier Courtois. Les automatismes prennent le pas sur la vérité du moment. Puis, il y a l'intervention [*empathique*] du directeur et les choses deviennent plus vraies, plus habitées de la part d'Olivier. Nous avons ici un exemple du résultat des trois étapes de préparation : La préparation d'une histoire passée qui a mené à une préparation individuelle puis à une préparation complétée avec le directeur. Il s'agissait d'une improvisation solo, en silence. L'action consistait à « préparer un meurtre! »

(\*\*\*) VISIONNEMENT D'OLIVIER : Olivier. « Préparer un meurtre ».

1) COMMENTAIRES « LIVE ». »»»» Propre au Chapitre III du mémoire.

(\*) II. LE « *RESTEZ EN SITUATION* »

En admettant d'emblée que l'être humain est un être de relation, ce postulat impliquera par conséquent l'intrusion d'un acte d'empathie. C'est lors de cette étape du « Restez en situation » que des points de convergence s'établissent le plus clairement entre sphère phénoménologie et théâtre.

(\*)

Aux notions associées à la sphère théâtrale : **Personnage-Jeu-Improvisation dirigée** correspondent en phénoménologie les notions de **Personne-Relation et Acte d'empathie**.

Il est fondamental de spécifier que ce « *saisissement* » du phénomène observé concerne **le travail « caché » de l'acteur**.

(\*)

Une analogie peut donc être établie entre trois étapes se référant au mode opératoire de perception de la part du directeur et les trois degrés de « *présentification du vécu* » en phénoménologie :

Du côté gauche de la figure, associée au théâtre, nous apercevons les trois étapes de perception du directeur lors d'une improvisation dirigée :

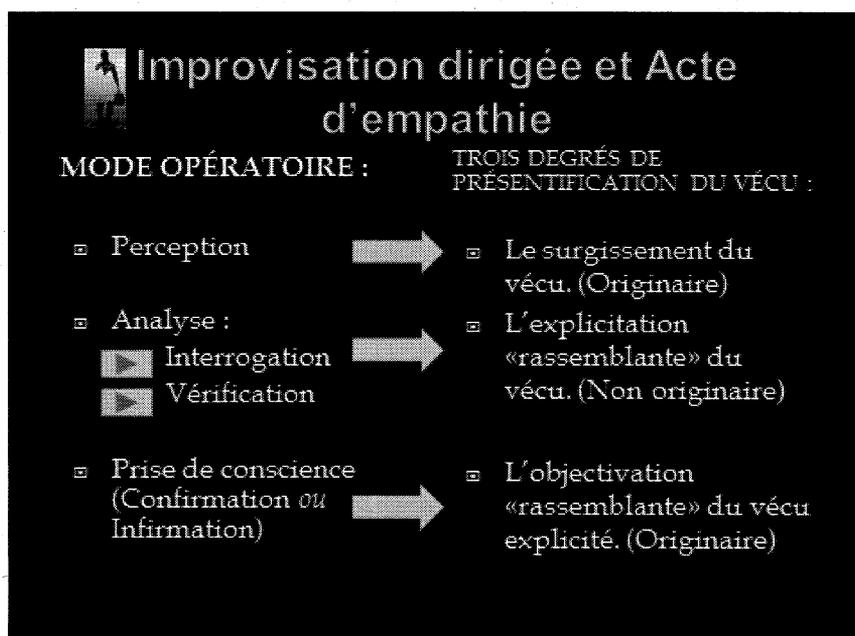
A. Perception

B. Analyse → Interrogation → Vérification

### C. Prise de conscience (Confirmation ou Infirmité de la perception)

Un parallèle peut être établi avec la « présentification du vécu de l'autre » en phénoménologie et qu'Édith Stein développe dans sa thèse de doctorat à propos de l'*Einführung* :

- A. Le surgissement du vécu. (Originnaire ou provenant du sujet observé)
- B. L'explicitation rassembleur du vécu : associé au raisonnement intérieur que j'effectue à propos de ce que je vois et qui est donc **non originaire**.
- C. L'objectivation « rassembleur » du vécu explicité. Opération qui incombe de ma personne et qui est donc originaire.



Nous comprenons mieux alors pourquoi Édith Stein considérait un acte d'empathie chez le sujet observateur comme un « *acte sui generis* »; c'est-à-dire « qui a sa propre spécificité ».

(\*)

L'expression « *Restez en situation* » implique que le directeur « reconstitue la perspective » de l'acteur en action menant à une « compréhension générale de ce qu'il vit. Par conséquent, cette opération permet au directeur de « deviner », du moins en partie, où en est l'acteur dans le jeu.

(\*) III. LE RETOUR

Troisième et dernière étape du protocole de l'improvisation dirigée :

Une question est posée de la part du directeur : « Qu'est-ce que vous vous êtes dit lors de votre préparation? »

Une analyse détaillée de l'étape préparatoire s'effectue alors avec les participants (improvisateurs) et le directeur.

(\*) NOIR

Cette étape du « *Retour* » consiste à faire un bilan de l'improvisation dirigée et représente un moment-clef pour faire d'une approche pédagogique de l'improvisation un outil de recherche et de création.

(\*)

« TRANSMUTATION » D'UN OUTIL PÉDAGOGIQUE EN UN OUTIL DE RECHERCHE ET DE CRÉATION :

(\*) : « ARRIMAGE »

En premier lieu, je vous invite à observer la colonne du centre. J'y ai adjoint : Improvisation chez Blanche Salant et phénoménologie chez Édith Stein. Tel que vous avez pu l'observer lors de la démonstration, il y eût **donation** de la part des actrices grâce au phénomène de l'improvisation. Donation de « Je » respectifs. D'elles à moi et de moi à elles. Puis, acte d'empathie de ma part intimement lié à la direction exécutée auprès d'elles : Analyse, questionnement, dialogue. Ce qui, par conséquent,

a produit un « Nous » relationnel; pour enfin en venir à l'ébauche d'un texte et d'une mise en place sommaire.

Dans la colonne de gauche, Marc Doré conçoit le travail de l'acteur à propos d'un rôle en trois grandes étapes. La première lecture de la pièce représente bien pour l'acteur une étape d'« **impression** » en ce qui concerne son personnage. Puis, le travail en salle de répétition avec les collègues et le metteur en scène correspond bien à une étape d'expression. Enfin, la période des représentations correspond à l'étape de la production ou de la création.

Quant à la troisième colonne, j'ai établi un rapport phénoménologique à l'endroit de la ressource sensible de la part du créateur utilisant les « Cycles Repère ». En effet, la ressource se « donne » en quelque sorte au créateur. Deuxièmement, l'étape d'exploration associée à celle des partitions d'improvisations peut être facilement associée à l'étape de l'**expression** chez Doré et d'un acte d'empathie lors d'une improvisation dirigée pour en arriver à la **Représentation**.

(\*) NOIR

Contrairement à l'improvisation dirigée exercée dans un cadre strictement pédagogique, je savais en tant que directeur qu'Édith Stein constituait le sujet à propos duquel nous allions improviser.

Cette modification au protocole de fonctionnement de l'improvisation dirigée semble à première vue mineure, mais elle orientera en pratique la déclinaison des trois axes reliés au protocole classique de l'improvisation dirigée soit la « Préparation », le « Restez en situation » et le « Retour ».

Ainsi, un nouveau protocole s'est mis en place :

(\*)

- A. Première improvisation : *EN PÉRIPHÉRIE* du sujet de création abordé. Priorité accordée à une *MISE EN SITUATION*.
- B. Retour. Échanges et discussions sur cette improvisation en vue d'une transmutation.
- C. Transmutation des personnages, de la situation (si nécessaire). Ébauche d'un dialogue.

Par le biais de l'improvisation dirigée, cette « transmutation » offre un cadre de travail « essai-erreur » où INTUITION ET CRÉATION sont intimement liées!

(\*) : Montrant la photographie d'Édith (1891-1942)

»»» Chapitre III : Édith Stein (*par elle-même*).

Ce dernier chapitre me ramène à la philosophe et à sa manière de considérer l'œuvre d'art à travers le prisme de l'acte d'empathie.

Dans une lettre adressée à Roman Ingarden, Édith Stein écrit :

(\*)

« Mes travaux sont toujours le reflet de ce qui m'a occupée dans ma vie, je suis ainsi faite que je dois porter reflet. »

(\*) NOIR

S'appuyer sur son propre vécu! Le caractère autobiographique qu'Édith Stein a donné à sa recherche philosophique est une attitude qui, en soi, a guidé ma propre démarche en recherche. En ce qui concerne l'improvisation dirigée, les premières improvisations s'appuieront sinon sur le vécu de l'acteur, à tout le moins sur une grande implication émotive, psychologique et physique. L'« être en situation » importe davantage que l'« être en personnage ». Ainsi, à l'instar de la philosophe et pour un certain temps lors du processus de création, l'improvisation dirigée entraînera

chez l'acteur ou l'actrice, cette prise de conscience d'être à la fois le sujet et l'objet de sa recherche.

Par ailleurs, l'acte d'empathie représentera également pour le directeur une porte sur le : « Connais-toi toi-même... »

Édith Stein soutient l'idée selon laquelle l'acte d'empathie me donne accès non plus seulement à la vie intérieure de l'autre mais me procure un contact plus profond avec moi-même. Je cite : « Par empathie, je peux vivre et découvrir des valeurs ou des strates correspondantes de ma personne, qui n'ont pas encore eu l'occasion d'être dévoilées de manière originale. (Stein, *Thèse de doctorat*). »

Ainsi, la personne humaine est un univers en soi, qui s'enrichit et apprend à se connaître au contact des autres grâce à l'empathie.

Édith Stein considérait l'oeuvre d'un peintre par l'*Einfühlung* du fait qu'elle associait le peintre, et je cite : « comme essence constitutive de l'oeuvre ». Ainsi, connaître l'oeuvre par empathie nous ramène à l'artiste lui-même.

À l'instar d'Édith Stein, ma recherche a procédé par le jeu de l'acteur, avec le jeu et pour le jeu afin de donner un outil de recherche et de création à l'acteur, par l'acteur, avec l'acteur et pour l'acteur. L'acteur et l'actrice! Évidemment!

Dans l'une de ses conférences, Édith Stein situe l'enjeu de la création artistique comme suit; et je cite :

La création artistique opère de l'intuition floue à la réalisation de l'oeuvre d'art. Le projet de l'artiste prend corps par la médiation de sa chair, commandée temporellement par l'idée qui préside à sa création. Parce qu'elle ne peut être donnée immédiatement dans une pure clarté, parce qu'elle doit faire l'objet d'un dur labeur, l'intuition artistique peut être subvertie et gauchie, et ne pas atteindre sa mission de dévoilement...

(\*)

« L'idéal de l'intuition artistique est l'identification de l'idée originelle avec la forme donnée au matériau, par la médiation de la chair de l'artiste. »

Et je me permettrai d'ajouter :

(\*)

Dans le cas d'une improvisation dirigée : par la médiation d'un acte d'empathie!

(\*) MERCI BEAUCOUP!

## ANNEXE B

### RESSOURCES UTILISÉES

Stein, É. (1985). *Vie d'une famille juive*. Genève. Éd. du Cerf. Ad Solem.

Une lettre du 12 avril 1933 adressée au pape Pie XI lui demandant de rédiger une encyclique condamnant le régime nazi et l'oppression des juifs d'Allemagne. In : Stein, É. (2009). *Correspondance I (1917-1933)*. Genève. Éditions du Carmel-Ad Solem-Cerf. P. 680 à 682.

En troisième lieu, un ouvrage rédigé par la nièce d'Édith Stein, Suzanne Batzdorff. In : Batzdorff, S. (2000). *Édith Stein, ma tante*. Bruxelles. Éditions Lessius.

Une pièce de théâtre intitulée : « Édith S. », créée à Paris au théâtre *Dejazet* en 2014, non encore publiée lors de mes recherches et dont l'auteure et romancière, Maryse Wolinsky, a généreusement accepté de m'envoyer le manuscrit.

Échanges épistolaires avec Roman Ingarden; philosophe polonais (1893-1970) dont Édith aurait été amoureuse. In : *Correspondance I*.

Et enfin, un texte daté du 18 décembre 1938 intitulé : *Comment je suis venue au Carmel de Cologne* où Édith nous explique comment elle comprenait le sens de son entrée au Carmel et de sa conversion aux heures les plus sombres de la montée du nazisme. In : Stein, É. (1985). *Vie d'une famille juive*. Genève. Éd. du Cerf. Ad Solem. P. 490 à 507.

## ANNEXE C : ACTIONS

- IMPORTUNER QUELQU'UN
- GARDER QUELQU'UN À DISTANCE
- DEMANDER UN SERVICE
- REFUSER
- ACCUSER
- CACHER LA VÉRITÉ
- CONVAINCRE PERSUADER FAIRE
- CHANGER D'AVIS
- CRITIQUER
- TÉMOIGNER LE DÉDAIN
- DÉFENDRE UNE POSITION
- PRÉMUNIR QQUN CONTRE QQCHOSE
- CHARMER
- DEMANDER PARDON
- FAIRE DU CHANTAGE
- COMPARER
- REMETTRE EN QUESTION
- FAIRE CONCURRENCE
- EMBARRASSER
- METTRE MAL À L'aise
- FAIRE LES ÉLOGES
- ENCOURAGER
- SAVOIR QQCHOSE
- FLIRTER
- FAIRE PEUR
- HUMILIER
- MENTIR
- FAIRE MAL
- PROVOQUER
- SE DÉFENDRE
- CONFRONTER QQU'UN À 1 DURE
- RÉALITÉ
- FAIRE PARTIR-VOULOIR RESTER
- VOULOIR PARTIR-FAIRE RESTER
- POUSSER
- ENCOURAGER
- QUESTIONNER

- FAIRE DES REPROCHES
- S’AFFICHER
- SURPRENDRE
- RENDRE HEUREUX
- BLUFFER
- SE RABIBOCHER
- SE DÉGUISER
- FAIRE CONFESSER
- CONFESSER
- SE RAILLER DE QQUN
- TOURNER EN RIDICULE
- SE MOQUER
- TAQUINER
- AIDER
- PARTAGER SES ESPOIRS
- SÉDUIRE
- CHERCHER LA COMPRÉHENSION
- CONSOLER
- FLATTER
- FAIRE LE POIL À QQUN
- FAIRE PITIÉ
- ROMPRE ET MAINTENIR 1 RELATION
- SE VANTER
- DIMINUER
- DOMINER
- PARTAGER UN SECRET
- ÉPANCHER SON CŒUR
- IMPRESSIONNER
- RÉVÉLER LA VÉRITÉ
- METTRE À L’AISE
- SE PLAINDRE
- PROUVER QQCHSE - SE BATTRE POUR QQCHSE
- CAJOLER
- RAMOLLIR
- PRIER QQUN
- RENDRE COUPABLE /// FAIRE LA MORALE
- RENDRE JALOUX PLAIRE /// DÉMÊLER UN MALENTENDU
- SÉDUIRE /// COMBLER QQUN DE PRÉVENANCE
- INSINUER ET FAIRE DES ALLUSIONS (BUT) SEXE – MARIAGE

## APPENDICE

### CRÉDITS DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION

\* Cette conférence-démonstration a été présentée les 12 et 13 mai 2016 au studio d'essai Claude-Gauvreau de l'Université du Québec à Montréal.

Conférencier : Jacques Baril

Distribution : Marie-Christine Lalande et Marie-Pierre Poirier

Assistante et conseillère artistique : Anne Bédard

Direction de production et régie : Nicola Dubois

Scénographie et accessoires : Amanda Perron

Éclairages : Cédric Delorme-Bouchard

Extraits vidéo : Alexandre Grégoire

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvres d'Édith Stein (*Textes de références pour la conférence-démonstration*)

Stein, É. (1985). *Vie d'une famille juive*. Genève. Éd. du Cerf. Ad Solem.

Stein, É. (2012a). *Correspondance I et II*. Genève. Cerf-Éditions du Carmel-Ad Solem

### 2. Ouvrages généraux sur le théâtre (*Réflexions et souvenirs*)

Aslan, O. (2005). *L'acteur au XXe siècle: éthique et technique*. Vic-la-Gardiole (France). Édition remaniée et augmentée. L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur.

Bourgeois, C. (1977). « *L'envers du théâtre* », *Revue d'esthétique*. Paris. 10-18.

Brecht, B. (1963). *Écrits sur le théâtre*. Paris. L'Arche.

----- (1970). *L'achat du cuivre*. Paris. L'Arche.

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

----- (1992). *Points de suspension*. Paris. Éditions du Seuil.

Copeau, J. (1923). *Critiques d'un autre temps*. Paris. N.R.F.

----- (1931). *Souvenirs du Vieux-Colombiers*. Paris. Nouvelles éditions latines.

----- (1974-1984). *Registres*, de I à IV. Paris. N.R.F.

----- (1955). *Notes sur le métier de comédien*. Paris. Michel Brient.

Caubère, P. (2003). *Le Roman d'un acteur*. Paris. Joëlle Losfeld.

Corvin, M. (dir). (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris. Bordas.

Derome, N. (2014). *L'insoumise : Helen Keller, ou, Le trajet de soi vers l'autre : essai sur l'appropriation du langage et analyse heuristique d'une pratique interdisciplinaire*. Montréal. Archipel.

Doyon, R., Freixe, G. (Sous la direction de). (2014). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune. L'Entretemps.

Freixe, G. (2014) *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine*. Lavérune. Éditions l'Entretemps.

Dort, B. (1988). *La représentation émancipée*. Arles. Actes Sud. « Le temps du théâtre ».

Dullin, C. (1985). *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris. Librairie Théâtrale.

Giacometti, A. (1952-1993) *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. Propos recueillis par Y. Taillandier. Paris. L'Échoppe.

Jouvet, L. (1952). *Témoignages sur le théâtre*. Paris. Flammarion.

----- (1952). *Écoute, mon ami*. Paris. Flammarion.

----- (1968). *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris. Gallimard.

Lecoq, J. (1999). *Le Corps poétique*, Arles. Actes Sud-Papiers/ANRAT.

Moch-Bickert, É. (1989). *Louis Jouvet, notes de cours*. Paris. Librairie Théâtrale; 1989.

Popelard, M.-D. (2014). *Improviser, une action dialogique*. Rennes. Presses universitaires de Rennes.

Popelard, M.-D., Vernant, D., Armengaud, F. (2003). *Du dialogue au texte; autour de Francis Jacques*. Paris. Éditions Kimé.

Roy, I. (1993). *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec. Nuit blanche éditeur.

----- (1995). *Cycles repère et dynamique communicationnelle*. Thèse (D. Ph.). Université Laval.

Sicard, C. (2000). *L'École du Vieux-Colombier (in Registres VI)*. Jacques Copeau à Louis Jouvet. Paris. Gallimard. NRF.

Stanislavski, C. (1950). *Ma vie dans l'art*. Paris : Librairie Théâtrale.

----- (1975). *La formation de l'acteur*. Paris. Petite bibliothèque Payot.

----- (1984). *La construction du personnage*. Paris. Pygmalion.

Strasberg, Lee. (1969). *Le travail à l'Actor's Studio*. Paris : Gallimard.

----- (1989). *L'Actor's Studio et la méthode*. Paris : InterEdition.

### 3. Improvisation/Formation de l'acteur

Doré, M. (2011). *De l'improvisation et de la tactique du jeu*. Montréal. Dramaturges Éditeurs. Coll. Didascalies.

----- (2016). *Variations sur le clown et le bouffon*. Montréal. Dramaturges Éditeurs. Coll. Didascalies.

Dullin, C. (1985). *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris. Librairie Théâtrale.

Johnstone, K. (2013). *Impro. Improvisation et théâtre*. Paris. Ipanema Éditions.

### 4. Philosophie et anthropologie

Bachelard, G. (1933). *Les intuitions atomistiques*. Paris. Éditions Boivin.

Barbaras, R. (1991). *De l'être du phénomène*. Grenoble. J. Million.

Dépraz, N., Varela, F. J., Vermersch, P. (2011). *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*. Bucarest. Zeta Books.

Gadamer, H.-G. (1976). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.

Hochmann, J. (2012). *Une histoire de l'empathie*. Paris. Odile Jacob.

Husserl, E. (1989). *La philosophie comme science rigoureuse*. Paris. PUF-Épiméthée.

Jousse, M. (1974). *L'anthropologie du geste*. Paris. Gallimard.

Lyotard, J.-F. (1954). *La phénoménologie*. Paris. PUF : Coll. Que-sais-je ?

Meyor, C. (2006). *Libre variation à partir de la pensée de Michel Henry*. Cahiers du CIRP. Volume 1, pp. 58 à 69

Merleau-Ponty, M. (1960). « *Le philosophe et son ombre* », in Signes. Paris. Gallimard.

Paillard, T. (2004). *Le jour où j'ai sauté dans l'infini*. Paris. Presses de la Renaissance.

Patocka, J. (1988). *Qu'est-ce que la phénoménologie?* Grenoble : J. Million.

Rastoin, C. (2010). *Édith Stein (1891-1942) Enquête sur la source*. Paris. Les Éditions du Cerf.

Ricoeur, P. (1986). *À l'école de la phénoménologie*. Paris. Vrin.

----- (1986). *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique*. Paris : Seuil.

----- (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

Stein, É. (1992). *De la personne*. Fribourg. Les Éditions du Cerf. Academic Press.

Stein, É. (2012b). *Le problème de l'empathie*. Genève. Éd. du Cerf. Ad Solem.

Ska, J.-L. (2011). « *Nos pères nous ont racontés* ». Cahiers Évangile. Numéro spécial (155). Paris. Éditions du Cerf.

##### 5. Méthodologie (Références)

Bertaux, D. (1980). *L'approche biographique : sa validité méthodologique, ses potentialités*. Cahiers internationaux de sociologie, vol. 69.

Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : Comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal. Guérin Universitaire.

Dospinescu, L. (2005). *Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment « une tourbière » fait figure de réduction phénoménologique*. Recherches qualitatives, Vol. 25 (1), pp. 43-61. Repéré à URL : <http://www.recherche>

Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, L.-M., Murphy, S. (1998). *Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique*. (Province de Québec). Revue des sciences de l'éducation, 24(3).

Gosselin, P., Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal. Guérin Universitaire.

Gosselin, P., Le Coguiéc, Éric. (2006) *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.

Laplantine, F. (2000). *La description ethnographique*. Paris. Nathan Université.

Le Moigne, J.L. (1994). *La théorie du système general théorie de la modélisation* (4<sup>ème</sup> éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Moustakas, C. (1990): *Heuristic Research : Design, Methodology and Applications*. Neubury Park (CA) : Sage.

Mucchielli, A. Paillé, P. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris. Armand Colin.

Paillé, L. (2004). *Livre livre. La démarche de création*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.

6. Revues (articles) - Documents audio-visuels et auditifs

*À propos de Blanche Salant* : Récupéré à : <http://atelier-international-de-theatre.com/index.php?rub=4>

Betschart, C. (2013, janvier). *Le problème de l'empathie selon Édith Stein*.

Multisession, Institut Catholique de Toulouse. Repéré à :

<http://www.institutjeandelacroix.org/index.php/ressources>

Brook, P., Carasso, J.-G., Charbgagi, M. (1992). *Peter Brook: autour de l'espace vide*. Paris : Association nationale de recherche et d'action théâtrale. Sur support DVD

Jacques Copeau à Louis Jouvet, 25 décembre 1915, in *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*. (2000). Textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, coll. « Pratique du théâtre ». Paris. Gallimard. NRF. P.106.

À propos de la pièce « Édith S. » : <https://ceparis.wordpress.com/2014/02/18/edith-s/>  
Cyrulnik, B. (À propos de l'empathie) : <https://vimeo.com/122587282>

Ricard, M.-A. (2005). *L'empathie comme expérience charnelle ou expressive d'autrui chez Husserl*. Recherches Qualitatives. Vol. 25 (1). P. 88-102.

Véronneau, P. 1975. « Le Théâtre Euh ! ». *Stratégie*, no II (printemps-été 1975), p. 46-57.

Les Cahiers du CIRP. (2006). *Phénoménologie, quotidienneté et pratiques du vivre*. Volume I.

*La Collection du CIRP*. (2008). *Le projet de comprendre dans une approche phénoménologique : quelles origines, quels chemins, quels savoirs ?* Volume III.