

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*QUI VA LÀ :*

CRÉATION D'UNE DRAMATURGIE TEMPORELLE DU PERSONNAGE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
PETER BATAKLIEV

FÉVRIER 2018

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

Les réflexions et les idées énoncées dans ce mémoire ont été inspirées par le travail de centaines de camarades de travail, acteurs et metteurs en scène avec lesquels j'ai collaboré pendant des années. Je ne pourrais tous les nommer. Tout de même, je veux remercier certaines personnes plus particulièrement. Premièrement, je remercie mon père, Vladimir Batakliiev, la personne qui m'a fait découvrir le théâtre, qui a été mon premier mentor et metteur en scène et qui m'a encouragé à poursuivre ce chemin sur le plan professionnel. Lors de mon arrivée au Canada, la personne qui m'a donné un immense soutien, qui a rallumé la petite flamme d'espoir et qui m'a convaincu qu'il était possible de faire du théâtre dans une autre langue que ma langue maternelle, c'est Alexandre Marine. Merci Sacha ! Je tiens à remercier ceux et celles qui m'ont fait confiance et qui m'ont donné la chance de travailler comme acteur, metteur en scène et enseignant dans les institutions qu'ils dirigeaient. Merci, Danièle de Fontenay, Wajdi Mouawad, Michel Nadeau, Denise Guilbault, Martine Beaulne et Robert Reid.

Je remercie spécialement mes acteurs, Frédéric Lavallée et Emanuel Robichaud, et mon assistante, Kim Crofts, pour leur générosité, leur patience et pour toutes les bonnes questions qu'ils m'ont posées. Merci à mes concepteurs, Julie Lafontaine, Mélodie Lupien, Mathieu Marcil, et Ariane Lamarre, pour leur professionnalisme et leur investissement. Je veux aussi remercier Marie-Claude Lefebvre et Tzvetelina Jivkova de m'avoir soutenu et corrigé tout au long de ce processus. Et pour finir, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Martine Beaulne. Merci Martine, pour ton énorme professionnalisme et ta présence empreinte d'humanité ! Merci de m'avoir guidé avec autant de compétence, de douceur et de rigueur.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation interroge de manière pratique et théorique la notion de temps scénique comme outil d'analyse et d'interprétation des textes théâtraux. Afin d'aider l'acteur à inventer, à structurer et à remplir avec importance chaque instant de son temps scénique, nous avons axé notre recherche sur la *création d'une dramaturgie temporelle du personnage*. Nous espérons en prouver la pertinence afin de développer une *dramaturgie temporelle du personnage* comme méthode d'analyse et de direction pour la partition théâtrale et les œuvres des diverses dramaturgies.

Notre recherche a été inspirée par les réflexions sur le temps de certains philosophes que nous avons tenté d'intégrer dans la pratique théâtrale du contexte d'aujourd'hui. Notre étude a commencé par l'hypothèse que la *création d'une dramaturgie temporelle du personnage* serait envisageable si nous obligeons l'acteur à inventer et à développer ses actions comme s'il était sous l'influence d'événements très percutants et précis, même s'ils n'existent pas dans l'écriture dramatique.

Le premier chapitre clarifiera et établira les mots de vocabulaire qui nous permettront de préciser notre pensée et soutenir notre terminologie tout au long de la recherche. Divers théoriciens de théâtre et philosophes tels qu'Aristote, Étienne Klein, Merleau-Ponty, Anne Ubersfeld et Maria Knebel contribueront à notre réflexion théorique.

Dans le deuxième chapitre, nous détaillerons la mise en pratique de notre champ de recherche jusqu'à son aboutissement à la conférence démonstration qui s'est tenue en juin 2016.

Mots-clés : temps, temporalité, action, événement, circonstance supposée, dramaturgie temporelle.

RÉSUMÉ .....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I.....	4
LE PERSONNAGE, SON TEMPS ET SA TEMPORALITÉ.....	4
1.1 Les nouveaux discours de la scène : mise en scène et écritures scéniques .....	4
1.2 L'importance du temps scénique du personnage.....	7
Le temps et la temporalité.....	9
1.3.....	9
1.3.1 Le temps d'un point de vue philosophique .....	10
1.3.4 La « temporalité fictive » ou « bulle temporelle » du personnage.....	19
1.4 Dramaturgie de la temporalité.....	21
1.4.1 L'état de corps dans la temporalité de départ.....	22
1.4.2 Dramaturgie temporelle .....	24
1.5 L'essentiel.....	25
1.5.1 Le mouvement .....	27
1.5.3 Les circonstances supposées .....	30
1.5.4 Les actions physiques .....	31
CHAPITRE II .....	33
EXPÉRIMENTATION SUR LA CRÉATION DE LA DRAMATURGIE	
TEMPORELLE.....	33
2.1 Les circonstances supposées dans l'acte 1 de la scène 1 de <i>Hamlet</i> .....	33
2.1.1 Proposition neutre .....	36
2.1.2 Proposition logique.....	37
2.1.3 Bâtir une temporalité fictive.....	38
2.1.3.1 La noirceur .....	39
2.1.3.2 Noirceur intense .....	40
2.1.3.3 Le froid.....	41
2.1.3.4 Le froid développé en sous-action .....	42
2.2. La situation .....	44
2.2.1 Les deux temporalités de départ décalées .....	44
2.2.2 Le retard conflictuel .....	45
2.2.3 Le dysfonctionnement .....	47
2.2.4 La peur 1 – Paranoïa garde n° 1.....	49
2.2.4.1 La peur 2 — Double paranoïa .....	51
2.2.4.2 La peur 3 — Domination .....	53

2.2.4.3 La peur 4 — Politique .....	54
2.3 <i>Hamlet</i> et Thomas Ostermeier .....	57
CONCLUSION .....	59
BIBLIOGRAPHIE .....	62

## INTRODUCTION

La création d'une dramaturgie temporelle du personnage : qu'est-ce que cela veut dire, et d'où viennent l'idée et la nécessité de créer une dramaturgie temporelle du personnage? Pourquoi la notion de temporalité nous est-elle apparue importante? Ce mémoire sera l'occasion de répondre en partie à ces questions.

Avant tout, nous sommes acteur et comme chaque acteur, nous avons rêvé d'interpréter le rôle principal dans chacune des pièces proposées, mais la réalité fait en sorte que nous sommes parfois obligé de jouer des rôles de moindre importance. Avec le recul, nous avons pu constater que comme acteur, sur scène ou devant la caméra, nous avons toujours voulu nous démarquer par notre façon de jouer.

Se démarquer ou être remarqué en jouant un rôle principal est plus simple, car les pièces sont écrites pour raconter l'histoire des protagonistes. Mais jouer un petit rôle et faire en sorte que le personnage devienne mémorable avec peu de texte et de temps scénique rend la tâche plus difficile et stimulante. Comment peut-on rendre un personnage important et mémorable sur scène, même si ses fonctions dans la pièce se retrouvent au deuxième plan? Cette question nous a toujours préoccupé.

Autour des années 2000, nous avons visionné une série de conférences de Peter Brook conçues pour les enseignants en théâtre en France. Lors d'une de ces conférences intitulée *Autour de l'espace vide*, Peter Brook énonce ceci : « Le théâtre, c'est une concentration de l'espace et du temps. » Nous avons cru comprendre parfaitement cette pensée de Brook. Nous la trouvions très juste et nous l'avons adaptée à notre vocabulaire théâtral. C'est cette même constatation de Brook qui a été le point de départ de notre réflexion et qui a orienté notre champ de recherche. La

concentration de l'espace au théâtre est perceptible et évidente, mais la concentration du temps au théâtre s'est avérée plus ambiguë.

Durant plusieurs années, en tant que metteur en scène et enseignant, nous avons essayé de trouver la façon de communiquer aux acteurs et aux étudiants que le temps au théâtre est concentré. Bien que cette phrase semble assez claire à première vue, elle recèle beaucoup d'ambiguïtés. Nous avons constaté qu'il est difficile de traduire pour les acteurs cette notion de *temps concentré* de façon claire pour qu'ils puissent l'intégrer à leur pratique. Qu'est-ce que veut dire *temps concentré*? Premièrement, peut-on concentrer le temps? Il s'agit d'un concentré de quoi? Concentré en quoi? Concentré avec quoi? Concentré pour qui? Pour le public ou pour le personnage? Veut-on concentrer véritablement ou créer l'impression de concentration? Quel est l'élément qui produit l'impression de concentration du temps? Veut-on dire que le temps concentré possède des qualités? Si oui, comment peut-on détecter ces qualités? Existe-t-il un lien entre la concentration du temps et sa durée? Quelle est la différence dans la concentration du temps pour les différents personnages? D'où vient cette concentration et comment peut-on la produire? Voilà donc tout le questionnement qui a surgi pendant que nous essayions de diriger les acteurs en leur expliquant la particularité du temps au théâtre. C'est ce qui a ranimé notre intérêt et a provoqué cette recherche. Répondre à ces questions fut l'impulsion qui a animé ce mémoire-crédation.

Dans le premier chapitre, nous présentons certaines expériences liées aux œuvres issues de la nouvelle dramaturgie en nous interrogeant sur la nécessité de créer une dramaturgie temporelle du personnage. Nous avons examiné les notions de temps et de temporalité en termes physique et philosophique à partir des œuvres d'Aristote, d'Étienne Klein et de Merleau-Ponty et à partir des réflexions d'Anne Ubersfeld sur le temps au théâtre et ses particularités. Puis, nous avons exposé notre hypothèse concernant la création d'une temporalité de départ du personnage comme préalable

pour déterminer la qualité de son action. Ensuite, nous avons analysé le terme « dramaturgie » à partir des écrits de Patrice Pavis et nous avons fait le lien entre temporalité et dramaturgie, ce qui donne naissance à la dramaturgie temporelle du personnage. Nous apportons des précisions sur la terminologie utilisée qui est reliée à l'analyse du texte et la création du personnage. Nous précisons le sens et la définition que devrait avoir chacun de ces termes. Les entretiens de Michael Thalheimer et les écrits de Maria Knebel ont soutenu notre argumentaire.

Dans le deuxième chapitre, nous décrivons le processus de recherche en vue de la création d'une dramaturgie temporelle du personnage. Nous précisons dès l'introduction les trois circonstances supposées tout en indiquant la possibilité de créer des événements non existants à partir de l'environnement physique. Ensuite, nous avons poussé chacune des circonstances supposées à son paroxysme afin d'influencer la qualité des actions des personnages. Nous avons introduit la sous-action et avons approfondi notre compréhension de la situation dans laquelle agissent les personnages. Cette étape a favorisé la diversification des temporalités de départ pour chacun des personnages tout en créant des relations interpersonnelles concrètes. Cette expérimentation a permis d'identifier ce qui est essentiel dans la dramaturgie temporelle du personnage pour mettre en valeur de manière très nuancée les grands enjeux de l'œuvre.

## CHAPITRE I

### LE PERSONNAGE, SON TEMPS ET SA TEMPORALITÉ

#### 1.1 Les nouveaux discours de la scène : mise en scène et écritures scéniques

Face aux œuvres théâtrales issues des nouvelles dramaturgies, les acteurs et les metteurs en scène ont souvent le défi de se situer précisément dans l'univers de l'auteur. Ce qui caractérise cette nouvelle écriture dramatique, c'est l'aspect fragmenté des textes où la narration de l'histoire n'est pas nécessairement une priorité. Parfois, la forme d'écriture est si éclatée qu'elle en devient déroutante. Dans *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann observe les caractéristiques, les catégories ainsi que le mode d'utilisation du signe dans le théâtre postdramatique : « Le "style" ou plus exactement la palette stylistique du théâtre postdramatique fait apparaître les caractéristiques suivantes : parataxe, simultanément, jeu avec densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement. » (Lehmann, 2002, p. 134)

Chacune de ces caractéristiques vient avec ses propres signes, souvent emmêlés, et cela crée de nouvelles structures théâtrales qui s'opposent sans équivoque à la tradition théâtrale. Lehmann constate que les discours de la scène se rapprochent davantage de la structure des rêves, et que « le théâtre, l'art d'évènement par excellence, devient le paradigme de l'esthétique » (Lehmann, 2002, p. 130).

La « dépsychologisation » du texte théâtral et l'absence de repères à propos du contexte deviennent un obstacle pour l'acteur lors du processus d'analyse du texte, car il ne peut se situer clairement dans l'espace physique et mental du personnage. Dans l'analyse traditionnelle des personnages appliquée lors du travail sur une pièce dramatique, nous essayons habituellement de comprendre les interrelations, les

motivations intérieures, le sous-texte, analyse qui est difficilement compatible avec un texte issu du théâtre postdramatique. L'utilisation de la méthode stanislavskienne « Analyse par les actions physiques » avec le théâtre postdramatique est presque impossible à cause de ses spécificités.

Les notions de circonstances proposées, d'événements, d'évaluation des faits, de monologue intérieur, d'actions transversales, etc., développées par Stanislavski dans le but de « donner la possibilité d'entrer profondément dans l'œuvre dramatique, la possibilité d'en dégager les objectifs conceptuels et artistiques » (Knebel, 2002, p. 41), ne peuvent être appliquées sans qu'elles soient adaptées à cette nouvelle écriture théâtrale.

Donc, il devient évident que le théâtre postdramatique oblige l'acteur à réviser ses connaissances théoriques et pratiques et à développer les outils nécessaires pour répondre aux nouvelles exigences qui surgissent de cette différente *palette stylistique* de spectacles. La question qui s'impose pour l'acteur est : sur quoi peut-il s'appuyer pour agir et évoluer adéquatement dans cette nouvelle forme esthétique et conceptuelle, tout en étant empreint d'une humanité sensible et manifeste?

À titre de metteur en scène et acteur, nous avons travaillé, depuis plusieurs années, sur nombre de textes issus des nouvelles dramaturgies et nous avons été confrontés au problème que nous venons d'exposer. Nous avons constaté que, pour analyser un texte ou un personnage, certaines notions de la méthode stanislavskienne, comme le monologue intérieur, la surobjectivité ou l'action transversale, pouvaient être appliquées, mais que ce n'était jamais dans une logique intégrale. Les acteurs avaient souvent l'impression d'être en décalage avec leur personnage. En cherchant l'élément manquant qui aurait pu unir la méthode de Stanislavski à l'écriture postdramatique, notre attention a été attirée par une caractéristique de la nouvelle dramaturgie définie par J.-P. Sarrazac, « l'infradramatique ». Cette nouvelle dramaturgie ne porte plus son

attention sur la relation interpersonnelle, mais elle oriente l'intérêt dramatique sur l'homme seul (Sarrazac, 1999, p. 212). L'homme seul de Sarrazac est devenu, pour moi, le personnage qui existe dans une écriture hors contexte et hors temps. Ainsi, nous avons accepté que l'analyse du personnage ne se base plus sur les données issues de l'écriture ni sur les relations interpersonnelles. Nous avons cherché à trouver comment l'acteur pourrait analyser la pièce et son personnage et comment il amènerait l'intérêt dramatique sur l'homme seul. En fait, c'est cette solitude du personnage perdu dans l'espace et le temps de la pièce postdramatique qui a orienté notre réflexion vers les possibilités d'analyse de son comportement selon la durée et la qualité de son temps scénique. Autrement dit, l'idée est de lui créer une temporalité qui va l'animer et devenir le moteur principal de son comportement physique et psychologique. Voilà comment l'expression « temporalité du personnage » a surgi dans notre vocabulaire théâtral.

Le sens ou la qualité du temps scénique du personnage devient donc notre priorité de recherche. Le but est de revisiter certains aspects du travail d'acteur reliés à la création du personnage en portant une attention particulière sur le passage du temps. Il s'agit d'analyser le texte dramatique en tenant compte de la durée et de la qualité du temps scénique du personnage. Sans rejeter les méthodes traditionnelles d'analyse d'un texte, nous envisageons chaque scène comme étant un moment crucial que vit le personnage. Notre but est que lors de chacun de ses passages sur scène, l'acteur comprenne l'importance du temps scénique et la façon dont le passage du temps va modeler son personnage.

## 1.2 L'importance du temps scénique du personnage

L'importance des moments que traverse le personnage est plus facilement saisissable dans les textes issus du répertoire, car la trame narrative de l'histoire est claire et chronologique. L'importance de ce que vit un personnage, dans une œuvre postdramatique, est souvent difficile à comprendre en raison de l'absence d'indices sur les enjeux, sur les circonstances et sur le contexte dans lequel il évolue. Cela vaut aussi pour les personnages principaux, car il faut admettre que nous focalisons sur l'importance des moments vécus par les protagonistes; les rôles secondaires restant, en règle générale, dans l'ombre. Les personnages secondaires sont souvent sous-développés et ils sont au service des personnages principaux. Leur pertinence dans la fable et l'importance de leur temps scénique sont moins définies. Dans les deux cas, il subsiste un piège : que, dans leur analyse, l'acteur et le metteur en scène passent à côté de ce qui est déterminant pour le personnage, qu'il soit principal ou secondaire.

Avec les textes de répertoire, l'interprétation de la situation et de la problématique du personnage peuvent rester au plan textuel. Cela veut dire que le metteur en scène et l'acteur s'appuient sur ce qui est suggéré par l'écriture et ne poussent pas plus loin le développement du personnage, donc le temps scénique du personnage n'est pas considéré avec importance.

Prenons comme exemple la pièce *Hamlet* de William Shakespeare. En analysant les premières répliques de l'acte I, scène 1, on comprend bien le temps et le lieu physique, autant que les fonctions et les actions des deux personnages. Probablement que le but de cette scène, telle qu'elle a été conçue par Shakespeare, fut d'introduire le temps et le lieu de la pièce pour mettre le spectateur en contexte. Mais si on analyse la même scène du point de vue de notre recherche, nous constaterons que, dans ce passage du temps, il n'y a rien d'important qui arrive aux personnages. Nous ne voyons pas comment le temps scénique peut se dérouler de sorte à devenir

déterminant pour leur vie. Nous n'observons aucun changement dramatique, les actions des personnages sont linéaires et prévisibles, donc leur temps scénique est inhabité et sans importance. Ils n'ont alors aucune raison valable d'être sur scène. C'est probablement la raison pour laquelle ces premières répliques et même la scène intégrale est souvent coupée dans les productions théâtrales.

Avec les textes de la nouvelle dramaturgie, un des pièges est de passer à côté de ce qui est important pour le personnage provient de la forme de l'écriture, car la narration de l'histoire n'est pas nécessairement une priorité. La dépsychologisation et la fragmentation de ces textes pourraient orienter le metteur en scène vers la recherche d'une forme théâtrale et le laisser insensible au développement psychologique de ses personnages. Détecter et évaluer l'importance du moment que vit le personnage devient alors très difficile.

Nous prendrons encore en exemple la pièce *Hamlet*, mais celle de Heiner Müller (1979). La pièce commence sans explications sur le lieu, le temps de l'action et les enjeux du personnage. Un narrateur dit : « J'étais Hamlet. » Ici, l'analyse traditionnelle est incompatible avec ce texte. Dans le *Hamlet* de Shakespeare, nous avons une certaine information, des paramètres avec lesquels nous pouvions nous situer sur le plan de l'espace et du temps physique, même si le temps scénique des personnages est inhabité. Avec Müller, il n'y a pas d'information sur le lieu ou sur les personnages et il n'y a même pas de temps. Donc, comment peut-on analyser le temps scénique du personnage et le remplir avec signification et importance ?

Cette question a précisé notre recherche théorique et pratique et la notion de *temps* s'est imposée. En ateliers et en répétitions, nous avons approfondi notre réflexion sur les différentes qualités propres au temps scénique. L'essentiel pour nous était de comprendre comment détecter l'importance du temps scénique pour alimenter

l'acteur. Nous avons trouvé que la qualité et l'importance du temps scénique sont nettement décrites par Anne Ubersfeld :

« La seconde qui s'enfuit a dit ce que la seconde qui suit ne pourra dire. [...] Si le théâtre est irremplaçablement à la fois plaisir et savoir c'est qu'il lui est demandé à chaque moment de saisir ce qui sépare ce moment de l'instant qui l'a précédé, de comprendre du même coup le pourquoi du changement, le sens de la transformation. » (Ubersfeld, 2011, p. 21-23)

Nous comprenons parfaitement ce qu'Ubersfeld voulait dire par « La seconde qui s'enfuit a dit ce que la seconde qui suit ne pourra dire », mais nous constatons qu'en réalité une telle qualité de temps scénique est très rarement observée dans la pratique théâtrale. Nous dirions que c'est plutôt un souhait, ce à quoi devrait ressembler le théâtre (le temps au théâtre) dans un monde idéal. Néanmoins, l'importance qu'Ubersfeld accorde au temps scénique est en fort lien avec la pensée de Peter Brook pour qui le théâtre est une concentration de l'espace et du temps. Ces deux réflexions ont stimulé notre recherche sur le plan de la direction d'acteurs : concentrer le temps au théâtre en chargeant avec importance chaque seconde du temps scénique du personnage qui s'enfuit. Nous avons expérimenté différents moyens pour donner de l'importance à chaque instant que le personnage passe sur scène. Nous avons cherché les outils nous permettant de rendre visible et sensible la transmission de l'histoire d'une seconde à l'autre et qui créent la concentration du temps sur scène.

### 1.3 Le temps et la temporalité

Le temps et la temporalité sont des mots avec différentes significations, mais en même temps, ils sont indissociables, au plan physique et philosophique, car on n'expliquera jamais la sémantique de l'un sans se référer à l'autre. Pour pouvoir avancer dans notre recherche sur la temporalité du personnage, nous avons entamé

une recherche sur les notions de temps et de temporalité d'un point de vue physique et philosophique et nous avons tenté d'appliquer nos découvertes à notre pratique théâtrale. Le cadre théorique de notre recherche sur les spécificités physiques et philosophiques du temps s'édifie autour des travaux de Merleau-Ponty, Étienne Klein, Aristote et Anne Ubersfeld.

### 1.3.1 Le temps d'un point de vue philosophique

En premier lieu, il faut mettre en évidence qu'il y a au moins deux sortes de temps, comme le définit Étienne Klein : le temps physique, celui des horloges, et le temps psychologique, c'est-à-dire le temps subjectif, celui de la conscience : « Le premier est censé ne pas dépendre de nous. Le second [sur lequel nous allons nous concentrer], c'est le temps que l'on mesure de l'intérieur de soi. » Klein dit : « Il ne s'écoule pas uniformément. Il se déroule " en ligne brisée " avec une fluidité variable. La notion de durée n'a qu'une consistance très relative. [...] Dans un temps donné, il n'y a pas deux personnes qui comptent un nombre égal d'instants. » (Klein, 2011, p. 27).

L'idée que le temps peut être mesuré en comptabilisant un nombre d'instants de façon subjective n'est pas nouvelle, car Aristote avait déjà réfléchi sur le sujet. La définition du temps comme « nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur » (Aristote, 1999, p. 219) lui permet de montrer que la réalité du temps dépend de la relation entre le mouvement physique et celui de l'acte de l'âme. Donc, selon lui, le temps est ce qui, dans le mouvement, est mesuré ou enregistré par l'âme. Pour Aristote, la réalité du temps comme mouvement, et comme acte de l'âme, est immédiatement présent à la conscience qui perçoit le temps. Il écrit que « nous percevons en même temps (ama) le mouvement et le temps » (Aristote, 1999, p. 219). C'est à partir de la plus simple expérience psychologique qu'Aristote élabore sa

théorie du temps. En effet, c'est en reconnaissant l'existence d'une perception simultanée, englobant, tout à la fois, la perception du mouvement et celle du temps, qu'Aristote aboutit à la célèbre définition du temps comme nombre du mouvement. (Pigler, 2003, p. 282). Pour lui, le temps ne peut être mesuré sans le mouvement, et en s'appuyant sur l'expérience de la perception simultanée, il affirme que le temps n'existe pas sans mouvement et sans changement. Cette vision d'Aristote sur le temps est devenue une pierre d'assise de notre recherche.

Selon Merleau-Ponty, l'analyse du temps ne consiste pas à tirer des conclusions sur une conception préétablie de la subjectivité, mais à accéder, à travers le temps, à sa structure concrète. Il nous suggère de considérer le temps en lui-même, et c'est en suivant sa dialectique interne que nous érigerons notre idée du sujet. Ce qui est passé ou futur, pour l'individu, c'est le présent dans le monde. Cette préexistence des trois éléments de temps, l'auteur la nomme l'image de l'effondrement du temps.

D'après Merleau-Ponty, temps et temporalité sont strictement subjectifs, car le monde objectif est incapable de porter le temps. C'est la conscience qui trace le lien intime entre la subjectivité et le temps. Le passé et l'avenir ne peuvent pas être de simples concepts que nous formerions par abstraction à partir de nos perceptions et de nos souvenirs, de simples dénominations pour désigner la série effective des « faits psychiques ». Le temps est pensé par nous, avant les parties du temps, et les relations temporelles rendent possibles les événements dans le temps. Donc, au lieu de dire que le temps est une « donnée de la conscience », il faudra plutôt dire que la conscience déploie ou constitue le temps :

« Elle [la conscience] chemine librement d'un passé et d'un avenir, qui ne sont pas loin d'elle puisqu'elle les constitue en passé et en avenir et qu'ils sont ses objets immanents, à un présent qui n'est pas près d'elle, puisqu'il n'est présent que par les relations qu'elle pose entre lui, le passé et l'avenir. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 474)

Donc, l'auteur affirme qu'il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas déployé, si passé, présent et avenir ne sont pas dans le même sens. Il est important, pour le temps, de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, mais un enregistrement final, c'est le résultat du passage que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir ainsi, « la conscience est contemporaine de tous les temps » (Merleau-Ponty, 1945, p. 474).

La question qui survient à partir de cette réflexion est la suivante : peut-on percevoir une position temporelle sans un *avant* et un *après*, sans apercevoir la relation entre les trois termes? La réponse que l'auteur donne réside dans l'image de l'effondrement du temps. C'est là qu'on voit un avenir glisser au *présent* et au *passé*. On doit comprendre que, dans chaque moment qui vient, le moment précédent subit une modification : « Le temps est l'unique mouvement qui convient à soi-même dans toutes ses parties, comme un geste enveloppe toutes ses contractions musculaires qui sont nécessaires pour le réaliser. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 479) Si nous pouvons saisir *notre présent* qui est vivant, avec tout ce qu'il implique, nous allons constater une « extase » vers l'avenir et vers le passé qui fait apparaître les dimensions du temps, non comme rivales, mais comme inséparables. Donc, on dit qu'être à *présent*, c'est être de toujours, et être à jamais.

Merleau-Ponty explique comment notre conscience navigue dans nos plus anciennes expériences, mais que cela se fait « à travers des champs de présence par lesquels cet accès au passé lui-même est garanti. » Merleau-Ponty appelle « synthèse du temps »,

« la synthèse de transition qui représente le mouvement d'une vie qui se déploie. Il n'y a pas d'autres manières de l'effectuer que de vivre cette vie, il n'y a pas de lieu du temps, c'est le temps qui se porte et se relance lui-même ». (1945, p. 483-484).

Pour appuyer ses pensées sur la subjectivité de la perception du temps, l'auteur emprunte une expression à H. Corbin dans *Qu'est-ce que la Métaphysique?* :

« Aucune des dimensions du temps ne peut être déduite des autres. Mais le présent (au sens large, avec ses horizons de passé et d'avenir originaires) a cependant un privilège parce qu'il est la zone où l'être et la conscience coïncident. Dans le présent, dans la perception, mon être et ma conscience ne font qu'un, non que mon être se réduise à la connaissance que j'en ai et soit clairement étalé devant moi — tout au contraire la perception est opaque, elle met en cause, au-dessous de ce que je connais, mes champs sensoriels, mes complicités primitives avec le monde, —, mais parce que "avoir conscience" n'est ici rien d'autre que "être à ..." et que ma conscience d'exister se confond avec le geste effectif d'"ex-sistence". » (Corbin, cité dans Merleau-Ponty, 1945, p. 485)

La question qu'il se pose est la suivante : quel est, en nous et dans le monde, le rapport du *sens* et du *non-sens*? Il analyse les différentes perceptions temporelles développées par notre conscience comme « créateurs » du sens. L'accent est mis sur notre capacité de comprendre, de construire et d'opérer la synthèse de l'objet qui devient porteur du sens : « La chose n'est qu'une signification, c'est la signification "chose". » (Merleau-Ponty, 1945, p. 490) D'après lui, la signification d'une chose ne se révèle que si nous les regardons d'un certain point de vue, avec une certaine distance et dans un certain sens.

L'analyse du temps de Merleau-Ponty éclaire et fait apparaître le sujet et l'objet comme deux moments abstraits d'une structure unique qui est la *présence* : « C'est par le temps qu'on pense l'être, parce que c'est par les rapports du temps sujet et du temps objet que l'on peut comprendre ceux du sujet et du monde. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 492)

« [L'autre] n'existera jamais pour nous comme nous-mêmes, il est toujours un frère mineur, nous n'assistons jamais en lui comme en nous à la poussée de la temporalisation. Mais deux temporalités ne s'excluent pas comme deux consciences, parce que chacune ne se sait qu'en se projetant dans le présent et qu'elles peuvent s'y enlacer. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 495)

### 1.3.2 La temporalité

Qu'est-ce que la temporalité? En langage kantien, la temporalité, c'est le sens le plus intime et le caractère le plus général des « faits psychiques ». Et la définition la plus répandue de la temporalité que nous trouverons dans la plupart des dictionnaires est : « Caractère de ce qui est dans le temps, le temps vécu, conçu comme une succession. » (*Le Petit Robert*) Ce qui est devenu clair pour nous est que la temporalité, ou autrement dit, le « caractère de ce qui est dans le temps » est une chose strictement subjective. La temporalité de chacun dépend de sa propre conscience et de sa perception du passage du temps. Notre temporalité est insaisissable pour autrui puisque toutes nos expériences en tant que telles sont les nôtres et qu'elles se disposent selon notre avant et notre après.

De toutes les idées théoriques exposées et liées à la spécificité du temps, nous n'avons retenu que les aspects qui se prêtent à un traitement théâtral, autrement dit, les notions que nous pouvions adapter et appliquer à notre pratique théâtrale. D'Étienne Klein, nous retenons que « le temps se déroule "en ligne brisée" avec une fluidité variable. La notion de durée n'a qu'une consistance très relative. [...] Dans un temps donné, il n'y a pas deux personnes qui comptent un nombre égal d'instant. »

Donc, si l'on ne peut connaître la temporalité des autres, comment peut-on connaître la temporalité d'un personnage qui, par définition, est une fiction? Au théâtre, lorsque

nous analysons un texte, nous avons l'obligation de créer les conditions propices pour que l'acteur invente la temporalité de son personnage.

Les réflexions de Merleau-Ponty sur le temps sont ici très inspirantes. De lui, nous retenons ceci : « La conscience chemine librement d'un passé et d'un avenir », et elle déploie ou constitue le temps. Il met aussi l'accent sur notre capacité à comprendre, à construire et à opérer la synthèse de l'objet qui devient porteur du sens : « Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon rapport avec les choses. » Dans notre recherche, nous voulions que l'acteur devienne le créateur de sens de sa temporalité. Que consciemment, il fasse des choix pour assurer *l'effondrement du temps*, ce voyage entre l'avenir et le passé, tout en étant présent sur scène.

Si le temps naît de notre « rapport avec les choses », au théâtre, c'est à l'acteur de choisir les éléments avec lesquels le personnage peut avoir un rapport sur scène. C'est à l'acteur de donner du sens, d'élaborer la signification et l'importance de chacune de ces « choses » que le personnage va découvrir. Il doit expérimenter comment ce rapport formera « le caractère de ce qui est dans son temps » et provoquera un déroulement de celui-ci « "en ligne brisée" avec une fluidité variable ». Autrement dit, l'acteur crée de façon consciente une nouvelle temporalité à son personnage.

Pour ce qui est de la définition d'Aristote concernant le temps qui est mesurable par le nombre de mouvements selon l'antérieur et le postérieur, nous aimerions retenir que le temps peut être visible seulement à travers le mouvement, et que sans mouvement il n'y a pas de temps. Si nous traduisons cette pensée en langage théâtral, ce qu'Aristote appelle « mouvement » serait l'équivalent d'un changement dans l'action physique ou psychique du personnage. Donc, à partir de ce moment, nous chercherons à mesurer ou plutôt à évaluer le temps scénique du personnage à travers le nombre des changements que l'acteur va lui imposer. Ces changements peuvent

être physiques ou psychiques, et ils devraient surgir comme une succession d'instantanés temporels issus du passé ou de l'avenir du personnage. Ces changements devront être perceptibles pour le public. L'importance du temps scénique du personnage est proportionnelle au nombre de changements que le personnage subira sur scène et évaluable selon ce nombre de changements. Si, dans une période de temps donnée, par exemple la durée d'une scène théâtrale, nous augmentons le nombre de changements subis par le personnage, cela pourrait créer la sensation d'une compression du temps au théâtre.

### 1.3.3 Le théâtre et le temps

En parallèle avec la recherche sur le temps d'un point de vue philosophique, nous avons analysé les différentes théories sur le temps au théâtre. Compte tenu de la direction dans laquelle se poursuit notre réflexion, les énoncés d'Anne Ubersfeld, universitaire française et spécialiste du théâtre, nous ont semblé des plus pertinents.

Pour Ubersfeld, la question fondamentale que pose le texte de théâtre est celle de son inscription dans le temps. L'auteure distingue deux temporalités dans le « fait théâtral » : celle de la représentation et celle de l'action représentée. Elles se manifestent dans la zone médiatisée (celle du public), là où se fait l'inversion des signes. Le temps théâtral est le rapport entre les deux temporalités et le mode de représentation choisi.

Pour Ubersfeld, l'extrême difficulté d'analyser le temps au théâtre vient de l'enchevêtrement de ces sens du temps, qui font de la temporalité une notion plus « philosophique » que sémiologique :

« Le temps au théâtre est à la fois image du temps de l'histoire, du temps psychique et du retour cérémoniel.[...] La difficulté de

notre analyse consiste à défaire l'enchevêtrement, à isoler les brins du réseau, mais aussi à en saisir les signifiants. [...] Ce qui nous paraît décisif pour analyser la temporalité théâtrale, c'est l'étude de ce qui est textuellement saisissable. » (Ubersfeld, 1996, p.152)

Le problème fondamental du temps au théâtre est qu'il se situe par rapport à l'*ici* et *maintenant*, qui se trouve être l'*ici* et le *maintenant* de la représentation, mais qui est aussi le présent pour le spectateur. L'écriture théâtrale est donc une écriture au présent et les indices de temps qui y sont contenus sont inévitablement compris dans un rapport au présent. Mais ces signifiants désignent un référent nécessairement hors scène, qu'on ne peut donc pas montrer. Le temps de l'histoire et la durée vécue ne peuvent fonctionner comme référents construits sur scène. Ubersfeld suggère de faire une distinction entre le texte et la représentation. la représentation arrête le temps ordinaire et forme un autre temps. D'après l'auteure, ce qu'indique le texte de théâtre, c'est un temps rapporté que la représentation montrera comme déplacement de l'*ici* et *maintenant*. Donc, la représentation ne se déroule pas vraiment dans un autre temps, mais dans un non-temps. Ubersfeld articule ici une réflexion ultime qui touche le cœur de notre futur travail de recherche : « Le temps est ce qui ne se voit pas, mais se dit seulement, ce dont il faudra, pour en rendre compte, perpétuellement inventer les signes visuels. » (1996, p. 160)

L'auteure suppose que le nombre et la succession des événements de la fable, le rythme de la succession des unités du texte, donnent à la durée temporelle un sentiment distinct. Le temps peut être interprété comme progressif ou circulaire, selon le retour ou le progrès des différentes séquences textuelles, mais d'après Ubersfeld, ces indications sont relatives : « Un grand nombre d'événements, dans un court espace de temps représenté, peuvent donner l'"impression" d'un temps extrêmement long ou au contraire d'une bousculade temporelle. » (1996, p. 161) Cette réflexion confirme notre hypothèse qui suppose que le nombre de changements dans une

période du temps pourrait donner l'impression d'une compression et d'une dilatation du temps.

Une autre réflexion très pertinente est celle du temps comme référence, c'est-à-dire le renvoi de l'action théâtrale à un moment déterminé du passé lointain ou immédiat. Cet aspect du problème du temps touche davantage la représentation que le texte. C'est à la représentation de fabriquer les signes renvoyant à cette référence temporelle, quitte à modifier cette référence ou à inventer un autre système : « Dire le temps, c'est déplacer l'ici maintenant, inscrire le fait-théâtre (texte plus représentation) dans un certain cadre temporel, lui donner ses limites en même temps qu'on assure son ancrage référentiel. » (Ubersfeld, 1996, p. 164) C'est ce que Ubersfeld appelle « cadrage ». Selon elle, le début de tout texte théâtral est plein d'indices de temporalité (didascalies d'ouverture et début du dialogue). L'exposition suppose un ancrage dans la temporalité, s'il y a une temporalité, les didascalies sont là pour marquer ou non le temps et elles sont relayées par le dialogue. Présentes dans le texte, elles marquent un moment de l'histoire par une série d'indices. Elles peuvent être aussi précises et détaillées qu'abstraites.

« Or, toutes les marques indicielles de l'histoire peuvent ne figurer nulle part. Leur absence indique *un degré zéro de l'historicité*, un cadre temporel abstrait. C'est le cas d'une série d'œuvres modernes, dans lesquelles l'absence de repères historiques renvoie non pas seulement au refus de l'histoire, mais plus précisément au temps présent » (1996, p. 166).

Voilà comment l'énoncé de ce cadrage temporel d'Ubersfeld fait un lien avec notre idée de création d'une dramaturgie temporelle de personnage. C'est exactement ce *degré zéro de l'historicité*, ce cadre temporel abstrait du théâtre postdramatique qui est le plus déroutant pour les acteurs et les metteurs en scène. Voilà pourquoi nous supposons que la création d'un « cadrage » temporel au début de chaque pièce ou de

chaque scène est nécessaire pour créer un ancrage dans la temporalité proposée par le metteur en scène.

#### 1.3.4 La « temporalité fictive » ou « bulle temporelle » du personnage

Notre hypothèse est que, pour créer une dramaturgie temporelle, il est nécessaire de proposer à l'acteur une « temporalité de départ » pour le personnage qui définira le début de sa scène. La création de cette temporalité de départ est la première étape obligatoire pour entamer la création d'une dramaturgie temporelle du personnage et elle est préalable à l'action scénique du personnage. Elle se construit à partir des instants qui précèdent l'apparition du personnage sur scène et définit la qualité de son premier mouvement. Le but est de positionner l'acteur dans l'ordre des événements qui influenceront l'état physique et mental du personnage. Pour ce faire, l'acteur et le metteur en scène seront appelés à créer une autre couche de fiction sur la fiction de l'écriture théâtrale, celle de la temporalité du personnage. L'invention de cette nouvelle bulle temporelle peut s'inspirer du texte dramatique déjà existant ou du rapport de l'acteur avec l'environnement scénique.

Pour commencer, l'acteur et le metteur en scène doivent remettre en question tout ce que les mots de l'auteur disent ou ce que l'on pense qu'ils disent. La création de cette nouvelle temporalité fictive du personnage est accompagnée d'un questionnement qui aidera l'acteur et le metteur en scène à trouver l'essentiel dans l'œuvre et à donner un nouveau sens aux mots pour mieux se les approprier et recréer : « les mots nous disent ce que nous, en tant que société, nous croyons qu'est le monde.

“Ce que nous croyons” qu'il est, voilà le hic. En associant les mots à l'expérience, et l'expérience aux mots, nous passons au crible des histoires qui font écho ou nous préparent à une

expérience ou nous racontent des expériences qui ne seront jamais nôtres. » (Manguel, 2011, p. 16)<sup>1</sup>

Ensuite, nous présumons que l'acteur et le metteur en scène sont dans l'obligation de concrétiser le contexte dans lequel le personnage agit et d'établir son rapport sensoriel avec l'espace et les autres composantes de l'environnement scénique. À la suite de ce nouveau rapport sensoriel, l'imaginaire de l'acteur provoquera les changements qui bousculeront l'action physique ou mentale du personnage. Son temps deviendra donc complètement subjectif et il se déroulera « en ligne brisée et avec "une fluidité variable" », comme le dit Klein. Notre hypothèse est que ces changements sont produits par la création des événements. Lorsque nous parlons de *création* des événements pour le personnage, nous sous-entendons que ceux-ci ne sont pas nécessairement présents dans la fable de la pièce. Et s'ils ne sont pas présents dans l'écriture, cela implique que nous avons un pouvoir décisionnel sur le genre d'événements que nous allons créer. La nature des événements créés définira « le caractère de ce qui est dans le temps » du personnage et formera sa temporalité de départ. L'invention d'événements non présents se fait dans le but de clarifier, de canaliser l'action principale du personnage et d'empêcher le déroulement prévisible de cette même action. Elle crée aussi des contraintes au déroulement de l'action envisagée et provoque des changements dans sa direction et sa qualité. Donc, en résumé, pour créer une temporalité de départ du personnage, l'acteur peut s'appuyer sur le texte de la pièce, le contexte dans lequel l'action se déroule et le rapport sensoriel qu'il entretient avec l'espace. L'acteur fait un choix parmi toutes les possibilités et prend un seul facteur qui pourrait être essentiel pour la création de la temporalité de son personnage. Il se concentre sur ce facteur essentiel qui l'aidera à trouver un état de corps et d'esprit de départ à son personnage. Ensuite, il s'engage dans une action et permet ainsi l'apparition d'événements de toutes sortes qui

---

<sup>1</sup> Alberto Manguel, auteur de l'essai « Nouvel éloge de la folie » est un écrivain et critique littéraire argentin-canadien

viennent influencer sa temporalité. La création de chaque nouvel événement changera son centre d'attention et permettra à l'acteur d'étudier les différentes facettes du personnage et de mieux comprendre sa sensibilité. La succession des événements dessinera une trajectoire de l'action du personnage dans l'espace et servira de canevas pour l'élaboration d'une dramaturgie temporelle du personnage.

#### 1.4 Dramaturgie de la temporalité

Nous aimerions ici apporter quelques clarifications concernant le terme *dramaturgie*. Nous avons cherché les nuances à travers les différentes définitions de ce mot afin de lier de manière organique les notions théoriques déjà existantes à leur implication dans la pratique.

Qu'est-ce que la dramaturgie? La dramaturgie vient du grec δράμα (drama), qui signifie « action ». Dans *Le Dictionnaire de la langue française* (1889), le philosophe et lexicographe français Émile Littré définit la dramaturgie ainsi : « Art de la composition des pièces de théâtre. » La définition du Littré nous est apparue trop générale pour qu'elle soit utilisée dans notre recherche, voici pourquoi nous avons étudié les définitions de Patrice Pavis dans *Le Dictionnaire du théâtre*. Selon lui, la dramaturgie, dans son sens le plus général, « est la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstraits » (Pavis, 1996, p. 106). Il admet que cette notion présuppose un ensemble de règles spécifiquement théâtrales dont la connaissance est indispensable pour écrire une pièce et l'analyser correctement. Pavis résume aussi les spécificités de la dramaturgie classique, ce qui met en évidence, pour la dramaturgie contemporaine, les différences reliées aux buts recherchés : « La dramaturgie classique examine exclusivement le travail de l'auteur et la structure narrative de l'œuvre. [...] Elle

cherche les éléments constitutifs de la construction dramatique de tout texte classique : ainsi, l'exposition, le nœud, le conflit, l'achèvement, l'épilogue, etc. » (Pavis, 1996, p. 106) La dramaturgie, d'après Pavis, « dessine l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation depuis le metteur en scène jusqu'au comédien a été amenée à faire. Ce travail couvre l'élaboration et la représentation de la fable, le choix du lieu, le montage, le jeu de l'acteur, la représentation illusionniste ou distanciée du spectacle. En résumé, la dramaturgie s'organise et dispose les éléments de la fable dans l'espace textuel et scénique et selon une temporalité définie. La dramaturgie dans son sens le plus récent tend donc à dépasser le cadre d'une étude du texte dramatique pour englober texte et réalisation scénique » (Pavis, 1996, p. 107). Pavis confirme que l'analyse des actions est à la base de la dramaturgie : « La dramaturgie se fonde sur une analyse des actions et de leurs actants (les personnages), ce qui oblige à déterminer les forces directionnelles de l'univers dramatique, les valeurs des actants, et le sens (la direction) de la fable. » (Pavis, 1996, p. 107) Cette affirmation va dans le même sens que la vision du philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels (2009), qui fait aussi un lien entre la théorie et la pratique théâtrale. Pour lui :

« la dramaturgie est la composition d'une action dans l'espace. [...] Cela peut tout aussi bien être du théâtre ou de la danse. Le drame est dans cette idée que le théâtre serait du texte dans un espace. Ce n'est pas vrai. La dramaturgie est le premier regard de celui qui voit du sens advenir dans un espace. Au théâtre aussi, la dramaturgie vient du bord du plateau. La question des territoires de la dramaturgie n'est pas intéressante parce que le processus du sens et des signaux de sens n'en dépend pas » (Réseau en scène Languedoc-Roussillon, 2009).

Nous définirions donc la dramaturgie de la temporalité, comme la composition et le développement d'une action dans l'espace, élaborée par l'acteur en fonction la représentation de la fable.

#### 1.4.1 L'état de corps dans la temporalité de départ

Une fois la temporalité de départ du personnage établie, nous devons engager l'acteur dans une action précise et lui donner une direction possible de développement afin d'observer comment la qualité et la logique de cette action vont changer face aux événements inventés qui vont surgir et transformer la dramaturgie. En parlant de temporalité de départ du personnage, nous sous-entendons que celle-ci est perceptible dans la présence physique et le langage corporel de l'acteur.

Certaines réflexions apportées par les créateurs du milieu de la danse à propos de la préparation du mouvement nous semblent appropriées à notre recherche. Ils emploient le terme *état de corps* pour expliquer le processus de préparation, mental et physique, qui précède l'arrivée des danseurs sur scène : « Je cherche l'état de corps avant la chorégraphie. Je m'intéresse moins aux [mouvements] qu'à l'impulsion qui les motive. [...] [L]e sens émerge de l'intention. » (Mélanie Demers par Catherine Lalonde, 2011) Ce qui est captivant, c'est que Mélanie Demers<sup>1</sup> s'intéresse à la naissance de l'impulsion qui motive le mouvement et que, pour elle, la clarté des intentions fait émerger le sens. Le but de la recherche sur l'état de corps faite par Mélanie Demers va dans le même sens que notre idée de création d'une bulle temporelle (ou temporalité fictive) pour engager le corps, l'intelligence et l'humanité de l'acteur dans un processus créatif. Les deux recherches envisagent d'établir un départ précis pour le performeur (acteur ou danseur), pour assurer son ancrage dans la temporalité proposée. La question qui surgit est la suivante : comment pourrions-nous sculpter cet *état de corps* chez les acteurs? Voici une définition d'*état de corps* donnée par Philippe Guisgand : « L'ensemble des tensions et intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement. » (Revue DEMéter, 2004) Donc, pour que l'acteur puisse créer un *état de corps*, il détecte ou invente

---

<sup>1</sup> Mélanie Demers – chorégraphe et interprète montréalaise

« l'ensemble des tensions et intentions qui s'accumulent intérieurement » dans sa bulle temporelle et les laisser vibrer dans son corps.

#### 1.4.2 Dramaturgie temporelle

Si nous tentions de définir ce qu'est la création d'une dramaturgie temporelle du personnage, nous dirions qu'il s'agit d'un processus d'invention d'événements possibles autour de la fable de la pièce, qui ne sont pas présents dans l'écriture dramatique, et qui peuvent influencer directement l'action menée par l'acteur. Ce processus d'invention se nourrit et se construit autour des circonstances dans lesquelles évolue le personnage en regard de la situation dramatique. En mêlant les circonstances supposées<sup>1</sup> déduites de l'écriture avec les événements que l'imagination de l'acteur peut ajouter, nous souhaitons permettre une existence strictement temporelle de l'acteur sur scène. La création d'une temporalité fictive par l'acteur et son désir de la développer en composant une série d'événements successifs sont à la base de la dramaturgie temporelle du personnage. Celle-ci est visible ou lisible seulement dans le langage corporel et émotionnel du personnage. L'invention de cette temporalité fictive du personnage (la bulle temporelle déterminée au début du travail sur chaque scène) définit la qualité de l'action menée par l'acteur. Le développement de cette même action dans l'espace est ce qui va créer cette dramaturgie.

La dramaturgie temporelle se crée dans le but d'aider l'acteur à s'approprier et à personnaliser l'action du personnage par son imagination et sa sensibilité. Elle lui permet de conduire l'action demandée par le metteur en scène et, en même temps, de l'enrichir et de la fortifier. En créant une dramaturgie temporelle à son personnage, l'acteur s'oblige à poursuivre une recherche constante pour comprendre ce qu'est *l'essentiel* qui influence l'action du personnage. Le choix d'une influence *essentielle*

---

<sup>1</sup> cf. 1.5.3 les circonstances supposées

sur l'action n'est jamais final. C'est une première étude pour rendre l'action du personnage plus intéressante, surprenante et théâtrale. *L'essentiel* doit se nuancer, évoluer et se transformer avec chaque répétition. La prise de position personnelle de l'acteur qui cherche les événements susceptibles d'influencer l'action principale du personnage est incontournable dans ce processus.

### 1.5 L'essentiel

Notre recherche sur la concentration du temps théâtral, sur l'importance du temps scénique, sur la temporalité et sur l'état de corps du personnage a fait apparaître de façon naturelle le mot *essentiel* dans notre vocabulaire. Bien entendu, le choix et l'interprétation de ce qui est *essentiel* dans chaque œuvre resteront strictement subjectifs et réservés à l'équipe de production. Pour nommer ce qui est *essentiel*, dans une œuvre intégrale ou dans une scène, le metteur en scène doit donner une réponse précise à toutes les questions qui surgissent et faire des choix artistiques clairs. Chercher *l'essentiel* aidera les concepteurs à définir clairement l'espace scénique et les acteurs à se positionner dans le cadre temporel du personnage. Si le metteur en scène est capable de communiquer aux acteurs ce qu'est *l'essentiel* pour lui, dans l'œuvre intégrale et dans la succession des scènes et des événements, l'acteur pourra mieux se concentrer sur la précision d'exécution de son action. Aller vers *l'essentiel*, c'est développer un niveau supérieur de conscience qui nous permet de prendre les décisions adéquates pour nous débarrasser de tout ce qui nous semble inutile et superflu. Toucher à *l'essentiel*, en terme théâtral, signifie pour le metteur en scène épurer et réunir tous les éléments constitutifs de son spectacle. L'approche théâtrale du metteur en scène allemand Michael Thalheimer est un exemple dans la recherche de l'essentiel et de l'épuration, Voici comment il perçoit les fonctions et les besoins de l'espace scénique et la présence de l'acteur dans ce même espace :

« Le but de mon espace, c'est de montrer des hommes qui sont d'un côté très emprisonnés et de l'autre côté très exposés, très délaissés, très seuls. Souvent, je n'utilise aucun objet non plus sur scène. Le comédien n'a affaire à rien d'autre qu'à l'auteur, à lui-même et à son partenaire. Il ne dispose d'aucun accessoire, d'aucun intérieur, d'aucun meuble auxquels il pourrait s'accrocher. Tout est réduit et on se trouve face à l'acteur nu confronté à soi-même. C'est ça l'intérêt de l'espace et nous partons toujours du principe : y a-t-il une scénographie?! » (Ortolani, entretien avec Thalheimer dans *OutreScène*, 2005)

La recherche de *l'essentiel* chez Thalheimer est évidente aussi dans son approche et son travail avec le texte.

Il s'autorise à faire des abréviations dans l'écriture originale en ne supprimant pas seulement des répliques, mais aussi des personnages. Pour lui, les personnages ne sont que des figures qui peuvent être radiées subjectivement sans impact ni influence sur le flux de la pièce ou le message principal de la pièce. Mais il ne touche pas aux personnages qui sont importants pour la ligne principale de la pièce : « Je veux être "fidèle à la pièce" dans tous les sens, mais cela n'a rien à voir avec le fait d'être "fidèle au texte". [...] Il n'existe pas de spectacle "authentique" au théâtre. Être près du dramaturge ne signifie pas nécessairement dire chacun de ses mots. »

(Thalheimer par Boenisch 2008.) D'après lui, les coupures dans les textes classiques sont obligatoires, car les pièces ont été écrites dans une époque et un contexte différents qui obligeaient les auteurs et les personnages à s'exprimer d'une façon qui n'est plus actuelle aujourd'hui. Il insiste sur le fait que de couper les textes n'est pas signe d'une sorte d'impatience envers les auteurs et leur écriture originale, mais qu'il s'agit plutôt d'un plaisir de trouver la pureté ou l'essence de l'œuvre. Pour lui, la version coupée n'est pas mise en scène dès le début du processus de répétition, c'est quelque chose qui se développe au fil du temps :

« Il faut beaucoup plus de temps, de travail et d'intensité pour faire bouillir un morceau jusqu'à son essence. Cela implique un degré élevé de patience plutôt que de l'impatience. On pourrait comparer cela au processus de cuisson. Lorsque vous faites une ébullition, puis que vous filtrez et faites une autre ébullition, l'essence peut être pleine de contenu et d'intensité. La version coupée doit être quelque chose qui est très fort plutôt que quelque chose qui est coupé pour être plus court. [...] Le but principal de mon travail est de concentrer complètement, de faire bouillir les choses au maximum, jusqu'à l'intensité, au cœur de la pièce, pour éliminer tout ce qui est superflu. Et c'est apparemment quelque chose qui n'a pas été fait d'une manière aussi radicale par un autre metteur en scène et dans un autre théâtre allemand. Personne d'autre n'a jamais exécuté cela si radicalement, ou n'a vraiment réduit les choses au cœur du texte et à l'essence absolue. » (Thalheimer par Levine, 2007..)

Voici pourquoi il est essentiel pour chacun des acteurs qui travaillent avec Thalheimer de comprendre en profondeur sa lecture de la pièce.

Dans cette recherche de la pureté et de l'essentiel de l'œuvre menée par Thalheimer, nous voyons une similitude avec notre démarche vers la création d'une dramaturgie temporelle du personnage. La clarté que nous cherchons dans le cadrage temporel du personnage permet à l'acteur de choisir une action très précise, pour arriver à l'essentiel de ce que vit le personnage. La clarté de ce cadrage temporel viendra par l'épuration des circonstances, de la situation, des actions et des événements vécus des personnages qui vont créer leurs bulles temporelles. La précision dans la création de cette temporalité de départ est préalable pour pouvoir trouver l'essentiel dans la problématique de la pièce autant que pour accorder le niveau de jeu de l'acteur.

### 1.5.1 Le mouvement

Un autre mot-clé est le *mouvement* : le mouvement devient le temps capturé par le spectateur comme conséquence de son observation et de son envie de comprendre la

temporalité du personnage. La qualité du mouvement exécuté par l'acteur est engendrée par la temporalité du personnage qui porte la qualité et le caractère de son temps. Physique ou mental, le mouvement est la manifestation du passage du temps et il doit rester visible pour le spectateur : « Quelle que soit l'amplitude du mouvement, si faible que soit la distance, le spectateur n'est pas moins requis de la saisir, de percevoir le passage et, à chaque instant, d'utiliser l'outil capital, la mémoire. » (Ubersfeld, 2011, p. 23) L'impulsion qui déclenche un nouveau mouvement marque le changement dans la temporalité du personnage. La qualité dynamique de ce mouvement mené par l'acteur est le reflet de la qualité du temps que vit le personnage. Pour que le mouvement soit organique, l'acteur définit les circonstances et la situation dans lesquelles il agit et ainsi nourrit de sens chaque instant que son personnage passe sur scène. Il doit être réceptif pour récolter et accumuler toute l'information disponible sur le plateau (texte, partenaire, décor, accessoire, éclairage, etc.) et se laisser surprendre par les éléments qui produiraient un nouveau mouvement en cherchant une constante transformation de sa temporalité.

### 1.5.2 Les événements

Ce qui déclenche l'impulsion pour chaque nouveau mouvement est habituellement lié à un événement. La suite et l'ensemble des événements vécus dans une vie forment la personnalité et la subjectivité de chaque individu. Leur ampleur, mélangée avec la spécificité culturelle, sociale et politique et le niveau de conscience, définit le caractère de chaque être humain. Cependant, la fiction dessinée par l'écriture théâtrale donne très peu d'information sur le passé du personnage et elle ne nous permet de déduire ni le nombre ni l'ampleur des événements vécus. Raconter notre vie, c'est facile parce qu'on connaît le contexte dans lequel chaque événement marquant s'est produit et on se souvient de tous les détails importants. Raconter la vie de quelqu'un d'autre est très difficile, car nous sommes privés de sa mémoire. Raconter la vie d'un personnage fictif est un acte de création de sa mémoire.

D'habitude, le mot *événement* est lié à la totalité de la représentation théâtrale, laquelle devient en soi un événement. Dans notre recherche, nous aimerions que *l'événement* soit compris comme *l'élément qui provoque le changement dans la direction ou la qualité de l'action principale du personnage.*

Dans le cadre de notre mémoire-crédation, nous avons cherché méthodiquement les sources possibles des événements non présents dans l'écriture dramatique. Avec l'acteur, nous avons cherché les possibles qui surgissent à partir de son rapport avec le texte, l'espace et son partenaire, et qui sont inspirés de son propre imaginaire.

Nous avons étudié les événements non présents de trois catégories :

- les événements qui précèdent l'action scénique et qui définissent l'état de corps et d'esprit du personnage ;
- les événements au temps présent qui se produisent devant le public ;
- les événements qui appartiennent au passé du personnage et qui sont les formateurs de sa mémoire.

Tous les événements sont provoqués par les découvertes issues de l'imagination de l'acteur. Chaque événement provoque un mouvement chargé d'une certaine qualité et doté d'une certaine durée. Nous avons analysé comment l'ampleur d'un événement et l'importance qui y est accordée vont jouer sur la durée et la qualité de mouvement. Notre attention vise à comprendre comment un geste, un mot ou un son saisis par l'acteur peuvent devenir un événement. Nous avons cherché à comprendre avec quelle logique nous pourrions inventer les *événements non présents* et comment ils produiraient un effet visible dans l'état de corps et d'esprit de l'acteur. L'événement qui précède l'arrivée du personnage sur scène détermine sa temporalité et définit la qualité de son action. Souvent ce même événement est aussi le déclencheur de l'action du personnage, car l'exécution de l'action influence directement le comportement physique du personnage. L'événement que l'acteur produira devant le public aura pour but de changer la temporalité de son personnage, d'où émergera la

qualité ou la direction de son action principale. Tous les événements qui appartiennent au passé du personnage, nous pouvons les inventer au besoin pour donner les caractéristiques recherchées au personnage.

L'invention d'événements non présents se fait dans le but d'empêcher le déroulement prévisible de l'action principale du personnage. Les événements créent des contraintes au déroulement « prévisible » de l'action et provoquent des changements dans sa direction et sa qualité. La création de chaque nouvel événement permet aux acteurs d'étudier le personnage et de mieux comprendre sa sensibilité. Non seulement l'acteur construit intellectuellement l'événement, mais il trouve aussi comment cet événement va faire son chemin dans son corps afin de produire des effets physiques visibles pour le public. Ainsi, l'écriture de la dramaturgie temporelle du personnage sera lisible principalement dans le langage corporel de l'acteur et dans sa sensibilité de transmission.

### 1.5.3 Les circonstances supposées

L'analyse des actions du personnage à partir des circonstances dans lesquelles il agit est à la base de la méthode de Stanislavski. Il a emprunté le terme « circonstances supposées » à Alexandre Pouchkine pour nourrir sa méthode et il l'a modifié en « circonstances proposées ». D'après Stanislavski, il s'agit de la fable de la pièce, ses faits, ses événements, le temps et le lieu de l'action, les conditions de vie des personnages, la façon personnelle dont nous, comédiens et metteurs en scène, comprenons la pièce, ce que nous ajoutons (mise en scène, mise en place, décors, costumes, accessoires, lumières, sons, environnement sonore). Voilà donc tout ce qu'un acteur doit croire, résume Maria Knebel dans son livre *L'Analyse-Action* (1961).

Comprendre l'époque dans laquelle les personnages évoluent, pour l'auteure, c'est l'une des circonstances proposées les plus importantes. Cependant, elle ajoute qu'il ne s'agit pas seulement de représenter l'époque, mais aussi de comprendre qu'en dehors de leur présent, les personnages ont un passé et un futur. Avec des exemples, Knebel nous fait réaliser que notre imagination est le seul véhicule pour pénétrer dans le passé et l'avenir de nos personnages. Nous pensons qu'analyser le personnage et ses actions à partir des circonstances proposées est applicable pour une écriture classique, mais, comme nous l'avons déjà souligné, cela est complètement inapproprié pour une pièce postdramatique. Le manque de circonstances précises nous oblige à chercher une autre façon d'analyser la pièce. Même s'il y a un certain nombre de circonstances que nous pouvons déduire de l'écriture, nous croyons que l'acteur ne peut jouer qu'une chose à la fois. Il est impossible de résumer dans le jeu d'acteur toutes les circonstances comme le suggère Stanislavski. Nous sommes absolument d'accord avec Knebel que l'imagination est le seul véhicule pour recréer le passé et l'avenir du personnage. Nous nous appuyons sur la notion énoncée par Pouchkine, *les circonstances supposées*, car les suppositions engendrent plus de choix pour notre imaginaire.

#### 1.5.4 Les actions physiques

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises l'importance du langage corporel de l'acteur, voilà pourquoi nous aimerions apporter quelques précisions sur ce terme. Durant notre recherche-crédation, nous nous sommes référé aux deux œuvres de Maria Knebel qui sont « L'analyse par l'action » et « Le verbe dans l'art d'acteur ». Dans ces ouvrages, Maria Knebel fait une synthèse d'une des plus importantes découvertes de Stanislavski, celle de l'analyse à travers les actions physiques, qui va changer définitivement son système et modifier l'ordre des découvertes précédentes. D'après Knebel, « la vie physique de l'être humain est la réalisation concrète d'un état psychophysique » (Knebel, 2006, p. 45). Elle cite à plusieurs reprises Stanislavski

pour articuler sa pensée autour des liens existants entre « la vie du corps humain » et « la vie de l'esprit humain » et de la façon dont cette relation peut se manifester dans une action scénique avec une vérité authentique. Le chemin vers cette *vérité authentique* passe par la capacité de l'acteur à déterminer à chaque instant comment les pensées et les désirs du personnage l'animent et comment ils vont se traduire ou s'exprimer dans son comportement physique.

L'auteure affirme que la ligne continue des actions physiques joue un rôle considérable dans la création des personnages et qu'elle peut provoquer une action intérieure, un processus pour ressentir le personnage, ce que Stanislavski avait appelé « *pérezivanie* ». Knebel précise que ce mot « est composé de la racine “vivre” et d'un préfixe qui indique un mouvement de passage, de transformation, de dépassement. Ce mot rayonne entre plusieurs champs sémantiques : le vivre, l'expérience, l'émotion » (Knebel, 2006, p. 48). Elle insiste sur le fait que lors du processus de création, il ne faut pas séparer l'analyse du comportement intérieur et celle du comportement extérieur des êtres.

## CHAPITRE II

### EXPÉRIMENTATION SUR LA CRÉATION DE LA DRAMATURGIE TEMPORELLE

Même si l'idée de développer une dramaturgie temporelle du personnage est issue de mon travail sur les textes postdramatiques, pour l'expérimentation pratique, j'ai choisi de travailler sur un texte du répertoire classique. Dans les textes de la nouvelle dramaturgie, le manque de structure narrative et d'informations sur les personnages, de références et de recul limite la recherche, bien que, dans le champ de l'invention et de l'expérimentation, tout puisse devenir sujet à réflexion. Par contre, avec un texte de répertoire, la narration de l'histoire nous est familière, nous avons des référents concernant l'œuvre et nous savons ce qui a été fait et comment l'œuvre a été montée. Surprendre et déjouer les attentes du public est l'une des façons de vérifier si notre proposition est pertinente. Pour valider nos hypothèses, notre choix s'est arrêté sur les premières répliques de la scène 1 de l'acte I de *Hamlet* de William Shakespeare (2002). Le travail sur *Hamlet* nous a permis d'inventer une dramaturgie temporelle à partir d'une scène qui ne comporte presque pas d'informations sur les personnages, le lieu et la situation. En même temps, il a fallu tenir compte du contenu et de la problématique de la pièce dans son intégralité.

#### 2.1 Les circonstances supposées dans l'acte 1 de la scène 1 de *Hamlet*

En règle générale, les didascalies dans les œuvres de Shakespeare ne sont pas trop nombreuses ni trop descriptives, ce qui laisse beaucoup de place à l'imagination et à l'interprétation de l'acteur et du metteur en scène. Au début de la première scène de *Hamlet*, la didascalie de l'auteur nous indique le lieu dans lequel l'action prendra place (le Danemark, dehors, la nuit) ainsi que la fonction assignée aux deux personnages : le gardien n° 1 (Fransisco) est en faction et le gardien n° 2 (Bernardo)

arrive pour le remplacer. Voilà toute l'information que l'on possède sur les personnages et sur les circonstances entourant l'action. Nous n'avons aucun détail sur le château d'Elseneur, ni sur la nuit qui l'entoure, ni sur les deux personnages.

Pour pouvoir observer comment la qualité des actions des personnages évolue avec le changement de leurs temporalités, nous avons établi une série d'actions physiques de routine entre les gardiens pour marquer clairement le moment de transfert d'une faction à l'autre. Par exemple, chacun des gardiens détient une épée, mais celui qui est en faction possède aussi une lance et un trousseau de clés qu'il confie à celui qui arrive pour le remplacer. En instaurant une action claire, nous pourrions ainsi observer et analyser le déroulement et mieux percevoir comment la création d'une dramaturgie temporelle change la qualité des actions des personnages. Nous avons créé un éclairage de base pour situer le lieu de l'action et stimuler l'imagination des acteurs et des spectateurs et une ambiance sonore permettant de souligner les différentes circonstances supposées.

Voici l'extrait du texte de cette première scène sur laquelle nous allons travailler.

## Hamlet<sup>1</sup>

### Acte I

#### Scène 1

*Elseneur. Une plate-forme devant le château.*

*Francisco est en faction. Bernardo vient à lui.*

- 1) **Bernardo** — Qui est là?
- 2) **Francisco** — Non, c'est à vous de me répondre ! Halte ! Et dites-moi qui vous êtes?
- 3) **Bernardo** — Vive le roi.
- 4) **Francisco** — Bernardo?
- 5) **Bernardo** — Lui-même.
- 6) **Francisco** — Tu arrives très scrupuleusement à l'heure.
- 7) **Bernardo** — Il est minuit passé, va te mettre au lit Francisco.
- 8) **Francisco** — Merci pour cette relève. Le froid est vif, et j'ai le cœur malade.
- 9) **Bernardo** — As-tu eu une faction tranquille?
- 10) **Francisco** — Pas une souris qui bouge.
- 11) **Bernardo** — Alors, bonne nuit.

Dans la description du processus, nous allons appeler Francisco « garde n° 1 » et Bernardo, « garde n° 2 ».

---

<sup>1</sup> Traduction de Jean-Michel Déprats, Édition Gallimard. 2002

### 2.1.1 Proposition neutre

Au départ, pour cette scène, nous avons mis en place une proposition neutre avec l'action telle qu'elle est indiquée par l'auteur, sans chercher les particularités des personnages et sans explorer plus avant les circonstances supposées. La scène commence avec l'action du gardien n° 1, un soldat en faction. Quelques instants suffisent à la compréhension des fonctions et de l'action principale de ce personnage. Le garde n° 2 arrive ensuite et s'arrête dès qu'il aperçoit son camarade. La première réplique est envoyée avec une voix autoritaire qui exige une réponse immédiate. Le gardien n° 1 se tourne et répond de la même façon. Après cet échange de départ, les deux soldats se reconnaissent et le reste de leur texte s'écoule tandis qu'ils font la routine de relève. Ensuite, le garde n° 1 s'en va et le garde n° 2 reprend ses fonctions.

Interprétée de cette manière, la scène n'a aucun intérêt théâtral, ni dans sa forme ni dans son contenu. Le texte et les actions des gardiens n'apportent aucune information, ni sur les personnages, ni sur la pièce, ni sur le contexte de l'action. Du point de vue de notre recherche, le temps scénique des personnages est insignifiant et inhabité. Il n'y a pas d'événements qui se produisent durant la scène et, par conséquent, il n'y a pas de changement dans les actions et les intentions des personnages. Le déroulement est linéaire et prévisible.

En réfléchissant au contexte de la scène et aux liens possibles entre les personnages, nous avons remarqué quelque chose de curieux dans l'écriture qui, par la suite, nous a paru illogique. Il n'est pas normal que ce soit le gardien qui arrive qui demande à celui qui est en faction : « Qui est là? » (ou « Qui va là? », selon la traduction). En règle générale, c'est à celui qui est en faction de voir et d'arrêter la personne qui s'approche. Pourquoi est-ce écrit comme cela? Pourquoi le gardien en faction ne voit-il pas le gardien qui s'approche? Y a-t-il quelque chose qui l'empêche de voir son camarade? Si oui, quelle en est la cause? Est-ce la noirceur ou son positionnement

dans l'espace qui l'empêche de bien voir? Mais pourquoi serait-il mal positionné? Pourquoi le gardien qui arrive ne voit-il pas l'autre? Voit-il quelque chose? Si oui, qu'est-ce que c'est? Ou a-t-il entendu quelque chose? Bref, pourquoi parle-t-il en premier? Cette réplique est-elle une simple erreur de Shakespeare qui ne connaissait pas les règles de l'armée? Ou y a-t-il autre chose que l'auteur a voulu sous-entendre? Bien sûr, nous ne saurons jamais ce que Shakespeare voulait vraiment dire, mais ce sont des interrogations qui ont surgi en analysant la première réplique de la pièce. Il n'y a probablement rien à découvrir et rien de codé dans ce texte, mais ce questionnement nous est apparu fertile, pertinent pour notre recherche et susceptible de nous servir dans la création d'une temporalité de départ des personnages.

### 2.1.2 Proposition logique

Nous avons donc fait une deuxième mise en place qui tentait de justifier cette première réplique, de façon logique. Nous avons demandé que le garde n° 1 fasse lentement les cent pas autour de la tour, comme une routine pour s'assurer que tout est calme. À son arrivée, le garde n° 2, ne retrouvant pas son camarade à sa place habituelle, commence à regarder aux alentours et se demande où son collègue pourrait être. Il entend alors derrière lui des pas dans la noirceur et cela déclenche sa première réplique : « Qui est là? » Les deux acteurs agissent de façon logique dans cette proposition. Cependant, cela n'apporte pas le résultat escompté. En effet, après la troisième réplique (« Vive le roi », qui est apparemment un mot de passe pour les gardiens), la scène se déroule comme la première fois. Le spectateur comprend bien les actions et les fonctions des personnages, mais le temps scénique de ceux-ci est inhabité et inintéressant. Pendant le déroulement de la scène, il n'y a aucun événement qui puisse produire un changement dans la qualité des actions des personnages ou modifier leur relation. Le jeu des acteurs illustre les actions des personnages plutôt que de chercher les motivations qui provoquent ces actions. La

fonction de cette scène dans la pièce est d'introduire le lieu de l'action (« Elseneur. Une plate-forme devant le château ») et, interprétée de cette façon, elle n'ajoute rien d'essentiel, ni sur la pièce ni sur les personnages.

Selon nous, il manque ce qu'Anne Ubersfeld appelle un « ancrage temporel » pour que la scène fonctionne. Autrement dit, les acteurs n'arrivent pas à se positionner dans l'espace et le temps de leur personnage, et ils ne parviennent pas à établir un lien concret avec le texte et leur partenaire. Cela est dû au manque d'information sur le contexte dans lequel sont placées les actions des personnages, dimension qui caractérise plutôt les pièces postdramatiques. Ce genre d'action, qui est imposée par l'auteur ou que nous pourrions déduire par la fonction du personnage (en l'occurrence, « je garde »), nous la nommons *action passive*. Cela veut dire que l'acteur doit exécuter une action en ne possédant aucune information sur le personnage, sur la situation dramatique ou sur le moteur de cette action. Pour assurer le déroulement logique d'une *action passive*, notre hypothèse est que l'acteur doit se positionner dans une temporalité de départ du personnage qui serait l'équivalent de « l'ancrage temporel » d'Ubersfeld.

### 2.1.3 Bâtir une temporalité fictive

Dans un premier temps, nous avons essayé de contextualiser la scène. Que pouvons-nous faire avec le peu d'informations que nous avons? Quelles circonstances supposées pouvons-nous tirer du texte? Comme nous l'avons mentionné plus haut, dès le départ, les didascalies nous informent du moment de la journée durant laquelle la scène se déroule, c'est-à-dire la nuit. Notre première circonstance supposée serait donc la noirceur. Puis en lisant la deuxième didascalie, « le Danemark », nous nous sommes demandé s'il était important que l'action se déroule dans ce pays-là. Nous avons abordé cette information sur le lieu de l'action en tenant compte de son aspect

géographique : le Danemark étant au nord de l'Europe, nous avons associé le lieu de la scène avec le froid. C'est ce qui définit notre deuxième circonstance supposée : le froid. À cela s'ajoute une dernière information importante : nous avons compris, plus loin dans le dialogue, que depuis quelque temps, un spectre apparaît à cet endroit, et nous pouvons donc supposer que ces manifestations provoquent une certaine peur chez les gardiens. Nous avons donc entamé notre travail en focalisant sur trois circonstances supposées de base : *la noirceur, le froid et la peur*.

Nous avons d'abord demandé à l'acteur d'exécuter les actions de son personnage en se concentrant sur deux circonstances supposées tirées de son environnement physique, soit la noirceur et le froid. Notre hypothèse est que, si l'action de l'acteur est axée sur la circonstance choisie, et qu'elle produit une suite d'événements, le temps scénique du personnage va trouver son importance. Nous pensons en effet que la circonstance choisie deviendra le moteur principal de l'action du personnage et produira des événements non existants dans l'écriture.

#### 2.1.3.1 La noirceur

Nous avons alors travaillé avec notre première circonstance supposée : *la noirceur*. Quels sont les événements possibles qui peuvent découler de la noirceur? Nous avons demandé aux acteurs de jouer la scène en fixant leur attention sur le fait qu'ils avaient une visibilité réduite. Nous avons observé que la noirceur se manifeste comme un petit obstacle pour l'exécution des actions, mais cela n'apporte pas vraiment de changement dans le déroulement de la scène. En effet, les acteurs exécutent les actions demandées, mais pour parvenir à jouer avec la circonstance demandée, ils sont obligés d'illustrer la noirceur. L'acteur qui exécute l'action « je garde dans le noir » doit se déplacer pour nous faire comprendre la circonstance principale, et l'acteur qui arrive montre que ses déplacements sont altérés par la noirceur, mais cela

ne produit pas d'événements et n'apporte pas de changements dans la qualité de leurs actions.

Après quelques essais, nous avons compris que pour influencer l'action, il est important de donner une qualité précise à chaque circonstance pour qu'elle puisse produire des événements. Par exemple, une petite noirceur, un petit froid ou une petite peur ne produisent pas d'événements marquants qui pourraient influencer l'action menée par l'acteur. Nous avons conclu que si une circonstance supposée n'est pas assumée et intégrée dans le jeu d'acteur jusqu'au bout, si elle n'est pas poussée à l'extrême, elle ne s'inscrit pas clairement dans la situation théâtrale et elle ne peut donc pas influencer l'action du personnage. Voilà pourquoi nous avons commencé par pousser les circonstances à leur extrême afin que des événements puissent émerger. Nous avons alors fait un essai afin de trouver les événements pour les personnages dans la circonstance : la noirceur quasi totale.

#### 2.1.3.2 Noirceur intense

Dans les essais qui ont suivi, nous avons observé que la noirceur se manifeste comme un obstacle à l'action, elle change sa qualité et ralentit le déroulement de la scène. Tout cela est visible dans le langage physique des acteurs, car la noirceur impose un changement dans leur état de corps. Les deux personnages évoluent, leurs actions sont influencées par la même circonstance, la noirceur la plus totale, et ils essaient de s'orienter avec leur voix et les bruits qu'ils produisent. Toute la tension de la scène réside dans la tentative des personnages qui se retrouvent dans le noir d'exécuter leur routine malgré cet obstacle. Les événements que la noirceur produit sur l'action créent souvent, pour nous, un effet comique. Elle rend les personnages maladroits et amène une confusion dans leurs comportements. Pour un numéro de clown, cette proposition aurait pu être pertinente. Cette circonstance favorise donc un temps

scénique plus rempli, mais il n'y a pas de véritable évolution. En effet, la noirceur crée un obstacle dans l'action des acteurs, mais elle ne produit pas d'événements. L'obstacle finit par être surmonté sans que l'action évolue. Cette construction du temps scénique n'est donc pas satisfaisante.

### 2.1.3.3 Le froid

Nous avons alors procédé à un changement de circonstance supposé et nous avons introduit *le froid*. La différence ici est que la circonstance choisie influence les deux personnages différemment et crée deux temporalités distinctes. Le froid comme circonstance est applicable sur le gardien qui est en faction, mais il n'influence pas la temporalité du gardien qui arrive. Comme nous l'avons déjà constaté, l'action indiquée par l'auteur, « je garde », devient lisible pour le public presque instantanément. Avec le froid, l'acteur n'est pas obligé de faire de déplacements pour illustrer la circonstance principale dans laquelle il agit. Les petits signes dans son langage corporel (frissons, tremblements, tentatives pour se réchauffer, etc) permettent au public de décoder la circonstance dans laquelle il évolue et d'imaginer son état physique. Contrairement au travail fait avec la noirceur, avec le froid nous avons ressenti plus facilement la particularité de la temporalité du personnage de départ. Le froid exige que l'acteur trouve l'état de corps de son personnage et qu'il joue avec lui. L'état de corps qui se crée avec le froid influence directement l'état d'esprit du personnage. Nous pouvons présumer qu'il est plus facile de jouer le froid grâce à notre vécu. Le souvenir du froid est présent dans le corps de l'acteur de façon beaucoup plus évidente que le souvenir d'une noirceur intégrale. De plus, la noirceur, bien qu'elle soit captée par nos yeux, n'a pas un impact direct sur le corps, contrairement au froid, qui modifie de façon manifeste le langage physique de l'acteur. La noirceur, quant à elle, peut se déployer dans notre corps seulement si celui-ci est métamorphosé par notre intelligence et notre imagination.

Bien que le froid comme circonstance soit plus facilement saisissable pour l'acteur et pour le spectateur, il ne produit pas d'événements significatifs, capables de bousculer l'action des personnages, et celle-ci devient vite illustrative. Suivant les mêmes principes, nous avons poussé à l'extrême l'importance du froid pour voir comment cela affecte le personnage et ses actions. Nous nous sommes également demandé si le froid subi par le gardien est une conséquence de conditions météorologiques extrêmes ou la cause d'une faction prolongée ; une question à laquelle nous n'avons pas su répondre à cette étape-ci du travail. Cependant, une chose est devenue claire : l'action « je garde » devenait illustrative parce qu'elle était interprétée de façon trop générale. Ce que nous nommions « action imposée » par l'auteur est en réalité la fonction du personnage qui suggère son action. En réalité, il nous revient de définir son action à partir de ce que nous trouvons essentiel pour la scène et pour la pièce.

Voilà comment nous en sommes venus à l'idée d'introduire une sous-action. Il s'agit d'une action supplémentaire qui s'invente et se développe parallèlement à l'action principale du personnage. Le but est de pousser l'acteur à rester actif dans une sous-action, c'est-à-dire de générer une suite d'objectifs, de résoudre les obstacles qui viennent avec, et tout cela en exécutant son action principale. Notre hypothèse veut que nous inventions et que nous produisions les événements à partir de la sous-action menée par l'acteur. Les réactions possibles du personnage face aux événements qui interrompent sa sous-action appartiennent à l'acteur et lui offrent des choix plus intéressants pour dévoiler différentes caractéristiques de son personnage.

#### 2.1.3.4 Le froid développé en sous-action

Nous avons établi une première sous-action qui découle de la circonstance *le froid* : le garde réchauffe ses mains. La question qui vient ensuite, c'est pourquoi réchauffe-t-il ses mains ? D'où proviennent son impulsion et sa motivation ? A-t-il seulement envie de se réchauffer, ou essaye-t-il de faire autre chose avec ses mains ? Nous avons fait plusieurs essais avec différentes motivations pour cette sous-action et pour chacune

nous avons trouvé des événements intéressants. Admettons, par exemple, qu'il a juste envie de se réchauffer. Nous avons demandé à l'acteur de commencer son action principale, « je garde » dans un état catatonique, complètement frigorifié. La sous-action débute avec le fait qu'il n'arrive pas à ouvrir sa main qui tient la lance, et cela lui donne son impulsion et sa motivation. Dans ce froid extrême, le personnage ne peut réchauffer ses mains et, par conséquent, il échappe sa lance. Ce fait pourrait passer inaperçu, mais pourrait aussi devenir un événement, selon le degré d'importance que nous allons lui accorder. Nous avons ici notre premier événement, notre premier pivot dans la qualité de l'action du personnage. Comment va-t-il la ramasser? Va-t-il essayer de la ramasser vite, comme un bon soldat? Est-il seulement capable de se plier et de ramasser sa lance malgré son état frigorifié? Comment va-t-il réagir s'il se fait surprendre sans sa lance à l'arrivée de l'autre garde? Va-t-il être honteux? Avoir peur? Essayer de cacher son erreur? Réussira-t-il? Tout ce qu'il va faire sera un indice sur sa compétence en tant que garde, sa psychologie et sa nature. Les choix appartiennent aux acteurs et au metteur en scène. Chaque décision ouvre une multitude de possibilités sur la façon de jouer la scène, et chaque événement produit par la sous-action dévoile quelque chose de nouveau à propos de la psychologie du personnage.

En continuant la scène, nous constatons que la production d'événements inspirés par l'environnement physique comme circonstance de base est tout à fait légitime et peut amener des résultats très intéressants. On peut prendre beaucoup de plaisir à imaginer l'impact du froid sur le personnage (ce que nous avons fait). Mais, au fil des essais, nous avons compris que le froid ne nourrit pas la scène. Nous sommes mieux situés géographiquement comme spectateurs, mais le froid n'apporte rien au plan du développement des relations interpersonnelles. Les deux personnages coexistent dans l'espace, mais leurs rapports ne produisent pas d'événements. Le manque d'événements ne crée pas pour les acteurs la nécessité de s'engager activement et d'agir concrètement dans l'action. Nous pensons que le problème est venu du fait

qu'il y avait seulement un des deux protagonistes qui commençait la scène avec un ancrage temporel précis, alors que l'autre agissait avec une neutralité temporelle. Donc, la scène est restée anecdotique, car il n'y avait pas de rencontre ni de conflit réel entre les personnages. Voilà d'où est venue la nécessité de mieux définir la situation dans laquelle les personnages existent afin de les obliger à agir et à réagir clairement.

## 2.2. La situation

Nous aimerions apporter une clarification sur la définition du mot « situation ». Voici une des définitions tirées du dictionnaire *Le Petit Robert* : « C'est l'ensemble des relations concrètes qui, à un moment donné, unissent un sujet ou un groupe au milieu et aux événements et circonstances dans lesquelles il doit agir. » Soulignons l'importance de ces trois termes : relation concrète, événements et circonstances. Nous avons déjà choisi une circonstance, le froid, et nous avons vu que des événements peuvent être inventés à partir de cette circonstance. Il nous reste donc à concrétiser les relations entre les deux personnages. Pour nourrir la situation et concrétiser les relations, nous avons décidé de garder le froid comme circonstance, mais de le traiter comme une conséquence de quelque chose plutôt que comme un fait climatique. Supposons que le garde n° 2 est en retard pour la relève pour une raison quelconque et que c'est en raison de son retard que le garde n° 1 subit le froid.

### 2.2.1 Les deux temporalités de départ décalées

Voici comment nous avons redéfini les deux temporalités de départ des personnages. Le garde n° 1 exécute comme auparavant l'action « je garde », mais maintenant il subit les effets de la circonstance « le froid », à cause du retard de son collègue. Le garde n° 2 exécute comme auparavant l'action « j'arrive pour remplacer mon

collègue », et nous avons inventé la raison de son retard. Nous nous imaginons qu'il a bu : il arrive sur scène légèrement ivre, en chantant, et il est complètement inconscient de la gravité du problème qu'il a causé. Nous observons qu'une telle temporalité de départ provoque un grand changement dans la qualité de son action et qu'elle entre en conflit avec celle du garde n° 1. Selon le niveau d'ivresse du garde n° 2, le conflit entre les gardiens change et, avec cela, le niveau de jeu et la couleur de la scène. Le dénouement de la scène pourrait être très différent et cela a provoqué un questionnement sur le jeu de pouvoir et la hiérarchie existant entre les deux gardes.

Le rapport entre les deux temporalités défini de cette façon rend la scène beaucoup plus intéressante et nous offre un choix de relations interpersonnelles. Toutefois, malgré la clarté de ce nouveau rapport de tension entre les personnages, leur temps scénique ne devient pas plus important, la temporalité de départ de chacun ne subit pas de développement. En réalité, les deux temporalités, telles que nous les avons conçues, sont définies par des événements précédant l'action et, par conséquent, la tension entre les personnages est due à des événements passés. Les actions des personnages ne produisent pas d'événements au temps présent, donc la situation n'évolue pas. Le spectateur comprend qu'il y a des problèmes entre les personnages, mais n'assiste pas à la naissance d'un conflit exigeant une résolution. Nous avons donc cherché à produire des événements au temps présent afin de pousser la relation interpersonnelle plus loin et de creuser ainsi la situation.

### 2.2.2 Le retard conflictuel

Nous avons proposé une autre raison pour le retard du garde n° 2. L'acteur arrive en courant, le personnage est en panique, désorganisé et confus, mais il essaye de faire semblant que tout est sous contrôle. De plus, son langage corporel rend manifeste son réveil tardif. Le garde n° 1 comprend que son camarade est en retard parce qu'il a

dormi et, outré par son manque de sérieux, il le gifle. Ce geste produit un événement important qui change la qualité d'action des deux personnages et offre une multitude de possibilités pour la suite. Face à face, chacun avec une main sur son épée, le temps s'arrête pour les gardiens. Cet instant marque le début d'un temps théâtral chargé d'importance, qui se construit une seconde à la fois et qui peut se dérouler dans différentes directions de façon imprévisible.

Nous voyons enfin deux bulles temporelles de départ bien définies, qui entrent en collision et qui provoquent un événement conflictuel entre les gardiens capable d'entraîner des changements dans la qualité de leurs actions. Pour la première fois, nous avons ici tous les éléments nécessaires à la création d'une dramaturgie temporelle du personnage.

En creusant ainsi la situation dans cette première scène, nous avons pu voir apparaître les enjeux qui se trouvent dans l'ensemble de la pièce. Subitement, cette gifle, geste de frustration, de mécontentement, de rage, est devenue un symptôme, un indice du conflit interne qui régit peut-être tout le royaume du Danemark. Comme dira Marcellus, un autre personnage, dans la scène 4 de l'acte I de *Hamlet*, « Il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark. » Jusqu'à présent, nous n'avions pas établi clairement notre lien avec la pièce et l'enjeu essentiel que nous voulions en tirer. Par conséquent, nous restions toujours dans l'anecdotique. Nous nous rendons maintenant compte qu'il faut préciser notre lecture ou notre vision de l'intégralité de l'œuvre ; il faut toucher à l'essentiel pour permettre à une dramaturgie temporelle de surgir et de se développer. Voici donc comment notre réflexion sur la création d'une dramaturgie temporelle de personnage s'est cristallisée autour du terme « dysfonctionnement ». Le dysfonctionnement se manifeste partout dans la pièce de Shakespeare : dans la cour royale, dans la famille, dans les relations amoureuses, dans la façon de faire son

travail, dans les relations interpersonnelles, etc. Ce « Qui va là? »<sup>1</sup>, qui nous paraissait au début comme une erreur de la part de Shakespeare, est alors devenu un code, un indice du dérèglement majeur de l'état, un écho à tous les grands enjeux de la pièce. Le mot « dysfonctionnement » a réorienté notre recherche : la composition de chaque instant temporel a été recentrée autour de cet enjeu devenu essentiel pour nous.

Jusqu'à maintenant, la bulle temporelle de départ du garde n° 1 le mettait dans une position passive et ses actions subissaient toujours les influences des circonstances supposées. Dans le prochain essai, nous avons changé sa temporalité de départ, inspirée par le dysfonctionnement, afin de l'obliger à agir.

### 2.2.3 Le dysfonctionnement

Nous voulions faire une exploration sur le dysfonctionnement du personnage pendant son quart de travail en lui créant une existence temporelle complètement éclatée. Nous présumons toujours qu'une série de sous-actions est nécessaire et que l'acteur doit effectuer une série de découvertes produisant des événements qui changeront la qualité de son action. Le but est de permettre au spectateur d'identifier la fonction du personnage, « un garde en faction », mais de montrer son dysfonctionnement total pendant qu'il exécute sa fonction. Nous voudrions que le centre d'attention de l'acteur change constamment et qu'il soit partout, sauf là où il devrait être.

L'acteur commence la scène en position assise, endormi, la tête contre le mur, avec toutes ses armes éparpillées autour de lui. En se réveillant, il découvre d'abord la position inconfortable dans laquelle se trouve son corps. L'attention de l'acteur est dirigée vers les sensations qui l'habitent. Il prend conscience de son inconfort ainsi que de l'ampleur de la douleur et des zones où elle se répartit. Il découvre ensuite que

---

<sup>1</sup> ou « Qui es là », selon les traductions

la douleur la plus forte se situe dans son dos, car la source de cette douleur provient du fait qu'il s'est endormi sur sa gourde. Jusqu'ici, tous les événements inventés sont liés à l'état de corps du personnage. Par la suite, la gourde devient le centre de son attention, et nous avons guidé l'acteur afin qu'il continue à créer des événements en l'examinant. Le premier événement se produit par le son du liquide dans la gourde, le deuxième se produit par l'odeur de ce liquide, le troisième est généré par le goût de l'alcool que le personnage prend dans sa gourde, et le quatrième jaillit de la surprise qu'il a de trouver quelque chose dans sa boisson. Dans cette deuxième série, les événements s'inventent autour du rapport sensoriel du personnage avec la gourde et sont plutôt liés à l'état de son esprit qu'à l'état de son corps. Dans les deux cas, les événements sont générés par les sens du personnage, toujours dans un cercle d'attention proche de lui. Dans la troisième série, nous avons placé le centre d'attention de l'acteur loin de lui, pour l'obliger à travailler avec l'imaginaire de son personnage. Dans cette façon de décortiquer la scène et de créer les événements en série, nous avons constaté la validité de notre hypothèse. À la fin, l'acteur est dans un état de délire et il communique avec la lune comme un loup. L'arrivée du garde n° 2 brise le développement de sa temporalité et ouvre plusieurs champs de possibilités pour poursuivre le reste de la scène. Il comprend la raison du dysfonctionnement de son camarade et il tient la gourde dans ses mains. Dans cette exploration, le garde n° 2 se trouve, pour la première fois, dans une position de pouvoir et cela crée une autre situation dramatique.

Nous constatons alors que notre proposition fonctionne. Toutes les séries de sous-actions du personnage, qu'elles soient nourries par son environnement scénique et ses sens ou qu'elles soient nourries par son imagination, produisent des découvertes. Chacune de ces découvertes devient un événement et provoque un changement dans la direction et la qualité de son action. Ce qui est intéressant dans cet essai, c'est la progression que l'on obtient dans l'intimité du personnage ainsi que dans les relations

interpersonnelles. Pour la première fois, nous observons un véritable développement dramaturgique :

- Au départ, le personnage est déjà dans une temporalité précise.
- Son rapport avec l'environnement physique produit des événements non présents dans l'écriture et qui changent la qualité de son action.
- L'arrivée de l'autre garde et le texte produisent d'autres événements, ce qui enrichit la situation et la relation interpersonnelle.
- Le temps scénique des personnages est habité avec importance et les actions changent constamment la direction et l'évolution dramatique de la scène.

Cependant, ce genre d'exercice peut parfois nous amener à développer la sous-action à un tel point qu'elle va devenir plus importante que l'action principale, ce qui n'est pas vraiment souhaitable.

#### 2.2.4 La peur 1 – Paranoïa garde n° 1

Nous avons ensuite essayé de créer une dramaturgie temporelle avec notre troisième circonstance supposée : *la peur*. Nous avons trouvé pertinent d'étudier cette circonstance en deux volets : la peur du spectre et la peur de l'autre.

Nous avons commencé avec la peur du surnaturel (le spectre). Nous avons supposé que cette-circonstance était applicable pour le garde n° 1 et nous avons mis le garde n° 2 dans une neutralité par rapport à cette circonstance. Nous avons donc deux temporalités de départ complètement différentes pour les deux personnages. Pour les diriger, nous utilisons les principes déjà confirmés auparavant : que la circonstance supposée doit être assumée totalement, poussée à l'extrême, qu'elle doit jouer sur l'état d'esprit qui se manifeste dans l'état de corps du personnage. Comme pour les autres circonstances, il est important que les événements qui ont engendré la peur

précèdent l'action pour que le personnage soit déjà dans une temporalité précise créée par la peur. La scène en soi est trop courte pour que l'acteur commence dans une neutralité et qu'il essaye en temps réel devant le public de bâtir la convention de peur. Si le personnage est habité par une peur extrême déjà en partant, cela permettra à l'acteur d'inventer plus d'événements au temps présent et d'évoluer encore davantage durant la scène. Son jeu sera orienté sur sa réalité, à régler sa peur, plutôt que sur l'illustration du fait qu'il commence à avoir peur. Pour alimenter sa temporalité avec cette circonstance supposée, l'acteur s'appuie entièrement sur son imagination. Il doit utiliser ses cinq sens dans la noirceur afin de créer des images terrifiantes et ensuite les amplifier avec son imagination afin qu'elles s'inscrivent dans son langage corporel. La transformation provoquée par la peur du garde n° 1 est énorme, elle déforme complètement sa perception de l'espace et fait en sorte que plus rien ne fonctionne dans l'ordre des choses. L'arrivée de son collègue, sa voix et son rire ont subitement une autre signification. Le garde n° 1 l'interprète comme s'il s'agissait de l'apparition du spectre qui lui adresse la parole. Dans une impulsion d'autodéfense, le garde n° 1 attaque son partenaire et manque de le tuer. La rencontre entre les deux provoque encore un changement, car le garde n° 1 revient à la réalité et le garde n° 2 prend alors conscience qu'il aurait pu se faire tuer. Épuisé par la peur et les émotions vécues, le garde n° 1 éclate en sanglots lorsqu'il comprend que la voix du fantôme était en réalité celle de son collègue. Le garde n° 2, de son côté, fait un tout autre chemin émotionnel. Au départ, il ne comprend pas la situation, puis il pense que le garde n° 1 lui fait une blague. Il est surpris par l'attaque de ce dernier et se retrouve dans l'urgence de le raisonner. La colère éclate avant de se transformer en empathie envers son collègue. Toute cette palette d'émotions est jouée en moins d'une minute. Nous avons constaté qu'avec la peur comme circonstance, nous pouvons facilement créer une temporalité de départ pour l'un des personnages et remplir avec des événements son temps scénique. Elle permet de générer une évolution claire dans les actions menées par les deux personnages. Elle fait du temps vécu par les personnages un moment inoubliable et rempli d'importance. Leur temps se construit au fur et à

mesure de façon surprenante et modèle l'état de leur esprit et de leur corps, ce qui est le but de la création d'une dramaturgie temporelle. Remarquons également que, contrairement aux essais précédents, les sous-actions nourrissent l'action principale plutôt que de prendre sa place.

#### 2.2.4.1 La peur 2 — Double paranoïa

Nous avons poursuivi notre recherche en plaçant les deux personnages sous l'influence de la même circonstance, *la peur*, pour voir comment cela pouvait influencer la dynamique de la scène.

Dans les explorations *La peur 1* et *La peur 2*, les événements qui définissaient la temporalité de départ précédaient le début de l'action et les personnages étaient sous l'influence immédiate de la peur. La mise en place ici ne permet pas aux personnages de se voir, ce qui crée une tension qui évolue à chaque instant et qui augmente leur degré de peur. Les deux protagonistes anticipent alors que le spectre est caché derrière le coin et que c'est lui qui produit les petits bruits. L'attention des acteurs est partagée entre ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent et chaque information capturée transforme de façon inattendue et visible l'action des personnages. Au début, les événements se produisent au fur et à mesure, inspirés par le rapport à l'environnement scénique et amplifiés par leur imaginaire. Ensuite, les personnages ne peuvent reconnaître leur voix, car ils sont traumatisés par la peur, et les événements sont source de malentendus. L'énorme ombre du garde n° 1 projetée sur le sol, avec son épée dans la main, crée cette image finale d'horreur qui pousse le garde n° 2 à se jeter par terre et à supplier en criant « Vive le roi ! ». Le développement parallèle des deux temporalités est ici influencé par un danger inexistant. La scène est empreinte d'effets comiques même si les personnages vivent un cauchemar. Le rapport entre eux devient encore plus intéressant une fois le malentendu compris : comment cacher sa lâcheté et garder un peu de dignité, alors qu'ils sont désarmés et essoufflés par les événements précédents ! Cela est un

moment riche en possibilités d'interprétation pour les comédiens qui dévoilent des personnalités différentes. La réplique « il est minuit passé » prend alors un tout autre sens, les deux gardes comprenant subitement que le danger était le fruit de leur imagination et qu'il est désormais temps que le vrai danger (le spectre) arrive. La fin de la scène est devenue un moment d'adieu entre eux. Le garde n° 1 veut se sauver le plus vite possible, mais essaye tout de même par sa gestuelle d'encourager son camarade. Le garde n° 2 veut le retenir, car il se sent abandonné et sacrifié. Sa dernière réplique, « Alors, bonne nuit ! », se teinte d'un adieu avec le monde et la vie. Nous constatons qu'avec une temporalité de personnages inspirée par la peur, la scène prend une vraie dimension théâtrale. Le temps scénique des deux personnages se construit au fur et à mesure et il est rempli avec importance. Nous avons remarqué que la relation entre les deux personnages a changé et qu'une humanité touchante apparaît. La circonstance supposée de la peur a transformé les deux soldats armés en deux anti-héros peureux. Même si le dysfonctionnement des personnages se situe sur le plan personnel, la peur rend cette scène très intéressante. Les événements possibles que nous avons inventés autour de la peur changent constamment la qualité et la direction des actions. Donc, tous les éléments requis pour la création d'une dramaturgie temporelle des personnages sont présents dans cette exploration. Dans les deux scènes, il est intéressant d'observer comment les deux temporalités ont évolué parallèlement, tout en étant nourries par un malentendu. Ici, pour la première fois, il y avait un décalage entre la réalité de la situation telle que perçue par les personnages et celle perçue par le public. Placer les personnages en situation de conflit, tout en permettant au spectateur d'avoir une longueur d'avance sur la vraie situation, rend toujours une scène intéressante au théâtre.

Bien que les résultats des deux derniers essais soient très satisfaisants et que l'apparition d'une dramaturgie temporelle du personnage soit évidente, il y a un élément manquant pour clore notre recherche. C'est ici que nous nous posons la question : est-ce cela, l'essentiel dans la scène? Si nous voulons rester fidèle à notre

désir de rattacher la première scène à ce qui est essentiel pour nous dans la pièce intégrale, ces deux essais, bien que réussis théâtralement parlant, demeurent au bout du compte anecdotiques, car le dysfonctionnement dont nous parlions ne s'exprime que sur le plan personnel. Pour illustrer un dysfonctionnement de l'état, soit un dysfonctionnement qui prend place dans l'univers complet des personnages, il nous faut aller plus loin.

#### 2.2.4.2 La peur 3 — Domination

Dans les explorations *La peur 3* et *La peur 4*, le contexte et les événements qui provoquent la peur dans la temporalité de personnages sont issus de leur passé et ils font partie de la mémoire des personnages. Voilà pourquoi nous observons un langage corporel et un état de corps des acteurs très différents de l'essai précédent. Les événements qui se sont déroulés sur scène dans ce contexte sont plus subtils, mais ils produisent un impact beaucoup plus fort.

Nous avons donc cherché à créer une peur capable de dévoiler un dysfonctionnement global de l'état à travers les relations humaines. La peur peut être inspirée par un climat politique particulier qui engendre des relations interpersonnelles complètement déformées et des rapports de force extrêmes modifiant la personnalité des protagonistes. Nous avons proposé au garde n° 1 de commencer la scène avec une temporalité basée sur une forte expérience militaire. Sa bulle temporelle de départ ne devait pas être affectée ni par la noirceur ni par le froid. Le personnage a le contrôle total de son corps et de tout ce qui l'entoure, il est au-dessus de toute influence provenant de la nature, et il possède la capacité de voir et d'entendre des choses insaisissables pour autrui. Nous voulions qu'il dégage par son comportement quelque chose d'intimidant : la froideur d'un tueur qui se positionne constamment en rapport de force face à l'autre. C'est dans cet état qu'il anticipe l'arrivée du garde n° 2 quand subitement il disparaît comme par magie. Sait-il qu'il s'agit de son camarade ou

pense-t-il que c'est quelqu'un d'autre? Nous ne voulions pas donner une réponse à cette question, car c'est au public de décider quelles sont les intentions du personnage. À son arrivée, le garde n° 2 trouve l'endroit désert et il ne comprend pas l'absence de son partenaire. Derrière lui, dans la noirceur et le silence, surgit un petit bruit d'une pierre qui tombe, un subterfuge du garde n° 1. Il sort son épée et cherche la source de ce bruit. C'est dans ce moment de suspense qu'il lance sa première réplique : « Qui est là? » Soudainement, le garde n° 1 apparaît derrière lui et le capture par une prise mortelle, avec un couteau sur la gorge, le forçant ainsi à déposer son épée. Le langage physique des acteurs est empreint d'une énorme tension corporelle, c'est une lutte entre la vie et la mort. La deuxième réplique lancée par le garde n° 1, « Non, c'est à vous de me répondre », est prononcée alors avec une voix calme et en contrôle. Le mouvement que fait le garde n° 2 en essayant de se libérer provoque une réaction brutale de la part du garde n° 1 qui renforce sa prise, le met à genoux, puis appuie son couteau sur sa gorge. Dans cette position, la réplique du garde n° 2, « Vive le roi », est émise dans un souffle étranglé. C'est le dernier recours du garde n° 2 pour rester en vie. La façon avec laquelle le garde n° 1 réagit, lorsqu'il découvre que la personne qu'il a failli tuer est son camarade, peut varier. En disant « Bernardo », le sous-texte de cette réplique pourrait signifier : « Désolé, je me suis trompé », ou bien : « Sale pourri, tu mérites d'être tué ». De son côté, le garde n° 2 peut se fâcher une fois libéré ou, au contraire, devenir intimidé et effrayé. Peu importe le choix que nous faisons, cette démonstration de force qu'exerce le garde n° 1 change complètement la dynamique de la scène et nous enjoint à remettre en question le bon fonctionnement de ce pays ainsi que sa situation sociopolitique.

#### 2.2.4.3 La peur 4 — Politique

Dans le prochain essai, nous avons poussé encore plus loin l'idée d'un dysfonctionnement de l'état basé sur une crise politique. Nous avons imaginé que le changement de roi a créé des allégeances différentes dans la société et dans l'armée.

Certains sont pour le nouveau roi, d'autres pour l'ancien. Donc, personne ne se fait confiance et on ne sait plus qui est avec qui. La peur ici ne se joue que dans la paranoïa des relations interpersonnelles. Les événements ne sont créés que par la gestuelle des personnages, leurs mots et leur sous-texte. L'environnement physique n'a aucun rôle à jouer dans cette exploration. Voici le cadre temporel de départ que nous avons proposé aux deux acteurs.

Le garde n° 1 est immobile, lucide et concentré sur son travail. Il entend l'arrivée de quelqu'un. Il peut présumer que c'est son camarade, mais, soigneusement, il recule d'un pas pour s'abriter et attend calmement que les pas s'arrêtent.

Le garde n° 2 arrive avec une mission : découvrir quelle est l'appartenance politique de son collègue. S'il est avec le nouveau roi, comme lui, c'est bien. Sinon, il doit le convaincre de rejoindre son camp. Il n'a pas encore décidé comment amorcer la conversation et aborder le sujet.

La scène change complètement sa dynamique avec un tel début. Les deux personnages restent cachés pour quelque temps en essayant de deviner si l'autre est dissimulé derrière le coin et ils anticipent les actions d'autrui. Chacun regarde un moment avant de se cacher à nouveau, jusqu'à ce que leurs regards se croisent. Ils ne peuvent alors plus s'ignorer. Le garde n° 2 décide enfin d'agir, il quitte sa cachette, avance et s'arrête en avant-scène. Il reste là, bien visible, tout en regardant quelque part au loin. Son comportement physique dit : « Allez... je t'attends, viens... parlons. » Le garde n° 1 s'avance et s'arrête à côté de lui. C'est alors que le garde n° 2 se tourne vers son collègue en le regardant longuement dans les yeux, en souriant peut-être. Il cherche comment entamer la conversation, comment poser la question. Il finit alors par demander à son collègue, en le regardant bien droit dans les yeux et avec grand intérêt : « Qui est là? » Posée de cette façon, la question veut dire : « Avec

qui es-tu? » Le garde n° 1 prend un moment avant de répliquer. Il comprend le sous-texte de son camarade et, avec un sourire, répond : « Non, c'est à vous de me répondre ! » Cette réplique, dans ce contexte, veut dire : « Non, montre-moi tes couleurs avant ! » Le garde n° 2 ouvre la bouche comme pour répondre, mais l'autre l'arrête doucement avec : « Halte ». Il a anticipé une réponse fautive. Puis, il repose sa question : « Dites-moi qui vous êtes? », comme une deuxième invitation à répondre honnêtement et à dévoiler son allégeance. Le garde n° 2 est coincé, il décide d'annoncer clairement ses allégeances politiques. Avec un grand geste ouvert, il offre sa main à son camarade et annonce : « Vive le roi ! » C'est un geste qui dit : « Voilà la vérité ! Prends ma main ! Soit avec nous ! » Et il attend la main de son camarade. Le garde n° 1 regarde son collègue dans les yeux, regarde sa main encore tendue, et dit tout doucement : « Bernardo? » Le garde n° 2 répond : « Lui-même », et il continue à tendre sa main à son collègue. « Tu arrives très scrupuleusement à l'heure », enchaîne le garde n° 1 sur le même ton, comme s'il voulait dire : « Bernardo, tu me surprends désagréablement! », « Bernardo, ça fait longtemps que je le pense », « Bernardo, tu ne me connais pas » ou encore « Bernardo, comment aurais-je pu l'imaginer? » La position du gardien n° 2 avec sa main tendue et le temps d'attente provoquent un malaise. Tout à coup, tout devient clair pour lui. Non seulement il a dévoilé son appartenance politique en premier, mais en plus son offre de recrutement a été refusée. La situation devient insupportable et explosive, il faut qu'il trouve une solution pour s'en sortir. Il se met alors à rire comme s'il avait fait une bonne blague. Il prend ensuite son camarade par l'épaule et continue de rire. Ses gestes et son rire détendent l'atmosphère et les deux protagonistes semblent passer à autre chose. Lorsque le garde n° 2 dit alors : « Il est minuit passé, va te mettre au lit Francisco », il rit et donne une étreinte fraternelle à son camarade, comme pour dire : « Arrêtons avec les blagues. On perd du temps. Va t'occuper de toi ! Tu le mérites ! Laisse-moi m'en occuper. » Il est si convaincant que son camarade le croit et se détend à son tour. Tout naïvement, il le remercie de prendre la relève et lui explique qu'il se sentait un peu mal. Toute la tension qui était présente au début de cette scène s'évapore et les

gardiens retombent dans leur échange de routine en se passant la lance et les clés. Une fois l'échange terminé, le garde n° 1 veut s'en aller, mais il se retrouve soudainement dans une prise mortelle aux mains du garde n° 2 qui tient un couteau sur sa gorge : « As-tu eu une faction tranquille? » Plein de haine et de mépris, il dit : « Es-tu prêt à mourir, sale chien? » Le garde n° 1 comprend qu'il est tombé dans un piège et qu'il ne lui reste désormais que sa dignité. Il lance sa dernière réplique ironiquement : « Pas une souris qui bouge. » La scène se termine sur l'assassinat du garde n° 1, qui se fait égorger alors que le garde n° 2 lance : « Alors, bonne nuit. » Cet assassinat gratuit est un écho de toute la problématique de la pièce. Oui, ici, nous croyons avoir touché quelque chose qui nous semble vraiment essentiel pour la pièce : un dysfonctionnement total dans le royaume du Danemark ! Le pouvoir a été pris par la force. Le frère a tué son frère. L'amour et les valeurs familiales sont remises en question. Les mensonges et les trahisons sont la règle. Les règlements de comptes et le contrôle se font par la force. Il n'y a pas de justice, pas d'amitié. L'essentiel dans cette première scène est mis en évidence, il résume et contient toute la problématique de la pièce.

### 2.3 *Hamlet* et Thomas Ostermeier

Plus tard durant notre recherche, nous avons consulté un extrait du recueil d'entrevues de Thomas Ostermeier *Le Théâtre et la peur*. Ostermeier fait une réflexion et une analyse sur l'œuvre intégrale de Shakespeare à partir de la première réplique de la pièce *Hamlet*. Voici ce qu'inspire pour lui cette réplique de départ :

« Who's there? » « Qui est là? » Le premier vers d'*Hamlet* me semble être un point de départ opportun pour tenter une lecture plus poussée de certaines scènes shakespeariennes. « Qui est là? » au sens de : Qui est la personne devant nous? Qui est l'autre? Qui nous parle? Qui sommes-nous? Qu'est-ce qu'un être humain? Lorsqu'on commence à envisager les réponses possibles à ces questions au sein d'*Hamlet*, cela se complique davantage. On peut facilement imaginer une situation où par

exemple, la lumière dans une cage d'escalier s'éteint et quelqu'un qui attend en bas et qui a entendu le bruit de vos pas, demande : « Qui est là? » Que répondriez-vous? Quelle pourrait être la réponse à cette question? Votre nom, tout simplement? Que se cache-t-il derrière le masque de votre apparence physique, de votre nom? Qui êtes-vous? Qui sommes-nous? Quelle est votre identité? Quel est votre « moi »? (2016, p. 87)

Voilà comment le metteur en scène allemand aborde l'analyse de ce texte shakespearien, ce qui confirme la validité de notre recherche. D'un autre côté, voilà comment la recherche autour de la création d'une dramaturgie temporelle corrobore notre réflexion. On constate que notre processus de recherche et de création a provoqué un questionnement approfondi, mais il a surtout créé une forme théâtrale concrète qui correspond à la recherche qui été menée, inspirée par la problématique fondamentale de la pièce.

## CONCLUSION

« Un homme traverse l'espace en silence tandis qu'on le regarde ; voilà le théâtre. Tout théâtre commence par un silence. Mais entre le silence de plomb, sans vie, et le vrai silence du partage, mille questions sont ouvertes. » (Brook, 2006, quatrième de couverture)

Voilà comment Peter Brook décrit l'essence du théâtre. Et c'est précisément dans ce silence que s'est inscrite la création de la temporalité du personnage. Instaurée par l'acteur, cette création permet de remplir de sens ce silence et d'amorcer de possibles réponses à ces mille questions. La recherche théorique et les expérimentations pratiques effectuées durant ce mémoire-crédation ont permis de répondre aux questions liées au temps scénique.

Notre hypothèse sur la création d'une dramaturgie temporelle du personnage inspirée par une temporalité fictive de départ et nourrie par les événements non existants dans l'écriture s'est confirmée. Or, sans se distancier des analyses traditionnelles d'un texte, la création d'une dramaturgie temporelle offre à l'acteur la possibilité d'aborder la construction de son personnage en se concentrant plus particulièrement sur la durée et le caractère de son temps scénique. Nous avons constaté que la création d'une temporalité de départ du personnage et son évolution dans une dramaturgie temporelle est tout à fait pertinente et pourrait être un outil précieux pour l'acteur et le metteur en scène.

Premièrement, la temporalité de départ permet à l'acteur de se situer dans l'espace physique et mental du personnage et de déterminer son rapport avec les éléments de l'environnement scénique : espace, texte et partenaire. Deuxièmement, elle permet à l'acteur de choisir l'élément sur lequel il portera son attention pour produire les

événements et influencer concrètement la qualité ou la direction de son action. C'est le changement constant du centre d'attention de l'acteur et l'invention des événements qui remplissent le temps scénique du personnage et animent ses mouvements physiques et ses émotions. La création d'une dramaturgie temporelle devient le moteur qui conduit l'action du personnage et définit le caractère du temps qui se déploie devant nous.

Les réflexions issues de nos expérimentations sur ce sujet ont influencé notre démarche comme directeur d'acteurs et comme pédagogue. Le terme *temporalité du personnage* est devenu, pour nous, un mot-clé pour aider l'acteur à trouver l'impulsion qui provoquera ses actions et définira la qualité de sa représentation. En travaillant sur la temporalité de départ, nous pouvons diriger l'attention de l'acteur précisément dans les zones que nous voulons explorer et lui faire jouer une seule chose à la fois. La recherche d'une temporalité et son développement dans l'espace façonnent une méthode qui cerne l'essentiel pour le personnage, pour la scène et pour la pièce. En cherchant un développement dramaturgique fondé sur la temporalité du personnage, nous éliminons ce qui est superflu et non intéressant. Ce processus de création d'une dramaturgie temporelle est une façon de structurer notre imaginaire, de nous surprendre nous-mêmes dans l'interprétation d'un texte et d'aller au-delà de la signification des mots tels qu'on les connaît : « Les mots, les noms des choses donnent image à nos expériences. » (Manguel, 2011, p. 27)

La création d'une dramaturgie temporelle du personnage permet d'exposer nos personnages à des événements et des expériences inattendus et de nommer différemment les choses qu'on connaissait déjà ou qu'on pensait avoir connues. Nous ne devrions pas avoir peur d'inventer des événements dans la fiction de la pièce. L'être humain se construit en fonction des événements vécus, ils sont à la base du développement de chaque individu. Cette suite d'événements forme notre mémoire individuelle et collective. Les événements sont à la base de notre temporalité et ils

donnent le caractère de ce qui est dans notre temps. On ne peut pas concevoir la temporalité sans prendre en compte les événements vécus, que ce soit en tant qu'individu dans la vie, ou en tant que personnage dans la fiction. En inventant l'ordre des événements vécus par notre personnage, nous le faisons agir de façon authentique. Nous pouvons créer des événements avec tout et à partir de tout. Mais pour nous, l'intérêt réside dans la création d'événements saisis à partir des enjeux globaux de la pièce afin de toucher à l'essentiel de l'œuvre.

Le caractère strictement subjectif de notre temporalité permet d'animer notre imaginaire pour qu'on puisse remplir le temps scénique des personnages avec une plus grande importance. C'est à l'acteur et au metteur en scène que revient la responsabilité de raconter le passage du temps de son personnage et de s'assurer qu'il deviendra inoubliable pour le public, parce que le temps qui n'est pas raconté n'existe pas. L'importance des instants composés par l'acteur va lui donner aussi sa raison d'être sur scène.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anfray, J.-P., Bouton, C., Lequan, M., Mabille, B., Pedro, T., Roux, S., Schnell, A., Vengeon, F. et Worms, F. (2007). *Le temps*. Paris : Vrin.
- Aristote (1999). *Physique*. (A. Stevens, trad. et L. Couloubaritsis, notes). Paris : Vrin.
- Aslan, O. (2005). *L'acteur au XX<sup>e</sup> siècle : éthique et technique*. Paris : Vic-la-Gardiole L'Entretemps.
- Banu, G. (1993). *Le théâtre ou l'instant habité : exercices et essais*. Paris : L'Herne.
- Barba, E. (2004). *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*. Paris : L'Entretemps, Saussan.
- Barba, E. et Savarese, N. (1985). *Anatomie de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries-Contrastes.
- Besson, J.-L. (2001). *Postdramatique : Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, numéro spécial de la revue *Études théâtrales* (22).
- Boenisch, P. M. (2008). Exposing the classics: Michael Thalheimer's *Regie* beyond the text. *Contemporary Theatre Review*, 18 (1), p. 30-43.
- Brecht, B. (1999). *L'Art du comédien*. Paris : L'Arche.
- Brook, P. (1997). *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*. Paris : éditions du Seuil.
- Brook, P. (2004). *Points de suspension*. Paris : éditions du Seuil.
- Brook, P. (2006). *Entre deux silences*. Paris : Actes Sud -Papiers.
- Chekhov, M. (2006). *L'Imagination créatrice de l'acteur*. Paris : Pygmalion.
- Chenet, F. (2000). *Le Temps : Temps cosmique, temps vécu*. Paris : Armand Collin.
- Decroux, É. (1963). *Paroles sur le mime*, Paris : Gallimard.
- Fédier, F. (2010). *Le temps et le monde : De Heidegger à Aristote*. Paris : Pocket.
- Grotowski, G. (1975). *Towards a poor theatre*. Suffolk : Methuen.
- Guisgand, P. (2004, juin). Pollock ou les états de corps du peintre. *Revue DEMéter*. <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>
- Heidegger, M. (1986). *Être et Temps*. Paris : Gallimard.

- Klein, É. (2011). La physique du temps. Dans L. Garbagnati (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral* (p. 25-39). Besançon : CNDP.
- Knebel, M. (2006). L'analyse par l'action de la pièce et du rôle. Dans M. Knebel, *L'Analyse-Action* (p. 5-121). Paris : Actes Sud - Papiers.
- Kirby, M. (1987). *A formalist theater*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Lalonde, C. (2011, 22 janvier). Danse - Mélanie Demers : bonheur aveugle et beauté Dollarama. *Le Devoir*. <http://www.ledevoir.com/culture/danse/315157/danse-melanie-demers-bonheur-aveugle-et-beaute-dollarama>
- Littré, É. (1889). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Levine, D. (2007, 29 novembre). Michael Thalheimer. *Bomb Magazine*. <http://bombmagazine.org/article/3036/michael-thalheimer>
- Manguel, A. (2011). *Nouvel éloge de la folie*. Paris : Actes Sud.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Müller, H. (1979). *Hamlet-machine*. Paris : Éditions de Minuit.
- Munin, B. (2011). La représentation théâtrale ou la fabrique du temps. Dans L. Garbagnati (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral* (p. 133-141). Besançon : CNDP.
- Ortolani, O. (2005). Entretien avec Michael Thalheimer. *OutreScène, la revue du TNS* (n° 5).
- Ostermeier, T. (2016). *Le Théâtre et la peur*. Paris : Actes Sud.
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : DUNOD.
- Pigler, A. (2003). La théorie aristotélicienne du temps nombre du mouvement et sa critique plotinienne. *Revue philosophique de Louvain*, 101 (2), p. 282-305.
- Pruner, M. (2005). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Redgrave, M. (1995). *The actor's ways and means*. London : Nick Hern Books.
- Reinell, J. G. et Roach, J. R. (2007). *Critical theory and performance* (éd. revue et augm. ). Coll. Theater – theory, text, performance. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit*. Le temps raconté. Paris : Seuil.

- Ryngaert, J.-P. (dir.), Danan, J., et Le Por, S. (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes sud, CNSAD.
- Ryngaert, J.-P. (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan.
- Ryngaert, J.-P., Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Belfort, Circé.
- Sarrazac, J.-P. (2007). La reprise (réponse au postdramatique). *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, numéro spécial de la revue *Études théâtrales* (38-39), p. 7-18.
- Sarrazac, J.-P. (dir.) et Naugrette, C. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris : Circé poche, Belval.
- Shakespeare (2002). *Hamlet* (trad. J. M. Déprats). Paris : Gallimard.
- Stanislavski, C. (1997). *Notes artistiques*. Strasbourg : Circé.
- Stanislavski, C. (1984). *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion.
- Stanislavski, C. (2010). *La formation de l'acteur*. Paris : Pygmalion.
- Tackels, B. (2009). *Danse et Dramaturgie*. Réseau en scène Languedoc-Roussillon, Uzès.
- Tarkovski, A. (2004). *Le temps scellé*. Paris : éditions de l'Étoile.
- Tchekhov, M. (1997). *Être acteur*. Paris : Pygmalion.
- Tremblay, L. (1993). *Le crâne des théâtres*. Ottawa : Leméac Éditeur Inc.
- Triffaux, J.-P. (2011). Le temps brisé de l'acteur. Dans L. Garbagnati (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral* (p. 147-153). Besançon : CNDP.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III : le dialogue au théâtre*. Paris : Belin.
- Ubersfeld, A. (2011). Le théâtre et le temps. Dans L. Garbagnati (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral* (p. 21-24). Besançon : CNDP.
- Werly, P. (2011). Mesure, spacialité et irréversibilité du temps théâtral, Dans L. Garbagnati (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral* (p. 177-185). Besançon : CNDP.

Yoshi, O. (1998). *L'acteur invisible*. Arles : Éditions Actes Sud.

Yoshi, O. (1992). *L'acteur flottant*. Arles : Éditions Actes Sud.