

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*JARDIN DES DÉLICES :*

DU SINGULIER AU COLLECTIF

ANALYSE POÏÉTIQUE D'UNE ÉCRITURE DE PLATEAU EN

COLLABORATION AVEC UN ACTEUR

EN SITUATION DE HANDICAP INTELLECTUEL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

GUILLAUME DUVAL

JUIN 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

Je tiens tout d'abord à remercier Dionysos, feu divin et âme de la scène.

Je remercie avec affection et gratitude mes deux directrices de maîtrises, Francine Alepin et Nathalie Derome, pour les conseils éclairés, les discussions inspirantes, le généreux soutien et toutes les tranches de vie échangées à la volée.

L'équipe de créateurs et de concepteurs du *Jardin des délices* qui ont partagé leur folie et leur savoir-faire tout au long de ce parcours : Antoine Beaudoin Gentes, Christine Goyer, Gabriel Léger-Savard, Emmanuel Prudhomme, Hugo Lamy, Charlotte Gandin, Manon Guiraud, Claire Renaud, Nicola Dubois, Philippe Génier. Carol-Anne Bourgon Sicard à la direction de production et les techniciens Estelle Desrosiers-Rampin, Louis-Charles Lusignan et Lisandre Coulombe.

Merci au Centre des arts de la scène Les Muses pour la confiance. La compagnie de l'Oiseau-Mouche et chacun des membres de cette formidable troupe pour l'accueil et l'expérience. Le Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx), ainsi que la direction du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Catherine Bourgeois, Marilyn Daoust, Stéphane Frimat, Sarah Nouveau, Gérald Dumont, Virginie Marouzé et Muriel Cocquet pour les précieux conseils.

Le personnel de l'École supérieure de théâtre et tout particulièrement Azraëlle Fiset pour le soutien continu, même hors des murs de l'EST. La direction de l'École supérieure de théâtre pour avoir pleinement appuyé cette production et cette recherche.

Merci à la famille et aux amis. Vous êtes mes repères lumineux et donnez sens à la route.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LES ÉCRITURES DE PLATEAU :	
VERS UNE EXPLORATION DE « L'ÊTRE-AVEC ».....	11
1.1 Approche méthodologique : poïétique du collectif .....	11
1.2 L'écriture de plateau : quelques principes .....	15
1.2.1 Écrire par la scène.....	15
1.2.2 Mettre la scène en écriture .....	17
1.3 Processus collaboratif .....	19
1.3.1 Du collectif au collaboratif .....	20
1.3.2 Jean-Luc Nancy : « L'être-avec ».....	22
1.3.3 Singularités .....	24
1.4 Approches pratiques chez Eugenio Barba,	
les Chiens de Navarre et Pippo Delbono .....	27
1.4.1 Espace de partage.....	27
1.4.2 Improvisation et dramaturgie.....	30
1.4.3 Rencontres .....	35
CHAPITRE II	
CRÉATION ET HANDICAP :	
STAGE À LA COMPAGNIE DE L'OISEAU-MOUCHE .....	39
2.1 Précision méthodologique .....	40
2.2 L'Oiseau-Mouche .....	41
2.2.1 Les artistes en résidence .....	42
2.3 Stratégies d'écritures de plateau .....	43
2.3.1 La rencontre .....	44
2.3.2 L'espace de partage .....	46
2.3.3 Écrire des expériences .....	52
2.4 Laboratoires autour du <i>Jardin des délices</i> .....	57
2.5 Conclusion.....	61

### CHAPITRE III

#### *JARDIN DES DÉLICES* :

ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION .....	63
3.1 Matériau de création : <i>Le Jardin des délices</i> de Jérôme Bosch.....	64
3.1.1 La communauté du carnaval.....	65
3.1.2 Les phases du carnaval .....	66
3.1.3 Le réalisme grotesque .....	67
3.2 La rencontre .....	69
3.3 Espace de partage .....	70
3.3.1 S'approprier le matériau initial .....	71
3.3.2 Établir le vocabulaire commun.....	72
3.3.3 Définir les matériaux scéniques.....	73
3.4 Stratégies d'écriture de plateau.....	75
3.4.1 Dispositifs de jeu .....	75
3.4.1.1 Musique.....	76
3.4.1.2 Costumes et accessoires .....	77
3.4.1.3 Parole.....	78
3.4.1.3 Espace.....	81
3.4.2 Écrire des expériences .....	83
3.5 Retour réflexif sur le processus de création .....	86
CONCLUSION .....	89
ANNEXE A	
<i>LE JARDIN DES DÉLICES</i> (1494-1505) DE JÉRÔME BOSCH .....	93
ANNEXE B	
QUESTIONNAIRE DISTRIBUÉ AUX ACTEURS (EXTRAITS).....	96
ANNEXE C	
<i>JARDIN DES DÉLICES</i> – MASQUES.....	97
APPENDICE A	
LETTRE D'ENTENTE AVEC LES MUSES .....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	99

## RÉSUMÉ

La présente recherche soulève la question de la singularité des acteurs comme moteur de création dans une démarche d'écriture de plateau en processus collaboratif. L'objectif de ce mémoire vise le développement d'une méthodologie de création permettant la collaboration des acteurs au contenu de l'œuvre ainsi que le développement d'un langage scénique par le biais de l'écriture de plateau. Une attention particulière est portée aux approches favorisant la collaboration avec un acteur en situation de handicap intellectuel. Une étude poïétique du collectif offre une perspective d'ensemble à la recherche afin d'analyser les modalités instauratrices et les conduites créatrices ayant mené à l'essai scénique *Jardin des délices*, présenté à l'automne 2016 au Centre de diffusion et d'expérimentation de l'UQÀM (CEDEx).

L'exercice de théorisation s'ancre sur les laboratoires de création ainsi que sur le stage d'observation à la compagnie de théâtre L'Oiseau-Mouche s'étant déroulés entre le mois de juillet 2015 et le mois d'août 2016. Cette étude a permis de mettre en relief une réflexion sur la singularité et la pensée du commun dans le développement des stratégies et des procédés mis en œuvre dans ce contexte particulier. Une analyse dramaturgique du *Jardin des délices* (1494-1505) de Jérôme Bosch accompagne également ce mémoire et met en lumière l'apport du réalisme grotesque et de l'imagerie carnavalesque dans ce processus de création.

L'écriture du mémoire a permis de dégager et de définir les composantes fondamentales de cette pratique tels la phase de rencontre, l'espace de partage et l'utilisation de l'improvisation sous forme de « dispositifs de jeu ».

Mots clés : théâtre, écriture de plateau, processus collaboratif, handicap, poïétique.

## INTRODUCTION

L'origine de cette recherche-création remonte à une expérience men e lors de mon baccalauréat en études th atrales durant l'année 2012 à l'Université du Québec   Montréal (UQÀM). Avec le Th atre de la Pire Espèce, compagnie sp cialis e en théatre d'objets, j'ai été initié à une pratique où la matière et les ressources sensibles<sup>1</sup> représentent la source principale de création. En nous appuyant sur cette démarche instinctive et ludique bas e sur l'improvisation et la création collective, nous avons construit un court spectacle en explorant d'abord le potentiel narratif des objets. Nous avons ensuite conçu des séquences d'actions en guise de partitions de jeu, pour enfin orchestrer la dramaturgie du spectacle autour de ces partitions. Bien que nous ayons au départ un thème, un fragment de texte ou des pistes de mise en scène, il en résultait un écart inattendu entre le récit que nous pensions raconter initialement et celui tel qu'il se dévoilait à nous au terme du processus. Il m'a alors semblé que cet écart représentait l'acte de création véritable résultant de notre démarche collective. En accordant une place centrale aux acteurs et à leur rôle de créateurs, en favorisant également l'improvisation comme procédé d'écriture, le matériau initial se voyait modifié de telle sorte que nous avons obtenu un objet scénique ancré dans l'imaginaire collectif et indissociable des personnes prenant part à la création.

Reprenant les bases de ce même processus, mes collègues et moi avons crée notre premier spectacle de théatre de rue, le *Golden Gala*, et nous sommes partis sur le chemin des festivals au printemps de cette même année. La diversité des lieux où nous avons eu l'occasion de jouer – parcs, stationnements, boisés, fjord, rives, etc. – et la pluralité des publics avec lesquels nous avons à interagir nous ont

---

<sup>1</sup> Les ressources sensibles renvoient à la méthode des cycles Repère d velopp e par Jacques Lessard,   Québec, dans les années 1980. Compos es à la fois de supports matériels (objet, texte, musique, image, etc.) et de l'apport personnel des participants, les ressources sensibles sont s lectionn es pour leur potentiel évocateur et visent la création de partitions de jeu dans une démarche collective.

graduellement conduits à développer notre démarche afin d'intégrer les divers espaces de représentations au spectacle, entraînant par le fait même un style de jeu ouvert à l'improvisation. Le spectacle pouvait ainsi varier d'une fois à l'autre et prenait tout son sens en fonction du contexte de représentation.

Le problème auquel nous nous sommes confrontés concernait l'équilibre à trouver entre la partition et l'improvisation ; nous devions à la fois suivre méticuleusement une structure qui assure la cohérence du spectacle tout en laissant une place à la spontanéité et au hasard. Il m'apparaissait alors que pour atteindre une fluidité entre la partition et l'improvisation et pour intégrer le contexte de représentation à notre jeu, nous devions nécessairement développer des approches de mise en scène nous permettant d'encadrer l'apport de l'improvisation.

Trois années de représentations se sont ainsi écoulées sans que nous prenions le temps de réfléchir de façon plus approfondie à nos procédés de création. Mes collègues et moi avons naturellement adopté une approche collective où le jeu et l'improvisation étaient à la base de notre démarche, mais il me semblait que nous pouvions développer davantage notre langage scénique si nous prenions conscience des procédés de création que nous mettions à l'œuvre. Ces réflexions me ramenaient continuellement au désir de créer des spectacles fondés sur l'action et l'improvisation, dans lesquels l'acteur serait au centre de la création. En fait, ces expériences avec le *Golden Gala* et le théâtre de rue m'ont permis de constater que la scène se présentait comme un terrain de jeu idéal pour explorer et mettre en scène les dynamiques du collectif – entre acteurs et avec le public – en s'inspirant de la singularité des acteurs comme moteur de création.

Du côté de l'improvisation comme mode de création, une saisie plus approfondie s'imposait puisque cette approche s'est développée lors de mon expérience de théâtre

de rue, non pas comme une volonté esthétique, mais bien comme une nécessité imposée par les lieux de représentation toujours changeants et les publics « indisciplinés ». Dans ces circonstances, la capacité d'improviser au moment de la représentation est devenue essentielle autant dans notre jeu que dans la structure même du spectacle. Cette contrainte m'a d'ailleurs fait prendre conscience qu'un rapport particulier, voire un rapport de complicité, s'installait avec le public lorsque nous avons tiré profit des aléas et des hasards rencontrés en cours de représentation. L'expression « art vivant » prenait alors tout son sens quand nous sommes arrivés à inventer dans l'instant même les mots et les gestes qui répondaient au contexte du spectacle. J'éprouvais cependant une certaine insatisfaction par rapport à cette situation, car malgré la liberté que nous nous sommes donnée dans le jeu, j'avais l'impression que nous pouvions aller encore plus loin dans l'utilisation de l'improvisation si le spectacle était conçu en ce sens. Le hasard et l'improvisation me semblaient des ressorts de jeu stimulants pour conserver la vivacité de l'action, mais ils nécessitaient paradoxalement d'être consciencieusement intégrés à la mise en scène pour atteindre leur plein potentiel scénique.

Sans le savoir, la démarche que nous avons adoptée empruntait les traces de ce que nous pouvons désormais appeler « l'écriture de plateau ». Cette expression développée par le philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels renvoie principalement à un mode de création scénique où « le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau » et où « l'acteur (re)devient *l'auteur principal du spectacle* » (2009, p. 10). Cette approche ne représente pas un courant artistique ou un contenu esthétique défini, elle renvoie plutôt à une manière d'aborder la création où « la scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre », ou encore le récit des formes et des pratiques qui se déploient dans *l'espace du théâtre* (Tackels, 2015, p. 105). Trop générale pour décrire une démarche artistique spécifique, la définition de Tackels a toutefois

l'avantage d'identifier certaines récurrences dans la création théâtrale contemporaine me permettant de nommer et de baliser des stratégies mises en œuvre lors de cette recherche-crédation. Ces récurrences s'ancrent tout particulièrement dans la mise en valeur du contexte collectif de la création et dans la recherche d'une dramaturgie forgée à même la scène.

Si l'écriture de plateau puise notamment dans le fondement collectif du théâtre, si « l'acteur n'est plus *mis en scène*, mais *mis en écriture* » (Tackels, 2015, p. 42), alors comment stimuler et guider la créativité des acteurs pour l'intégrer à l'œuvre collective ? Comment travailler le langage scénique lorsque le matériau de base provient non pas du texte, mais de l'interaction entre les acteurs, de l'interaction entre les histoires qu'ils portent dans leur mémoire et dans leur corps ? Bref, par quelles stratégies d'écriture de plateau est-il possible de mettre à contribution la singularité des acteurs comme principal moteur de création ?

C'est d'ailleurs ce questionnement qui m'a porté à collaborer avec un acteur atteint du syndrome d'Asperger<sup>2</sup>, mettant ainsi à contribution mes nombreuses années d'expérience en médiation culturelle auprès de personnes en situation de handicap intellectuel. Cette décision m'a incité à chercher de nouvelles approches de création qui me donneraient non seulement des outils pour travailler avec ce type d'acteur, mais qui me permettraient aussi d'étendre les possibilités d'un processus collaboratif. Il faut toutefois préciser que cette volonté s'inscrit en marge des pratiques habituelles et entraîne son lot de considérations. Bien que des organismes tels le Regroupement pour la trisomie 21<sup>3</sup> ou encore Parrainage Civique Montréal<sup>4</sup> – organisme au sein

---

<sup>2</sup> Le syndrome d'Asperger est un trouble envahissant du développement à l'extrême du continuum autistique. Récupéré de <https://autisme-montreal.com/quest-ce-que-le-trouble-du-spectre-de-lautisme/le-syndrome-dasperger/>

<sup>3</sup> <http://trisomie.qc.ca>

duquel j’anime des ateliers de théâtre et d’improvisation – contribuent à favoriser l’intégration sociale des personnes en situation de handicap intellectuel au moyen des arts de la scène, le statut de ceux-ci reste bien souvent inséparable de leur condition physique et mentale. Dans un article paru dans la revue *Jeu* (2014, p. 48), la metteuse en scène Catherine Bourgeois<sup>5</sup> cite d’ailleurs les auteurs Gardou et Saucourt (2005) qui soulignent que, dans le domaine des arts particulièrement, il reste une persistante « difficulté à admettre que les personnes dites “handicapées” soient à même de participer pleinement à la création artistique, que leurs pratiques ne se réduisent pas à des activités d’ordre thérapeutique ou occupationnel ». Si effectivement le travail des acteurs en situation de handicap intellectuel ne correspond généralement pas aux standards admis sur les scènes professionnelles, leur rare présence étant révélatrice, mon expérience m’a toutefois appris que plusieurs de ces acteurs avaient certainement quelque chose à raconter, quelque chose à partager d’une façon qui leur est propre. Encore faut-il mettre en place le contexte de création qui ne stigmatise pas davantage le handicap, mais qui au contraire saurait révéler les forces de l’acteur avant tout.

L’objectif général de cette recherche vise la compréhension et le développement des procédés d’écriture de plateau mis en œuvre durant la création de l’essai scénique *Jardin des délices* qui s’est déroulée à l’UQÀM de l’été 2015 à l’automne 2016. L’étude poïétique du collectif sert de perspective d’ensemble à la recherche. Elle fournit un examen approfondi des sources instauratrices et des conduites créatrices relevant spécifiquement de l’aspect collaboratif du processus de création.

---

<sup>4</sup> <http://parrainagemontreal.org>

<sup>5</sup> Fondatrice de la compagnie théâtrale Joe Jack et John qui produit des spectacles multidisciplinaires et performatifs. Sa démarche artistique met de l’avant la figure de l’antihéros en intégrant des interprètes souvent perçus comme tels par la société, par exemple des acteurs professionnels ayant une déficience intellectuelle ou issus de l’immigration. Récupéré de <http://www.joejacketjohn.com>

Dans le premier chapitre, j'explique d'abord en quoi consiste la poïétique du collectif ainsi que les paramètres méthodologiques qui m'ont permis de conduire cette recherche-création. Je présente ensuite une définition de l'écriture de plateau pour mettre en relief les éléments qui correspondent à ma propre pratique. L'une des particularités observées dans cette démarche renvoie à ce que je définis sous le terme de « processus collaboratif ». Orientant à la fois l'organisation du travail et les approches de création mises en œuvre, ce processus s'appuie sur une réflexion quant à la pensée du commun. Dans son ouvrage * tre singulier pluriel* (2013), le philosophe Jean-Luc Nancy aborde justement l'idée du commun non pas comme l'idéal d'une entité uniforme ou d'une humanité homogène, mais plutôt comme la coexistence d'origines singulières à partir de laquelle il nous est alors possible de penser le monde. En d'autres mots, c'est dans l'interaction des différences entre les individus et par la mise en place d'un espace de partage que l'auteur nous invite à penser la dynamique du collectif. Pour que puisse s'élaborer un langage commun au sein d'un processus de création, pour que l'acteur soit effectivement mis en écriture, la singularité de chacun doit pouvoir trouver son mode d'expression sur scène. Cette réflexion philosophique proposée par Nancy est approfondie et mise à contribution afin de préciser l'angle sous lequel je conçois les approches d'écriture de plateau qui ont permis de mettre la singularité des acteurs de l'avant en faisant de ceux-ci les auteurs de leur propre rôle.

Une étude des praticiens Eugenio Barba, Pippo Delbono et les Chiens de Navarre est également proposée dans le but de cerner quelques-unes de leurs approches d'écriture de plateau qui ont inspir e celles employées lors de ce mémoire-création. L'objectif étant d'observer plus en détail de quelles façons ces praticiens orchestrent les différents éléments scéniques (texte, accessoire, son, scénographie, etc.) pour composer leur dramaturgie et quelles stratégies collaboratives sont mises en place afin d'impliquer l'acteur dans le contenu de l'œuvre.

Je me penche par ailleurs sur l'utilisation et la fonction de l'improvisation en tant qu'opérateur de théâtralité. Utilisés à la fois comme outils d'écriture scénique et comme stratégie de mise en scène, les procédés d'improvisation étudiés dans ce mémoire sont regroupés sous le nom de « dispositifs de jeu ». Cette approche consiste à structurer les improvisations selon les principes ludiques du jeu, avec ses règles et ses objectifs déterminés, afin de mettre les acteurs en tension entre la partition préétablie et les séquences indéterminées. Prenant le parti de l'historien Johan Huizinga pour qui le jeu est une activité culturellement féconde au niveau de la vie collective, les procédés d'improvisation employés lors de cette recherche-crédation sont principalement fondés sur la définition du jeu suivante :

[...] une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel (1951, p. 31).

Le deuxième chapitre porte sur le stage d'observation réalisé à l'automne 2015 auprès de la Compagnie de L'Oiseau-Mouche, une troupe permanente de théâtre située à Roubaix, en France, constituée de comédiens professionnels en situation de handicap intellectuel. Ce stage de deux mois a permis de m'initier aux différentes pratiques des metteurs en scène en résidence afin d'en dégager des stratégies de création susceptibles d'alimenter ma démarche d'écriture de plateau. Plus globalement, l'étude du stage à L'Oiseau-Mouche vise à partager une réflexion sur la pratique théâtrale impliquant des personnes en situation de handicap afin de mieux saisir l'apport de la singularité dans la réalisation d'une œuvre scénique.

Les stratégies retenues en cours de stage sont analysées à partir de trois approches distinctes définies par la phase de rencontre, l'espace de partage et celle consistant à « écrire des expériences ». Cette dernière approche met tout particulièrement en lumière la façon dont les singularités des acteurs sont intégrées à l'écriture de plateau, c'est-à-dire en imprégnant à l'écriture la personnalité des acteurs et les expériences de groupe vécues au cours de processus de création.

Pour conclure ce chapitre, je reviens sur les trois journées de laboratoire menées avec des acteurs de la troupe, durant lesquels nous avons mis à l'essai certains procédés d'improvisation autour du triptyque de Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices* (1494-1505).

Le troisième et dernier chapitre se concentre sur l'analyse du processus de création qui nous a conduits à l'essai scénique *Jardin des délices*. Ce retour réflexif vise à partager la façon dont se sont déployées les stratégies et les approches d'écriture de plateau durant les laboratoires. La première partie de ce chapitre expose l'analyse dramaturgique du triptyque de Bosch qui m'a d'abord permis de préciser le matériau scénique initial. En me référant aux écrits théoriques de Mikhaïl Bakhtine (1970), je mets en relief l'aspect essentiellement carnavalesque du *Jardin des délices* et l'apport du réalisme grotesque au niveau de l'esthétique générale du projet.

Je reviens ensuite sur les notions de rencontre et d'espace de partage pour démontrer les stratégies employées lors de l'élaboration des matériaux scéniques. Issus de discussions, d'échanges de ressources diverses (images, textes, musique, objets, etc.) et d'improvisations reliées à l'œuvre de Bosch, les matériaux scéniques représentent l'ensemble des gestes, des paroles et des pistes de mise en scène pouvant constituer une partition de jeu. Ils comprennent principalement deux fonctions : ils garantissent

aux acteurs leur part d'autonomie à l'intérieur de la création et fournissent la matière à partir de laquelle je peux orchestrer l'écriture de plateau.

Les matériaux scéniques contribuent par ailleurs à la composition des dispositifs de jeu au centre de cette démarche. En observant plus en détail l'utilisation de chacun des éléments scéniques, incluant la musique, les costumes, les accessoires, la parole et l'espace, il est possible de saisir plus clairement comment s'opère l'agencement de ces différents éléments pour former la somme des contraintes de jeu autour desquelles s'organisent les improvisations et la dramaturgie du spectacle. Concernant la dramaturgie, une analyse supplémentaire vise également à expliciter la façon dont nos expériences individuelles et collectives se sont intégrées à l'écriture du spectacle, précisant par la même occasion en quoi consiste « écrire des expériences ». Le chapitre se termine par une réflexion sur l'ensemble du processus de création afin d'identifier les éléments qui définissent ma pratique.

L'écriture de plateau étant un terme relativement récent pour décrire un type de pratique scénique, il m'apparaît nécessaire de me pencher sur les opérations qu'elle commande pour en définir plus précisément les contours et le fonctionnement. En plus d'éclairer la démarche artistique sur laquelle je me suis engagé, cette étude donne accès à une expérience de plateau afin d'en partager certaines approches aux praticiens et aux chercheurs intéressés aux processus de création.

Concernant la question des pratiques théâtrales impliquant des acteurs en situation de handicap intellectuel, mes recherches m'ont également permis de constater la rareté des écrits d'artistes à ce sujet. C'est d'ailleurs ce que nous fait remarquer la chercheuse Marie-Josée Plouffe qui, dans sa thèse de doctorat intitulée *La pratique théâtrale des personnes « handicapées »* (2011, p. 13), souligne le manque substantiel de données sur la pratique, de témoignages de praticiens et de recensions

des approches, étant donné le phénomène émergent que représente ce type de pratique.

Ce mémoire-crédation ajoute ainsi sa contribution à un champ de connaissance encore peu documenté en offrant différentes observations et analyses sur une pratique scénique où l'acteur, peu importe sa condition, est considéré comme un créateur à part entière.

## CHAPITRE I

### LES ÉCRITURES DE PLATEAU : VERS UNE EXPLORATION DE « L'ÊTRE-AVEC »

Nous ? mais c'est nous-mêmes que nous attendons  
sans savoir si nous nous reconnâtrons.  
Jean-Luc Nancy (2013)

Le chapitre qui suit vise à exposer la méthodologie de recherche appliquée à ce mémoire-crédation ainsi que le cadre réflexif qui accompagne ma pratique. Après avoir posé les principes de base de l'écriture de plateau, je précise l'orientation de ma démarche grâce aux théories du philosophe Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *Être singulier pluriel* (2013). Une observation du travail d'Eugenio Barba, Pippo Delbono et les Chiens de Navarre est également proposée afin de saisir les approches qui ont inspiré le processus de création du *Jardin des délices*.

#### 1.1 Approche méthodologique : Poïétique du collectif

Le peintre et historien de l'art René Passeron définit la poïétique comme la science des « linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient à l'existence » (1997, p. 23). Autrement dit, la poïétique se penche sur l'œuvre en train de se faire. Il situe l'objet principal de cette science au niveau des conduites créatrices et des « sources instauratrices de l'œuvre, y compris les philosophies, afin de reconnaître les récurrences fondamentales qui imprèneront les actes de créations ultérieures » (1996, p. 38).

En ce qui concerne le *Jardin des délices*, les sources instauratrices ont nécessairement été plurielles puisque cette création a été réalisée de façon collaborative. Il m'apparaît donc important de considérer l'apport des collaborateurs dans ce travail d'analyse. C'est pourquoi j'opte ici pour ce que Passeron nomme une poïétique du collectif. Toujours selon l'auteur, l'intérêt pour cette approche de la poïétique est multiple :

[...] elle met en question le dogme que toute création ne peut venir que d'un sujet individuel, – elle exige que l'attention du chercheur soit centrée sur la modalité instauratrice, – elle tente de repérer des modalités spécifiques de cette instauration quand l'agent promoteur n'est plus un individu unique, mais un groupe, voire une société, – elle profite de cet examen pour clarifier les aspects sociaux de toute création [...] (1981, p. 10).

Le lien que trace Passeron entre les conduites créatrices du groupe et l'aspect social du travail collaboratif incite donc à considérer l'aspect dialectique de la création collective. Il me faudra observer quelles actions ont été posées dans le but de nourrir le travail des collaborateurs, pour ensuite porter mon attention sur les conséquences de ces gestes sur les conduites créatrices de l'équipe et les effets engendrés sur l'œuvre elle-même.

Bien qu'elle permette de cadrer l'objet à l'étude, la poïétique est néanmoins sans méthode propre. Elle appelle donc le chercheur à constituer ce que Sylvie Fortin, professeure au Département de danse à l'Université du Québec à Montréal, appelle un « bricolage méthodologique » (2004, p. 100). Puisque l'étude poïétique du collectif s'appuie sur les traces de l'œuvre en train de se faire, certaines approches empruntées à l'autoethnographie ont été privilégiées afin de procéder à la récolte des données de terrains. Parmi les données amassées durant cette recherche-création, deux éléments constitueront les références principales de ce mémoire : le journal de bord tenu lors de mon stage à l'Oiseau-Mouche, ainsi que mon cahier de pratique dans lequel ont été

consignées les observations, les réflexions d'ordre théorique et les notes méthodologiques durant le processus de création du *Jardin des délices*.

Un autre type de données se retrouvant dans ces deux cahiers sont qualifiées de données somatiques. Dans ses notes accompagnant le cours *Dialogue théorie/pratique : genèse de la création*, le professeur Pierre Gosselin (2008) résume les données somatiques comme relevant de l'humeur et de l'état d'esprit, bref, des données relevant de la disposition personnelle des sujets à l'étude. Ces données sont considérées dans la mesure où elles influencent divers choix de création, que ce soit au niveau de la mise en scène, des personnages, du texte, etc.

Dans le but d'organiser et d'interpréter les données amassées, l'analyse des cahiers de pratique a été effectuée en empruntant des outils de la méthode par théorisation ancrée telle que le propose Pierre Paillé (1994), professeur à la Faculté d'éducation de l'Université de Sherbrooke. Dans son article paru dans les *Cahiers de recherche sociologique*, Paillé explique que cette analyse s'appuie sur des données empiriques de tous genres, se rapprochant du corpus de l'anthropologie (notes de terrain, entrevues, vidéo, images, etc.) et qu'elle permet de remanier l'objet en cours de recherche-création. Les découvertes faites en amont ont ainsi le potentiel de redéfinir à la fois l'objet d'étude et l'œuvre en train de se faire.

Le choix de cette méthode est justifié par la similitude entre ces procédés d'analyse et ceux mis de l'avant pour conduire le processus d'écriture de plateau. Plus précisément, la méthode par théorisation ancrée consiste d'abord à dégager, nommer et thématiser la matière à l'intérieur du corpus sur lequel porte l'analyse pour ensuite procéder à une synthèse préliminaire (codification initiale). Cette matière est composée, dans ce cas-ci, par les notes de jeu, les réflexions, les références aux

ouvrages pratiques et théoriques qui ont été inscrites dans mes cahiers de pratique tout au long du processus de création.

À partir de cette première synthèse, il s'agit alors de mettre en relation les thèmes récurrents qui se sont révélés significatifs afin de développer la cohérence du propos et d'approfondir les éléments fondamentaux, tant au niveau de la recherche qu'au niveau de l'œuvre elle-même. Cette mise en relation des thèmes principaux permet par la suite de préciser la trame, c'est-à-dire d'identifier le thème unificateur qui parfois se trouve décalé par rapport aux hypothèses de départ (l'intégration).

Les mêmes procédés d'analyse se sont également appliqués à l'élaboration de l'œuvre afin de traiter les notes de jeux et de mise en scène, ainsi que les réflexions de tous genres amassées au cours des nombreuses improvisations. En ciblant les récurrences au niveau de mes préoccupations personnelles et celles provenant des propositions des acteurs, progressivement j'ai pu repérer les thèmes centraux ou encore les idées de mise en scène prédominantes autour desquels s'est articulée la dramaturgie du *Jardin des délices*.

En somme, la poïétique du collectif oriente l'attention de l'artiste-chercheur vers les multiples actes instaurateurs provenant spécifiquement de l'interrelation entre les créateurs collaborant à l'œuvre collective. Appuyée par l'emprunt à d'autres outils de recherche issus des sciences sociales, l'approche développée par René Passeron s'avère en ce sens une méthodologie pertinente afin d'éclairer les procédés engagés par une pratique d'écriture de plateau collaborative.

## 1.2 L'écriture de plateau : quelques principes

L'expression « écriture de plateau » apparaît dans le vocabulaire théâtral depuis quelques années seulement. Dans sa série d'ouvrages *Écrivains de plateau* publiée depuis 2005, Bruno Tackels introduit ce terme pour tenter de nommer les principes communs dans les pratiques d'artistes tels Romeo Castellucci, François Tanguy, Anatoli Vassiliev, Rodrigo García, Pippo Delbono et Ariane Mnouchkine. Terme transitoire, expression à la mode ou véritable rôle en développement, l'écriture de plateau ne saurait se définir de façon exhaustive – l'état actuel des connaissances ne le permet pas –, mais elle met certainement en jeu des récurrences observables dans plusieurs pratiques scéniques contemporaines. Plutôt que de chercher à saisir de façon définitive l'écriture de plateau, ce sont ces récurrences qui sont mises en évidence dans ce chapitre afin d'identifier les paramètres qui balisent cette pratique. Pour ce faire, j'expose d'abord les réflexions et les transformations dans les modes de productions théâtrales qui ont conduit à l'apparition du terme lui-même. Je dégage par la suite ses aspects les plus caractéristiques, tout particulièrement en ce qui concerne le rapport à l'écriture et à la mise en scène.

### 1.2.1 Écrire par la scène

L'idée d'une pièce faite de la scène directement, en se heurtant aux obstacles de la réalisation et de la scène impose la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées (Artaud, 1964, p. 59).

Antonin Artaud annonçait dès la fin des années 1930 certaines transformations majeures qui allaient marquer les pratiques théâtrales contemporaines et favoriser l'émergence de ce que nous appelons aujourd'hui l'écriture de plateau. L'une de ces transformations concerne tout particulièrement la remise en question du primat du

texte dans l'élaboration du langage théâtral. Selon le metteur en scène et essayiste Jean-Pierre Ryngaert (2012, p. 50), il serait toutefois absurde d'opposer les écritures textuelles aux écritures scéniques actuelles puisqu'elles n'entretiennent pas qu'un rapport de rupture, mais s'inscrivent également dans un rapport de continuité avec certaines traditions théâtrales. Ryngaert admet néanmoins que les écritures de plateau sont des modes de création « devenus assez courants et inventifs pour qu'on puisse désormais les considérer comme la marque d'une évolution des écritures » (p. 52).

Dans son essai *L'écrivain scénique* (1978), le critique de théâtre Michel Vaïs dresse un portrait historique de cette évolution. Selon lui, le passage sur les scènes françaises d'un « théâtre d'auteur » vers un « théâtre de metteurs en scène » est un facteur déterminant dans l'apparition de ce qu'il nomme « l'écrivain scénique », dû principalement à l'émergence des procédés de mise en scène et au développement « des moyens d'expression propres à la représentation théâtrale » :

L'écrivain d'inspiration littéraire du début du [XX<sup>e</sup>] siècle s'est ainsi transformé, lentement d'abord, par à-coups, puis résolument après la guerre, en écrivain de théâtre proprement dit, c'est-à-dire en spécialiste de l'écriture qui s'intéresse aux composantes de la mise en œuvre scénique (Vaïs, 1978, p. 3).

Cela dit, les écrivains scéniques dont parle Vaïs – Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, etc. – ont certes développé une dramaturgie nouvelle, mais ils conservent avant tout une posture d'auteur dramatique. Dans un article paru dans la revue *Trajectoires* en 2009, la metteuse en scène et chercheuse Anne Monfort dénote toutefois une différence considérable en ce qui concerne l'approche des écrivains de plateau. En s'appuyant sur les propos de Tackels, elle souligne que « ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires.

L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle » (p. 2).

Voilà enfin ce qui porte Bruno Tackels à affirmer que l'une des caractéristiques principales de l'écriture de plateau « tient dans le fait que *le texte provient de la scène, et non du livre* » (2009, p. 10). L'écriture de plateau n'exclut pas pour autant le texte dramatique, mais son « médium et sa matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer » (*Ibid.*).

### 1.2.2 Mettre la scène en écriture

En observant ce changement de paradigme quant à la place du texte dans la production théâtrale, Michel Vaïs posait d'ailleurs une question qui résume bien ce qu'allaient devenir les deux grandes tendances des écritures de plateau tel que nous les connaissons aujourd'hui :

L'écrivain scénique enfin, qui commence lentement à prendre conscience de l'importance des moyens scéniques, saura-t-il accorder sa prose à ce langage nouveau et récupérer les qualités originales de l'acteur-créateur, ou l'expression plastique et sonore devra-t-elle à l'avenir se passer de plus en plus du texte écrit (1978, p. 6) ?

En effet, lorsque nous observons les artistes sur lesquels s'est penché Bruno Tackels dans sa série d'ouvrages sur les écrivains de plateau – Castellucci, Tanguy, Vassiliev, García, Delbono et enfin Mnouchkine –, nous retrouvons des créateurs dont la démarche oscille entre une écriture étroitement liée à l'acteur et une autre principalement fondée sur les possibilités matérielles de la scène. À titre d'exemple, chez Pippo Delbono le spectacle s'élabore à partir d'un long travail d'exploration et

d'improvisation avec les acteurs d'où il puise la matière de son écriture. Les acteurs y sont au centre de la création dans des décors souvent minimalistes. À l'inverse, chez Romeo Castellucci l'expression plastique et sonore compose généralement le langage dominant de ses œuvres scéniques.

Ce rapport particulier au langage et à la création scénique remet conséquemment en question le rôle et la fonction du metteur en scène. Si l'écrivain de plateau « écrit » notamment par les moyens de la mise en scène, existe-t-il une distinction fondamentale entre la mise en scène et l'écriture de plateau ? Selon Bruno Tackels :

Il serait peu fécond de vouloir opposer « metteurs en scène » et « écrivains de plateau », tant leur position respective détient un sens différent dans l'échiquier artistique. De la même façon qu'il serait absurde de nier que les écrivains de plateau cessent de mettre en scène (même si pour eux la mise en scène n'est qu'un aspect de leur partition), à l'inverse il serait injuste de nier la part d'écriture que propose le metteur en scène. Mais la profonde différence tient dans leur manière d'envisager le plateau : espace de projection de texte pour ce dernier, lieu de création vierge à déchiffrer pour les premiers (2015, p. 47).

Ainsi, la fonction de la mise en scène dans les écritures de plateau ne consiste plus avant tout à interpréter scéniquement le texte dramatique, ou encore à *donner un texte à voir*, mais plutôt à faire jouer et orchestrer les différents matériaux scéniques afin de construire une dramaturgie créée à partir des réalités de la scène.

Cela dit, peu importe les moyens d'expression préconisés par les écrivains de plateau, la mise en scène est avant tout un outil d'écriture, une façon d'agencer et d'orchestrer des matériaux scéniques, que ceux-ci proviennent des acteurs, de textes, de la scénographie, de l'environnement sonore, etc. Employant des procédés de l'ordre du bricolage, la mise en scène opère dans les écritures de plateau une composition

d'éléments souvent hétéroclites provenant d'un répertoire de matériaux définis et limités à partir desquels se construit l'œuvre scénique. Comme en témoigne cet extrait d'entrevue réalisée par Tackels avec Rolf Abderhalden, fondateur de Mapa Teatro<sup>6</sup>, cette approche de la mise en scène se déploie selon une logique dialectique qui pourrait se penser en termes de montage :

Travailler avec des matériaux suppose d'assumer l'art du montage, non comme une juxtaposition d'éléments, mais comme la coïncidence de blocs hétérogènes dont la rencontre produit, quand elle est juste, une troisième réalité, qui donne corps à la voix du montage (Tackels, 2015, p. 31).

En somme, dans les écritures de plateau la mise en scène se distingue principalement en ce qui a trait au rapport d'autonomie entre la mise en scène et le texte ; la mise en scène n'est pas de prime abord au service du texte, elle n'a pas pour fonction première la projection du texte sur scène. Elle procède par un agencement de matériaux scéniques, qui peut être de l'ordre du montage ou du bricolage, et vise à développer un langage scénique autonome.

### 1.3 Processus collaboratif

En plus d'opérer un déplacement quant à la fonction du texte et de la mise en scène, plusieurs écritures de plateau ont également entraîné de nouvelles approches de création. L'une des approches observées tend vers ce que l'on nomme le processus collaboratif, c'est-à-dire un processus misant sur la participation des acteurs au contenu de l'œuvre et sur la porosité des rôles de production. C'est notamment le cas chez Delbono où « l'auteur de l'œuvre n'est plus unique, mais se distribue, se répartit

---

<sup>6</sup> Mapa Teatro est un laboratoire d'artistes dédié aux créations transdisciplinaires. Basé à Bogota depuis 1986, Mapa Teatro a été fondé à Paris en 1984, par Heidi, Elizabeth and Rolf Abderhalden, artistes de théâtre et visuel originaires de Colombie. Récupéré de <http://www.mapateatro.org/en>

en chacun de ses acteurs » (Tackels, 2009, p. 12). Même chose chez les Chiens de Navarre où les acteurs contribuent aux thèmes du spectacle et sont également responsables de leur texte ainsi que de leur personnage qui se développent par le biais d'une écriture par improvisation<sup>7</sup>.

### 1.3.1 Du collectif au collaboratif

L'aspect collectif de ces écritures de plateau pourrait à juste titre s'apparenter à la création collective telle que définie dès les années 1970. Dans son rapport de recherches sur la création collective au Québec depuis 1965, Fernand Villemure qualifie de création collective « toute pièce de théâtre dans laquelle les comédiens sont plus que de simples interprètes, c'est-à-dire où plus d'un participant ont contribué à l'élaboration du contenu et/ou de la forme du spectacle » (1972, p. 5), passant par l'improvisation comme mode de production principal de la création. Bien que ces caractéristiques puissent s'appliquer à diverses écritures de plateau, c'est au niveau des revendications et du fonctionnement que nous remarquons la différence la plus notable entre les créations collectives et les processus collaboratifs.

Comme l'analyse Alexandre Cadieux dans son mémoire *L'improvisation dans la création collective québécoise* (2009), une forte propension idéologique et communautaire sous-tendait la pratique de certaines troupes telles le Théâtre Euh! et le Grand Cirque Ordinaire, souvent menées par un idéal d'effacement de l'individualité au profit de la collectivité. Ce que nous remarquons aujourd'hui chez bon nombre d'écrivains de plateau – Les Chiens de Navarre, Delbono, Barba, Rodrigo García, etc. – est justement une valorisation de l'autonomie individuelle à l'intérieur du projet collectif.

---

<sup>7</sup> Association Éclat Aurillac. (2013). *Entrevue avec Jean-Christophe Meurisse des Chiens des Navarre*. Récupéré de <https://vimeo.com/118571750>

C'est d'ailleurs ce qui est mis en relief par le chercheur et praticien Marcus Borja<sup>8</sup> qui qualifie le processus collaboratif non pas comme un « organisme homogène et indissoluble en fonction duquel les différentes fonctions s'adapteront », mais comme une organisation à partir « des fonctions elles-mêmes, en tant que savoir-faire singulier et autonome que le groupe s'approprié et enrichit » (2014, p. 178). Selon les observations de Borja, les fonctions de metteur en scène, acteurs, scénographe et dramaturge ne tendent plus à se diluer les unes dans les autres comme cela pouvait être le cas dans la création collective ; chez les écrivains de plateau mentionnés plus haut, la signature du metteur en scène est pleinement assumée, même lorsque le nom du collectif est mis de l'avant comme chez les Chiens de Navarre. Dans les processus collaboratifs, il n'est donc plus question de l'abolition de toute hiérarchie « où tout le monde fait tout » selon un fonctionnement à l'unanimité, mais plutôt que le travail au sein des diverses fonctions soit perméable aux idées du groupe tout en permettant à chacun de collaborer à une *œuvre collective*.

Les problèmes actuels posés par les conflits entre aspirations individuelles et projets collectifs ont d'ailleurs très certainement contribué à ce passage du collectif au collaboratif dans les écritures de plateau dont il est ici question. Sans prétendre offrir une solution infaillible aux difficultés posées par la création collective, Borja souligne que les processus collaboratifs posent du moins une question fort pertinente en ce qui nous concerne : « comment être ensemble tout en restant singuliers ? » (2014, p. 170).

---

<sup>8</sup> Marcus Borja est acteur, metteur en scène et dramaturge. Doctorant en Études Théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, il a publié, en France et au Brésil, plusieurs articles et traductions.

### 1.3.2 Jean-Luc Nancy : « L'être-avec »

Comment être ensemble tout en restant singuliers ? Cette question à caractère philosophique résume avec justesse l'une des problématiques centrales liées à ce mémoire-crédation. Dans une démarche où l'acteur est mis en écriture, comment faire de sa singularité un moteur de création ? Comment penser et organiser le travail collaboratif lorsque les particularités individuelles sont mises à contribution dans l'élaboration de l'œuvre ? Avant d'aborder ces questions du côté des procédés scéniques, il est nécessaire d'exposer les réflexions qui ont accompagné ma recherche et qui ont influencé les approches de création tout au long des laboratoires du *Jardin des délices*. Les écrits du philosophe Jean-Luc Nancy offrent à ce propos un cadre réflexif pertinent pour penser la notion de singularité dans un rapport dialectique avec le collectif.

Avec son essai *Être singulier pluriel* (2013), Nancy cherche précisément à définir une ontologie de la communauté qui saurait mettre en perspective les problèmes actuels posés par la coexistence du commun et de l'individualité, à savoir une pensée « pour laquelle l'“avec” ou l'“ensemble” précéderait et fonderait l'existence singulière » (p. 7). En situant « l'avec » comme détermination fondamentale de l'être, Nancy propose une tentative afin de dépasser un individualisme sans autre fin que lui-même ; il rétablit la raison d'être de l'individu dans les liens de réciprocités qu'il établit avec les autres. Plutôt qu'une vision strictement individualiste et fragmentée du monde où « l'être social » tournerait « désormais autour de lui-même, ou sur lui-même, et non plus autour d'autre chose » (p. 78-79), l'auteur propose une réflexion où le sujet, sa pensée et sa quête de sens ne peuvent être considérés qu'en relation les uns avec les autres. L'un des concepts centraux de l'ouvrage, « l'être-avec », cherche justement à nommer ce qui est en jeu dans l'idée de communauté. Dans son mémoire présenté au département de philosophie de l'Université Charles de Prague, Behrang

Pourhosseini résume le lien entre le concept de « l'être-avec » et celui de communauté :

Si l'être est toujours partagé, la pensée sur la communauté est donc avant tout une pensée sur « l'avec ». Le commun ne surgit qu'à condition qu'il soit un espace où le rapport entre l'un « avec » l'autre soit mis en place. La question principale de la communauté c'est ce qui nous relie ou plus précisément l'espace où nous nous exposons. Nous ne sommes pas d'abord des atomes distincts, mais nous existons selon le rapport, l'ensemble, le partage (2014, p. 28).

La communauté, et par le fait même « l'être-avec », se révèle chez Nancy comme un espace-temps partagé simultanément les uns avec les autres. En ce sens, la communauté ne précède pas les êtres pour se constituer et elle ne peut non plus faire abstraction des singularités plurielles pour se maintenir. Elle est l'espace de représentation « ici et maintenant » du « nous », le résultat toujours en mouvement d'une opération d'exposition et de partage avec les singularités qui la composent.

L'une des conditions essentielles de « l'être-avec » consiste à établir cet espace de partage dont parle Nancy, c'est-à-dire un espace où les singularités de chacun peuvent s'exposer et s'extérioriser les unes avec les autres pour produire l'œuvre commune. Vu sous l'angle du processus collaboratif, « l'être-avec » offre une hypothèse de réflexion intéressante à la question posée par Marcus Borja : comment être ensemble tout en restant singuliers ? Il s'agirait d'abord de mettre en place un contexte de création où le sens de l'œuvre – qu'il soit inspiré par un texte ou par le metteur en scène – n'est pas antérieur au groupe, mais élaboré et porté par chacun des collaborateurs. Comme le décrit Borja (2014, p. 179), ce contexte de création s'avèrerait à la fois autonome et collectif, au sein duquel pourraient se développer des dramaturgies parallèles et entrecroisées selon divers pôles de création (texte, jeu, lumière, scénographie, costumes, mise en scène). Les réflexions sur « l'être-avec »

proposées par Nancy rejoignent finalement les enjeux qui ont conduit à l'organisation des processus collaboratifs. En ce sens, nous pourrions même avancer que les réflexions sur « l'être-avec » représentent un idéal vers lequel s'orientent les processus collaboratifs.

### 1.3.3 Singularités

Selon Nancy (2013), la singularité se distingue en premier lieu par un registre de traits typiques observables du visage à la voix, aux gestes, aux attitudes et à la conduite, en passant par les traits ethniques, culturels, sociaux, générationnels, etc. Intrinsèquement liée au concept de « l'être-avec », la singularité est une extériorité, ou encore ce qui de soi est partagé. Pourhosseini (2014) précise également que, contrairement à l'individualité qui renvoie à l'être privé, atomisé et séparé de la communauté, la singularité est l'exposition de l'être qui lui permet d'exister dans un rapport de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre, ou de l'un à l'autre. Autrement dit, elle représente les distinctions entre les êtres incarnées par le corps, qu'il soit inanimé, animé, sentant, parlant, pensant ou pesant.

De façon plus imagée, Nancy définit les singularités comme des « origines », des affirmations du monde chaque fois distinctes les unes des autres à partir desquelles nous pouvons nouer un réseau de sens : « En effet, ce que nous recevons (plutôt que nous le percevons), avec les singularités, c'est le passage discret d'*autres origines du monde* » (2013, p. 27). Chaque singularité serait pour le philosophe un autre accès au monde, « la venue, chaque fois une, de chaque présence du monde » (p. 33). Ce qu'il faudrait alors chercher dans la singularité n'est pas l'image du même, du pareil à soi, mais l'accès à une autre origine. Et c'est justement par l'accès à une origine écartée, par l'accès à une singularité qui se dérobe de nous-mêmes, que Nancy pose la possibilité d'établir de véritables contacts avec l'autre qui ne serait pas de l'ordre de

l'appropriation. L'auteur dresse un parallèle fort intéressant avec les arts où cette notion « d'accès » est d'autant plus significative :

Et quoi d'autre nous intéresse, nous touche, dans la « littérature » et dans les « arts » ? [...] Quoi d'autre que l'exposition d'un accès dérobé dans sa propre ouverture, et pour cela même « inimitable », intransportable, intraduisible *parce que* formant chaque fois un point absolu de traduction, de transmission ou de transition de l'origine *en origine*. Ce qui compte dans l'art, ce qui fait l'art de l'art (et ce qui fait de l'homme l'artiste du monde, c'est-à-dire exposant le monde *pour* le monde), ce n'est pas le « beau » ni le « sublime », ce n'est pas la « finalité sans fin » ni le « jugement de goût », ce n'est pas la « manifestation sensible », ni la « mise en œuvre de la vérité », c'est tout cela, sans doute, mais autrement : c'est l'accès à l'origine écartée, en son écart même, c'est la touche plurielle à l'origine singulière (2013, p. 33).

La singularité renvoie donc à tout ce qui chez les êtres, tout comme dans l'art, permet de partager une vision différente sur le monde, permet de partager une façon différente d'habiter le monde sans pour autant diluer sa propre identité dans l'ensemble. Il devient ainsi possible d'accéder à *d'autres origines du monde* dans la mesure où un écart existe, – et qu'il est accepté comme tel – d'une singularité à l'autre.

Cet écart est par ailleurs essentiel à la définition de la singularité proposée par Nancy. Considérer l'écart qui nous sépare les uns des autres, c'est considérer les singularités qui nous permettent d'« être-avec » les autres sans placer ces derniers dans un rapport d'instrumentalisation. Réduire à soi la singularité d'autrui serait même pour Nancy une négation de l'autre, un acte de cruauté pouvant conduire jusqu'à la violence :

Pour peu que nous n'accédions pas à l'autre sur le mode de l'accès tel qu'il a été décrit, mais que nous cherchions l'appropriation de l'origine – et nous la cherchons toujours aussi –, la même curiosité se mue en rage

appropriatrice ou destructrice. Nous cherchons dans l'autre, non plus une singularité de l'origine, mais l'origine unique et exclusive, que ce soit pour l'adopter ou pour la rejeter. L'autre devient l'Autre, sur le mode du désir ou de la haine (2013, p. 39).

En d'autres termes, « se donner l'origine une fois pour toutes et en un lieu pour tous » (Nancy, 2013, p. 39), c'est-à-dire désirer l'autre pareil à soi ou aux siens, mettrait en péril non seulement toute tentative de projet commun, mais nous empêcherait également d'accéder ou d'enrichir nos expériences individuelles. C'est cela même que Nancy évoque lorsqu'il parle d'un « être social » qui tournerait « désormais autour de lui-même, ou sur lui-même, et non plus autour d'autre chose » (p. 78).

Du point de vue de l'écriture de plateau, et plus précisément du processus collaboratif, cette définition de la singularité entraîne une manière particulière d'aborder le processus de création. Globalement, nous avons vu qu'au niveau de la mise en scène et de l'écriture il ne saurait être question d'imposer un sens ou une vision unique à l'œuvre, mais il s'agirait plutôt de mettre en place les conditions favorisant la responsabilité des collaborateurs dans l'élaboration du sens de l'œuvre. Les réflexions de Nancy invitent ainsi l'écrivain de plateau à « guetter » l'écart qui le sépare de l'autre – dans ce cas-ci, l'ensemble des collaborateurs – pour tenter d'accéder, de saisir et mettre en œuvre la pluralité des origines présentes au plateau. Le but d'un tel processus de création étant finalement d'explorer de quelles façons les singularités se rencontrent, se croisent et se confrontent pour en extraire la poésie et construire le récit qui sera partagé avec les spectateurs.

#### 1.4 Approches pratiques chez Eugenio Barba, les Chiens de Navarre et Pippo Delbono

Les sections précédentes ont permis de poser un cadre réflexif concernant « l'être-avec » et la singularité afin d'ancrer ma démarche d'écriture de plateau dans ce que nous avons appelé un processus collaboratif. C'est à partir de ces réflexions que je précise cette fois les approches pratiques qui ont guidé la création du *Jardin des délices*. En m'appuyant sur l'observation du travail d'Eugenio Barba, Pippo Delbono et les Chiens de Navarre, je mets en relief les conduites créatrices par lesquelles la singularité des acteurs agit comme moteur de création dans une démarche d'écriture de plateau collaborative.

Dans un premier temps, je circonscris les façons dont ces créateurs établissent « l'espace de partage » pour dégager le contexte de création dans lequel s'élabore leur démarche. Je me concentre par la suite sur l'utilisation de l'improvisation comme outil d'écriture de plateau afin de mieux comprendre comment elle s'inscrit dans la mise en scène et comment elle contribue à la dramaturgie. Pour conclure cette section, je me penche plus particulièrement sur la démarche de Delbono chez qui la rencontre occupe une place fondamentale au niveau de l'écriture de plateau. Travaillant depuis de nombreuses années en collaboration avec des acteurs de diverses formations, des sans-abris et des acteurs en situation de handicap intellectuel, Delbono a développé des méthodes de création inspirantes afin de mettre en écriture la singularité de ses collaborateurs.

##### 1.4.1 Espace de partage

[...] il semble aller de soi pour Pippo Delbono que la recherche théâtrale ne peut être détachée de la vie concrète des hommes qui participent au spectacle, que le théâtre doit être aussi l'occasion d'approcher une vérité

qui n'est pas seulement celle du savoir-faire de l'acteur, mais celle de l'acteur en tant qu'être humain, en tant que porteur d'humanité et gardien d'histoires (Pizzinat, 2014, p. 344-345).

Cette citation tirée d'une étude ethnographique qu'a conduite Baptiste Pizzinat sur la troupe de Delbono exprime l'essence même de l'espace de partage. D'ailleurs, s'il existe des similarités entre les démarches d'Eugenio Barba, Pippo Delbono et Les Chiens de Navarre, elles se situent notamment au niveau de l'espace de partage qu'ils établissent dès le début de leurs créations. Malgré des esthétiques distinctes, ces écrivains de plateau ont tous en commun un processus de création porté par la participation des acteurs à l'écriture scénique et le maintien de leur autonomie à l'intérieur de la mise en scène. Chacune de ces démarches implique un contexte de création au sein duquel tous les collaborateurs sont invités à fournir divers matériaux personnels qui pourront par la suite servir de matériaux scéniques dans l'élaboration du texte, des personnages ou du spectacle en général.

Pour mettre en place l'espace de partage tel qu'inspiré par Nancy, il faut avant tout que le sens de l'œuvre ne soit pas établi antérieurement au processus de création afin que chacun des acteurs puisse participer de sa subjectivité aux idées et matériaux scéniques qui composeront le spectacle. En conséquence, le point de départ de ces créateurs n'est pas le contexte narratif fourni par un texte ou par le metteur en scène. Le point de départ consiste plutôt en un partage d'idées, de thèmes, de fragments de textes, de matériaux sensibles, etc., provenant de tous les collaborateurs et qui permettront aux acteurs de développer leurs propres matériaux autonomes. C'est ce que mentionne Gustavo Giacosa, un acteur de la compagnie de Pippo Delbono :

En fait, lors d'une création [...] même si Pippo a toujours plus ou moins quelque chose en tête, chacun fait sa propre recherche de façon indépendante, puis la compagnie se retrouve et chacun vient avec ses propositions. C'est un moment très délicat, assez chaotique, durant lequel

la compagnie doit pouvoir travailler en toute liberté, sans aucun jugement, durant lequel peut être proposé n'importe quoi, même des choses horribles (Pizzinat, 2014, p. 76).

L'espace de partage se veut donc l'occasion de mettre en commun des matériaux personnels qui pourront ensuite être orchestrés, agencés et mis en écriture par le metteur en scène. À titre d'exemple, pour le spectacle *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (2013) des Chiens de Navarre, le metteur en scène s'est inspiré du titre du roman de Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (1989), afin d'amener la troupe à explorer au plateau le thème de la mélancolie<sup>9</sup>. Toujours selon les Chiens de Navarre, le but de ces premières rencontres de création est de faire en sorte que « chacun apporte ses désirs, ses obsessions, ses fantasmes, ses dégoûts, sa colère » (Olcèse-Trifan, 2012). Cette étape est également pour Barba l'occasion de « s'épancher librement en une improvisation orale avec toutes les associations appropriées, inadéquates et impertinentes » (2011, p. 133) afin de nourrir l'imagination du groupe et d'inspirer la dramaturgie à venir.

Pour être cohérent avec une telle démarche collaborative, l'acteur doit donc être considéré comme un créateur à part entière. Baptiste Pizzinat souligne justement dans son étude ethnographique sur le travail de Delbono, que ce dernier « parle de l'acteur comme d'un créateur, comme de quelqu'un devant s'efforcer de “devenir un metteur en scène de lui-même” devant “accomplir un parcours individuel indépendant de la création des spectacles” » (2014, p. 427).

Ouvrant une brèche à l'expression individuelle et collective, l'espace de partage a finalement pour fonction d'engager les motivations personnelles de chacun vers un horizon commun. Il vise à faciliter la rencontre et à installer un dialogue parmi les

---

<sup>9</sup> Association Éclat Aurillac. (2013). *Entrevue avec Jean-Christophe Meurisse des Chiens des Navarre*. Récupéré de <https://vimeo.com/118571750>

collaborateurs, et ce dans le but d'instaurer les points de repère initiaux d'un imaginaire collectif qui nourrira l'écriture tout au long de la création. Observons maintenant quelles approches permettent de donner forme à ces motivations pour que les singularités qui se dégagent de l'espace de partage deviennent concrètement un moteur d'écriture de plateau.

#### 1.4.2 Improvisation et dramaturgie

L'approche développée par les artistes à l'étude consiste principalement en un processus d'écriture par improvisations. En plus de servir à générer des matériaux scéniques – séquences d'actions physiques et vocales, propositions de textes, chansons, costumes, objets, etc. –, l'improvisation est également pour ces créateurs une façon de révéler la singularité des acteurs et de préserver leur autonomie à l'intérieur du spectacle. Désignant par le terme « dramaturgie d'acteur » les matériaux créés lors des improvisations, Barba avance que l'improvisation favorise l'indépendance créatrice au sein du groupe et garantit que chaque acteur puisse parler « à la première personne dans le spectacle, avec une présence strictement privée et inaliénable » (2011, p. 89). L'improvisation apparaît ainsi comme une stratégie s'inscrivant en continuité avec l'espace de partage préétabli, une façon d'approfondir la singularité des acteurs comme véritable moteur de création.

Pour Barba, Delbono et les Chiens de Navarre, l'improvisation est essentiellement une approche servant à générer des matériaux scéniques et ultimement, une manière d'atteindre une qualité de présence scénique marquée par une approche physique du jeu. Cette « qualité de vie » née de l'improvisation ne saurait cependant être juste sans « un long travail antérieur qui rend sa décision nécessaire » (Tackels, 2009, p. 98). D'où le fait que pour chacune de ces démarches d'écriture de plateau, un long temps – variable selon les contraintes de production – est accordé à la préparation des

acteurs et à l'élaboration des matériaux scéniques. Chez Barba et Delbono, qui peuvent facilement consacrer plus de deux ans à une création, cette préparation passe davantage par un travail sur le corps. Barba a notamment développé une approche du jeu s'appuyant sur le « niveau pré-expressif », concept désignant « la qualité d'existence scénique » nécessaire à l'acteur afin de se préparer au processus créatif du spectacle (1993, p. 152-158). Du côté de Delbono, qui a d'ailleurs étudié auprès de Barba à l'Odin Teatret, il s'agit du « training », un entraînement inspiré par la tradition du théâtre oriental (Tackels, 2009, p. 96). Très brièvement, le travail sur le « niveau pré-expressif » et le « training » consistent en une série d'exercices physiques servant à développer les moyens d'expression corporelle ainsi que la présence scénique unique à chaque acteur. Pour Eugenio Barba, c'est principalement à partir de ces exercices que se construisent les matériaux scéniques et que commence son travail de dramaturgie :

Les matériaux scéniques n'étaient ni l'aboutissement d'une interprétation, ni la concrétisation d'une idée ou d'un objectif fixés au préalable par l'auteur, le metteur en scène ou l'acteur lui-même. Ils étaient l'élan initial pour mettre en branle ma dramaturgie de metteur en scène : un assemblage de fragments et de scènes plus ou moins disparates, évidents ou énigmatiques, que je devais élaborer et orchestrer pour en faire un organisme vivant capable de communiquer (2011, p. 89).

Bien que les improvisations soient à l'origine de sa dramaturgie de metteur en scène, Barba leur donne toutefois une forme définitive au moment des représentations ; il oriente les improvisations des acteurs vers des partitions de jeu précises qu'il peut ensuite modifier, combiner et transformer à sa guise.

Les Chiens de Navarre adoptent à ce niveau une position considérablement différente. En plus d'élaborer le spectacle à partir d'improvisations, celles-ci font également partie intégrante des représentations. Au lieu de se fixer lors du spectacle, les

partitions restent en partie improvisées et s'inscrivent dans un canevas structuré par des règles et des contraintes très précises<sup>10</sup>. Robert Hatisi, acteur des Chiens de Navarre, parle en entrevue de « dispositif scénique » pour expliquer de quelle façon sont organisées les improvisations :

On a voulu d'abord créer un dispositif scénique et voir ce qui en sort, ce qui surgit dans les discussions à table. Là, c'était une raclette [en référence au spectacle *Une raclette* (2009)]. Ensuite, on a fait un autre spectacle à partir d'un dispositif semblable qui était une conférence, ou encore une réunion de travail. Finalement, ce sont les dispositifs qui permettent une parole et une liberté (Doyon, 2014, p. 279).

Le dispositif s'entend ici comme un contexte de jeu structuré de façon à orienter les improvisations des acteurs dans une direction qui assurera une cohérence à la scène, même si celle-ci n'est pas entièrement écrite. Le dispositif scénique dont parle Hatisi pourrait même être comparé à un terrain de jeu posant les limites et les repères d'une scène ou du spectacle, et qui aurait pour but d'offrir à l'acteur une plus grande liberté décisionnelle durant la représentation. L'acteur acquiert ainsi, toujours à l'intérieur du cadre préétabli, le pouvoir de varier le déroulement des représentations en entrelaçant sa subjectivité avec la dramaturgie du spectacle développée en amont des répétitions. Caroline Binder, également actrice parmi le collectif les Chiens de Navarre, ajoute à ce sujet que l'essence du travail de la troupe « c'est de se mettre en jeu les uns les autres, c'est le rapport au jeu<sup>11</sup>. » Ces affirmations de Hatisi et de Binder laissent

---

<sup>10</sup> Olcèse-Trifan, S. (2012). *Entrevue avec Les Chiens de Navarre*. Récupéré de <https://vimeo.com/36514791>

<sup>11</sup> Richeux, M. (2013). *Entrevue avec Les Chiens de Navarre*. Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/travail-55-les-chiens-de-navarre#>

entendre que les principes ludiques du jeu<sup>12</sup> représentent un opérateur de théâtralité fortement sollicité par la troupe française.

Voyons deux exemples concrets qui démontrent comment s'appliquent ces principes ludiques dans la dramaturgie des Chiens de Navarre. Dans le spectacle *Une raclette* (2009), les acteurs accueillent d'abord le public en proposant de nommer chacun des spectateurs inscrits sur la liste de réservation. Choisisant des noms au hasard, les acteurs interpellent ensuite les spectateurs nommés et interagissent brièvement avec eux. Ils commentent avec humour leur apparence ou encore la façon dont les spectateurs répondent à l'appel. En apparence anecdotique, ce procédé a cependant pour effet d'établir efficacement la convention avec le public, à savoir la remise en question de l'illusion théâtrale et l'usage de l'improvisation dans l'écriture du spectacle. Cet exemple démontre par ailleurs que pour créer une réelle complicité avec les spectateurs, il est essentiel de partager avec ceux-ci les règles du jeu, c'est-à-dire les conventions qui orienteront la lecture du spectateur. En établissant clairement la convention de la scène et les procédés de jeu, le public devient alors témoin de la part d'indétermination introduite dans l'écriture.

Dans *Les Armoires normandes* (2015), une autre façon qu'ont les acteurs de « se mettre en jeu » consiste en un procédé de doublage en direct. Mettant en scène un personnage aliéné au bord du suicide, deux acteurs tentent de se synchroniser mutuellement : alors qu'un acteur improvise le texte au micro, l'autre improvise la gestuelle. Tantôt ce sont les mots qui guident les gestes, tantôt les gestes qui guident les mots. À l'intérieur d'un canevas où la mécanique de jeu est partagée avec le spectateur, la scène se déploie dans un équilibre précaire, oscillant entre virtuosité et

---

<sup>12</sup> L'historien Johan Huizinga a consacré un ouvrage complet sur la fonction social du jeu et l'activité ludique en tant que générateur de culture. Dans *Homo ludens* (1972, p. 26), il définit le jeu comme une « activité volontaire accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension ou de joie et d'une conscience d'être autrement que dans la vie courante. »

maladresse, jusqu'au suicide tragicomique du personnage. Plus qu'un simple artifice qui pourrait rapidement tourner à vide, ce type d'improvisation permet aux Chiens de Navarre de mettre en scène une écriture de plateau où la tension dramatique s'élabore dans le jeu, où la tension entre les individus et le groupe s'exprime dans l'action.

Nous venons de voir que l'improvisation est le moyen employé par différents artistes de la scène pour mettre en jeu la singularité de l'acteur lors du processus de création. Pour y parvenir, il est entendu qu'un travail de préparation est nécessaire afin de développer un imaginaire collectif ainsi qu'un vocabulaire gestuel qui pourront guider l'inventivité des acteurs et permettre une cohésion à l'ensemble de l'œuvre. En plus de contribuer à la construction des matériaux scéniques, et par le fait même à l'écriture du spectacle, l'improvisation s'avère une façon d'approcher une dramaturgie principalement fondée sur le jeu.

Ce faisant, la qualité du jeu d'acteur ainsi que celle de l'œuvre dans son ensemble ne sauraient plus se chercher strictement dans la capacité à reproduire un geste ou une scène, mais par rapport à ce que j'appellerais une virtuosité de la variation : la capacité avec laquelle l'acteur peut inventer en direct devant le public, qu'il peut s'éloigner puis revenir à sa partition de jeu, et surtout, l'aptitude à s'adapter et à interagir avec son environnement – les autres acteurs, le public, l'espace, les accessoires, la musique, etc. – pour l'intégrer à la dramaturgie du spectacle. Pour parvenir à un tel résultat, nous observons que la mise en scène et les dispositifs de jeu inspirés par les principes ludiques peuvent contribuer à orienter et encadrer cette dramaturgie.

Retenons toutefois qu'en optant pour une écriture par improvisation, une part importante de la dramaturgie et du sens de l'œuvre se voit étroitement liée aux personnes sur scène. Comme l'a observé Barba au fil de ses recherches, « la

personnalité de l'acteur, *sa* sensibilité, *son* intelligence artistique, *son* individualité sociale font que chaque acteur est unique et irremplaçable » (1993, p. 24).

### 1.4.3 Rencontres

Initié dès mon jeune âge à la réalité des personnes en situation de handicap intellectuel, et par le fait même aux questions de la normalité, la pratique de Pippo Delbono s'est révélée être une importante source d'inspiration. Depuis plus de vingt ans, ce metteur en scène italien conduit une écriture de plateau en collaboration avec des acteurs en marge des institutions théâtrales, notamment des acteurs en situation de handicap intellectuel rencontrés au fil des voyages et des créations. Le désir de chercher ce qu'il y a de singulier dans l'acteur et la volonté de mettre en scène le récit de ses rencontres occupent une place fondamentale dans la démarche de Delbono. J'expose donc dans cette section quelques réflexions et approches pratiques observées chez cet écrivain de plateau qui ont guidé la démarche entreprise lors de cette recherche-crédation.

Avant d'atteindre une reconnaissance internationale, Delbono a souvent été critiqué concernant la présence de personnes handicapées dans son théâtre. Taxé à quelques occasions d'exhibitionnisme, de patronage ou encore d'amateurisme (Tackels, 2009, p. 48), il a souvent dû défendre publiquement son positionnement éthique et artistique<sup>13</sup>. Faisant certes allusion au legs politique du poète Pier Paolo Pasolini, un de ses maîtres à penser, Delbono répondra à ce propos :

---

<sup>13</sup> Cette critique semble refléter un malaise général face au handicap sur scène, malaise qui n'est pas que contextuel au travail de Delbono. Catherine Bourgeois, metteur en scène de la compagnie montréalaise *Joe Jack et John*, et qui travaille également en collaboration avec des personnes en situation de handicap intellectuel, fait part d'une problématique similaire quant à l'acceptation de son travail par le milieu théâtral québécois. Voir : Bourgeois, Catherine, (2014), « Présences non normatives », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 151, (2), p. 46-49.

Le handicap ne m'intéresse pas, ce n'est pas ça qui m'intéresse. Je crois que je fais un théâtre qui avance aux côtés des maîtres et cherche à être dans le présent... à regarder ce présent. Un présent où la maladie n'est pas dans le handicap, mais dans la normalité. La maladie est dans la bureaucratie, dans la médiocrité, dans l'art, le théâtre, les critiques... dans ce monde qui a perdu sa révolte (Pizzinat, 2014, p. 127).

Pour Delbono, il est clair que le handicap ne représente pas un sujet en soi. La recherche artistique et le positionnement politique du metteur en scène italien l'ont plutôt conduit à chercher des qualités d'acteur et une forme de beauté qui remettraient en question notre rapport aux normes sociales. Pizzinat souligne d'ailleurs que l'important pour Delbono c'est « de mettre l'accent sur les qualités d'acteur avant tout, et non sur le handicap » afin de mettre en scène « le rapport au monde de chaque acteur » (2014, p. 129). Rejoignant les réflexions de Nancy sur la singularité, Bruno Tackels (2009, p. 89) observe à son tour que Delbono cherche à travailler à partir de ce qui ne peut venir que de l'acteur en particulier, de ce qui est irremplaçable, de telle sorte que si on avait à le changer, c'est le spectacle qui s'en trouverait changé. La visée artistique qui se dégage de la collaboration de Delbono avec ses acteurs pourrait enfin se résumer ainsi :

Une telle position est à la fois esthétique, éthique et politique. Elle réussit pleinement sa mission quand sur le plateau la question du handicap ou de la différence est complètement oubliée, au profit d'un regard qui s'étonne de chacune de ces présences, au point de ne plus pouvoir les hiérarchiser et les soumettre à des catégories. Autrement dit lorsqu'il devient impossible de reconnaître et de différencier le statut physique et social des acteurs [...] (Tackels, 2009, p. 87).

Dans son analyse Tackels fait également remarquer que l'idée de rencontre derrière le travail de Delbono, ou encore la façon dont il dirige les acteurs, influence considérablement le langage dramaturgique des spectacles. Delbono n'exige pas de l'acteur qu'il disparaisse derrière le rôle qui lui est distribué, mais qu'il développe son

propre rôle pour graduellement l'approfondir et l'enrichir au fil des créations. Toujours selon Tackels, dans le théâtre de Delbono il ne s'agirait donc plus de « raconter des histoires », mais « d'écrire des expériences » inspirées de la vie personnelle des acteurs (2009, p. 88-89).

Le rapport direct entre la vie de l'acteur et la dramaturgie qui en résulte prend tout son sens lorsque l'on considère la diversité des acteurs au sein de la troupe de Delbono. Pour dépasser l'exposition spectaculaire du handicap sur scène, il faut nécessairement trouver la façon singulière dont l'acteur peut porter sa poésie au plateau. Delbono parle quant à lui d'une recherche de beauté pour décrire sa façon d'aborder le travail de ses acteurs :

C'est vrai que Gianluca a des difficultés à parler ; alors s'il faut parler, il vaut mieux que ce soit moi, Pepe, Gustavo ou Lucia. Chacun a sa propre façon de trouver de la beauté. C'est vrai que si Bobò chante l'*Ave Maria*, il devient un handicapé. Mais je crois que si je devais avancer avec des fleurs comme il le fait dans *Guerra* je serais moi aussi handicapé (2004, p. 200).

Cette remarque remet ainsi en perspective la compréhension du handicap sur scène. Pour Delbono, ce qui pourrait être considéré comme une limitation peut en fait devenir une force dans un certain contexte de création :

Des gens comme Nelson ou Bobò ne peuvent décidément pas faire un travail psychologique. Ils ne prétendent pas inventer des émotions particulières, ils sont simplement en train d'agir et d'exister au plateau, et leur présence n'est jamais troublée par la volonté d'un jeu psychologique. Du coup, ils deviennent des maîtres de plateau essentiels pour les autres acteurs de la compagnie (Tackels, 2009, p. 77).

Cette réalité explique enfin pourquoi Delbono favorise un théâtre non psychologique où le sens émerge principalement de l'action puis s'organise au niveau de la mise en scène selon un procédé de montage de séquences autonomes. Pour que chacun puisse trouver sa place, que chacun puisse trouver sa « beauté » au plateau, Delbono passe non pas par des indications conceptuelles, mais il travaille d'abord et avant tout sur la matière concrète, les séquences d'actions, le rapport aux objets, les rythmes, la musique, etc<sup>14</sup>. Dans le prochain chapitre, nous verrons d'ailleurs plus en détail l'importance de créer une base de références accessible à chacun pour que la rencontre bénéficie véritablement au processus de création, particulièrement lorsque les collaborateurs sont de conditions ou d'origines différentes.

En somme, la démarche de Delbono nous démontre que la singularité peut effectivement devenir un moteur de création riche de possibilités dans la mesure où l'acteur lui-même est intimement lié à l'écriture du spectacle. Si l'on se rappelle toutefois les réflexions de Nancy, la singularité acquiert toute sa valeur à condition qu'elle se distancie d'un simple regard sur soi pour devenir une façon d'« être-avec », pour révéler au spectateur un rapport unique au monde que nous habitons.

---

<sup>14</sup> Ce parti pris pour la matière concrète comme support à la création n'est pas sans rappeler la fonction des « ressources sensibles » dans les Cycles Repères et qui avaient pour but de faciliter la création collective en ancrant l'imaginaire du groupe non pas sur une abstraction, mais sur un objet tangible dont chacun peut s'approprier.

## CHAPITRE II

### CRÉATION ET HANDICAP : STAGE À LA COMPAGNIE DE L'OISEAU-MOUCHE

Dans ce présent chapitre, je reviens sur le stage d'observation et les laboratoires pratiques effectués auprès de la compagnie de théâtre de L'Oiseau-Mouche, une troupe permanente qui compte vingt-trois comédiens professionnels en situation de handicap intellectuel. Réalisé à l'automne 2015, sur une période de huit semaines, ce stage a été l'occasion d'observer le travail de deux metteurs en scène et d'une chorégraphe invités, chacun empruntant à leur façon la voie de l'écriture de plateau. Ces observations s'ancrent dans diverses phases de travail, allant de la formation culturelle<sup>15</sup>, aux stages préparatoires, puis à la création des spectacles en salle de répétition.

En m'offrant un accès privilégié à différentes méthodes de création, cette expérience à L'Oiseau-Mouche a su remettre en perspective la problématique du handicap et s'est avérée particulièrement enrichissante autant sur le plan de la pratique que sur le plan humain. Ayant pris part aux activités quotidiennes de la troupe, depuis les échauffements matinaux, les sorties culturelles, les repas de groupe, jusqu'aux tournées des théâtres régionaux, j'ai pu développer une proximité avec les acteurs qui m'a permis d'accéder à l'intimité de leur travail.

---

<sup>15</sup> La formation culturelle est un travail préparatoire mené par des éducateurs spécialisés avec les comédiens de la troupe afin d'initier ces derniers à la démarche des metteurs en scènes invités. Par le biais de lectures, de recherches, de sorties culturelles, de discussions, etc., les comédiens sont amenés à composer leurs propres dossiers dramaturgiques en lien avec les créations à venir.

C'est dans ce contexte que je partage ici mes observations en salle de répétition afin de dégager certaines approches déployées par les artistes en résidence à L'Oiseau-Mouche. Je reviens par la même occasion sur la question de la singularité comme moteur de création en examinant de quelles façons ces créateurs intègrent l'imaginaire des acteurs aux matériaux scéniques qui composeront l'œuvre à venir. Ce chapitre se termine avec une analyse des trois jours de laboratoires que j'ai conduits avec des acteurs de la troupe, et avec qui j'ai pu explorer des approches de création autour du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch.

## 2.1 Précision méthodologique

Dans sa thèse de doctorat, *La pratique théâtrale des personnes « handicapées »* (2011), Marie-Josée Plouffe souligne que le concept même de handicap pose des difficultés tant sa compréhension et son acceptation diffèrent selon le contexte socioculturel. Bien que le handicap se définisse de façon médicale comme la conséquence d'une pathologie, je retiens plus précisément la définition du handicap dans une perspective anthropologique et sociale selon laquelle il résulte d'une confrontation entre les capacités d'une personne et les exigences d'un cadre normatif. Selon Plouffe, le concept de handicap repose, du moins en partie, « sur le regard que les membres d'une société posent sur l'autre » et sur la nature des liens symboliques, sociaux ou encore artistiques établis avec la personne handicapée (2011, p. 35-36). En ce sens, le travail de création avec des personnes en situation de handicap consiste justement à repenser les cadres normatifs afin de développer des approches permettant aux personnes de transcender le statut de handicapé pour atteindre celui de créateur à part entière. Voilà pourquoi l'analyse proposée dans ce chapitre ne se limite pas uniquement à la question du handicap. Elle vise à rendre compte des stratégies de création permettant d'intégrer plus globalement la singularité des

acteurs, quelles que soient leurs conditions, à un processus d'écriture de plateau collaboratif.

## 2.2 L'Oiseau-Mouche

Fondée en 1978 à Roubaix, en France, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche devient professionnelle en 1981 en créant le premier Centre d'Aide par le Travail artistique de France<sup>16</sup>. À ses débuts, la compagnie s'oriente strictement vers un théâtre gestuel. C'est à partir de 1987 que le texte est finalement intégré à la démarche de l'Oiseau-Mouche. S'en suit alors un travail de collaboration avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes professionnels invités à venir monter des textes du répertoire ou encore à conduire leurs propres créations.

La compagnie de l'Oiseau-Mouche définit l'orientation de sa démarche selon les quatre critères suivants :

- Rencontre entre les comédiens et les artistes
- Compagnonnage
- Découverte et pluralité des esthétiques
- Valorisation des partenariats artistiques sur le long terme

Le désir de rencontre et la volonté d'explorer une pluralité d'esthétiques expliquent la raison pour laquelle la compagnie collabore avec de nombreux metteurs en scène. À l'Oiseau-Mouche, « l'artiste va à la rencontre des comédiens, présente son travail, discute, propose des stages ou des workshops ; en un mot, partage son travail artistique. Cette intimité peut aboutir au montage d'un spectacle. L'artiste associé lance alors une audition et sélectionne les comédiens avec lesquels il souhaite travailler. »

---

<sup>16</sup> <http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche>

Bref, en développant graduellement sa pratique selon des standards professionnels, puis en collaborant avec des artistes établis sur les scènes européennes et étrangères, la compagnie de L'Oiseau-Mouche a su se faire reconnaître par ses pairs comme un véritable centre de création et atteindre des réseaux de diffusion jusqu'alors fermés aux acteurs handicapés.

### 2.2.1 Les artistes en résidence

Les observations et les analyses de ce chapitre portent principalement sur la démarche de trois artistes rencontrés au moment de ce stage : la chorégraphe Sarah Nouveau, l'auteur et metteur en scène Gérald Dumont et la metteuse en scène Virginie Marouzé. Il est à noter qu'aucun de ces trois artistes ne poursuit un travail régulier avec des personnes en situation de handicap intellectuel. Les méthodes employées par ces derniers ne sont donc pas de prime abord adaptées en fonction du handicap et ne s'inscrivent pas dans une démarche d'intégration ou de thérapie. La spécificité des pratiques de Nouveau, Dumont et Marouzé consiste plutôt à développer des stratégies de création passant par la collaboration avec les acteurs et l'improvisation afin d'approfondir leurs propres recherches artistiques.

Formée en danse classique et contemporaine, Sarah Nouveau est une chorégraphe française dont la pratique est influencée par la culture orientale du corps, les arts traditionnels japonais et les démarches d'improvisation en danse. Avec sa compagnie, Le quadrille des homards<sup>17</sup>, elle a conçu une dizaine de spectacles et organisé des rencontres improvisées entre danse et musique.

Gérald Dumont est quant à lui diplômé des Beaux-Arts de Bourges. Il travaille présentement à titre d'auteur, de metteur en scène et d'acteur au sein de sa

---

<sup>17</sup> <http://www.lequadrilledeshomards.com>

compagnie, le Théâtre K<sup>18</sup>, créée en 1997. La pratique du Théâtre K couvre des travaux d'adaptations ainsi que l'écriture et la création de textes contemporains. Ce qui caractérise plus particulièrement la démarche de Dumont et de sa compagnie sont les collaborations et les résidences à l'étranger à partir desquelles s'élaborent les matériaux de base de leurs créations.

La troisième artiste invitée, Virginie Marouzé, est metteuse en scène pour la compagnie française Tout va bien ! Fondée en 2005, la compagnie s'oriente vers la recherche collective et l'improvisation comme outil d'écriture de plateau. Faisant directement écho aux questionnements sur la singularité que nous retrouvons dans ce mémoire, leur pratique s'appuie principalement sur l'acteur pour développer l'écriture de leurs spectacles :

Laisser l'acteur au centre de la création. Partir de ses propositions pour construire et (re)créer... Approfondir cette manière de travailler, consistant à interroger par le filtre de l'improvisation des acteurs une œuvre souvent non théâtrale pour adapter ou réécrire sa propre histoire. [...] L'importance du corps. L'observer, en silence, accepter chaque mouvement comme un point de départ possible au jeu<sup>19</sup>.

### 2.3 Stratégies d'écriture de plateau

Par une analyse comparative des artistes à l'étude, j'expose dans cette section les stratégies d'écriture de plateau qui ont inspiré les laboratoires du *Jardin des délices*. L'objectif principal consiste à dégager les approches qui se sont montrées particulièrement efficaces afin de mettre en jeu puis d'intégrer la singularité des

---

<sup>18</sup> <http://theatrek.fr/gerald/gerald.html>

<sup>19</sup> Tout va bien !. (2017, janvier). Dans *La compagnie*. Récupéré de <https://cietoutvabien.com/la-compagnie/>

acteurs à l'œuvre scénique. Ces analyses se déclinent à partir de notions abordées dans le chapitre précédent, à savoir : l'idée de rencontre, l'espace de partage et l'improvisation comme outil d'écriture.

### 2.3.1 La rencontre

En accord avec les principes fondamentaux de L'Oiseau-Mouche, la rencontre joue un rôle fondamental dans le fonctionnement de la compagnie, notamment lorsqu'il est question d'intégrer la personnalité et la condition particulière des acteurs de la troupe au processus de création. Pour faciliter la rencontre entre les acteurs et les artistes invités, la compagnie a donc mis en place des ateliers et des stages préparatoires aux productions à venir. Durant ces stages, qui sont en fait des processus d'audition échelonnés sur plusieurs jours ou semaines, les metteurs en scène ont l'occasion d'observer le travail des acteurs tout en testant certaines pistes de création. Au bout d'un temps donné, et selon les exigences du projet, les metteurs en scène choisissent finalement la distribution qui s'ajoutera à l'équipe de création.

Ce procédé n'apparaît pas particulièrement original en soi, il est même plutôt commun à bien des démarches. Ce qui m'est toutefois apparu révélateur c'est le regard posé sur les acteurs par les artistes en résidence. Sarah Nouveau, qui préparait un spectacle principalement chorégraphique, ne semblait accorder qu'une importance relative aux qualités techniques des acteurs. Elle n'appuyait pas ses exigences sur l'aptitude des acteurs à reproduire ce qu'elle proposait sur le plateau. Ce qu'elle recherchait semblait d'abord et avant tout une qualité de présence, ou autrement dit, la qualité avec laquelle se manifestait la personnalité des acteurs au travers les directives de jeu tournées vers les rythmes, les intensités et l'écoute. La volonté de faire ressortir la personnalité des acteurs s'est d'ailleurs manifestée comme une récurrence parmi les différentes approches observées lors de ces ateliers. Que ce soit

par un travail sur le mouvement, sur le texte ou par différentes improvisations dirigées, la recherche des artistes invités m'est apparue tourner autour d'un même questionnement général : l'acteur arrivé-t-il à s'approprier les consignes de jeu de façon personnelle et créative ? L'acteur démontre-t-il des particularités susceptibles de nourrir la création du spectacle ? Bref, la personnalité de l'acteur stimule-t-elle l'imagination du metteur en scène ou de l'écrivain de plateau ?

En plus de ses observations liées à la créativité des acteurs, la phase de rencontre est également l'occasion pour les artistes invités d'identifier les particularités reliées au handicap qui influenceront possiblement le processus de création. Plus sera approfondie la connaissance des qualités et des contraintes associées aux acteurs, plus l'écrivain de plateau sera en mesure de les intégrer à sa démarche. En effet, un décalage important peut se produire entre l'idée de création initiale et sa réalisation lorsque les forces et les limites de l'acteur n'ont pas été suffisamment prises en compte. Comme nous le verrons plus loin, cela fut particulièrement évident avec Gérald Dumont qui a choisi de collaborer avec une actrice sur la base d'une ressemblance entre cette dernière et Maria, la femme ayant inspiré le personnage principal de son texte, plutôt que de conduire un stage préparatoire avec les acteurs.

La première rencontre avec un acteur peut certes laisser une impression assez forte pour animer l'imagination, surtout lorsque l'acteur est marqué par une différence apparente. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Jean-Luc Nancy (2013, p. 38-39) lorsqu'il affirme que l'altérité a cette propriété de nous intriguer et de stimuler notre curiosité vis-à-vis une origine du monde à laquelle nous voudrions accéder. Mais cette curiosité ne saurait garantir une collaboration artistique fructueuse ; malgré une expérience de près de trente ans avec des acteurs en marge des institutions, le metteur en scène Pippo Delbono avoue « son incapacité de savoir *a priori* qui est un bon acteur et qui ne l'est pas » (Pizzinat, 2014, p. 224), d'où la raison pour laquelle il

mène lui-même de longs stages avec des acteurs avant de les intégrer à la création de ses spectacles.

Le temps accordé à la rencontre se révèle une étape décisive dans un processus collaboratif où l'acteur se retrouve au centre de la création, où l'acteur est mis en écriture. En ce qui concerne plus spécifiquement les acteurs en situation de handicap intellectuel, la phase de rencontre permet également d'établir avec plus de précision qu'elles sont les particularités avec lesquelles il faudra composer durant le processus de création, que ce soit au niveau artistique ou encore au niveau de l'encadrement personnel : présence d'un éducateur, accessibilité du lieu de travail, besoins médicaux, etc. Enfin, bien qu'il soit ici question de la rencontre comme d'une étape préliminaire de création, la rencontre reste un phénomène dynamique qui évolue tout au long du processus de création, forçant par le fait même les écrivains de plateau à ajuster leurs approches à mesure que se révèlent les forces et les faiblesses de chacun.

### 2.3.2 L'espace de partage

Les pratiques de Nouveau, Marouzé et Dumont se fondent sur une collaboration active avec les acteurs afin d'inspirer leur écriture de plateau, empruntant ainsi la voie des processus collaboratifs. Dans le chapitre précédent, nous avons établi que l'une des caractéristiques essentielles aux processus collaboratifs était d'abord de mettre en place un espace de partage afin d'impliquer l'acteur plus intimement dans la création du spectacle. Nous avons défini l'espace de partage comme une étape de mise en commun et d'élaboration de divers matériaux scéniques inspirés par une thématique ou une ressource sensible initiale, dans le but d'engager la singularité des acteurs dans une œuvre collective dont la finalité n'est pas préalablement établie. C'est dans cette perspective que nous nous penchons maintenant plus en détail sur les approches pratiques des artistes invités à l'Oiseau-Mouche.

Sarah Nouveau, dont le projet initial du nom de *C.O.R.P.uS*.<sup>20</sup> consistait à créer une conférence dansée portant sur une sélection de chorégraphes modernes du début du XX<sup>e</sup> siècle, partait du principe général que « chaque corps est unique, et chacun danse de manière singulière et irremplaçable<sup>21</sup> ». Pour aller en ce sens, elle commençait chacune de ses répétitions par une séance d'échauffement corporel accompagnée par une ambiance musicale. Ces séances visaient à éveiller la concentration et à établir un rythme précis dans le corps. Par démonstration ou grâce à des images d'inspiration, Nouveau intégrait graduellement les mouvements vers lesquels elle souhaitait entraîner les acteurs. Dans un élan ininterrompu, ils passaient alors de l'échauffement vers l'exploration de mouvements déterminés. À l'instar des stages préparatoires, l'intérêt de la chorégraphe n'était pas porté sur la qualité de l'imitation, mais bien sur la façon dont l'acteur s'appropriait le geste. La différence des résultats entre l'imitation et l'appropriation était notable. Lorsque le comédien s'en tenait à imiter et en était incapable, c'étaient les limitations liées au handicap qui accaparaient toute notre attention de spectateur. Mais lorsque la chorégraphe dirigeait le comédien en fonction d'un détail ou d'une particularité relevée dans l'exécution du geste, puis qu'elle amenait ce dernier à préciser sa proposition, le malaise face à l'imperfection s'effaçait progressivement pour laisser place au rapport singulier que le comédien entretenait avec les mouvements inspirés notamment par Vaslav Nijinski, Isadora Duncan, Mary Wigman et Valeska Gert.

L'espace de partage se déploie donc chez Sarah Nouveau par la transmission et l'appropriation d'un vocabulaire gestuel développé dans un rapport de réciprocité entre la chorégraphe et les comédiens ; la chorégraphe propose des mouvements aux comédiens puis s'inspire de leurs interprétations pour définir un nouveau parcours

---

<sup>20</sup> L'acronyme *C.O.R.P.uS* correspond à *Chute, Organique, Respiration, Poids, Suspension*.

<sup>21</sup> Le quadrille des homards. (2017, janvier). Création. Dans *C.O.R.P.uS*. Récupéré de <http://www.lequadrilledeshomards.com/page-1.html>

gestuel. Évitant autant que possible les considérations psychologiques au profit d'indications gestuelles simples et concrètes, l'objectif de Nouveau consiste lors de cette étape à alimenter l'imaginaire de l'acteur afin de stimuler des propositions qui lui permettront de préciser le cadre à l'intérieur duquel elle pourra ensuite orienter le montage final de sa mise en scène.

Bien que les acteurs soient confrontés d'entrée de jeu à un univers artistique partiellement défini, cette démarche par transmission et appropriation demeure tout de même efficace dans le cadre d'une écriture de plateau collaborative puisqu'elle permet de transformer le matériau initial en une nouvelle matière générée par chacun des comédiens. Matière qui se résume enfin en une série de mouvements autonomes auxquels Nouveau peut se référer lors d'une phase subséquente de montage et d'écriture.

L'approche de Virginie Marouzé se distingue considérablement de Sarah Nouveau, notamment parce qu'il s'agit ici de l'adaptation scénique d'une matière textuelle, le roman *Les Oiseaux* (1957) de Tarjei Vesaas. Nous venons de voir que chez Nouveau, l'espace de partage se manifeste par un procédé de transmission et appropriation. Bien qu'il ait l'avantage de mettre en commun et de circonscrire le vocabulaire gestuel qui sera mis en œuvre, ce procédé n'apparaît avoir qu'une utilité limitée en ce qui a trait à l'adaptation d'un texte. L'approche de Marouzé consistait plutôt à impliquer les acteurs dans la réécriture directement par le jeu en mettant en place des canevas d'improvisations inspirés du roman. Elle a donc procédé à un travail dramaturgique préliminaire où elle a dégagé les actions principales du texte pour ensuite les organiser selon quelques pistes de mise en scène. Les acteurs étaient alors invités à proposer diverses variations sur un même canevas, offrant à la metteuse en scène un éventail de scènes et de personnages qu'elle pouvait préciser ultérieurement. Il est important de mentionner que durant cette étape de travail, Marouzé ne dirigeait

pas les acteurs en fonction de la logique du roman. En fait, elle ne dirigeait les acteurs qu'au minimum, préférant laisser libre cours à leur imagination et aux différentes possibilités que cette liberté pouvait entraîner. Comme nous le verrons plus loin, certaines propositions ainsi obtenues pouvaient même renverser complètement la lecture du texte initial et offrir des contrastes d'interprétations intéressants pour l'écrivaine de plateau.

La stratégie employée par Marouzé rappelle en cela le travail par improvisation que nous avons observé dans le chapitre précédent chez *Les Chiens de Navarre*. Robert Hatisi, acteur de la troupe française, affirmait que c'est justement le « dispositif scénique », l'ensemble de moyens et de contraintes mis en œuvre pour orienter le jeu durant les improvisations, qui permet une parole et une liberté à l'acteur (Doyon, 2014, p. 279). Ainsi, même lorsque les acteurs ne sont pas impliqués durant la première phase d'idéation ou d'adaptation, le dispositif scénique peut devenir un moteur efficace afin d'établir l'espace de partage et d'engager la singularité de l'acteur dans l'écriture de l'œuvre. Cette stratégie est d'autant plus pertinente dans un contexte où les acteurs n'auraient qu'une compréhension limitée des enjeux psychologiques ou symboliques présents dans le texte. En passant d'abord par l'action et l'improvisation, la metteuse en scène évite ainsi d'imposer à l'acteur une lecture trop étroite du texte et lui permet d'être le principal responsable du sens qu'il donne à ses actes.

Le processus de Gérald Dumont offre en contrepartie un exemple où les approches employées se sont justement confrontées aux capacités de l'actrice, forçant le metteur en scène à modifier ses stratégies au cours du processus de création. À titre de précision, le spectacle en création à l'Oiseau-Mouche, *Uma Maria, Um José* (2016), prit naissance lors d'une visite imprévue de Dumont au centre psychiatrique de Barbacena au Brésil, dans l'état du Minas Gerais, où il était justement en résidence

d'écriture. Sa rencontre avec Maria et José, deux amoureux infirmes détenus entre les murs de l'hôpital, est ainsi devenue le point de départ de son spectacle. Sur la base d'une ressemblance physique entre son personnage de Maria et une actrice de L'Oiseau-Mouche, Dumont décida enfin de créer son spectacle avec la compagnie française.

Accompagné de Nathalie Grenat, sa collaboratrice à la mise en scène, Dumont a d'abord choisi de développer son texte par une série d'allers-retours entre la salle de répétition et la table de travail, grâce à un travail d'improvisation avec l'actrice. Proposant des répliques essentiellement psychologiques à cette dernière, Dumont est rapidement arrivé à ce constat : l'actrice ne saisit que partiellement le sens de ce qu'elle interprète, ce qui l'empêche d'offrir des propositions stimulantes pour le travail d'écriture de plateau. Cette incompréhension a même eu comme conséquence de rendre l'apprentissage du texte très difficile pour l'actrice qui débitait les mots sans trop savoir à qui ils étaient adressés. Toute la concentration que lui exigeaient la mémorisation et la livraison du texte a même eu pour effet de nuire à l'intégration des déplacements scéniques. En somme, les premières approches employées par Dumont n'ont pas atteint le résultat escompté ; limitée par les contraintes mises en place, l'actrice n'était pas en mesure de mettre sa singularité à contribution dans le processus de création.

Pour mener à terme ce projet, plusieurs changements d'approches ont dû être mis en place. Rappelons que la rencontre initiale ne fut pas abordée comme un temps de travail, mais fut plutôt motivée par la condition et l'aspect physique de l'actrice, ou si l'on veut par son *casting*. Cette ressemblance a pu certes engager l'imagination de Dumont dans l'écriture textuelle, mais ce dernier fut rapidement contraint dans son écriture de plateau une fois confronté à la réalité des répétitions et aux limitations de l'actrice. L'étape de rencontre, qui permet une connaissance au moins minimale des

capacités de l'acteur, s'est alors transférée sur le temps de création et de répétition, retardant du même coup l'avancement du spectacle.

Connaissant relativement peu les capacités de l'actrice, les premières approches de Dumont n'ont pu créer l'espace de partage souhaité qui consistait principalement à faire improviser l'actrice à partir de fragments de textes préalablement écrits. En basant l'espace de partage sur les enjeux psychologiques et émotionnels du personnage de Maria, cadre à l'intérieur duquel la créativité de l'actrice s'est vue peu stimulée, cela eut pour effet de restreindre l'espace d'appropriation de l'actrice et de limiter infructueusement le champ des propositions. En conséquence, Dumont n'a pas pu s'inspirer du jeu de l'actrice pour poursuivre son écriture. Cette situation permet toutefois de constater à quel point les processus collaboratifs placent l'écrivain de plateau dans une position d'interdépendance vis-à-vis les acteurs avec qui il travaille. Si l'espace de partage mis en place se trouve mal adapté au potentiel des acteurs présents, que la créativité de ceux-ci peut difficilement contribuer à l'écriture de l'œuvre, il ne s'agit alors plus d'un processus collaboratif, mais d'un processus de création où le metteur en scène s'appuie presque entièrement sur le savoir-faire technique des acteurs pour exprimer ses propres idées. Le statut de créateur de l'acteur se voit ainsi restreint, et au lieu de devenir également responsable de l'éclosion de l'œuvre, il se retrouve finalement au service des désirs d'un autre.

Pour clore cette section, il semble clair que l'espace de partage peut inclure une étape d'échanges d'idées et de matériaux d'inspiration, mais qu'il peut également s'établir une fois en salle de répétition si le cadre de création favorise l'expression individuelle et qu'il tient compte des capacités des acteurs. Cet espace de partage vise principalement à engager l'acteur dans l'écriture de l'œuvre, ou plus précisément à développer ce que Barba (2011) nomme « la dramaturgie de l'acteur » représentant « la mesure de son autonomie comme individu et comme artiste » à l'intérieur des

exigences du spectacle. Par ailleurs, dans sa thèse sur la pratique théâtrale des personnes handicapées, Marie-Josée Plouffe précise que dans une démarche incluant des acteurs en situation de handicap, le rôle du metteur en scène n'étant ni celui d'un éducateur, ni celui d'un intervenant, il « consiste alors à mettre en place le cadre qui permettra aux participants d'explorer la dimension symbolique de l'existence, comme source de la pratique artistique » (2011, p. 209).

### 2.3.3 Écrire des expériences

Composés par le flot d'idées et les propositions du groupe, les matériaux scéniques développés au sein de l'espace de partage proviennent essentiellement des interactions entre les acteurs, des découvertes et des hasards survenus au cours des improvisations. Autrement dit, les matériaux scéniques s'enracinent dans la somme des expériences vécues au plateau. Empruntée à Bruno Tackels (2009, p. 88), l'expression « écrire des expériences » renvoie donc aux procédés d'écriture de plateau qui consistent à orchestrer et mettre en œuvre les partitions physiques, vocales et relationnelles créées par les acteurs lors de la phase d'exploration. Cette section vise donc à rendre compte des approches d'improvisations observées lors de ce stage qui ouvrent la voie à une dramaturgie fondée sur l'acteur et l'expérience du plateau.

Commençons d'abord avec Gérald Dumont, car le processus mené par ce dernier permet de mettre en relief certaines problématiques liées aux stratégies de création et au mode organisationnel. Il s'avère également instructif d'observer les changements apportés par Dumont et sa collègue Nathalie Grenat qui leur ont permis de mener à terme leur spectacle.

Comme nous l'avons observé précédemment, l'approche consistant à faire improviser l'actrice à partir d'un texte prédéfini a eu pour effet de freiner tout élan spontané de la

part de celle-ci, en plus de rendre la compréhension du texte passablement difficile. S'ajoute à cela la triple fonction que devait assurer Dumont à ce moment-là, soit celle de co-metteur en scène, d'auteur, en plus de jouer son propre rôle dans la pièce. Cette situation a tôt fait de devenir conflictuelle : Dumont cherchait d'un même souffle à définir son personnage, à improviser avec l'actrice, tout en réfléchissant aux possibilités de mise en scène. En conséquence, la création avançait laborieusement et les délais de production augmentaient la pression lors des répétitions.

Un premier changement a été de reléguer la fonction de mise en scène à sa collègue Grenat pour se concentrer sur l'écriture et son jeu d'acteur. Bien que cette modification puisse paraître relativement simple, elle met en lumière l'importance de la division des tâches et de la répartition du travail dans une démarche collaborative où l'écrivain de plateau cumule plusieurs fonctions simultanément.

Ces considérations nous amènent donc à porter une attention particulière à l'organisation du travail lorsque les diverses fonctions d'une création scénique sont appelées à s'imbriquer comme c'est le cas avec l'écriture de plateau. Même si cette démarche implique une certaine porosité entre l'écriture, la mise en scène, la scénographie et le jeu, chacune de ses fonctions requiert son autonomie, sans quoi il apparaît difficile d'approfondir et de préciser leur langage respectif.

Une autre modification apportée par Dumont et Grenat est reliée à la question du texte et de son interprétation par l'actrice de L'Oiseau-Mouche. Face à l'inefficacité des improvisations, Dumont a décidé d'écrire la pièce de son côté et fit enregistrer les répliques par l'actrice sur une bande audio. D'abord motivée par une difficulté technique, cette stratégie se révéla finalement très efficace tant au niveau poétique que dramaturgique. Libérée de la contrainte du texte, l'actrice a pu enfin se concentrer plus précisément sur sa gestuelle et laisser place à son imagination.

Trouvant ses points de repère grâce au texte préenregistré et dans ses échanges avec Dumont, elle gagna une plus grande aisance dans le jeu, ce qui a rendu sa présence scénique d'autant plus juste et intéressante.

De plus, comme le personnage de Maria est sourd et muet, la voix préenregistrée s'est avérée efficace du point de vue dramaturgique. Elle a créé un effet de distance entre les personnages et a ajouté une dimension poétique à la problématique du langage. L'expérience qui se présentait de prime abord comme un obstacle en salle de répétition a forcé la modification du cadre de création et le développement de nouvelles stratégies, pour enfin être incorporée à l'écriture et à la mise en scène du spectacle.

Du côté de Virginie Marouzé, l'étape d'écriture s'amorça directement par des séances d'improvisation dirigées à partir de dispositifs scéniques inspirés du roman de Tarjei Vesaas. Les dispositifs de Marouzé étaient composés à la fois d'actions, de personnages et d'accessoires, en plus de musiciens qui accompagnaient les improvisations. Interchangeant les rôles tour à tour, les acteurs ont alors été invités à faire des propositions de jeu selon des indications d'actions sans restriction d'ordre psychologique. Comme Marouzé l'exprimait en salle de répétition, l'objectif était à ce moment non pas de trouver la « bonne logique » du texte, mais de trouver une variété de logiques possibles pour une même scène, afin d'en ressortir les contrastes et les contradictions.

Cette approche a permis de générer une diversité de séquences offrant parfois des contrepoints qui élargissaient la lecture de la trame initiale. À titre d'exemple, un canevas d'improvisation consistait à introduire un personnage de bûcheron, dur et renfermé selon le roman, à l'intérieur d'une séquence relativement simple : le personnage revient de la forêt la hache à la main, entre dans la maison et vient

rejoindre sa sœur au salon. La proposition d'un des acteurs a alors été celle d'un personnage très efféminé affichant une sexualité exubérante. La scène est devenue surtout très comique. Mais au-delà de l'absurdité apparente, la proposition a ouvert les possibilités d'interprétation et a offert à la metteure en scène un angle d'adaptation supplémentaire.

De canevas en canevas, Marouzé précisait graduellement les séquences selon les actions et les qualités de personnages qui lui semblaient répondre au mieux à sa propre sensibilité. Procédant par ajout de couches successives, la metteure en scène a ensuite introduit des fragments de texte aux improvisations – ce qui a également facilité la mémorisation pour les acteurs – et elle redéfinissait parallèlement le rapport entre le jeu et la musique avec les musiciens.

Les stratégies d'improvisation employées par Marouzé ont ainsi révélé une écriture de plateau fondée sur des principes de contrastes et d'oppositions. Autrement dit, c'est en engageant les acteurs dans un mouvement dialectique que Marouzé a exploré le texte initial et qu'elle a puisé l'inspiration nécessaire à son travail scénique. Cette approche a permis à la metteure en scène d'opérer une adaptation à partir de séquences de jeu s'étant affranchies du texte original, *Les Oiseaux*, lui permettant enfin de créer une œuvre nouvelle nommée *La Passée*. S'étant penché sur les approches d'écriture scéniques contemporaines, Jean-Pierre Ryngaert dénote par ailleurs que dans ce type de réécriture « les changements de titre sont importants, parce qu'ils révèlent bien une opération de transformation d'un texte qui change de langue, de style, d'époque » (2012, p. 67). Une opération de transformation qui se résume enfin à réduire le texte initial, à le dépouiller de son contexte historique et psychologique, pour n'en garder que les éléments essentiels à la structure du dispositif scénique et à la liberté de l'improvisation. Ce faisant, Marouzé met de

l'avant une démarche qui atteint sa force d'adaptation par le mouvement dialectique, en tirant profit des différentes lignes de force que procure le travail collaboratif.

Nous retrouvons cette fois dans l'écriture scénique de Sarah Nouveau une approche que nous pourrions décrire comme un procédé de superposition des matériaux scéniques. Plutôt que de s'additionner pour appuyer un seul angle narratif, ce procédé suppose que des matériaux autonomes coexistent simultanément au plateau pour en ouvrir le sens et dépasser leurs contradictions initiales. Ainsi, une fois les séquences d'actions mémorisées par les acteurs, Nouveau a ensuite procédé à l'agencement des différents matériaux gestuels, musicaux et textuels pour composer ses scènes. Par exemple, une partition inspirée des mouvements du chorégraphe Nijinski pouvait être mise en contraste avec une musique contemporaine, pour ensuite être insérée dans le cadre d'un exposé scientifique traitant de l'évolution selon Darwin. Le texte de Darwin ne racontait alors plus seulement la théorie de l'évolution, mais il se superposait aux mouvements de Nijinski, qui eux-mêmes se superposaient à l'interprétation des acteurs de *L'Oiseau-Mouche*. Par cette approche d'écriture, Nouveau est parvenue à explorer un héritage chorégraphique sous l'angle de l'évolution darwinienne, tout en remettant en perspective les cadres de beauté généralement associés aux corps des danseurs.

Qu'il s'agisse d'une écriture par improvisation ou d'une approche par superposition, les effets de contrastes et d'oppositions que nous retrouvons dans les démarches de Marouzé et Nouveau laissent poindre une certaine récurrence du mouvement dialectique dans les processus collaboratifs. Nous retrouvons d'ailleurs un mouvement similaire chez Barba lorsqu'il écrit : « Le préalable de ma dramaturgie consistait à penser au pluriel : plus d'un sens, plus d'une histoire, plus d'un type de relation, une multiplicité et une ramification d'éléments et d'axes de développement » (2011, p. 268). Même chose chez Delbono pour qui « le texte et l'action doivent être

dissociés l'un de l'autre, ils doivent se trouver dans deux lieux différents » (2004, p. 202) afin d'obtenir des éléments autonomes qu'il pourra ensuite assembler à partir d'un travail de montage.

Quand nous avons abordé le problème soulevé par Borja au chapitre précédent : « comment être ensemble tout en restant singulier ? », n'était-il pas précisément question de travailler à partir de la pluralité des voix et des contradictions qui émergent du plateau ? L'idée même « d'écrire des expériences » ne consiste-t-elle pas justement à trouver les moyens pour dégager puis mettre en œuvre les contrastes et contradictions qui composent toutes interactions humaines ? Nos observations nous offrent en ce sens quelques exemples de pratiques où le mouvement dialectique semble finalement à la base des stratégies d'écriture de plateau et à partir duquel il devient possible de faire voir et entendre les diverses singularités à l'intérieur d'un processus collaboratif.

#### 2.4 Laboratoires autour du *Jardin des délices*

Lors de la dernière semaine de stage, la compagnie de L'Oiseau-Mouche m'a offert l'opportunité de conduire trois journées de laboratoires avec les comédiens de mon choix. J'ai donc invité huit d'entre eux à explorer des approches d'écritures par improvisation en m'inspirant du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Ces comédiens ont été sélectionnés suite à six semaines d'observations quotidiennes en fonction de leur diversité de jeu et des affinités que nous avons développées en cours de route.

Outre les stratégies d'improvisation, l'objectif de ces laboratoires visait aussi à vérifier des intuitions concernant les voies par lesquelles instaurer un espace de partage afin de développer des matériaux scéniques à partir de la singularité des

acteurs. Il ne s'agissait pas ici d'aboutir à des scènes bien définies, mais plutôt de développer des outils d'écriture de plateau pouvant m'être utiles lors du processus de création conduit ultérieurement à l'UQÀM. Ces laboratoires se sont divisés en trois étapes : un travail de table où il a été question de relever dans l'œuvre de Bosch des éléments de jeu (actions, personnages, scènes, etc.), une phase d'exploration où nous avons développé des séquences de jeu, puis une dernière étape où nous avons assemblé les séquences de jeu pour en faire des esquisses de scène.

Le travail de table consistait donc à inviter chacun des collaborateurs à observer le triptyque de Bosch et à partager spontanément leurs observations pour en dégager diverses interprétations et pour identifier une série d'éléments de jeu qui allaient nous servir lors de la seconde étape. Bien qu'intéressé par la représentation de la communauté mise en scène dans *Le Jardin des délices* – nous y reviendrons d'ailleurs plus en détail dans le chapitre suivant –, j'ai préféré à ce moment éviter d'orienter les discussions vers une conceptualisation trop hâtive de l'image de Bosch. L'expérience acquise auprès des artistes invités à L'Oiseau-Mouche m'a effectivement démontré qu'il était généralement plus efficace dans un processus collaboratif d'établir l'espace de partage en s'appuyant sur la matière et les idées concrètes, alors que la conceptualisation risquait parfois de ne pas être partagée par l'ensemble du groupe, freinant du même coup l'implication créative de certains collaborateurs. C'est pourquoi j'ai procédé selon une approche par questionnement ; en posant des questions simples, directement reliées aux images que nous avons sous les yeux, chacun pouvait partager leurs idées à la mesure de leur connaissance et de leur imagination. Avec des questions comme : Qui sont ces gens ? Où sont-ils ? Que désirent-ils ? De quoi ont-ils peur ?, nous sommes ainsi parvenus à identifier divers personnages et situations à partir desquels je pouvais établir des canevas d'improvisation.

De façon générale, les acteurs ont souligné le caractère violent de plusieurs images et l'étrangeté créée par l'entrelacement des corps que l'on observe principalement dans le panneau central de l'œuvre<sup>22</sup>. Plus spécifiquement, un des acteurs s'est attardé à un détail du panneau de droite où l'on voit un groupe de personnes attablé dans ce qui ressemble à un œuf entrouvert<sup>23</sup>. En ce qui a trait aux personnages, nos discussions nous ont menés à un éventail de propositions tout à fait dans l'esprit hétéroclite du tableau, allant du chambellan au chanteur d'opéra, puis de la voyante au valeureux chevalier, pour ne nommer que ceux-là.

Sans chercher à donner immédiatement un sens à ces éléments, ni même à leur donner une forme narrative, j'ai d'abord choisi de créer quelques séquences d'actions pour en faire des matériaux scéniques à utiliser par la suite lors d'improvisations plus élaborées. Nous avons par exemple exploré l'entrelacement des corps, leur fusion et leur isolement pour faire ressortir l'étrangeté des formes que nous retrouvons dans le tableau de Bosch et tenter de dessiner un passage de l'harmonie à la violence tel que le suggère le *Jardin des délices*.

Avec ces quelques images et séquences d'actions en réserve, j'ai mis en place lors de la deuxième journée de laboratoire un canevas d'improvisation sous forme de banquet inspiré par l'image des personnages attablés au creux de l'œuf. Pour nourrir les improvisations, j'ai également demandé aux acteurs de choisir un lot d'accessoires et de costumes servant à appuyer les personnages que nous avons préalablement identifiés. Dans un premier temps, le personnage du chambellan devait inviter tour à tour chacun des acteurs à venir prendre place à table, tout en offrant une description de leurs rôles aux spectateurs. Une fois à table, celui qui venait de faire son entrée

---

<sup>22</sup> Voir Annexe A, p. 95.

<sup>23</sup> Voir Annexe A, p. 94.

devait enfin se présenter lui-même aux autres acteurs. Cette première série d'improvisations a permis non seulement de préciser la nature des personnages, mais elle a également eu pour conséquence de révéler certains traits de la personnalité des acteurs ainsi que la dynamique du groupe. Assez rapidement, j'ai pu observer de quelles façons chacun des acteurs s'appropriait le plateau et quel rapport de force s'établissait entre les personnages qu'ils inventaient. Ces quelques constats allaient par la suite me servir à structurer les improvisations à venir et à diriger les acteurs.

La troisième et dernière journée de laboratoires m'a permis d'essayer d'intégrer la première impulsion des acteurs à un dispositif scénique suffisamment organisé pour dessiner l'ébauche d'une scène. Toujours en partant du contexte d'un banquet, j'ai indiqué aux acteurs qu'une fois réunis autour de la table, ils devaient ensuite s'entendre pour élire un chef qui aurait le droit de vie ou de mort sur chacun d'eux. Le but n'était pas d'aboutir à une intrigue complexe et bien ficelée, mais d'explorer le passage d'une harmonie de groupe à sa désintégration dans la violence. En m'inspirant des matériaux scéniques que nous avons déjà créés et des caractères de personnages que nous avons définis, j'ai donc dirigé des improvisations de longue durée en précisant graduellement les séquences qui m'apparaissaient révéler au mieux le mouvement que je cherchais. C'est ainsi que nous sommes arrivés à une scène étrange et comique où l'un des acteurs, celui ayant proposé le personnage de preux chevalier, s'autoproclama chef. Le groupe a ensuite réagi en le sacrifiant sur la table, réinterprétant du même coup les figures d'entrelacements des corps que nous avons explorées plus tôt, le tout appuyé par la voix intense du chanteur d'opéra.

Cette expérience s'est avérée enrichissante tant au niveau des stratégies d'écriture que du développement des idées autour du *Jardin des délices*. Comme me l'a confié une éducatrice présente à tous nos laboratoires, il était peu commun à L'Oiseau-Mouche que les metteurs en scène impliquent aussi activement les acteurs et leurs idées dans

le processus de création. En accordant à chacun une responsabilité quant au contenu des scènes, je me confrontais bien sûr à une hétérogénéité des propositions et au danger de m'éloigner de mes propres questionnements sur la communauté et le *Jardin des délices*. De plus, le fait de mettre en jeu les pulsions personnelles des acteurs créait une situation plutôt délicate où je devais maintenir un équilibre entre les volontés individuelles et la cohésion d'ensemble ; en encourageant un acteur à utiliser certains traits de personnalité dans son jeu, cela avait parfois un effet de complaisance qui bloquait l'écoute des acteurs entre eux. Il me fallait alors ramener les propositions vers un filon commun, orienter l'acteur non pas vers lui-même, mais diriger sa singularité au service de l'œuvre. La confiance accordée à la créativité des acteurs me permit somme toute de dépasser mes idées initiales sur le *Jardin des délices* en opérant un processus d'écriture de plateau sur le mode de la dialectique telle que définie précédemment. Inspiré par cette rencontre d'imaginaires et les dynamiques du groupe, j'ai enfin pu saisir plus consciemment et mettre en pratique cette idée « d'écrire des expériences ».

## 2.5 Conclusion

Ce stage à la Compagnie de L'Oiseau-Mouche m'a donné l'occasion de mieux comprendre comment se manifestent dans la pratique les différentes étapes de création que peuvent impliquer les écritures de plateau collaboratives. Depuis les phases préliminaires jusqu'à l'élaboration des matériaux scéniques, j'ai constaté que la qualité de la rencontre et l'espace de partage sont des étapes déterminantes qui sont susceptibles d'orienter tout le cours du processus de création. L'exemple de Gérald Dumont démontre que la rencontre ne saurait se limiter aux premiers contacts sans se répercuter sur le déroulement des répétitions. L'étape de rencontre exige du temps et doit aboutir à une certaine connaissance des qualités, limites et désirs de chacun. Toutefois, ce même exemple met également en évidence l'aspect évolutif des

processus collaboratifs et l'importance d'avoir la capacité d'adapter le cadre de création afin de nourrir au mieux la créativité des acteurs. L'espace de partage joue à ce titre un rôle essentiel permettant à l'écrivain de plateau et aux collaborateurs d'intégrer des motivations intimes aux matériaux scéniques.

Je retiendrai tout particulièrement les procédés d'écriture de plateau qui ont su faire de la singularité des acteurs un véritable moteur de création. Le procédé de transmission et appropriation observé chez Sarah Nouveau m'a appris qu'il était possible d'établir un vocabulaire commun tout en laissant la liberté aux acteurs d'intégrer à leur façon les matériaux d'inspiration. De plus, la superposition d'éléments scéniques hétérogènes a servi à développer un discours sur les cadres normatifs imposés par un certain héritage culturel. Du côté de Marouzé, j'ai surtout retenu la façon dont elle construit ses dispositifs scéniques. En réduisant son matériau initial à des actions concrètes, elle limite ainsi le champ des interprétations rationnelles pour inversement ouvrir les possibilités au niveau du jeu instinctif et spontané ; ce qui s'avère un avantage considérable lorsque les acteurs ne partagent pas tous le même bagage culturel ou les mêmes capacités intellectuelles. Les procédés de Marouzé permettent alors de dégager les contradictions issues des propositions pour arriver à des scènes autonomes vis-à-vis l'œuvre originale, des scènes ancrées dans l'expérience commune du plateau.

Comme nous l'avons enfin soulevé, ces différentes approches trouvent leur impulsion au travers un mouvement dialectique qui permet d'instaurer une forme de dialogue au centre du processus de création. En plus d'avoir guidé mes laboratoires à L'Oiseau-Mouche, ce dernier principe orientera d'ailleurs tout le processus de création du *Jardin des délices* et sans doute mes recherches ultérieures.

## CHAPITRE III

### *JARDIN DES DÉLICES :* ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION

Nous analysons dans ce dernier chapitre le processus de création ayant conduit à l'essai scénique *Jardin des délices* présenté au Centre de diffusion et d'expérimentation de l'UQÀM (CDEx) à l'automne 2016. Toujours dans la perspective d'une étude poétique du collectif, cette analyse a pour objectif de mettre en relief les stratégies de création employées lors de ce processus d'écriture de plateau collaboratif afin d'en obtenir une meilleure saisie et ainsi contribuer aux réflexions entourant ce type de pratique.

Ce chapitre est divisé en cinq sections qui recouvrent l'ensemble des étapes de création incluant les représentations. Dans un premier temps, nous nous penchons sur l'œuvre de Bosch elle-même, *Le Jardin des délices* (1494-1505), en tant que matériau initial de création. Nous voyons en quoi cette œuvre évoque à sa façon le concept de « l'être-avec » proposé par Jean-Luc Nancy, principalement grâce aux écrits sur le carnaval et le *réalisme grotesque* développés par Mikhaïl Bakhtine. Cette première analyse a pour but de dégager l'essentiel des matériaux scéniques qui ont accompagné la création. Je reviens ensuite sur les notions de rencontre et d'espace de partage afin d'observer de quelles manières elles se sont appliquées dans le présent contexte de création. Il y est notamment question de la collaboration avec un acteur en situation de handicap intellectuel et de l'influence de celui-ci sur les approches mises en œuvre. Cette section est suivie par une analyse détaillée concernant l'usage des différents éléments scéniques qui composent la particularité de ce processus d'écriture de plateau. En passant par la musique, l'espace, le texte, les costumes et les

accessoires, nous voyons comment se construisent les dispositifs scéniques à la base des improvisations et de l'écriture de plateau dans son ensemble. Enfin, ce chapitre se termine par un retour réflexif sur l'ensemble des stratégies de créations qui ont été exposées dans ce mémoire.

### 3.1 Matériau de création : *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch

Déjà avant d'entreprendre ce mémoire-crédation, ma pratique théâtrale s'était orientée vers la question du collectif, tant au niveau du mode organisationnel que dans les thèmes abordés. C'est ainsi qu'en parallèle des questionnements sur les démarches collaboratives et la pensée du commun, je me suis intéressé plus spécifiquement au carnaval comme représentation spectaculaire de la communauté. En cherchant un matériau initial sur lequel baser mon processus de création, *Le Jardin des délices* du peintre néerlandais Jérôme Bosch m'est apparu comme une source d'inspiration particulièrement riche de possibilités. Cette œuvre permettait à la fois d'ancrer une vision singulière de la communauté tout en offrant une liberté d'interprétation propice à un processus de création collaboratif.

Peint entre 1494 et 1505, *Le Jardin des délices* a suscité une grande fascination dès sa création et a donné lieu à de très nombreuses lectures et analyses, souvent contextuelles à l'époque où elles ont été publiées. Dans son livre intitulé *Bosch* (2015), le critique d'art Walter Bosing fait part des différentes interprétations recensées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle où il est entre autres question de facéties, d'obscénités, de langage codé, de secte hérétique et de surréalisme du XV<sup>e</sup> siècle. D'un point de vue plus contemporain, il s'agirait enfin d'une représentation de l'imaginaire folklorique en cours à cette époque. Bref, ces diverses interprétations ne font que mettre en lumière la complexité de ce triptyque et sa propriété toujours actuelle d'agir comme un miroir amplifiant des comportements humains.

En ce qui nous concerne, c'est l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et à la renaissance* (1970), qui s'est avérée offrir le cadre le plus intéressant pour amorcer un travail dramaturgique sur le thème de la communauté à partir de l'œuvre de Bosch. Sans chercher à expliquer le sens de l'œuvre, les réflexions de Bakhtine sur le carnaval et le *réalisme grotesque* ont permis de faire ressortir certaines structures présentes dans *Le Jardin des délices*, contribuant ainsi à établir les matériaux scéniques que nous avons intégrés à notre écriture de plateau.

### 3.1.1 La communauté du carnaval

Bien qu'elle s'appuie tout particulièrement sur l'œuvre de François Rabelais, la définition du carnaval proposée par Bakhtine met en place certaines caractéristiques que nous retrouvons également dans le *Jardin des délices*, notamment en ce qui concerne la question de la communauté. Prenant d'ailleurs en exemple le travail pictural de Bosch, Bakhtine parle du carnaval comme d'un idéal utopique de l'existence selon lequel le monde matériel et l'être humain appartiennent à l'ensemble du peuple, ils s'opposent « à tout isolement et confinement en soi-même [...], ils ne sont ni entièrement individualisés ni démarqués du reste du monde » (1970, p. 28). En d'autres mots, le carnaval mettrait précisément en scène le lien entre l'individu et la communauté selon un mode particulier d'existence, celui du jeu et de la fête, de l'ambivalence et du devenir. Nous retrouvons dans cette définition du carnaval le même principe de coexistence présent chez Jean-Luc Nancy et son concept de « l'être-avec » où nulle existence singulière ne peut avoir de sens sans rapport à l'autre. La négation de cette coexistence, ou encore le repli sur l'individu privé mettraient en péril toute forme de communauté autant qu'elle s'opposerait à l'idéal utopique du carnaval.

Si nous observons maintenant *Le Jardin des délices* sous cet angle, nous remarquons justement le passage d'êtres parfaitement distincts (*Le Paradis* – à gauche) vers l'utopie carnavalesque (*Jardin des délices* – au centre) et qui enfin bascule vers une violente négation de l'autre ou encore vers un cruel désir d'appropriation (*L'Enfer* – à droite). Ce que l'œuvre de Bosch ne raconte pas cependant sont les moments de transition : de quelles façons ces différentes communautés représentées ont-elles bien pu passer d'un état à l'autre ? Autrement dit, à quel moment l'idéal utopique d'une communauté bascule-t-il du côté de sa propre négation, et qui plus est, vers sa propre destruction ? C'est précisément ce questionnement que viennent éclairer les réflexions de Nancy et Bakhtine. Pour le premier, la négation des origines singulières et la recherche du pareil à soi sous-tendent une forme de violence. Pour le deuxième, il n'y a de sens à la violence carnavalesque que dans la mesure où elle vise le devenir, c'est-à-dire lorsque la mort sert à donner la vie sous un nouveau jour. Voilà enfin la problématique autour du *Jardin des délices* de Bosch qui m'aura fourni le terreau afin de diriger les improvisations et pour appuyer les décisions dramaturgiques en cours de processus d'écriture de plateau.

### 3.1.2 Les phases du carnaval

Nous venons de voir que le concept d'utopie carnavalesque permet de dégager un niveau de sens à l'œuvre de Bosch, offrant même une certaine cohérence narrative à l'ensemble du triptyque. En tenant compte de l'image représentant la *Création de la Monde* peinte au dos des panneaux<sup>24</sup>, il m'a ainsi semblé pouvoir lire *Le Jardin des délices* selon une structure circulaire où la *Création* initiale est à la fois le début et la fin d'un monde cyclique se donnant la mort pour mieux renaître. Parmi ce foisonnement de formes et d'images inventées par Bosch, Bakhtine nous invite également à être attentifs aux éléments typiquement carnavalesques qui mettent en

---

<sup>24</sup> Voir Annexe A, p. 93.

scène « le moment du devenir et de la croissance, de la métamorphose inachevée, de la mort-rénovation » ainsi qu'aux différentes représentations de la virilité, de la reproduction, de la grossesse et de l'accouchement (1970, p. 255).

Bakhtine regroupe ces éléments selon ce qu'il nomme les « phases du carnaval », c'est-à-dire les scènes et les thèmes récurrents à partir desquels se joue l'utopie carnavalesque. La deuxième phase de travail dramaturgique consistait donc à identifier dans l'œuvre de Bosch des scènes liées au carnaval avec lesquelles je pouvais élaborer des dispositifs de jeu pour encadrer les improvisations. Parmi les différentes phases décrites par Bakhtine, j'ai retenu les phases relatives à la naissance, aux jeux de foire, à la prophétie, à la bataille et plus particulièrement au banquet qui représente une phase centrale de l'utopie carnavalesque. Nous reviendrons d'ailleurs plus en détail sur ces scènes un peu plus loin dans ce chapitre.

### 3.1.3 Le réalisme grotesque

Après avoir identifié un angle dramaturgique et précisé les canevas d'improvisation, je me suis une fois de plus inspiré des écrits de Bakhtine pour approcher l'esthétique proposée par *Le Jardin des délices*. Selon Bakhtine (1970, p. 28) tout le système d'imagerie carnavalesque relèverait de ce qu'il nomme le *réalisme grotesque*. Bien que la notion de grotesque ait évolué à travers le temps et les divers courants artistiques<sup>25</sup>, les récurrences relevées par Bakhtine permettent tout de même d'identifier ses principales caractéristiques. En continuité avec l'utopie

---

<sup>25</sup> Le grotesque comme forme esthétique remonte jusqu'à la période préclassique des Grecs et des Romains. Le genre s'est développé principalement au niveau des arts visuels. Nous retrouvons aussi la notion de grotesque au théâtre, notamment chez Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* (1827) où il fait du grotesque un moyen de contraste au sublime offrant « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » (1968, p. 72). L'idée de grotesque se retrouve aussi chez le metteur en scène russe Meyerhold qui définit ce terme comme « la quintessence des contraires », une façon de dépasser le quotidien selon une approche dialectique « exacerbant consciemment les contradictions » (1973, p. 198-199).

carnavalesque, le réalisme grotesque implique l'union du cosmique, du social et du corporel dans un tout positif et constamment en métamorphose. Concrètement, c'est l'hyperbole qui domine ce système d'imagerie ; le corps est magnifié et il incarne la fertilité, la croissance, la surabondance. C'est d'ailleurs pourquoi l'emphase est généralement mise sur les protubérances et les orifices qui représentent l'accès entre le corps et le monde extérieur.

Bakhtine identifie deux traits marquants dans le réalisme grotesque : le rabaissement et l'ambivalence. Dans le premier cas, il s'agit du « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel » (1970, p. 29). C'est par le rire et la parodie du sublime que s'opère principalement le rabaissement. Avec l'ambivalence, Bakhtine renvoie au phénomène de métamorphose que nous avons déjà mentionné, un état permanent de contradictions et de contrastes où les corps et tout le monde matériel se déploient dans une dynamique d'opposition et de transformation perpétuelle.

Bref, le concept de réalisme grotesque a contribué à mettre en action le *Jardin des délices*, particulièrement à partir de sa dynamique d'ambivalence qui, par ses jeux de contradictions, rejoint les approches dialectiques que nous avons observées lors du stage à L'Oiseau-Mouche. Durant le processus de création, il fut donc question de chercher un style de jeu où l'acteur et son personnage sont en constante mutation grâce à la gestuelle et les formes proposées. Même chose du côté des dispositifs scéniques et de la scénographie qui devaient suggérer une transformation continue de l'espace dans lequel évoluent les acteurs, tout en permettant de faire voyager le spectacle au travers les différents tableaux du triptyque.

### 3.2 La rencontre

C'est donc à partir de ce matériau dramaturgique que se sont amorcées les premières phases d'exploration avec les acteurs. Je reviens ici sur la notion de rencontre puisque le choix des collaborateurs a été déterminant dans l'orientation qu'a pris le matériau initial dès les premiers laboratoires. Désirant passer par les acteurs pour conduire mon processus d'écriture de plateau et explorer le passage du singulier au collectif, il m'a semblé stimulant de travailler avec une équipe d'acteurs diversifiée afin de favoriser le mode dialectique dont il est question dans cette recherche. C'est pourquoi j'ai réuni deux collaborateurs de longue date, les acteurs Gabriel Léger-Savard et Christine Goyer, Antoine Beaudoin Gentes, un acteur et danseur, ainsi qu'Emmanuel Prudhomme, un acteur en situation de handicap intellectuel rencontré suite à deux mois d'observations hebdomadaires au Centre des arts de la scène Les Muses<sup>26</sup>.

Tout comme nous l'avions fait lors du stage à L'Oiseau-Mouche, l'étape de rencontre consistait à s'approprier le matériau de base grâce à un travail de table préliminaire, puis à dégager des matériaux scéniques (scènes, personnages, musique, textes, etc.) afin de conduire des improvisations appuyées sur les phases du carnaval et le réalisme grotesque. Nous reviendrons sur les approches et les résultats avec plus de précisions dans la section suivante puisque cela relève essentiellement de l'espace de partage. En ce qui concerne spécifiquement la phase de rencontre, elle a permis une meilleure connaissance des ressorts de jeu de chacun, en plus de mettre en lumière une première dynamique de groupe où se sont joués certaines affinités, certains rapports de forces et même certains blocages entre les acteurs. Comme nous le verrons plus loin, ces

---

<sup>26</sup> Les Muses : Centre des arts de la scène est une école situé à Montréal qui offre une formation professionnelle en théâtre, danse et chant à des artistes vivant une situation de handicap. Récupéré de <http://lesmuses.org>

À noter que la collaboration avec Emmanuel Prudhomme fut officialisée par une lettre d'entente entre Les Muses et moi-même. Cette lettre se trouve à l'Appendice A, p. 98.

dynamiques ont influencé la nature des rôles et des partitions de jeu pour finalement s'inscrire dans ce que nous avons défini comme « écrire des expériences ».

Cette phase de rencontre a ouvert à des interprétations et des matériaux scéniques considérablement différents de ceux dégagés à L'Oiseau-Mouche. Cette distinction m'a permis de saisir à quel point la personnalité des acteurs est inhérente aux pratiques collaboratives, entraînant par le fait même une forte corrélation entre le processus d'écriture et les acteurs. Autant comme écrivain de plateau me fallait-il savoir préserver mes envies personnelles de création et établir un cadre commun pour y intégrer le travail des acteurs, autant je devais faire en sorte que chacun puisse partager aussi librement que possible ses désirs de créateur. Cette double responsabilité de l'écrivain de plateau me semble ainsi déterminer la fonction même de la phase de rencontre, soit celle d'exposer et de délimiter ce qui deviendra l'espace de partage, le terrain de jeu à l'intérieur duquel l'ensemble de collaborateurs pourra trouver sa liberté artistique.

### 3.3 Espace de partage

Voyons maintenant les approches pratiques qui ont été mises en œuvre dans la phase de rencontre et en amont du processus d'écriture de plateau. Ces approches avaient pour objectif principal d'instaurer un contexte favorable à l'exposition et au partage des diverses singularités des collaborateurs afin de définir les matériaux scéniques qui ont mené à l'essai scénique. Plusieurs stratégies ont été mises à l'épreuve lors de ces laboratoires, conduisant parfois à des résultats très fructueux et nous entraînant à l'occasion sur des chemins sans issue. Nous retrouvons donc dans cette section les approches les plus significatives tant au niveau des réussites que des erreurs de parcours dans le but bien sûr d'offrir un portrait représentatif de notre processus de création.

### 3.3.1 S'approprier le matériau initial

Tel qu'expérimenté lors de mon stage à L'Oiseau-Mouche, la toute première approche mise en œuvre a été de diriger une discussion autour de l'œuvre de Bosch pour recueillir les impressions, les idées et les interprétations de chaque acteur. Cette approche a cependant été légèrement modifiée, car il m'a semblé que la discussion de groupe avait parfois l'inconvénient de freiner l'expression des plus introvertis et je désirais par ailleurs faciliter une parole un peu plus personnelle. C'est pourquoi qu'en préparation de ce travail de table, j'ai composé et fait parvenir aux acteurs un questionnaire<sup>27</sup> abordant à la fois le *Jardin des délices* de Bosch ainsi que leurs désirs personnels liés à leur pratique scénique. J'ai par exemple demandé de faire une description d'images précises sur le triptyque puis d'expliquer leurs choix. Ou encore, j'ai questionné les acteurs quant aux fantasmes qu'ils souhaiteraient réaliser sur scène. Les réponses obtenues m'ont permis de préciser davantage l'angle dramaturgique ainsi que certaines idées de mise en scène en fonction de l'imaginaire et des envies des acteurs. Il a été notamment question d'identifier à quels endroits sur le triptyque nous pouvions repérer des scènes, des actions, des objets et des figures archétypales renvoyant au carnaval et au réalisme grotesque.

Bien que plusieurs pistes intéressantes aient été suggérées, l'exercice de discussion et d'interprétation spontanée autour de l'œuvre picturale ne s'est pas avéré aussi stimulant pour tous. Ce fut particulièrement évident pour Emmanuel dont la concentration et l'intérêt se dissipaient assez rapidement. Après quelques tentatives, il m'a fallu accepter que dans certains cas cette avenue ne produirait pas les résultats escomptés. J'ai donc mis en réserve les idées et les questionnements tels qu'ils ont été soulevés à cette étape pour ensuite les incorporer aux improvisations qui allaient suivre.

---

<sup>27</sup> Voir Annexe B, p. 96. (Par respect pour les acteurs, aucun nom n'est partagé.)

### 3.3.2 Établir le vocabulaire commun

Ayant d'abord exposé en groupe certaines interprétations personnelles du *Jardin des délices*, nous avons tôt fait de passer par l'action et le jeu pour répondre au besoin de matérialiser ces idées au plateau et ainsi établir un vocabulaire à la fois gestuel et verbal. Ce vocabulaire a contribué à ramener les réflexions individuelles vers une base commune sur laquelle appuyer notre travail et dont pouvions nous référer par la suite.

Nous avons donc repéré et nommé quelques situations de jeu reliées à chacun des panneaux du triptyque en plus de mettre en relief quelques grandes lignes de personnages inspirés des questionnaires et des archétypes issus du carnaval tels un Roi, un Guerrier et un Oracle. Quant au rôle féminin, il a été plus délicat de définir un archétype avec la comédienne sans craindre de tomber dans les stéréotypes péjoratifs. Mon hésitation à fixer les contours de son personnage a créé un flou autour de ce rôle qui a affecté en partie le processus de création jusqu'à ce que l'actrice elle-même manifeste plus concrètement ses frustrations et ses envies. Cette situation nous a finalement permis de clarifier les assises du rôle autour de la figure de *Pachamama*, la déesse andine de la Terre et de la fertilité.

Pour développer et préciser davantage notre vocabulaire commun, il fallait alors mettre en chair et en mouvement les idées précédemment partagées. La question à éclaircir à ce moment consistait à préciser le grotesque comme style de jeu. Inspirés par la peinture de Bosch, nous avons entre autres exploré des postures individuelles pour créer des figures de groupe servant à mettre en forme et en action le réalisme grotesque tel que défini par Bakhtine. En somme, l'essentiel de ces exercices ne visait pas à reproduire un idéal esthétique prédéfini, mais à chercher dans le corps des

acteurs comment incarner la dynamique d'ambivalence propre au grotesque de telle sorte que les matériaux créés proviennent avant tout de la singularité des acteurs.

### 3.3.3 Définir les matériaux scéniques

Toutes les approches mises en œuvre pour établir l'espace de partage avaient pour but la création des matériaux scéniques. C'est dans cet objectif que, parallèlement à la création de notre vocabulaire commun, nous avons exploré des enchaînements d'actions servant à construire des partitions de jeu autonomes.

À titre d'exemple, pour aborder le panneau central du triptyque, celui représentant l'utopie carnavalesque, j'ai arrêté mon choix sur le thème du banquet pour diriger des improvisations et explorer une variété de formes et de directions possibles. J'ai ensuite imposé certaines contraintes d'improvisations mettant l'emphase sur les propositions de jeu faites antérieurement par les acteurs. L'une des propositions retenues à ce moment provenait d'Emmanuel. Bien ancré dans son rôle de bourgeois insatiable et imbu de lui-même, il nous a improvisé un récit épique mettant en scène Ulysse ainsi que tous les superhéros et personnages fantastiques inscrits dans son univers personnel. Exposant un lot de connaissances et de références pour prouver sa grandeur auprès des autres convives, cette improvisation a permis non seulement de générer une scène en soi, elle offrait en plus une occasion à l'acteur de prendre la parole en son nom malgré le filtre de la mise en scène, et ce d'une façon qui ne pouvait venir que de lui-même. Cela a également été pour moi une occasion de constater que le jeu d'Emmanuel devenait véritablement créatif au travers la parole plutôt que dans le mouvement et qu'il avait l'étonnante capacité de reproduire presque à l'identique de longues improvisations s'échelonnant parfois sur une dizaine de minutes.

Au fil du processus de création, l'improvisation portant sur Ulysse fut mise de côté parce que le sujet ne correspondait désormais plus aux besoins de la scène. Nous avons toutefois gardé la séquence du discours d'Emmanuel comme matériau scénique en tentant de conserver l'impulsion et l'implication physique qui accompagnaient son récit improvisé. C'est d'ailleurs cette improvisation qui m'a offert le cadre dans lequel intégrer un texte d'Artaud dont nous reparlerons plus tard.

Nous avons enfin défini au terme de ce travail par improvisation quatre tableaux distincts – la naissance, le banquet, la décadence et l'exode – qui ont éventuellement permis de délimiter nos contraintes d'improvisations, ou autrement dit, nos dispositifs de jeu. Chacun de ces tableaux était accompagné par une partition ayant un début et une fin, des zones d'improvisations, un lot d'accessoires ainsi qu'une trame sonore. Cela dit, définir les matériaux scéniques fut somme toute une étape assez éprouvante dans la mesure où ma seule ligne directrice, mon seul appui pour guider les comédiens et choisir parmi la multitude de propositions ne relevait pas de la structure prédéfinie d'un texte, mais d'une hypothèse de travail à partir d'une œuvre visuelle. Comme le soulève Barba à propos de l'écriture de plateau, lorsque le contexte narratif n'est pas le point de départ du spectacle, mais le point d'arrivée : « comment raconter une histoire qu'on ne connaît pas pendant qu'on est en train d'en raconter une autre ? » (2011, p. 168).

Face au vertige qu'implique un tel contexte de création, mes deux principaux remparts dans les moments de doute ont été l'œuvre de Bosch elle-même, et surtout, les instants de liberté que je pouvais déceler chez les comédiens lorsque mes propositions leur permettaient de jouer avec plus d'aisance. Voilà pourquoi une improvisation comme celle offerte par Emmanuel s'est avérée précieuse en devenant un matériau scénique important, et ce malgré l'amputation du thème d'Ulysse. L'essentiel de cette improvisation ne se trouvait pas dans le sujet lui-même, mais

dans l'impulsion du jeu physique et vocal. J'ai alors préservé les conditions de cette impulsion pour en faire un matériau autonome pouvant être combiné à une autre ressource, dans ce cas-ci, le texte d'Artaud. Définir les matériaux scéniques implique certes des choix aussi tangibles qu'un accessoire, un texte, ou une suite d'actions bien définies, néanmoins cela peut également renvoyer à quelque chose de plus abstrait, mais non moins essentiel, comme les règles et contraintes d'un jeu apte à stimuler des réactions personnelles chez l'acteur tel que précisé à la section suivante.

### 3.4 Stratégies d'écriture de plateau

Les matériaux scéniques représentent donc la matière à partir de laquelle se déploie l'écriture de plateau. Voyons cette fois comment ces matériaux sont organisés et agencés pour écrire l'œuvre finale.

Les stratégies d'écriture de plateau mises en œuvre lors de cette recherche-crédation s'articulent principalement autour des dispositifs de jeu que nous déclinons selon des éléments scéniques distincts : musique, costumes, accessoires, texte et espace. Nous revenons enfin sur la notion « d'écrire des expériences » pour saisir comment l'expérience du plateau et la dynamique de groupe s'incarnent dans le récit partagé avec le public.

#### 3.4.1 Dispositifs de jeu

Lorsque nous avons abordé les dispositifs de jeu au deuxième chapitre, l'exemple des Chiens de Navarre nous a permis de définir cette notion comme l'ensemble des règles et des contraintes de mise en scène à l'intérieur desquelles l'acteur peut intégrer et varier sa partition de jeu tout en poursuivant le fil narratif préétabli. Le but premier des dispositifs de jeu est de préserver une certaine autonomie de l'acteur au sein du

spectacle. Ils visent également à provoquer la spontanéité dans le jeu et « l'état d'esprit performatif », selon l'expression de Joseph Danan (2013, p. 27), afin d'impliquer le public dans le processus de création qui se poursuit avec ou devant lui sur la scène.

#### 3.4.1.1 Musique

Dès les premières explorations du *Jardin des délices*, la musique et les ambiances sonores ont agi comme un moteur central de création. En fait, la musique est souvent le point de départ qui me permet de visualiser l'ambiance et le rythme d'une scène ou d'une improvisation. La trame sonore est d'autant plus importante, qu'en plus d'ajouter une couleur spécifique à une scène, elle offre un support de jeu commun à tous les acteurs quant à certaines notions plus subjectives comme le rythme ou l'énergie. Ce qui représente en soi un avantage considérable dans un processus collaboratif où chaque acteur est appelé à partager ses propres matériaux scéniques ; la trame sonore instaure un fil conducteur auquel chacun peut se rattacher malgré la variété des propositions. C'est ainsi qu'en amont du processus de création, j'ai collaboré avec le compositeur Philippe Génier afin d'offrir aux acteurs une trame sonore au plus près possible des rythmes et des intensités que je souhaitais pour chacune des scènes.

La trame sonore a également été utilisée tel un marqueur de temps qui me permettait d'interagir avec les acteurs lorsqu'ils étaient en situation d'improvisation. C'est-à-dire qu'à l'intérieur de certains dispositifs de jeu, les acteurs étaient appelés à improviser sans avoir à se soucier de la durée de la scène. Installé à la régie, je pouvais déterminer la durée d'une improvisation selon ce qui était proposé sur scène et ainsi faire passer les acteurs d'une séquence à l'autre grâce à des signaux sonores

(*cues*) prédéterminés. C'est ainsi que par exemple nous passons de la scène de la Naissance au paradis vers le Banquet, ou encore de la Décadence vers l'Exode.

#### 3.4.1.2 Costumes et accessoires

Inspirés par l'œuvre de Bosch et l'imagerie carnavalesque, les costumes et les accessoires ont été conçus par deux conceptrices en étroite collaboration avec la scénographe afin de développer un procédé par lequel ces éléments proviendraient directement du décor. L'objectif était de mettre en scène un effet de transformation continue de l'espace scénique, tel que le suggère le réalisme grotesque. Les acteurs pouvaient ainsi piger dans le décor ce dont ils avaient besoin pour construire leur personnage ou pour réaliser leurs scènes.

Tout comme pour la musique, l'usage des costumes et des accessoires ne se limite pas au potentiel esthétique ou signifiant de l'objet, je cherche également à faire de ces éléments scéniques un support au jeu avec lesquels peuvent interagir les acteurs. Autrement dit, ces deux éléments s'ajoutent aux contraintes de mise en scène qui composent les dispositifs de jeu. Les masques d'aluminium que nous avons utilisés en ouverture de spectacle en sont un exemple<sup>28</sup>. En plus de contribuer à une métamorphose grotesque des corps, les masques ont placé les acteurs dans une situation où ils devaient se déplacer sur scène de façon complètement aveugle. Comme nous l'avions remarqué en salle de répétition, les mouvements acquéraient une tout autre qualité lorsque les acteurs étaient privés de la vue; ils devaient nécessairement être très attentifs aux autres acteurs ainsi qu'à l'espace autour afin d'exécuter au mieux le parcours déterminé par la partition.

---

<sup>28</sup> Voir Annexe C, p. 97.

Cet exemple du masque soulève une autre considération importante quant aux dispositifs de jeu. Pour que l'effet performatif provenant de l'improvisation soit pleinement perçu par le public – ce qui représente une des visées principales de l'improvisation sur scène – le dispositif de jeu doit être conçu de telle sorte que le public soit témoin et complice de la contrainte avec laquelle doivent jouer les acteurs. En ce sens, les costumes et les accessoires permettent de matérialiser certaines contraintes du dispositif de jeu et par le fait même ils contribuent à établir efficacement la convention entre la salle et la scène.

### 3.4.1.3 Parole

Dans le cas de l'essai scénique *Jardin des délices*, la grande majorité des mots prononcés ont été le résultat d'improvisations. À l'exception du texte radiophonique d'Antonin Artaud, *La recherche de la fécalité*<sup>29</sup> (1947), aucun texte n'a accompagné le spectacle si ce n'est une partition du récit par actions remise aux acteurs à titre d'aide-mémoire. Si le texte est ici abordé, c'est pour démontrer comment il a été utilisé en tant que matériau scénique et de quelle façon il s'est intégré aux dispositifs de jeu. Comme le suggérait Artaud, le texte renvoie ici davantage à l'acte de parole, laissant « aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (1964, p. 142). Avant de se pencher sur l'utilisation du texte écrit, voyons d'abord une approche appliquée au dispositif du Banquet qui a servi à déclencher et à guider l'acte de parole.

Inspiré par le banquet du *Satyricon* (1482) de Pétrone – qui parodie lui-même les discours du *Banquet* de Platon –, j'ai mis en place un jeu de contraintes autour de la table où les acteurs devaient s'échanger le tour de parole lors d'une série d'éloges

---

<sup>29</sup> Enregistrement audio par Antonin Artaud disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=C3IMGhWfo-A>

portés l'un à l'autre. La première contrainte consistait à remettre entre les mains des acteurs le choix de la personne à qui il allait faire les éloges, donnant le tour de parole en retour à cette autre personne. Somme toute assez simple, cette contrainte avait du moins pour conséquence de garder les acteurs en état d'alerte et leur donnait le pouvoir de se surprendre ou bien de se déstabiliser entre eux. Étant donnée sa facilité pour l'improvisation verbale, une deuxième contrainte a aussi été ajoutée à Christine : l'acteur à qui elle faisait les éloges avait lui seul le pouvoir d'arrêter l'improvisation de l'actrice, et donc de varier sa durée grâce à un signal préétabli. Entre temps, Christine devait poursuivre son improvisation, peu importe la durée choisie par l'autre acteur. Ce canevas d'improvisation fut répété plusieurs fois en amont du processus d'écriture de plateau, ce qui nous a permis de cibler et de préciser les jeux de langage les plus intéressants tout en fournissant aux acteurs un certain appui lors des représentations.

En mettant ainsi l'emphase sur l'acte de parole, mon intérêt était principalement dirigé sur deux éléments : l'inventivité partagée avec le public et la qualité du rythme d'exécution. Alors que l'inventivité relève avant tout de l'imagination personnelle de l'acteur, dans ce type d'improvisation le rythme d'exécution s'appuie quant à lui sur la dynamique du groupe. Cette situation d'interdépendance entraînait certes une spontanéité dans le jeu, mais exigeait une concentration et une capacité d'écoute très active sur lesquelles reposait la qualité des scènes.

Ceci explique d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle j'ai introduit un texte écrit dans la partition de jeu d'Emmanuel en remplacement de son récit improvisé sur Ulysse. Son improvisation déclenchait chez lui un état de jeu fort intéressant, mais ayant basé une partie de la scène autour de cette improvisation, Emmanuel se retrouvait également avec la responsabilité de rythmer cette même séquence. Après un certain temps de répétition, il était devenu évident que je ne pouvais demander à

cet acteur d'improviser un récit en plus d'exécuter sa partition physique et de gérer le rythme de la scène. Emmanuel avait cependant démontré une forte capacité de mémorisation, et puisque nous avons déjà travaillé le texte d'Artaud lors des laboratoires, nous en avons fait un support pour le jeu.

Le texte *La recherche de la fécalité* d'Antonin Artaud me semblait évoquer l'esprit viscéral, charnel et ambivalent qui émane du *Jardin des délices* en plus de mettre en mots le principe de rabaissement lié au réalisme grotesque. Nous avons donc abordé le texte en cherchant d'abord à préserver l'élan de son improvisation tout en intégrant des points de repère dans la partition de jeu des autres acteurs qui signalaient à Emmanuel à quel moment enchaîner les vers. Emmanuel se retrouvait donc libéré de la responsabilité du rythme de la scène ; il pouvait suivre le rythme des autres acteurs et se concentrer sur l'exécution de sa partition.

Je me permets d'ailleurs de mentionner une leçon de direction d'acteur qui m'a été donnée par Emmanuel. En travaillant avec lui le texte d'Artaud, mon premier réflexe a été d'insister sur un sens à donner à chacune des phrases. Cependant, plus j'essayais d'intellectualiser ce texte, plus le sens semblait m'échapper et je tuais du même coup la pulsion de jeu de l'acteur. En fait, j'ai remarqué qu'Emmanuel avait surtout un grand plaisir à jouer avec les mots, à jouer avec les sons et les variations d'intonations, bref à jouer avec la parole véritablement comme une matière. Je me suis donc résolu à aller dans cette direction avec lui et le résultat m'est apparu beaucoup plus juste, beaucoup plus près de la sensation suggérée par le texte d'Artaud et le *Jardin des délices*. De façon générale, je me suis rendu compte que chaque fois que nous nous retrouvions face à l'inconnu lié à la création, je cherchais à rationaliser chaque proposition pour empêcher l'insécurité de gagner l'équipe. Emmanuel m'a cependant démontré que la rationalité atteignait parfois ses limites et que la création était aussi question de rythme, de plaisir et de sensation. Son acte de

parole trouvait ainsi tout son sens dans l'action et le jeu, surtout dans un univers comme celui de Jérôme Bosch.

#### 3.4.1.3 Espace

Autre élément significatif de cette démarche d'écriture de plateau, l'espace théâtral a été conçu selon trois visées particulières. Il s'agissait d'abord d'accueillir les spectateurs dans un lieu extraquotidien dès leurs premiers pas dans la salle de représentation, mais un lieu séparé de l'espace de jeu. Sorte d'antichambre ponctuée d'objets hétéroclites, cet espace intermédiaire a servi à créer un effet de dévoilement vers l'espace scénique, comme les panneaux du triptyque s'ouvrant sur l'œuvre de Bosch.

L'autre utilisation de l'espace concerne plus spécifiquement l'écriture de plateau et la dramaturgie. Avec sa vue sur l'angle des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine au centre-ville de Montréal, l'espace vitré du Centre de diffusion et d'expérimentation de l'UQÀM (CDEx) permettait un passage efficace entre deux panneaux du triptyque de Bosch, soit du *Jardin des délices* (centre) à *L'Enfer* (gauche) grâce à un simple dévoilement à l'aide de rideaux de papiers que les acteurs déchiraient. Je pouvais ainsi créer un effet de contraste entre la nature artificielle à l'intérieur et l'environnement urbain à l'extérieur.

Un espace vitré donnant sur la rue offrait enfin plusieurs possibilités au niveau des dispositifs de jeu. Une faune nocturne composée entre autres d'étudiants, de badauds, de sans-abris et de fêtards circulant en permanence autour du CDEx permettait d'intégrer les interventions inattendues des passants à nos improvisations. Inspiré par l'absence de distinction entre le public et la scène telle qu'on le retrouve dans le carnaval, je cherchais par ce dispositif de jeu à introduire dans la scène de décadence

une part plus importante de hasard, voire de chaos, en provoquant une rencontre entre la fiction et le réel. Pour ajouter à l'effet de contraste entre les deux espaces, un preneur de son était à l'extérieur pour retransmettre l'environnement sonore à l'intérieur.

Avec les acteurs, et plus particulièrement Gabriel, qui possède une bonne expérience de théâtre de rue, nous avons donc établi des lignes directrices leur permettant de rebondir sur les interventions des passants et de poursuivre leur partition de jeu jusqu'à la fin du spectacle. À titre d'exemple, une fois à l'extérieur Gabriel devait établir un contact avec les passants et leur demander « où trouver un paradis terrestre ? » Il ne pouvait alors inviter les autres acteurs à le suivre dehors que si un passant lui indiquait un lieu ou une direction. Bien évidemment, nous ne pouvions prévoir les résultats et il nous fallait accepter la durée très variable de la scène. Gabriel m'a néanmoins avoué que ce dispositif avait un effet positif sur son jeu puisque son attention se concentrait sur les actions à poser et sur les réactions des passants avec qui il devait interagir ; réactions qui ont été d'ailleurs toutes différentes et surprenantes à chaque représentation. Alors qu'un soir une jeune punk intoxiquée nous indiquait que le paradis se trouvait au fond d'un trou, le lendemain nous pouvions recevoir une adresse civique ou encore se faire filmer par des téléphones sans obtenir aucune réponse. C'est ainsi que nous arrivions dans un même cadre de mise en scène à écrire en direct la fin du spectacle, différente à chaque représentation, pour un public témoin de l'œuvre vivante se dessinant devant leurs yeux.

Ne pouvant toutefois occuper le CDEx que très rarement en cours de création, ce lieu a été à la fois un levier pour le jeu et une contrainte de production importante. Lorsque l'espace et la scénographie du lieu ont autant d'influence sur l'écriture du spectacle et sur le jeu des acteurs, il apparaît essentiel de travailler en amont du processus de création avec ces mêmes éléments ou leur équivalence, sans quoi il

devient difficile d'approfondir réellement les possibilités du lieu. C'est d'ailleurs ce que nous avons vécu à nos dépens alors que l'espace restreint du CDEx ne pouvait se transposer que superficiellement dans une autre salle de répétition à l'aide d'une plantation au sol. Il en va de même avec les possibilités de jeu à l'extérieur qui auraient certainement pu être développées davantage si le contexte de création nous l'avait permis. Quoi qu'il en soit, cette expérience m'a très certainement appris à prendre les mesures nécessaires pour que le contexte de création soit au plus près possible de celui des représentations, ce qui dans un cas similaire pourrait même signifier d'intégrer les concepteurs et la scénographie encore plus tôt dans le processus.

### 3.4.2 Écrire des expériences

Toute cette attention portée aux dispositifs de jeu, à l'improvisation, au hasard et à l'accidentel, vise finalement à développer un langage scénique nourri par les aspects typiquement vivants et collectifs de la création théâtrale. Bien que les matériaux scéniques créés en amont du processus de création représentent la matière principale de cette démarche, les expériences humaines issues de notre travail collaboratif ont occupé une place considérable jusqu'à intégrer la dramaturgie même de l'essai scénique. Voilà pourquoi il me semble nécessaire d'inclure cet aspect de la création à mes stratégies d'écriture de plateau.

Cette approche implique en conséquence de porter une attention particulière aux manifestations de vie individuelles et collectives ayant cours dans la salle de répétition. En sollicitant l'apport personnel des collaborateurs au contenu, en cherchant à intégrer la singularité des acteurs à l'écriture, les sensibilités et les désirs individuels ont alors tendance à s'exposer, ce qui représente une responsabilité équivalente à la valeur de cette ressource.

Voici donc quelques cas de figure permettant de mieux comprendre comment s'inscrivent certaines expériences à l'écriture de plateau. Un premier exemple concerne tout d'abord la dynamique générale du groupe qui s'est dessinée tout au long des laboratoires. Durant ces phases d'exploration, il s'est naturellement créé des rapports distincts entre les acteurs que les improvisations ont mis en relief, particulièrement en ce qui concerne leur proximité physique. Orchestrant les scènes à mesure que se développaient les relations entre les personnages, j'ai pu remarquer que la gestion de la promiscuité représentait un défi notable pour Emmanuel, notamment lorsqu'il était question d'improviser des scènes à caractère sexuel. Les nuances entre ce qui relevait du jeu et ce qui appartenait à la réalité ont dû être clarifiées à plusieurs occasions. Pour pallier à cette situation, nous avons d'ailleurs développé un moyen qui consistait à choisir un mot facilement reconnaissable avec Emmanuel, et lorsque ce mot repère était prononcé durant les improvisations, cela signifiait que la limite du jeu avait été franchie. Étonnamment, cette stratégie toute simple a fonctionné et Emmanuel adaptait son jeu quand un autre acteur prononçait le mot préétabli.

Dans la scène du banquet cette fois, j'ai remarqué que lorsqu'Emmanuel n'était pas stimulé par les autres acteurs, il avait tendance à se déconcentrer et risquait à tout moment de perdre le fil de sa partition. Pour remédier à ce problème, j'ai donc décidé d'entourer Emmanuel de ses collègues presque en tout temps, lui fournissant ainsi les repères de jeu nécessaires pour rester dans sa partition et même pour improviser lors des représentations, ce qui représente un accomplissement substantiel pour cet acteur. Ces considérations pratiques ont par le fait même influencé la mise en scène et l'écriture, puisque le personnage d'Emmanuel s'est littéralement retrouvé au centre de l'action tout au long du spectacle.

Un autre exemple d'expérience déterminante dans l'écriture du *Jardin des délices* provient, comme nous l'avons mentionné plus haut, de la recherche autour du personnage féminin. Mes difficultés personnelles à orienter l'actrice vers un sens précis à ce niveau ont fini par produire un nœud dans le fil de la création qui graduellement a affecté l'avancement du projet. Suite à une série de propositions infructueuses de ma part, nous sommes arrivés à un point où l'actrice m'a révélé ses désirs et ses frustrations quant aux rôles féminins au théâtre et m'a avoué vers quelle direction elle souhaitait réellement orienter sa partition. Cette confiance a été bénéfique non seulement pour l'actrice, mais également pour mon travail et pour le spectacle dans son ensemble. Nous pouvions désormais nous entendre avec plus de précision sur les qualités du personnage et je trouvais du même coup un ancrage supplémentaire à mes choix d'écrivain de plateau.

Il me semble que cette situation particulière provient de la nature même des processus collaboratifs. Puisqu'il est ici question d'écrire à partir des acteurs, une emphase sur leur autonomie doit être mise en place le plus tôt possible dans le processus de création quant aux choix des enjeux que l'acteur vient défendre sur la scène. Le rôle de l'écrivain de plateau consiste alors à développer la capacité de conjuguer ses propres désirs de créateur et ceux des acteurs. En ce sens, le meneur de projet ne cherche pas uniquement à projeter ses propres idées, mais il utilise ses intuitions et ses connaissances pour éveiller et organiser l'activité créatrice des acteurs. Il m'est apparu que le meilleur moyen de favoriser la créativité des acteurs et d'ouvrir la voie à leur singularité réside non pas dans l'aptitude à trouver chaque fois la bonne solution pour tous, mais dans la justesse des doutes et des questionnements proposés, ainsi que dans la multiplicité des points de vue mis en jeu lors des répétitions. S'il y a un questionnement qui s'est précisé après avoir exploré et mis en œuvre ces différentes approches de création, il rejoint celui si bien posé par le metteur en scène Eugenio Barba, à savoir : « comment provoquer des réactions personnelles chez les

acteurs et les orchestrer dans un spectacle qui n'imiterait pas la vie, mais posséderait sa qualité de vie ? » (2011, p. 34).

### 3.5 Retour réflexif sur le processus de création

Cette recherche-crédation a été en somme l'occasion d'expérimenter de nombreuses approches qui ont très certainement contribué à comprendre et à développer ma méthodologie de création. Toutefois, la quantité des défis que je me suis imposés n'a pas été sans conséquence sur l'exigence qu'un tel processus a représenté pour toute l'équipe. Prenant part au projet sur une base volontaire, les acteurs ont dû faire preuve d'une grande générosité étant donné le degré d'implication qui leur était demandé. Au-delà des nombreux essais et erreurs qui ont accompagné notre parcours, c'est davantage le mode organisationnel et le contexte de création qui ont constitué nos principaux obstacles. Comme il a été mentionné, le lieu de représentation et ses nombreuses restrictions ont posé un certain lot de difficultés. S'ajoute à cela les lacunes au niveau de l'encadrement personnel d'Emmanuel.

Dû à mon expérience de médiation culturelle auprès des personnes en situation de handicap intellectuel, j'ai d'abord cru que ma présence et celle de mes collaborateurs seraient suffisantes pour accompagner Emmanuel dans ce processus. Mais à mesure que les impératifs de production s'accumulaient, moins nous avions le temps et la disposition d'esprit de prendre en charge les responsabilités d'encadrement nécessaires au travail d'Emmanuel. C'est ainsi qu'en toute fin de parcours et après plusieurs démarches en ce sens, j'ai finalement pu bénéficier sur une base bénévole de la présence d'un accompagnateur des Muses et des membres de la famille d'Emmanuel. Cette présence, essentielle au bon fonctionnement d'une telle démarche, a permis de libérer les acteurs et moi-même d'une responsabilité qui, déjà à ce moment, nous avait demandé une bonne dose d'énergie.

Cela dit, d'un point de vue artistique, j'ai été très satisfait de ma collaboration avec Emmanuel. Prenant part à un processus exigeant, il a été confronté de nombreuses fois à ses limites tant professionnelles que personnelles. Autant la recherche et l'exploration en salle de répétition pouvaient représenter pour lui une véritable difficulté de concentration, autant il faisait preuve d'une qualité de jeu et d'une présence remarquables lorsqu'il était bien à l'aise dans sa partition. D'ailleurs, un jour que nous travaillions un à un lui et moi, par curiosité je lui ai demandé pourquoi il faisait du théâtre ? Il m'a répondu très sincèrement que jouer était l'une des choses qu'il savait bien faire et qui lui permettait d'être avec les autres sans distinction. Sur ce point, et par rapport aux échos entendus suite aux représentations, je crois avoir réussi à mettre en scène un spectacle où la question du handicap laissait réellement place à l'acteur.

Toujours à propos de l'organisation, comme le spectacle comportait un travail important au niveau du mouvement et que là n'est pas mon expertise, en fin de parcours les acteurs m'ont demandé l'apport d'une chorégraphe, Marilyn Daoust, afin d'apporter des précisions à cet égard. Les résultats ont été immédiats : les acteurs solidifièrent leur partition de mouvements, et par-dessus tout, ils gagnèrent en confiance là où je les avais laissés à eux-mêmes. Ce dernier point m'apparaît désormais si primordial qu'à l'avenir je sais qu'il me faudra identifier aussitôt que possible les diverses ressources nécessaires afin d'amener au plus loin nos propositions et par le fait même renforcer la confiance des acteurs.

Pour en revenir à la démarche artistique, je constate enfin que les représentations s'inscrivent définitivement dans cette démarche comme une étape supplémentaire nécessaire au processus de création. En optant pour une forme théâtrale se déployant notamment par l'improvisation et qui intègre des éléments performatifs, le rapport au public nous fournit le retour nécessaire nous permettant de peaufiner notre

proposition. Les représentations auront été l'occasion de constater tout le potentiel s'offrant à nous quant aux rapports scène/salle ainsi que la variété des jeux possibles avec la rue. Ainsi, à la suite des approches mentionnées dans ce mémoire, les laboratoires devant public deviendront très certainement une partie intégrante de mes stratégies d'écriture de plateau.

L'ensemble des approches de création exposées dans ce mémoire me semble désormais révéler une volonté de mettre en scène le mouvement, de mettre en scène l'état transitoire des choses, des idées et des êtres. Le titre même de ce mémoire, *Du singulier au collectif*, ne suppose-t-il pas l'idée du passage ? Pour parvenir à ce passage, pour partager avec le public le récit des mouvements qui nous emportent et nous transforment, ma recherche s'est orientée vers les acteurs et les procédés par lesquels mettre en écriture leurs singularités, leur beauté et leurs contradictions. Chacun à leur façon, les acteurs ont intégré leur personnalité et leurs qualités d'acteurs à la création du *Jardin des délices*. Alors qu'Antoine a su nous inspirer par son travail corporel et l'intensité de son jeu, Christine a nourri l'écriture par la spontanéité de ses improvisations, sa fragilité et sa force de caractère. Quant à Gabriel, il nous a offert la candeur du jeu, l'ouverture à l'imprévu et une conscience sensible au travail d'équipe, nous donnant la confiance nécessaire pour avancer vers l'inconnu. Emmanuel a insufflé l'originalité de son imaginaire sur tout le processus de création, nous obligeant enfin à repenser nos certitudes de praticiens de la scène.

## CONCLUSION

En posant le regard sur *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch, je ne peux maintenant m'empêcher de voir dans ces images les mêmes mouvements qui ont donné vie à cette recherche-crédation, passant des joies collectives en instants de solitude, de découvertes inattendues ou même en égarements parfois éprouvants. Par les nombreux défis, les zones d'inconnus et les détours empruntés, je peux affirmer que je me suis entièrement plongé avec mes collègues dans cette démarche d'écriture de plateau collaborative, me permettant ainsi de consolider des intuitions artistiques et d'ouvrir ma pratique vers de nouvelles possibilités.

Je constate que les processus collaboratifs appellent à des variations permanentes entre les idées de création initiales et leur concrétisation au plateau. En invitant plusieurs individus à interagir autour d'un point commun, nous nous retrouvons au cœur d'un processus de création où les idées se doivent d'être évolutives, où l'œuvre vient à croître en même temps que la matière que nous façonnons. Dans son *Traité d'anthropologie théâtrale*, Barba affirme d'ailleurs que « les sauts de la pensée, les métamorphoses qui troublent notre manière de croire et d'argumenter, devraient être les critères de comportement de cet "esprit collectif" que constitue l'*Ensemble* qui travaille à un spectacle » (1993, p. 135).

L'analyse de ma pratique m'a fait prendre conscience que cette façon de concevoir « l'esprit collectif » s'intègre à chacune des étapes de création identifiées dans ce mémoire. Selon René Passeron (1981, p. 9), ces considérations renvoient directement aux modalités opératoires sur lesquelles se penche l'étude poétique du collectif, puisque celle-ci prend en considération non seulement les aspects techniques, mais aussi les aspects sociaux et philosophiques du phénomène de création.

Parmi les modalités opératoires propres à cette démarche, trois aspects centraux regroupent l'ensemble des stratégies de création : la phase de rencontre, l'espace de partage et l'écriture par improvisation. Guidées par les réflexions de Jean-Luc Nancy sur « l'être-avec » et les expériences acquises lors de mon stage à L'Oiseau-Mouche, la phase de rencontre et l'espace de partage visent à dégager et à engager la singularité des acteurs dans le processus de création en permettant aux collaborateurs d'intégrer leur propre subjectivité au contenu de l'œuvre. La spécificité consiste ici à chercher dans l'intime ce qui relève du collectif et ainsi tendre vers cette idée de Nancy voulant que « le singulier [soit] chaque fois *pour* le tout, à sa place et en vue de lui » (2013, p. 52).

Cette pratique n'utilise pas seulement l'improvisation comme outil d'écriture, l'improvisation y conditionne également le mode de représentation et certains choix esthétiques. L'analyse des stratégies d'improvisation employées lors de la création du *Jardin des délices* permet d'observer un fonctionnement relevant des principes ludiques du jeu défini en tant que « dispositifs de jeu ». En plus de favoriser l'autonomie de l'acteur et lui permettre de s'approprier une part de la création, l'utilisation de ces dispositifs met en relief mon intérêt pour un mode de création essentiellement relationnel et instinctif. Je cherche ainsi à créer un contexte de jeu où les propositions de chacun peuvent infléchir et amplifier les propositions des autres afin d'élaborer une écriture de plateau qui serait singulièrement collective.

Ce recours aux principes ludiques du jeu est aussi révélateur quant au rapport souhaité avec le public. Si les dispositifs de jeu peuvent stimuler la créativité des acteurs entre eux, il m'apparaît d'autant plus intéressant d'en exposer le fonctionnement aux spectateurs pour en faire des témoins actifs de l'œuvre qui continue à s'écrire devant eux. J'entretiens en ce sens la même volonté que Pippo Delbono lorsqu'il affirme qu'« il est essentiel que les gens n'oublient ni la

construction, ni la liberté » (Tackels, 2009, p. 88). Dans une époque qui tend de plus en plus à la standardisation et à l'individualisation des êtres et des idées, il me semble encore plus important de préserver la liberté des acteurs et de partager avec les spectateurs la façon dont se construit la fiction, et ce quitte à en assumer les imperfections.

Cette même volonté m'a également conduit à approfondir un processus de création en collaboration avec un acteur en marge des institutions traditionnelles. Les diverses approches observées à L'Oiseau-Mouche et celles exposées lors de la création du *Jardin des délices* peuvent non seulement bénéficier aux praticiens et chercheurs s'intéressant à ce type de démarche, mais elles offrent plus globalement des outils pour collaborer avec des acteurs de différentes provenances ou conditions. Cette expérience réaffirme mon désir de considérer l'acteur comme un créateur à part entière et mon refus de lui faire porter une parole qu'il ne défendrait pas, quelque que soit sa condition physique ou mentale. Cela dit, la prise de parole peut aller au-delà des mots et s'incarner autrement dans le jeu, notamment par la sincérité et la qualité de présence de l'acteur que les approches de création peuvent mettre en valeur. Si l'acteur est limité sur quelques aspects de son jeu, ou s'il n'a pas la capacité de défendre les idées proposées par un auteur ou un metteur en scène, la scène reste toujours un lieu où sa singularité peut être porteuse de sens, un lieu où il peut défendre sa place parmi les autres.

La création du *Jardin des délices* se voulait au départ un prétexte afin de conduire une recherche formelle sur ma pratique scénique. Toutefois, en explorant la beauté et la cruauté d'un groupe d'humains en quête du paradis, nous nous sommes retrouvés pris au jeu de ce que nous cherchions à raconter. Alors que le geste de partage nous permettait d'avancer dans la création et devenait la motivation première de nos personnages, la tentation d'identifier un bouc émissaire s'est présentée comme un

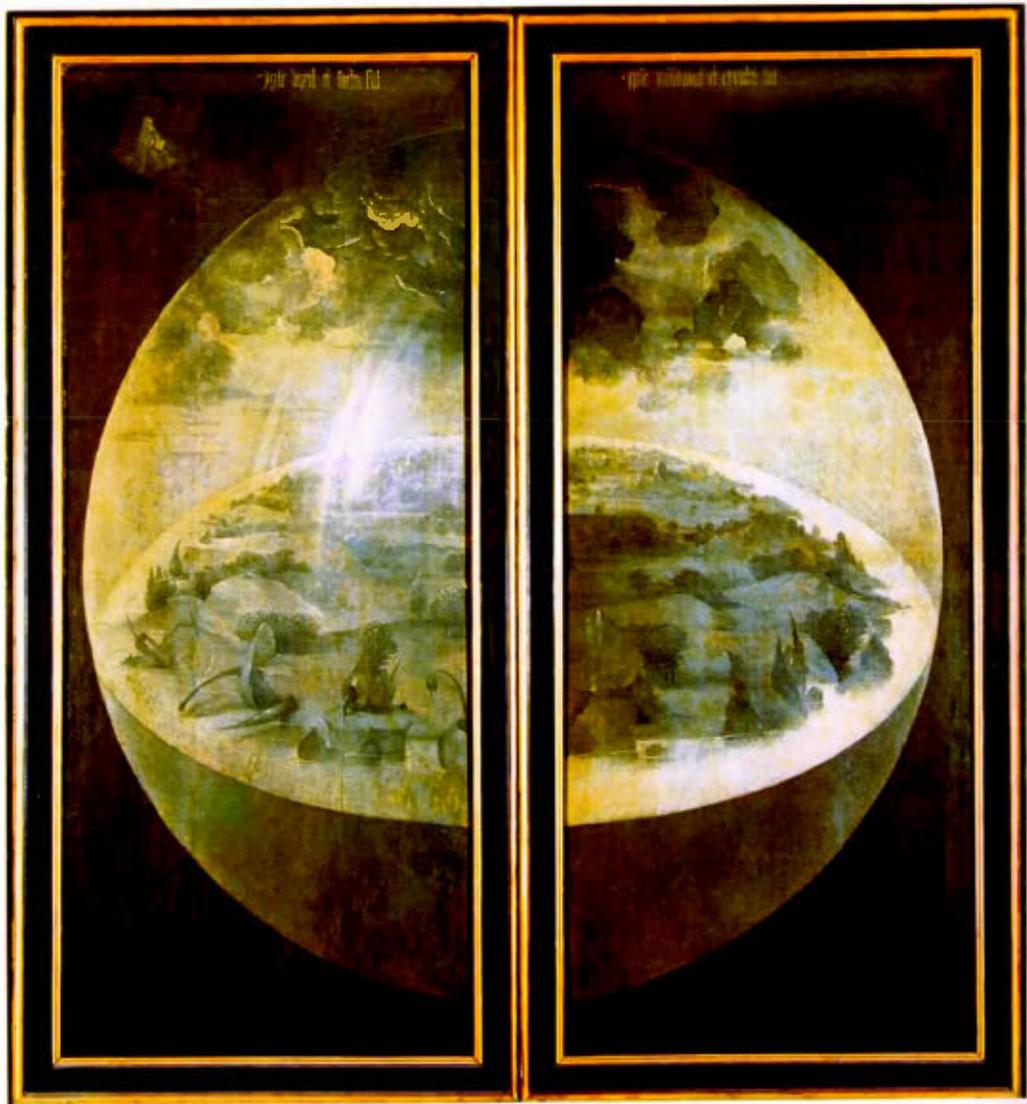
réflexe vis-à-vis les incertitudes de la création, devenant le motif même de la transition du Paradis vers l'Enfer. Par un effet de sérendipité engendré par notre démarche, ces thèmes ont émergé des explorations de façon imprévue alors qu'à la base ils ne faisaient aucunement l'objet de nos recherches. Ils ont toutefois pris une importance à ce point significative qu'ils orientent désormais mes réflexions vers de futurs projets de création au sein de ma compagnie récemment fondée, Comptoir public.

Loin d'entraîner l'artiste à se fondre dans l'indifférencié, l'écriture de plateau en processus collaboratif se présente comme une pratique inspirante permettant de s'ouvrir aux différences qui nous entourent, tout en « mettant à l'épreuve la fermeté de ses propres contours » (Barba, 1993, p. 205).

Il m'est arrivé au cours du processus de création d'avoir l'impression d'observer mon imaginaire se mettre en action sur scène à travers le prisme de chacun des acteurs, comme si notre travail collaboratif agissait tel un kaléidoscope de nos propres singularités. Eugenio Barba écrivait à ce propos que « ce n'est qu'en me mesurant avec les autres que je peux donner un sens à la route, rencontrer mon identité » (1993, p. 210).

ANNEXE A

*LE JARDIN DES DÉLICES* (1494-1505)  
DE JÉRÔME BOSCH



*La Création du monde* (dos des panneaux)

## ANNEXE A (SUITE)

*LE JARDIN DES DÉLICES* (1494-1505)  
DE JÉRÔME BOSCH*Le Paradis* (panneau gauche)*L'Enfer* (panneau droit)

## ANNEXE A (SUITE)

*LE JARDIN DES DÉLICES* (1494-1505)  
DE JÉRÔME BOSCH



*Le Jardin des délices* (panneau central)

## ANNEXE B

### QUESTIONNAIRE DISTRIBUÉ AUX ACTEURS (EXTRAITS)

1. Dans cette peinture, choisissez une à deux images qui captent votre attention, décrivez-la juste assez pour que je la reconnaisse, et dites-moi pourquoi vous l'avez choisie.

*Dans le deuxième triptyque, en haut à gauche, il y a une drôle de bestiole sur le dos d'un poisson volant qui tient une canne avec une cerise au bout. J'aime bien ces personnages-là parce qu'ils semblent revenir du 3<sup>e</sup> triptyque avec le sourire. Dans le sens où ils quittent l'enfer pour se rediriger vers le paradis. Les deux semblent heureux et ils représentent, pour moi, la camaraderie et la fraternité. Les deux semblent savoir des choses que les autres personnages du tableau de savent pas. Ils ont quelque chose de mystique et de carnavalesque justement.*

2. En ce moment, est-ce que quelque chose dans l'actualité retient particulièrement votre attention ?

*La violence, l'agressivité, la torture, le sang. Cette violence qui nous menace chaque jour, j'ai plus peur qu'avant, peur des hommes, qui du haut de leurs proclamations, leurs convictions, se donnent le droit d'enlever la vie. Peur de la puissance, la force des hommes, leur brutalité et leur difficulté à s'attendrir et à aimer simplement.*

3. Selon vous, qu'est-ce qui représente le plus grand danger pour l'humain en ce moment?

*L'isolement. En s'isolant on s'enferme dans l'ignorance et on ne prend plus place dans la société, on perd toute humanité.*

ANNEXE C

*JARDIN DES DÉLICES – MASQUES*



Photo : École supérieure de théâtre.

## APPENDICE A

### LETTRE D'ENTENTE AVEC LES MUSES : CENTRE DES ARTS DE LA SCÈNE



Montréal, le 12 novembre 2015

#### Lettre d'entente

Nous confirmons par la présente que notre élève Emmanuel Prud'homme collabore à la création du spectacle "Le Jardin des délices" dans le cadre de la maîtrise en théâtre de Monsieur Guillaume Duval.

*Les Muses: centre des arts de la scène*, est un organisme qui a la mission d'offrir une formation professionnelle en arts de la scène à des personnes qui ont un handicap. En plus de former des artistes polyvalents, créatifs et professionnels, *Les Muses* a pour mandat de promouvoir leur intégration dans la pratique artistique.

Notre entente avec M Duval découle de notre conviction de l'intérêt de son projet et de sa contribution au développement des compétences et habiletés de notre élève Emmanuel Prud'homme.

Bien cordialement,

A handwritten signature in black ink, reading "Cindy Schwartz". The signature is fluid and cursive, with a horizontal line drawn underneath it.

Cindy Schwartz,  
Directrice générale et artistique  
*Les Muses : centre des arts de la scène*  
T. (514) 350-8060 # 8834  
[www.lesmuses.org](http://www.lesmuses.org)

## BIBLIOGRAPHIE

### Écriture de plateau et processus collaboratifs

- Artaud, A. (1998). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Lyon : Éditions de la Mauvaise Graine.
- (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard.
- Association Éclat Aurillac. (2013). *Entrevue avec Jean-Christophe Meurisse des Chiens des Navarre*. Récupéré de <https://vimeo.com/118571750>
- Barba, E. (2011). *Brûler sa maison : Origine d'un metteur en scène*. Montpellier : Éditions L'Entretemps.
- (1993). *Le canoë de papier : Traité d'anthropologie théâtrale* (E. Deschamps-Pria, trad.). Lecture : Éditions France Bouffonneries.
- Barbériis, I. (2012). *Arts de la scène : aux limites du théâtre et de la danse. Les Chiens de Navarre, Nous avons les machines ou le théâtre dans tous ses états*. [Dossier pédagogique]. Paris : Centre Pompidou.
- Bene, C. et Deleuze, G. (1979). *Superpositions*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bernard-Gresh, S. (2014). Les Chiens de Navarre ravagent le Rond-Point. *Télérama*. Récupéré de <http://www.telerama.fr/scenes/les-chiens-de-navarre-une-belle-troupe-d-enrages,108942.php>
- Bordeleau, E. (2017). Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle. Entretien avec Brian Massumi. *Spirale*, no. 259, 9-12.
- Borja, M. (2014). Du collectif au collaboratif : parcours de l'écriture scénique plurielle entre France et Brésil. [Chapitre de livre]. Dans R. Doyon et G. Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980* (p. 169-188). Laverune : L'Entretemps.
- Brandl-Risi, B. (2007). The New Virtuosity, Outperforming and Imperfection on the German Stage. *Theater*, 37(1), 9-37. <http://dx.doi.org/10.1215/01610775-2006-007>

- Cadieux, A. (2009). *L'improvisation dans la création collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/2244/1/M10882.pdf>
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud.
- Delbono, P. (2004). *Mon théâtre*. Arles : Actes sud.
- Delbono, P. et Pons, H. (2004). *Le corps de l'acteur, ou, La nécessité de trouver un autre langage*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Derome, N. (2014). *L'insoumise: Helen Keller ou le trajet de Soi vers l'Autre, essai sur l'appropriation du langage et analyse heuristique d'une pratique interdisciplinaire*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6156/>
- Doyon, R. (2014). Les collectifs en jeu *hic et nunc* : Entretien avec Les Chiens de Navarre et l'Avantage du Doute. Dans R. Doyon et G. Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980* (p. 275-294). Lavérune : L'Entretemps.
- École supérieure de théâtre. (2017). Les temps collectifs. *Aparté*, no. 4. Montréal : École supérieure de théâtre-UQÀM.
- Hébert, L. (1976). *La fonction de l'acteur québécois dans la création collective*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.
- Huizinga, J. (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard.
- Joe Jack et John. (2017, janvier). Historique. Dans *Jack et cie*. Récupéré de <https://joejacketjohn.com/historique/>
- Monfort, A. (2009). Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. *Trajectoires : travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 3(2-7). Récupéré de <http://trajectoires.revues.org/392>
- Nancy, J-L. (2013). *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée.
- Olcèse-Trifan, S. (2012). *Entrevue avec Les Chiens de Navarre*. Récupéré de <https://vimeo.com/36514791>

- Pizzinat, B. (2014). *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique*. Paris : Éditions de l'Amandier.
- Purkhardt, B. (2009). Les écrivains de plateau : ces jongleurs des temps modernes. *Jeu : revue de théâtre*, Portraits d'une génération, 132(3), 142-152. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/62940ac>
- Quentin, A. (2015). Pourquoi les collectifs se multiplient-ils? *Théâtre(s)*, no.1, 98-99.
- Richeux, M. (2013). *Entrevue avec Les Chiens de Navarre*. Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/travail-55-les-chiens-de-navarre#>
- Roy, I. (1993). *Le Théâtre Repère : Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, no. 88, 91-103. doi: 10.7202/029755ar.
- Ryngaert, J.-P., Sermon, J. (2012). Fabriques d'écriture. [Chapitre de livre]. Dans *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements* (p. 50-75). Paris : Armand Colin.
- Tackels, B. (2015). *Les écritures de plateau : état des lieux*. Besançon : Les Solidaires intempestifs.
- (2009). *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- (2005). *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. Écrivains de plateau II*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Vaïs, M. (1978). *L'écrivain scénique*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec.
- Villemure, F. (1972). *Un inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965*. [Rapport de recherches inédit].
- Vimeo.com. (2015, 6 mai). *Rencontre avec les Chiens de Navarre*. [Vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/36514791>

## **Théâtre et handicap**

- Bourgeois, C. (2014). Présences non normatives. *Jeu : revue de théâtre*, 151(2), 46-49. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/71834ac>
- Caemerbeke, P. (2014). Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire? *Jeu : revue de théâtre*, Corps atypiques, 151(2), 14-19.
- Compagnie de l'Oiseau-Mouche. (2017, janvier). L'Oiseau-Mouche. Dans *La compagnie*. Récupéré de <http://www.oiseau-mouche.org/la-compagnie-de-loiseau-mouche/historique-2>
- Couder, O. (2005). Théâtre et handicap : l'œuvre à construire. *VST – Vie sociale et traitements*, 2005(4), no. 88, 30-35. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2005-4-page-30.htm>
- Gardou, C., et Saucourt, E. (2005). *La Création à fleur de peau. Art, culture, handicap*. Toulouse : Éditions Érès, 2005.
- Plouffe, M.-J. (2001). *La pratique théâtrale des personnes « handicapées »*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/5082/1/D2208.pdf>
- Ponnier, J. (2010). *L'Autre en question. Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*. Paris : Anthropos Economica.

## **Jardin des délices et grotesque**

- Artaud, A. (2011, 21 mai). *La recherche de la fécalité*. [Vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=C3lMGhWfo-A>
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bergson, H. (1981). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. (Édition révisée de 1900). Paris : Presses universitaires de France.
- Bosing, W. (2015). *Jérôme Bosch, vers 1450-1516 : entre le ciel et l'enfer* (H. Drewitz, trad.). Köln : Taschen.

- Empoli, G. (2006) *La peste et l'orgie*. Paris : Bernard Grasset.
- Hugo, V. (1968). Préface. [Chapitre de livre]. Dans *Cromwell* (p. 61-109). Paris : Garnier-Flammarion.
- Law, A H. (1978). «La forêt» de Meyerhold : étude d'un montage théâtral. Dans D. Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt* (p. 176-198). Lausanne : La Cité.
- Le Berre, A. Gabaude, F., et Wellnitz, P. (dir.) (2012). Grotesque et spatialité dans les arts du spectacle et de l'image en Europe (XVIe-XXIe siècles). *Série I – Theatrica*, vol. 27. Bern : Peter Lang.
- M. Symons, J. (1971). *Meyerhold's theatre of the grotesque the post-Revolutionary productions : 1920-1932*. Miami : Coral Gables University of Miami Press.
- McClellan, W. (1990). The Dialogic Other : Bakhtin's Theory of Rhetoric. *Discours social/Social Discourse. Cahiers internationaux de recherche en littérature comparée*, 3(1-2), 233-236.
- Mettra, C. (1982). *Jérôme Bosch*. Paris : Henri Scrépel.
- Meyerhold, V. (1973). Le théâtre de foire. Dans *Écrits sur le Théâtre. Tome I. 1891-1917* (p. 198-202). Lausanne : La Cité – L'Âge d'Homme.
- Patterson, D. (1990). Laughter and the Alterity of Truth in Bakhtin's Aesthetic. *Discours social/Social Discourse. Cahiers internationaux de recherche en littérature comparée*, 3(1-2), 300-307.
- Reid, R. (1995). *Réflexion sur la théorie bakhtienne du grotesque suivie d'une expérimentation de procédés grotesques dans le jeu appliquée aux actes I et II de La tempête de Shakespeare*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

### Poïétique et méthodologie de recherche

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Gosselin, P. (2008). *Dialogue théorie/pratique : genèse de la création. Récits de pratique/carnet de pratique : notes de cours, EST860A*. Université du Québec à Montréal. Faculté des arts.
- Le Coguiéc, E. (2006). Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, no. 23, 147-181.
- Passeron, R. (1989). *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Saint-Germain-en-Laye : ae2cg.
- (1981). Introduction à la poïétique du collectif. [Chapitre de livre]. Dans M.-J. Baudinet et R. Passeron (dir.), *La création collective et al.* (p. 9-31). Paris : Clancier-Guénaud.
- Tremblay, J. et Gosselin, P. Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. *Recherches Qualitatives*, hors série (6), 57-72.