

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*L'ÉCRITURE DU SILENCE AU THÉÂTRE : POUR UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE
DE L'INTERPRÈTE IMPRESSIONNISTE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

DEBBIE LYNCH-WHITE

FÉVRIER 2022

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.04-2020). 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.»

1 REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier et reconnaître l'apport essentiel des interprètes Frédérique Bédard, Annette Garant, Richard Fréchette, Gwendoline Côté, Salma Bensouda, Marc-André Thibault, Delphine Landré, Isabelle Vincent, Sébastien René, Claude Despins, Alex Martel et Michel-Maxime Legault, ainsi que de Jérémie Roy, assistant et directeur de production. Vous avez embrassé le vertige du silence avec tant de sensibilité. Ma directrice Angela Konrad pour la justesse et la bienveillance. Jean-François Guilbault pour l'écoute et les conseils. Paul Lefebvre du CEAD, Pierre Brodeur, Pierre-Olivier Gaumont, Laurence Boutin-Laperrière et Simon Alarie pour votre apport essentiel à ma démarche.

Les concepteurs (trices) de *Vacarme* : Gabrielle Girard et Kévin Pinvidic. Merci également à Olivier Laprise et David Trottier pour les bras et l'amitié.

Le corps professoral de la maîtrise ; Marie-Christine Lesage, Angela Konrad, Yves Jubinville, Émilie Martz-Kuhn et Geneviève Billette. Le personnel de l'École Supérieure de théâtre de l'UQAM : Azraëlle Fiset Santos-Foisy, Marie-Géraldine Chartré, Chantal Lepage, Valérie Michaud et Marie-Michèle Mailloux.

Simon Boulerice, Sarah Berthiaume, Rébecca Déraspe, Annick Lefebvre, Lilianne Gougeon-Moisan, Sébastien David, Olivier Choinière, René Richard Cyr, Frédéric Dubois, Michel-Marc Bouchard, Catherine Vidal, Alexia Bürger et Igor Ovadis pour le généreux partage de vos réflexions et de vos expériences.

Et finalement, merci Marina Gallant d'être là à chaque angoisse, chaque victoire mais surtout, chaque silence.

2 DÉDICACE

À toutes les personnes qui, parfois, craignent le silence.

« C'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux. » - Paul Claudel.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I EXTRAIRE LA VOIX DU SILENCE	13
1.1 Silence, non-dit, non-verbal et sous-texte	13
1.2 Survol historique de l'apparition des didascalies « Temps », « Pause », « Silence » et leur emploi chez certain(e)s auteur(e)s du théâtre québécois contemporain	16
1.3 Tropismes et mouvements souterrains	21
1.4 La mémoire involontaire	25
1.5 La mémoire affective.....	26
CHAPITRE II PRÉSENCE ET COPRÉSENCE.....	33
2.1 L'interprète impressionniste.....	33
2.2 Présence et silence.....	36
2.3 Coprésence du spectateur-actif.....	41
2.4 La rencontre de deux intériorités.....	45
CHAPITRE III ÉCRIRE LE SILENCE.....	50
3.1 La partition comme devenir sensible du texte.....	50
3.2 Co-construction des partitions.....	54
3.2.1 Partition 1 : Le vide	56
3.2.2 Partition 2 : Monologue troué.....	60
3.2.3 Partition 3 : Verticalité	64

3.2.4 Partition 4 : Écriture par blocs.....	69
CHAPITRE IV PROCESSUS DE CRÉATION.....	73
4.1 Méthodologie hybride ; heuristique, autoethnographie et phénoménologie	73
4.1.1 Cycles et synthèses heuristiques.....	74
4.1.2 Autoethnographie	78
4.1.3 Approche phénoménologique.....	86
4.2 Vacarme : conférence-démonstration.....	90
4.2.1 Partition 1 : Présence de l'être-là.....	90
4.2.2 Partition 2 : Silences rythmiques	96
4.2.3 Partition 3 : Présence picturale	100
4.2.4 Partition 4 : Sarraute dans le noir	105
4.3 Mon approche du devenir scénique de la partition.....	108
CONCLUSION	110
ANNEXE A QUESTIONNAIRES AUX AUTEURS (ES) ET METTEURS (ES) EN SCÈNE.....	116
ANNEXE B INSPIRATIONS PICTURALES	148
ANNEXE C IMAGES DU TRAVAIL DE MARINA ABRAMOVIĆ	152
ANNEXE D INFLUENCES POÉTIQUES	155
ANNEXE E MES QUATRE PARTITIONS	159
ANNEXE F EXTRAITS DE <i>SILENCE; CONFÉRENCES ET ÉCRITS</i> DE JOHN CAGE.....	190
ANNEXE G MATÉRIEL HEURISTIQUE ET CARTE CONCEPTUELLE.....	194
ANNEXE H PROTOCOLES DE LABORATOIRES DES INTERPRÈTES	212
ANNEXE I LES QUATRE TEXTES ÉCRITS PAR LA CHERCHEURE ET REMIS AUX INTERPRÈTES.....	219

ANNEXE J INSPIRATIONS ARTISTIQUES DIVERSES 223

BIBLIOGRAPHIE 228

3 RÉSUMÉ

Cette recherche-crédation, échelonnée en quatre chapitres, s'interroge sur l'écriture du silence au théâtre et son impact sur l'expérience sensible des interprètes. L'objectif de ce mémoire-crédation est d'explorer, à travers quatre partitions textuelles, l'influence du silence sur la présence de l'interprète, la coprésence du spectateur-actif et la rencontre de nos intériorités.

Le premier chapitre aborde nos réflexions autour de la notion de silence et dresse les fondements de la terminologie qui lui est associé à travers les travaux d'Arnaud Rykner, de Ginette Haché et de David Le Breton. Les tropismes selon Nathalie Sarraute ainsi que les processus mémoriels influencés par Marcel Proust et Constantin Stanislavski dans le travail de l'interprète y sont également déployés.

Le deuxième chapitre se construit autour de l'importance de l'« interprète-impressionniste » ainsi que l'impact du silence sur sa présence en scène. Il met également en lumière la coprésence du spectateur-actif et la co-construction imaginaire stimulée par le silence.

Le troisième chapitre s'articule autour de l'écriture de chacune des partitions pour expérimenter les rythmes et les codes du silence : le vide, les espaces blancs, la verticalité et l'écriture par bloc. L'influence des travaux de Jon Fosse, John Cage, Samuel Beckett et Nathalie Sarraute est intimement liée au « devenir sensible » (Sermon, 2016, p. 39) de chacune des partitions.

Finalement, le quatrième chapitre expose les récits pratiques de la recherche-crédation autour de la conférence-démonstration *Vacarme*. Il retrace les méthodes d'observation et d'objectivation préconisées lors de la recherche, puis met en lumière les résultats révélés par les quatre partitions et le travail des interprètes.

Mots-clés : Silence, écriture, interprète impressionniste, jeu, sous-texte, présence, coprésence, co-construction imaginaire, intériorité.

INTRODUCTION

Première prise de conscience du silence dans ma pratique d'actrice

C'est d'abord à travers mon expérience de spectatrice au théâtre que le silence m'est apparu fascinant et galvanisant. J'ai été témoin de grands moments qui m'ont chavirée dans le théâtre québécois contemporain. Je repense à l'extrême vulnérabilité du personnage incarné par Marie-France Marcotte dans *Forêts* de Wajdi Mouawad en 2010, seule à l'avant-scène, retirant ses dentiers devant un public stoïque face à l'horreur de la situation dramatique ainsi que l'inconfort et la lenteur du geste que le silence isolait et amplifiait.

Je me rappelle également le silence dense du public et des interprètes suite à la réplique : « Ne te mets jamais sur le chemin qui me mène à mon fils ! », clamée par un vibrant Robert Lalonde dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en 2012. L'intensité de l'interprétation de Lalonde a nourri le silence qui la suivait, le faisant gronder de tout l'amour et de toute la colère que le père ressentait envers son fils. Ces moments m'ont fait entendre le silence dans tout ce qu'il a de beau, de vibrant, de parlant, de captivant, de rassembleur et d'essentiel dans cette communion au théâtre entre public, texte, mise en scène et interprètes.

En 2012, dès les premiers balbutiements de ma compagnie Le Théâtre du Grand Cheval et notre création de la pièce *Chlore* de Florence Longpré et Nicolas Michon, la rencontre du silence dans ma pratique d'actrice m'est non seulement apparue

comme un espace de recherche très fertile et stimulant, mais a aussi constitué, sans que je ne le réalise, le point de départ de la présente maîtrise. J’incarnais le personnage de Sarah, jeune fille tétraplégique entièrement immobile dans son fauteuil, ne communiquant qu’avec une portion du visage non-paralysée et un système de clignements de yeux pour dire « oui », « non » et « je ne sais pas ». Ce rôle m’a démontré la puissance d’un sous-texte précis, l’exigence d’une qualité d’écoute accrue entre les partenaires de jeu et le public ainsi que l’influence d’un silence habité, juste et bien rythmé. Comment jouer le silence ? Comment tisser sa pensée au texte pour en nourrir le sens, pour que le silence enrichisse la parole, mais puisse aussi la surpasser et devenir un langage en lui-même ? Il me fallait apprendre à construire mon « monologue intérieur : [ce] foisonnement innombrable de sensations, d’images, de sentiments, de souvenirs, d’impulsions qui se bousculent aux portes de la conscience. » (Sarraute, 1956, p. 96-97) Comme le suggère Stanislavski, je devais faire appel à ma propre expérience et m’entraîner à « reproduire instantanément et exactement les sentiments les plus délicats et les plus subtils. » (Stanislavski 2001, p. 31) Ces sentiments devenaient exacerbés par le silence. Lors des six années suivantes, j’ai approfondi ces questions à travers mon rôle de Nancy Prévost dans le téléroman *Unité 9* à Radio-Canada. Encore ici, on me confiait une partition où silences et sous-texte étaient les chefs de file de ma composition. Chaque jour de tournage devenait un lieu d’exploration du silence à travers les gestes, les regards, les rythmes, les ruptures entre les mots et les possibilités du non-dit. La dextérité qu’exige le silence dans le jeu de l’acteur, noyau central de la présente recherche-crédation s’est alors confirmée pour moi.

Le silence dans le théâtre québécois contemporain

Il n’est pas rare d’observer dans le théâtre actuel une tendance à traiter le silence dans sa thématique plutôt que comme élément d’une structure dramatique. Cette réalité perpétue le fait que « la force du langage réside dans son infirmité : son incapacité à

dire ce qu'il veut dire. » (Régy, 2007, p. 38) Que ce soit en rompant le silence, en libérant la parole des femmes, en exposant un silence qui témoigne de la culpabilité des familles incestueuses comme dans la pièce *Le Vrai monde ?* de M. Tremblay ou en provoquant les confidences, réflexions et remises en question des personnages comme dans *Dimanche Napalm* de Sébastien David et *Chlore* de F. Longpré et N. Michon, le silence reste un sujet central et signifiant de l'écriture dramatique. Les silences peuvent être effleurés ou esquivés par la mise en scène, comme dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume en 2013 où « la mise en scène de Martin Faucher reste économe en silences alors que le silence hurle à la mort » (Chanonat, 2013) et dans la mise en scène de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras par Martine Beaulne en 2020, où « au lieu de travailler les silences assourdissants de l'œuvre de Duras, le propos demeure superficiel. » (Mangerel, 2020) Le silence est donc principalement abordé dans son aspect psychologique alors que sa matérialisation dans l'écriture n'est que très rarement interrogée.

Pour les interprètes le silence peut, dans certains cas, faire peur, les amenant à meubler ce vide par des soupirs, des sons ou des gestes parasites témoignant de leur inconfort et brouillant les intentions du texte. Le silence impose à l'interprète un abandon et une justesse accrue dans l'incarnation. Peu enseignés dans les écoles de théâtre, les enjeux de l'interprétation du silence sont souvent introduits dans la formation d'acteurs par des chaînes d'actions physiques trouvées en improvisation et mises en place pour ensuite provoquer l'intériorité et le sous-texte. Comme l'enseigne Igor Ovadis au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, l'accent est mis sur l'histoire et le potentiel narratif des actions silencieuses et moins sur le silence en tant qu'entité autonome. Toutefois, certaines mises en scène – comme celles de Sylvain Bélanger avec *Cette Fille-là* de Jon Macleod en 2007 et *Ceux qui se sont évaporés* de Rébecca Déraspe en 2020 ou encore la mise en scène de *Le Nom* de Jon Fosse en 2018 par Dominique Leduc – basculent les codes de la représentation soit en introduisant la durée des silences en début de représentation ou au centre d'un long

monologue. Il est de plus en plus fréquent que des auteur(e)s contemporains (es) tels (es) que Rébecca Déraspe, Annick Lefebvre, Liliane Gougeon Moisan, Sébastien David et Olivier Sylvestre proposent une rythmisation et une nouvelle lecture plus structurale du silence par l'économie de ponctuation, la disposition en vers libres, la sonorité des mots, des espaces blancs, des points de suspension, des barres obliques ou de très longues phrases. Leurs écritures proposent une disposition typographique plus spatiale que temporelle se rapprochant de la poésie, puisqu'elles se dissocient majoritairement de l'utilisation de didascalies comme « Pause », « Temps », « Long silence », etc. Leurs œuvres font apparaître le nerf de l'écriture dramatique contemporaine : « retrouver la langue dans son flux intérieur mais en extériorisant ses procédés, en les traitant comme une matière rythmique. » (Pavis, 2000, p. 32) Le silence émane alors davantage dans sa qualité matérielle, rythmique et textuelle et exige qu'on aborde la dramaturgie et l'interprétation autrement.

Écrire le non-dit

C'est par la présente recherche-crédation que je souhaite approfondir mes réflexions et m'interroger sur la problématique du silence dans l'écriture théâtrale et sa transposition à travers l'expérience sensible des interprètes. Premier objectif : théoriser ce que j'ai toujours fait d'instinct. Comment et en m'appuyant sur quelle terminologie puis-je diriger les interprètes dans l'exploration du silence ? Comment explorer des pistes de codifications nouvelles s'arrimant à la notation des interprètes dans leur texte ? Pour commencer, il s'avère nécessaire de définir les notions de non-dit, non-verbal, silence et sous-texte.

Composé de pensées et de motivations tacites, le non-dit est « ce qui n'est pas dit, reste caché dans le discours de quelqu'un. » (Robert, 2012, p. 1701) Dans son mémoire de maîtrise, Ginette Haché aborde la question du non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre, affirmant que « le non-dit prend sens

en relation avec le dit. » (Haché, 2006, p. 17) Ces deux définitions forment, à mon avis, l'essence du travail des interprètes au théâtre lorsqu'il est question d'aborder le silence et le sous-texte. Mon objet de recherche s'articule donc autour de l'écriture de quatre partitions textuelles visant à démontrer la part cachée du discours que l'interprète révèle ou non, pouvant alors créer des tensions ainsi qu'orienter ou étoffer ce qui est dit. L'écriture me permet de constituer un matériau de départ sur lequel nous pouvons nous appuyer lors des explorations. Le silence peut globalement être défini comme le « fait de ne pas se faire entendre » et « l'absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son n'est perceptible. » (Robert, 2012, p. 2372) Je m'intéresse à ce qu'on tait en le couvrant d'une parole intérieure : faire entendre et ressentir le vacarme du silence. « En théâtre, le non-verbal est d'abord l'envers d'un discours, avant d'être l'affirmation du corps. » (Haché, 2006, p. 41) J'abonde en ce sens puisque je souhaite amener l'interprète à d'abord percevoir ce qui se cache derrière le discours. Ce non-dit se manifeste ensuite par le corps et, contrairement à ce que suggère Ovadis, je souhaite faire émerger le sous-texte en l'initiant par la partition et non par une chaîne d'actions physiques. Dans ses cours « Jeu Stanislavski et Voix et paroles 2 », Ovadis enseigne qu'il faut provoquer la vie, les relations, le conflit, les tensions, les désirs, les émotions et le sous-texte d'abord et avant tout par des actions physiques afin d'en faire émerger la vérité scénique. Mon hypothèse est que le silence construit une présence de l'interprète que je définis comme « impressionniste » qui se nourrit également de la contribution imaginaire du spectateur-actif. Ainsi, ma recherche se situe à l'opposé du concept de gestuelle narrative que préconise Ovadis dans sa méthode d'analyse par actions. La notion de l' « interprète impressionniste » a surgi lors des explorations et définit un interprète qui raconte par sa simple présence. Par contre, Ovadis fait état de la notion de « sous-pièce » signifiant les désirs refoulés de chaque personnage. Cette notion m'intéresse particulièrement puisqu'elle souligne l'importance du sous-texte de l' « interprète impressionniste ».

Cadre théorique

L'essai *Du Silence* de David Le Breton pose les bases de ma recherche et stimule mes premières interrogations. L'anthropologue oppose à la communication profuse de la modernité la catharsis du silence dans le but de restaurer la valeur de la parole. Il expose une dynamique où le silence est au service de la parole, ce qui est vrai au théâtre, mais qui mérite d'être creusé et complexifié. Selon lui, la communication assimile le silence au vide et il explique que « la parole se passe même moins aisément du silence que l'inverse. » (Le Breton, 1997, p. 19) La parole est donc souvent la lacune du silence. Véritable levier de ma recherche, cette affirmation m'invite à intervertir la hiérarchie parole/silence au théâtre afin d'en observer les fonctionnalités à travers quatre partitions qui tentent de créer une performativité du silence dans cette discipline où la parole est souvent reine. Silence et parole ne sont pas antinomiques. Actifs et signifiants, ils se nourrissent mutuellement et constituent le discours par leur tension.

Le Breton évoque la muraille sonore qui habite la majorité de nos endroits publics et la musique de fond qui meuble nos espaces et les rend rassurants. Le silence nous fait-il peur ? Me fait-il peur ? Mon sujet part d'une volonté intime d'exprimer mon rapport trouble avec la solitude, ma porte d'entrée pour problématiser le silence et les non-dits. Le dramaturge Samuel Beckett – qui « en est venu, de question en question, à formuler le paradoxe le plus propre à secouer le savoir endoxal : dire ce n'est pas dire ; parler, c'est se taire » (Allaire, 2000, p. 20) – constitue une des références principales de ma recherche dramaturgique du silence. Beckett affirme que parole et silence sont indissociables, que le silence n'est pas que l'avant et l'après de la parole, mais qu'un espoir est tourné vers lui car il s'infiltré dans le discours en étant témoignage de retenue, de contrôle ou d'évitement face aux confrontations entre les autres et soi-même. Beckett expose une écriture qui s'impose ses propres limites, où « les mots muets, eux-mêmes silencieux, viennent s'inscrire sur fond de silence, le

perforer, y « forer des trous ». » (Siboni, 2008, p. 384) Dans son œuvre, la quantité de mots provoque le vide de ceux-ci. Inspirée par cette idée de forage dans l'écriture, qu'advient-il si je radicalise le silence en trouant la parole ? Comment « écrire le non-écrit ? » (Boué, 2009, p. 64) L'utilisation du terme « partition » est décrit par Julie Sermon comme ayant « pour spécificité de renvoyer à un objet de médiation concret : c'est un support matériel, consignnant un ensemble de signes qui ont vocation d'être déchiffrés puis mis en jeu, en fonction de règles et de conventions plus ou moins rigoureusement établies. » (Sermon, 2016, p. 31) Je propose donc de nouvelles partitions typographiques du silence dans le but d'observer leurs répercussions sur l'expérience sensible et subjective de l'interprète, l'amenant ainsi à repenser son propre rapport au silence dans le jeu. Ma question de recherche s'articule comme suit : comment et sous quelle forme l'écriture du silence permettrait-elle à l'interprète d'en faire une expérience sensible et de nourrir sa présence en scène en approfondissant le rapport entre parole et silence ?

Une des références clés de ma recherche s'appuie sur *L'Envers du théâtre ; Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck* d'Arnaud Rykner qui dresse un portrait global du développement du silence au théâtre. Il traite le silence « moins comme un contenu intégré au dispositif théâtral que comme une véritable forme capable de remettre en cause ce dernier. » (Rykner, 1996, p. 9) Autre référence importante qui a nourri ma réflexion autour de la présence et la coprésence est la notion de l'« être-là » de l'interprète exposée par J-P Sarrazac (2000). Il souligne que « le privilège du théâtre c'est d'offrir au spectateur cette expérience concrète de la « double compréhension » : se perdre soi-même, mais pour mieux tenter de se retrouver à travers l'exercice d'une pensée qui cherche ses repères dans l'espace, dans le monde. » (Sarrazac, 2000, p. 78)

Enseignant et fondateur de la méthode de l'entraînement de l'acteur, Constantin Stanislavski fournit un angle pertinent à travers lequel observer la présence en scène

et le dialogue intérieur grâce au concept de mémoire affective qu'il expose dans *La Formation de l'acteur*.

Tout comme la mémoire visuelle peut reconstruire des images mentales à partir de choses visibles, la mémoire affective peut ressusciter des sentiments qu'on croyait oubliés jusqu'au jour où, par hasard, une pensée ou un objet les fait soudain ressurgir avec plus ou moins d'intensité ou d'acuité. (Stanislavski, 2001, p. 196)

J'associe à la notion de mémoire affective la notion de mémoire involontaire, proposée par Marcel Proust, dans le but de démontrer leur connivence et leur pertinence dans l'exploration du silence chez l'interprète. Pour faire apparaître la mémoire involontaire, on doit se couper du passé afin qu'il resurgisse. Elle survient inopinément par une odeur, une saveur, des objets ou une musique. Comment alors tenter de restituer une mémoire affective et involontaire dans une partition textuelle pour faire resurgir ou provoquer un souvenir dans la mémoire de l'interprète ? Comment intégrer ces systèmes aux partitions de silence ?

Références artistiques

Les pièces de Nathalie Sarraute (*Pour un oui ou pour un non*, *Le Silence*) nourrissent ma recherche par les notions de sensations et de tropismes. Il s'agit des mouvements souterrains du mot, des remous « insoupçonnés qui habitent nos conversations les plus banales. » (Charieyras, 2006, p. 53) Son écriture constitue un des enjeux à propos desquels je me suis interrogée en laboratoire afin d'approfondir et de construire les sentiers permettant l'aller-retour entre les silences, l'interprète et le spectateur, positionnant ce dernier en spectateur-actif d'une coécriture du non-dit puisque « c'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé qu'ils lui montrent » (Sarraute, 1956, p. 65) L'objet sonore du mot, la ponctuation, l'écrit non-parlé et le parlé non-écrit ainsi que la dynamique dedans/dehors chez Sarraute sont les

pôles autour desquels je construis ma pensée. Ce parlé non-écrit surgit, me semble-t-il, également dans la performance de Marina Abramović *The Artist is present*, présentée au Museum of Modern Art en 2010. Ces face-à-face intimes entre l'artiste et un(e) inconnu(e) me permettent d'observer la densité du silence entre deux personnes, son éloquence et sa force révélatrice des dialogues intérieurs.

La mise en forme de l'écriture minimaliste, épurée et répétitive du romancier et dramaturge Jon Fosse influence ma recherche textuelle et m'aide à développer ma propre façon d'écrire le silence. Son écriture met en relief l'impact des espaces de silence sur le souffle et le rythme tout en allouant une autonomie variable à l'interprète par le synchronisme des didascalies de silence entremêlées aux espaces vides. Chez Fosse, « le Vide se loge à travers les répliques et fait du sens un lien très serré entre le contenu des dialogues, le rythme et les actions. Ainsi, tel un mouvement souterrain, il se meut dans le blanc des lignes et est porteur d'un sens implicite qui se déploie à « l'orée du langage ». » (Perraton-Lambert, 2019, p. 15) Fosse met également des mots sur ma thématique initiale par l'expression : « seuls ensemble » découverte dans sa pièce *Quelqu'un va venir* :

Lui
 Non elle ne l'appellera pas
 Elle va bientôt revenir
 Et alors nous serons seuls
 Nous serons seuls ensemble
 pour toujours
 seuls
 ensemble (Fosse, 1999, p. 70)

Mes explorations typographiques sont également alimentées par les réflexions du compositeur John Cage qu'on peut retrouver dans *Silence; Conférences et écrits*. Il y démontre concrètement comment l'éclatement de la forme écrite influence le rythme, les pauses, les envolées et le souffle sous-jacent d'une partition textuelle exacerbant la vertu du silence. La transcription écrite de ses conférences orales me permet

d'observer la musicalité de la parole et par le fait-même, celle du silence. Connue pour sa pièce musicale 4'33'', il évoque l'idée qu'« on fait du silence ce qu'on est. » (De Smedt, 1986, p. 104) Le décloisonnement que suggère l'écriture rythmique de Cage marque un avant et un après dans l'aménagement de mes partitions, m'obligeant à des lectures à voix haute très tôt dans le processus.

Méthodologie : heuristique, autoethnographie et phénoménologie

Ma recherche-crédation s'inscrit dans une méthodologie alliant heuristique, autoethnographie et phénoménologie. Le caractère intuitif de l'heuristique m'a rapidement permis de structurer ma pensée autour des six étapes de compréhension d'un sujet selon Clark Moustakas (engagement initial, immersion, incubation, illumination, explication et synthèse culminante). Malgré sa mouvance, car toujours en réévaluation et en réorganisation, cette approche basée sur la découverte, l'individualité, la confiance, l'intuition, la créativité et la liberté dans le travail oriente mes questionnements, interroge et problématise mes acquis. L'équilibre de ma posture de chercheuse-crédatrice dans un contexte de recherche-crédation est fondamental puisque :

S'articuler à une création artistique, ce n'est ni assimiler celle-ci de façon à la faire sienne pour l'imiter ni maintenir une distance objectivante d'où les affects sont tout à fait exclus. Cette position, qui pourrait être qualifiée d'« entre-deux », permet d'appréhender et de comprendre les événements marquants sur le plan des pratiques. (Paquin, 2019, p. 25)

C'est d'après les travaux de Louis-Claude Paquin que j'effectue un entretoisement rigoureux entre la recherche et la création pour formuler des questions claires avant et après chaque étape d'exploration. Véritables lieux de transversalité, mes laboratoires sont un lieu d'ouverture, d'essais-erreurs et de découvertes qui invitent à un « ratage qu'il faut apprendre à accepter et dont il faut tirer la connaissance. »

(Paquin, 2019, p. 11) L'humilité qu'exige la recherche me permet d'avancer sans focaliser sur le résultat, mais plutôt la traversée.

Influencée par mon regard d'actrice, l'aspect immersif de la phénoménologie me fait ressentir une parenté entre cette méthode et ma pratique puisqu'elle s'exerce dans l'expérience vécue. Le va-et-vient entre la conscience active intentionnellement orientée vers le monde et la conscience passive qui reçoit le monde pour le percevoir m'apparaît familier et s'arrime à ma quête heuristique. Mes fondements méthodologiques relèvent de *La Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, notamment ce qui concerne la sensation, l'attention et le jugement, l'expérience du corps et le cogito. « La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux. » (Merleau-Ponty, 1945, p. V) En plus des sensations, de l'introspection, de l'intuition et de l'acuité descriptive qu'elle exige, l'intérêt de la phénoménologie se situe pour moi dans une perspective relationnelle comparative, puisque l'exploration du silence dans le jeu ouvre un monde de sensations autant chez l'interprète qui le vit que chez le chercheur qui l'observe. L'intersubjectivité entre les six interprètes, mon assistant à la mise en scène et moi-même, nous positionne dans une relation de co-chercheur(e)s sensibles essentielle à l'avancement et à la formulation de ma recherche.

Comme l'articulent Carolyn Ellis et Arthur P. Bochner, l'autoethnographie est incontournable grâce à « l'idée d'un va-et-vient entre l'expérience personnelle et toute la dimension culturelle et sociale de l'objet d'étude, en accordant aussi une place prépondérante au soi. » (Rondeau, 2011, p. 52) Documenté par des photos, des vidéos, des enregistrements sonores, des annotations chronologiques et des journaux de bord, mon parcours se déploie et sera analysé selon la perspective autoethnographique d'après Karine Rondeau. Cette perspective permet de ne pas perdre de vue le passage de l'implicite vers l'explicite par le fait de « m'arrêter,

prendre le temps de laisser émerger ma pensée, me relire et revoir mon expérience sous d'autres perspectives. » (Rondeau, 2011, p. 59) L'autoethnographie invite le chercheur « à développer une démarche réflexive visant à saisir ce que parfois il fait sans être en mesure de comprendre. Cela signifie que le chercheur selon les disciplines problématise parfois l'inconnu. » (Le Coguiec, 2016, p. 41) Les improvisations en laboratoires ont été filmées pour garder actif ce travail d'allers-retours entre théorie et pratique et pour apprivoiser et conserver des traces de cet inconnu dans lequel me plonge la recherche. Le journal de bord s'avère un outil précieux car il initie un espace de création intime et impose une originalité dans ma documentation par sa structure décomplexée. Ce retour sur mon propre témoignage engendre un dialogue organique et circulaire entre mon objet, mes récits de pratique et ma subjectivité.

La pandémie mondiale due à la COVID-19 a eu un impact important sur la fin de mon processus de recherche-crédation, me forçant à interrompre mes laboratoires. Ainsi, le volet création de ma recherche a dû être reporté. J'ai dû repenser entièrement le dispositif de ma conférence-démonstration afin de l'adapter aux nouvelles consignes sanitaires et aux règles de distanciation sociale. Dans cette nouvelle ère où le contact humain est soudainement devenu très (trop) virtuel, où la solitude s'est accentuée, où le vide, le silence, le manque et la peur de l'autre nous ont engourdis, il fallait composer avec ce nouveau paradigme autant dans la forme que dans le contenu de ma conférence-démonstration. Je mentionne par ailleurs qu'ayant été inscrite à la maîtrise à temps partiel, quatre ans se sont écoulés entre le début de mes recherches en septembre 2017 et l'aboutissement de mon mémoire en septembre 2021.

1 CHAPITRE I

EXTRAIRE LA VOIX DU SILENCE

Ce premier chapitre vise à établir les fondements de la recherche en définissant la terminologie associée au silence dans l'écriture dramatique. Si, comme D. Le Breton le prétend, « le silence est d'abord une modalité du sens » (Le Breton, 1999, p. 12), il me fallait distinguer non-dit, non-verbal et sous-texte afin de définir nos paramètres d'exploration. A. Rykner m'a permis de clarifier l'étymologie des didascalies nominales « Temps », « Pause », « Silence » et j'ai pu approfondir ma réflexion grâce à deux questionnaires auxquels plusieurs auteur(e)s et metteur(e)s en scène d'ici ont répondu, portant sur l'importance du silence dans leur travail. Ils m'ont aidée à préciser mon cadre conceptuel et à positionner la présente recherche-crédation. J'approfondirai ensuite ce que je définis comme étant le sous-texte en lien avec le concept des tropismes selon N. Sarraute pour finalement aborder l'importance de la mémoire involontaire, selon M. Proust, et de la mémoire affective dans le travail sensible des interprètes selon C. Stanislavski

1.1 Silence, non-dit, non-verbal et sous-texte

Selon Le Breton, la communication associe « le silence au vide, à un abîme au sein du discours » (Le Breton, 1997, p. 12), mais il en est tout le contraire au théâtre. Loin d'être un vide sémantique, le silence devient le lieu de tension entre dit, non-dit, non-

verbal et sous-texte. Le silence rend présents tous ces éléments constitutifs du discours, leurs subtilités et leurs virtualités.

Le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée, intégrée à la « musique et matière des mots ». Plus qu'un thème, le silence est un problème technique, une manière de constituer et de lire le texte. Parler ou écrire, dans la vie et dans la littérature, c'est mettre des mots entre des blancs (des silences) et des blancs entre des mots. (Pavis, 2000, p. 25)

Ce sont ces blancs qu'il m'importait d'explorer et de matérialiser. Deux définitions du silence ont orienté ma recherche-crédation. Il s'agit de « l'absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son n'est perceptible » et le « fait de ne pas se faire entendre. » (Le Petit Robert, 2012, p. 2372) Je me suis intéressée à cette part cachée du discours qui fait entendre et ressentir ce que je nomme le « vacarme du silence ». Rykner suggère de redonner au silence son pouvoir en lui conférant une autonomie. Il avance que « le silence agit masqué, il se produit au cœur même de la parole sans toujours dire son nom. » (Rykner, 1996, p. 118) Il n'est donc pas passif mais actif et influe dans le discours. Le « vacarme du silence » est toujours présent, agit et gronde derrière les mots, à travers eux et par eux.

Les non-dits appartiennent au texte, à l'histoire et sa courbe dramatique. Ils se révèlent à travers une interprétation du texte précédée d'une analyse minutieuse de la situation d'énonciation, de l'action, des figures textuelles, des personnages, etc. « Le non-dit réside dans ce qui n'a pas été fixé par le langage, les sentiments et les intentions et qui n'est pas exprimé et communiqué par la parole. » (Haché, 2006, p. 17) Le non-dit est aussi décrit comme « ce que l'on tait. » (Multidictionnaire, 2003, p. 996) Il peut s'agir d'une information qu'un personnage cache à un autre ou ce qu'il ne s'avoue pas à lui-même. Il peut être sous-entendu, écrit sous forme d'allusion, d'insinuation ou de suggestion. Le non-dit et le verbal constituent les principaux outils dramaturgiques sur lesquels l'interprète s'appuie pour construire sa

composition. Ils sont les éléments essentiels du texte qui l'aident à se questionner et mieux saisir ce qui se passe entre le dit, le non-dit et le geste. C'est à la jonction de ces données que la tension dramatique peut alors se déployer.

Le non-verbal repose sur les gestes et les mimiques. Contrairement à ce « qui se fait de vive voix » et « qui relève des mots, se limite au discours » (CNRTL, 2012), le non-verbal établit un lien entre le dit et le non-dit à travers des actions physiques, des postures, des regards, des réactions, des respirations, des micro-expressions ou même des manifestations physiologiques comme la transpiration. Cet envers du discours est ensuite traduit par un choix de déplacements ou de gestes qui appuient ou contredisent les intentions du personnage et révèlent alors ses réelles intentions.

Le sous-texte, lui, est ce qui appartient à l'interprète, à son imaginaire, à ce qui résulte de sa lecture sensible et subjective du texte. Il repose aussi sur les choix qu'il fait avec le (la) metteur(e) en scène en lien avec l'interprétation de l'œuvre. Stanislavski avance que :

C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expressions ressenties intérieurement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de « si » magiques, de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes, d'attention concentrée, de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité, d'adaptations, de mises au point et d'une foule d'autres éléments analogues. C'est le sous-texte qui nous aide à dire les mots comme nous devons les dire en fonction de la pièce. (Stanislavski, 2001, p. 137)

Le sous-texte est un trajet, un schéma, une partition sous la partition que l'interprète cherche à faire exister en parallèle du texte écrit. C'est ce qui existe derrière les mots et les non-dits. Comme le mentionne l'auteur et metteur en scène Olivier Choinière, le sous-texte constitue « le véritable sujet de la pièce. » (voir Annexe A) C'est ce qui

se passe au-delà des apparences et donne au spectateur un accès aux contradictions et motivations cachées des personnages et de leurs actions. Le sous-texte peut s'inspirer du vécu, des souvenirs personnels de l'interprète, de sa mémoire affective ou de toute autre image ou sensation avec laquelle il décide de nourrir le texte. Le sous-texte peut être en adéquation à ce qui est dit, mais peut aussi être en contradiction avec le texte et révéler la vraie nature, les blessures ou les réelles intentions du personnage.

C'est par la rencontre entre le texte, le non-dit, le non-verbal et le sous-texte que « le silence [...] se donne à lire non plus comme l'amont ou l'aval de la parole qu'il cerne ou fragmente et troue, mais comme la part de mutisme et de réticence qui se creuse en elle. « Le silence [...] j'y suis tout en parlant » » (Allaire, 2000, p. 19).

1.2 Survol historique de l'apparition des didascalies « Temps », « Pause », « Silence » et leur emploi chez certain(e)s auteur(e)s du théâtre québécois contemporain

Selon Rykner, le silence a d'abord été thématiqué en tant que sujet de la pièce à travers les dialogues chez Racine et Marivaux pour graduellement devenir producteur de sens chez Zola et Maeterlinck. À l'époque classique, le silence « n'est pas une donnée textuelle mais une possibilité laissée à la représentation. Comme si l'auteur abandonnait à l'acteur cette arme dont la dramaturgie moderne fera l'un de ses fondements. » (Rykner, 1996, p. 25) Le théâtre français classique s'est édifié sur le rejet quasi total du silence en excluant toutes ses manifestations. Ni absent, ni présent, ni essentiel, ni inutile et sans épaisseur propre, on l'ignore, on le méprise et il ne doit surtout pas troubler le cours de l'action ni interférer avec elle. Comme le langage est symbole de pouvoir, le silence dévalorise le personnage. Un arrêt ou un temps était considéré comme une coupure de l'action et donc, une atteinte à la dynamique dramatique.

D'après Rykner, Marivaux est le premier à utiliser des « avatars dialogiques du silence » (Rykner, 1996, p. 27) comme des soupirs, des réticences ou des signes muets. Il est le premier à écrire le terme « Temps » au théâtre dans sa pièce *La Double inconstance* en 1724, indiquant : « Après quelque temps. » (Rykner, 1996, p. 27) En 1694, l'Académie française le désigne comme « la mesure du mouvement, ce qui mesure la durée des choses. » (Rykner, 1996, p. 187) Le Dictionnaire de Trévoux, lui, affirme qu'il s'agit d'une « certaine distinction de pauses et de mouvements qu'on observe en battant la mesure. » (Rykner, 1996, p. 187) Donc, le temps est une mesure, un mouvement, un battement. Il propose une rythmique et une action ancrée dans une durée uniforme.

L'auteur québécois Simon Boulerice m'a d'ailleurs confirmé qu'il préfère la didascalie « Temps » à celle de « Silence ». Il affirme :

J'utilise essentiellement le mot « Temps ». Quand c'est un long temps, j'écris « Silence ». Quant au mot « Pause », je l'évite. Je préfère signaler « Un court temps ». Il m'est aussi arrivé de m'amuser et de glisser dans le romanesque, même s'il est question de sobres didascalies. J'ai souvenir d'avoir déjà écrit : « Un ange passe. Puis, un autre. Puis toute une tralée. ». Manière imagée pour marquer que le temps est long. Qu'il se fait silence. (voir Annexe A)

L'autrice S. Berthiaume, elle, avance que :

Dès qu'il y a des mots, dès que le personnage se met à parler, je passe à « Un temps », qui est plutôt comme une réplique muette à jouer. [C'est] un moment à part entière, quelque chose qui existe à l'extérieur des mots. C'est un moment avec un certain poids, où il y a quelque chose à jouer. Une réplique sans mots. Un moment avec une vie intérieure, peut-être ? (voir Annexe A).

L'auteur S. David, lui, se sert de la didascalie « Temps » pour « laisser une idée se déposer, mais aussi pour permettre aux personnages de replonger dans une autre idée. Il [le « Temps »] se retrouve même souvent entre deux espaces blancs. » (voir Annexe A)

La didascalie « Pause », elle, apparaît en 1393 sous la plume du poète Eustache Deschamps qui l'emploie dans le registre musical comme synonyme de silence. Au XIV^e siècle, la pause apparaissait entre des tableaux ou des changements d'acte comme une césure temporelle spatiale du fil de l'action. Mais en 1478, le poète Guillaume Coquillart en élargit le sens à « une suspension momentanée d'une activité, d'un discours. » (Coquillart, dans Rykner, 1996, p. 186) En 1694, l'Académie française l'utilise comme idée d'« intermission, de suspension, de cessation d'une action ou d'un mouvement. » (Rykner, 1996, p. 186) De là découlent les pauses musicales. En 1732, Voltaire écrit dans *Zaïre* : « Après une longue pause » et en 1757, Diderot systématise la pause dans *Le Fils naturel*, préférant ce terme à celui de « Temps » puisque, selon lui, ces deux expressions supposent une attitude mentale différente face au silence. J'élaborerai cette notion dans le dernier chapitre, la reliant à nos explorations en laboratoire. « Diderot amène la notion d'arrêt avec de fortes ramifications dans le domaine musical et affirme que nous parlons trop dans nos drames. » (Chapelan, 2010, p. 51) Il révolutionne avec une réflexion esthétique voulant que « la spécificité générique du théâtre n'est plus recherchée uniquement du côté de l'acte de la parole, mais aussi dans une expérience de la représentation conçue comme expérience du visible. » (Chapelan, 2010, p. 49) En 1773, le Dictionnaire de Trévoux décrit la « Pause » comme « une cessation d'action et de mouvement pour un temps fort court. » (Rykner, 1996, p. 186) J'en conclus que la « Pause » est un arrêt, une rupture, une césure ponctuant le « Temps » qui lui, assure le battement, le souffle, le mouvement global de la partition dramatique. S. David, lui, n'utilise jamais la didascalie « Pause » dans son écriture :

Même si j'aime qu'il y ait un aspect formel à un texte qui lui confère l'allure d'une partition, j'ai l'impression que le terme « Pause » nous sort du récit, qu'il imite le fameux « Pause » sur lequel on appuie quand on regarde un film sur une télévision ou un ordinateur. (voir Annexe A)

S. Berthiaume conçoit aussi que la « Pause » « évoque un relâchement, le moment où tout le monde s'arrête pour manger ou fumer... Ou quelque chose de lié à l'audiovisuel, une vidéo qu'on met sur pause. Je ne l'utilise pas dans mes textes. » (voir Annexe A)

Ces didascalies intégrées nominales permettent désormais la contextualisation et la rythmisation de l'action et de la parole. Leur présence autant que leur absence ont une influence sur les battements et les respirations d'un texte. Toutefois, ces didascalies n'ont leur place ni dans l'écriture, ni au sein du discours de l'autrice québécoise Annick Lefebvre :

Il n'y a pas de « Pause » dans ce que j'écris. La « Pause », l'arrêt, le moment de respiration, il faut attendre la fin du spectacle pour lui permettre d'advenir. Parce qu'entre temps, le train est en marche et ce serait, pour moi, un sacrilège qu'une didascalie vienne stopper ou ralentir la cadence de ce qui se dit et se joue sous le regard du public. Un show d'Annick Lefebvre, je veux que ça nous donne l'impression, comme public, de ne pas avoir respiré pendant deux heures. (voir Annexe A)

Michel-Marc Bouchard a souligné lors d'une discussion que nous avons eue, qu'il attribue « le « Silence » au personnage, la « Pause » à l'interprète et le « Temps » au lecteur/spectateur. » Dans cette idée, j'associerais le « Silence » aux non-dits du texte dramatique, à ce que le personnage tait ; la « Pause » au travail de composition de l'interprète et le « Temps » au lieu de l'imaginaire du spectateur. Pour S. Berthiaume, la didascalie « Silence » est « plutôt une indication liée à l'environnement, à l'atmosphère. C'est davantage un contexte, une toile de fond, [...] un état, une posture. La posture de quelqu'un, d'un groupe qui se tait. » (voir Annexe A) S. David, lui,

perçoit la didascalie « Silence » comme un pivot ayant un impact majeur sur la suite des choses :

J'utilise également « Silence », mais un peu plus rarement. C'est très significatif quand je le fais. Dans mon cas, si j'écris « Silence », c'est que ce silence en soi est une scène. Il y a plein de mots invisibles qui flottent, partout autour des personnages. Le « Silence » dure plus longtemps que le « Temps ». En fait, même s'il a une durée, le « Silence » est presque éternel pour moi parce qu'il vient apporter quelque chose de nouveau qui vient modifier l'air... de la pièce. (voir Annexe A)

Il est évident que l'emploi des didascalies « Temps », « Silence » et « Pause » relève de la subjectivité de l'auteur(e). Certains d'entre eux, comme Rébecca Déraspe et Annick Lefebvre, ne les utilisent tout simplement pas. Pour ma part, j'ai favorisé dans mon écriture l'exploration des espaces blancs qui mettent en relief sur la page les didascalies « Silence » et « Temps » d'une manière plus organique. Ces espaces blancs suggèrent une schématisation de la parole et des silences qui fait ressortir les interstices de mouvements intérieurs pour l'interprète. Ces vides sur la page l'invite à les combler imaginativement. « Le silence structural est assimilable à du vide ou à de la matière qui sont autant de points de départ pour la création. » (Pavis, 2000, p. 27) Ce silence, me semble-t-il, est la porte d'entrée vers un monde de possibles. Les espaces blancs permettent une grande liberté de création à l'interprète : la schématisation de ces écritures du silence stimule sa mémoire photographique de par la disposition et la spatialisation qui relève davantage de la structure plus éclatée et expérimentale du poème que de l'écriture dramatique. J'utilise principalement les didascalies écrites « Silence » et « Pause » puisqu'elles suggèrent la présence du sous-texte et d'une tension dramatique sous-jacente. La didascalie « Silence » implique, me semble-t-il, une introspection, une connexion directe de l'interprète avec son sous-texte. « Le silence n'est jamais le vide mais le souffle entre les mots, le court repli qui autorise la circulation du sens. » (Le Breton, 2015, p. 25) La « Pause », elle, invite à une rythmique presque musicale et très technique. C'est un court arrêt,

un élan, un bond qui ponctue le temps. Je la nommais en laboratoire « un p'tit beat ». Je considère que la didascalie « Temps » est plus de l'ordre du narratif, d'une mise en intrigue de l'action. Influencée par les définitions de Rykner, je la considère comme le battement global de la partition. Elle est inscrite dans une seule de mes partitions afin d'indiquer aux interprètes la présence d'un battement, d'un rythme commun.

Ces clarifications notionnelles m'ont permis de distinguer les éléments clés de ma recherche-crédation. J'ai pu préciser les différentes utilisations des didascalies nominales, ce qui m'a permis, par la suite, d'orienter ma terminologie ainsi que la rythmisation de l'écriture de mes partitions.

1.3 Tropismes et mouvements souterrains

La notion de tropisme, chez N. Sarraute, a grandement alimenté mes réflexions et mon écriture. C'est le silence qui nous fait accéder à ces tropismes, qu'elle décrit dans *L'Ère du soupçon* comme des « mouvements souterrains. » (Sarraute, 1956, p. 100) Elle les définit comme le « foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions qui se bousculent aux portes de la conscience. » (Sarraute, 1956, p. 96-97) ou encore, comme les décrit Rachel Boué, les « mouvements à l'état naissant, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs. Ils sont en constante transformation, en perpétuel devenir. » (Boué, 1997, p. 37) Pierres angulaires de sa dramaturgie, les tropismes font ressurgir les sous-conversations, contribuent à construire le monologue intérieur du personnage et sont inhérents à l'écriture. Ils constituent la partie submergée de l'iceberg qui prend sens en relation avec les mots. La metteuse en scène Catherine Vidal avance qu' « il ne faut pas que le silence interrompe le flux de ce qui se cache sous les mots. Il faut que le silence devienne une loupe de ce qui se passe souterrainement. Ce qui se passe sans la distraction ou le mensonge des mots. » (voir Annexe A) Le silence doit donc constamment être rempli de ce sous-texte, de ces

sensations, de ces « mouvements souterrains » qui sont intrinsèques à la parole. Ces mouvements enrichissent ou appuient les mots, font exister les non-dits et entretiennent une relation interdépendante avec le discours.

Chez Sarraute, « si l'on pose que parler, c'est s'exprimer grâce à des sons et que dire, c'est communiquer du sens à son interlocuteur, on comprend comment le non-dit peut être présent, alors même qu'il y a parole. » (Charieyras, 2006, p. 44) Pour Sarraute, l'énonciation est intimement liée au silence, au sens derrière la parole et aux sous-conversations qui permettent à l'auditeur, grâce à la précision de l'écriture et de la composition sensible de l'interprète, d'extraire la parole du silence. Sarraute fait ressentir toutes les subtilités, les profondeurs et les complexités humaines qui se logent dans le silence puisque, pour elle, « le langage n'est essentiel que s'il exprime une sensation. » (Sarraute, dans Boué, 1997, p. 9) Les tropismes sont à la base de mon impulsion créatrice et de mon intérêt d'expérimenter à partir d'une parole qui dit sans dire. Les tropismes se manifestent intrinsèquement par l'écriture, les mots, leur sens, leurs sonorités et « chaque terme a une puissance, une force qu'il ne faut pas négliger. » (Chariyeras, 2006, p. 74) Par exemple, Sarraute préfère écrire « a été vécu » plutôt que « s'est passé », puisque ces mots sont plus centrés sur les sensations et sur la subjectivité que sur une forme de linéarité chronologique. Les tropismes « font éprouver la même sensation quand on entend les sons en musique, mais avec les mots. » (Boué, 1997, p. 105)

Chez Sarraute, « la parole choisit la sécurité » (Charyieras, 2006, p. 40) puisque ses limites sont tangibles. Le silence, lui, est vaste et possiblement un lieu de danger, d'insécurité et de déséquilibre qui exige du lecteur une témérité, mais surtout un abandon à ses propres sensations et limitations. Suggérés par une abondance de points de suspension à l'intérieur des répliques, Sarraute installe un jeu féroce, subtil et serré entre conversation et sous-conversation dans un rapport entre le dedans et le dehors. Elle affirme que « le plus souvent, le dedans l'emporte puisque quelque chose

est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater. » (Sarraute, 1967, p. 122) La parole est le dehors et le silence est le dedans. Ils cohabitent et créent ensemble la tension dramatique de la pièce et la tension intérieure de chaque personnage :

H. 2 : Que veux-tu... je t'aime tout autant, tu sais... ne crois pas ça... mais c'est plus fort que moi...

H. 1 : Qu'est-ce qui est plus fort ? Pourquoi veux-tu pas le dire ? Il y a donc eu quelque chose...

H. 2 : Non...vraiment rien...Rien qu'on puisse dire...

H. 1 : Essaie quand même...

H. 2 : Oh non...je ne veux pas...

H. 1 : Pourquoi ? Dis-moi pourquoi ?

H. 2 : Non, ne me force pas... (Sarraute, 1982, p. 24)

L'autrice québécoise Rébecca Déraspe pousse plus loin l'exploration des « mouvements souterrains », notamment par son utilisation des points de suspension. Contrairement à Sarraute, qui s'en sert autour des mots, Déraspe les utilise comme répliques à part entière. Ils proposent une mesure du temps et font davantage ressentir la densité du silence. Dans cet extrait de *Plus (+) que toi*, les points de suspension soulignent la tension dramatique, le ressenti et le dialogue silencieux entre les deux personnages :

MATHILDE

Lola, tu peux y aller.

LOLA

Oui.

MATHILDE

...

LOLA

...

MATHILDE

...

LOLA

...

MATHILDE

Lola ?

LOLA

...

MATHILDE

Aie pas peur. On est avec toi.

LOLA

....

MATHILDE

...

LOLA

...

MATHILDE

...

LOLA

...

MATHILDE

Parle-nous un peu de ton père.

LOLA

...

MATHILDE

Raconte-nous comment ton père est mort.

LOLA

... (Déraspe, 2012. pp. 60-61)

Déraspe précise que « [...] l'utilisation de ces ... permet de comprendre visuellement que ce silence est une réplique, qu'il fait partie de l'objectif global du dialogue. »
(voir Annexe A)

Les points de suspension matérialisent le silence. Ils déploient le sous-texte et un champ de possibilités dans l'interprétation et la direction d'acteurs. Ils constituent le dialogue, sa durée, sa charge affective au même titre que les mots. Comme le remarque l'autrice québécoise Liliane Gougeon Moisan, « ils rendent l'absence de parole visible sur la page. » (voir Annexe A) Les points de suspension sont donc une façon d'inscrire à la fois le silence, le temps suspendu et la présence de sous-texte. Inspirée par Sarraute, j'ai utilisé dans mes partitions des points de suspension au cœur des répliques. Ils s'immiscent entre les mots ou à la fin de la réplique pour suspendre une intention et témoigner de l'attente ou des hésitations de la parole. Ce foisonnement intérieur a orienté la suite de mes recherches concernant la question du silence et de l'expérience sensible des interprètes.

1.4 La mémoire involontaire

Je me suis intéressée à la mémoire involontaire, telle qu'elle apparaît dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Le narrateur du roman la décrit comme la mémoire authentique « qui est liée à l'actualité de notre vie par la plus mystérieuse des intimités. » (Zéphir, 1990, p. 167) La mémoire involontaire « nous révèle à nous-mêmes notre essence, notre moi profond. » (Zéphir, 1990, p. 167) L'ancrage de la subjectivité dans les souvenirs constitue une partie importante de la présence de l'interprète en scène, spécifiquement dans le silence. Pour habiter ces silences, les interprètes devaient chercher une qualité de présence qui nécessitait une certaine mise à nu de leur intériorité. Leur vécu, les traces de leur passé et leur essence alimentaient cette présence dans les silences. Mes lectures abordant la mémoire involontaire m'ont confirmé que pour approfondir les silences, je devais m'entourer d'interprètes ayant une ouverture sensible au regard de la mémoire involontaire ; des interprètes ayant traversé toutes sortes de drames, de séparations ou de deuils afin que la présence des marques de ce passé fasse résonner « le vacarme du silence ». Notre passé constitue « l'essence intime de nous-mêmes. » (Zéphir, 1990, p. 147) Complémentaire à la

mémoire affective élaborée par C. Stanislavski, la mémoire involontaire nourrit le travail de l'interprète en ce sens que ce passé, qui est soudainement stimulé et réactualisé, peut aussi être réexpérimenté au fil de sa découverte. Il devient un moteur pour l'imaginaire et le travail de l'interprète pour ensuite se greffer au texte écrit et à la situation vécue par le personnage. L'interprète pourra alors décider quelle part de cette mémoire il conserve et comment il la parsème dans son trajet d'interprétation au fil des explorations et/ou des représentations. La mémoire involontaire est profondément ancrée en nous et révèle nos fondements.

Proust situe à la base de la mémoire involontaire des déclencheurs sensoriels, comme la célèbre madeleine, les dalles inégales et le bruit de la fourchette. C'est que, comme l'explique le narrateur de *La Recherche*, le passé est « caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) ». Que nous nous souvenions de notre passé, cela dépend du hasard, de notre rencontre avec le déclencheur sensoriel qui nous restitue notre passé : cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. (Höfele, 2018, p. 174)

La mémoire involontaire peut surgir suite à un déclencheur sensoriel. Elle est de l'ordre de l'expérience sensible et de la perception subjective du passé. C'est un moteur qui suggère une sorte de deuxième vie teintée de la présente et qui mène à une nouvelle interprétation de l'action ou de la partition. Car cette mémoire retrace « l'essence permanente et habituellement cachée des choses, à la fois dans le présent et dans le passé. » (Höfele, 2018 p. 179) Il me semble alors que la mémoire affective est une transposition de la mémoire involontaire vers la fiction : elle nourrit la technique de l'interprète dans un contexte de jeu.

1.5 La mémoire affective

La mémoire affective est un outil fréquemment utilisé dans le travail de l'acteur.trice depuis l'arrivée des méthodes de jeu initiées par le metteur en scène russe C.

Stanislavski. Dans *La formation de l'acteur*, publié en 1936, il évoque que les mémoires visuelles et auditives peuvent reconstruire des images mentales alors que la mémoire affective « peut ressusciter des sentiments qu'on croyait oubliés jusqu'au jour où, par hasard, une pensée ou un objet les fait soudainement resurgir avec plus ou moins d'intensité ou d'acuité. » (Stanislavski, 2001, p. 196) La mémoire affective est un outil au service de la fiction. L'interprète juxtapose ses souvenirs personnels à la partition textuelle du personnage pour nourrir son sous-texte.

Plus qu'une simple remémoration, elle engage personnellement l'acteur à faire surgir des expériences profondément enfouies. Il s'agit de se souvenir de choses entendues, vues ou touchées afin de recréer une émotion précise. Si l'on prend la colère en exemple, il faut, selon la méthode, se souvenir d'un moment personnel évoquant cette émotion. Il ne s'agit pas de se remémorer cette colère, mais de s'attarder à des détails concrets du souvenir de sa manifestation : les vêtements qu'on portait, le temps qu'il faisait, etc. À force de chercher dans les détails surgira inévitablement le sentiment originel. Il ne faut donc pas tant se concentrer sur l'émotion que sur le souvenir des objets et des éléments associés à cette expérience. D'où l'importance de maîtriser la mémoire sensorielle. Elle est le chemin menant à l'intériorité individuelle. (Laporte-Rainville, 2011, p. 29)

Lors de ma relecture de Stanislavski, je me suis rappelée un moment marquant de mon cours de tragédie classique à l'école de théâtre, d'un exemple bien précis de mon utilisation de l'intériorité individuelle. Je jouais Camille dans *Horace* de Corneille sous la direction de Luce Pelletier. Cette langue en alexandrins jumelée à la fragilité du personnage m'apparaissait impénétrable. J'ai demandé à la metteuse en scène comment il était possible d'être touchée par ces mots en apparence si hermétiques. Elle m'a répondu qu'en cours de travail, un vers ou même un seul mot pourrait déclencher une émotion vive. Un jour en répétition, le vers « Mes joies et mes douleurs dépendaient de son sort » a été le déclencheur de ma mémoire affective. Le personnage réfère à son frère dont elle vient d'apprendre la mort, mais ce vers a soudainement fait émerger le souvenir d'une expérience personnelle douloureuse.

Après ce jour, une brèche s'est ouverte et ces mots stimulaient inévitablement ma mémoire affective à chaque enchaînement. Je juxtaposais mes émotions à la situation vécue par Camille dans la pièce et cela ancrant mon interprétation. Ma mémoire affective nourrissait la fiction, mais d'une manière tout de même distanciée. Je ne pouvais pas me laisser déborder par les émotions provoquées par le souvenir puisque le travail de l'interprète est de faire vivre les émotions et non pas de les subir. L'affect convoqué pour jouer la situation était maîtrisé.

Ma recherche concernant la thématique du silence et ma pratique artistique du silence s'inscrivent dans la lignée de la conceptualisation que propose Stanislavski qui, en s'adressant aux acteurs, affirme que « ce qui intéresse le spectateur, ce n'est pas tant vos mouvements que ce qui se passe en vous. C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle, qui doit animer la pièce. » (Stanislavski, 2001 p. 192) Bien qu'elle ait évolué au fil des décennies, la méthode de Stanislavski constitue toujours une part importante dans la formation des interprètes. Lee Strasberg a fondé l'Actors Studio en 1947 en se basant sur la méthode de Stanislavski. Il a d'ailleurs mis la mémoire affective au cœur de ses enseignements et de ses formations puisqu'elle rapproche le jeu d'« une sorte de vérité qui se situe quelque part entre les comportements de la vie quotidienne et l'artificialité des conventions théâtrales. Un jeu stylisé qui favorise l'identification du spectateur à un personnage. » (Laporte-Rainville, 2011, p. 29) Une vaste majorité d'interprètes partout dans le monde fondent encore leur travail sur cette approche. « La méthode » est encore enseignée ici dans nos cégeps et écoles professionnelles de théâtre, notamment par Igor Ovadis au Conservatoire d'art dramatique de Montréal qui y consacre une session entière. Certains aspects ont toutefois été contredits ou remodelés, notamment par Michael Tchekhov, neveu d'Anton Tchekhov et fidèle élève de Stanislavski. Il a élargi la méthode en proposant que l'interprète ne doit plus partir de soi, mais plutôt d'images qui se créent en-dehors de lui-même. Soutenant que notre nature propre est quelque chose qui s'épuise très vite, il explore l'aspect infini de l'imaginaire. Il démontre que la richesse d'une

interprétation se situe dans la coexistence entre ces images et soi. Bien que je sois d'accord avec l'idée que notre mémoire affective peut avoir certaines limites, j'ai choisi d'aborder le silence à travers une recherche d'authenticité et de présence qui, selon moi, devait partir de l'intériorité des interprètes. En ce qui me concerne, parmi les méthodes que j'ai apprises, c'est la méthode stanislavskienne qui m'a donné le plus de clés en termes de technique de jeu et de construction de personnages comme interprète. C'est avec elle que j'ai choisi de continuer d'évoluer dans la présente recherche. Le concept de mémoire affective m'a permis d'établir une notion essentielle en lien avec le silence lors de notre première exploration : celle de « l'interprète impressionniste ». J'y reviendrai plus tard en deuxième chapitre du présent mémoire.

Tout comme l'écriture de Sarraute, la mémoire involontaire et la mémoire affective font surgir des sensations qui engendrent des émotions et des affects. C'est ce qui survit de notre passé, des souvenirs abandonnés et ce qui gît hors de notre conscience. J'ai écrit une partition où je tentais volontairement de réactiver ces deux types de mémoires chez les interprètes. La partition proposait une longue didascalie composée d'actions, d'images et de sensations entrecoupées de barres obliques et verticales proposant une indication de temps. J'ai tenté de stimuler une sorte de trajet intérieur qui nourrirait le sous-texte des interprètes. La voici :

Une personne seule face public décide de mettre fin à son couple des 12 dernières années cet après-midi.

Elle fait sa valise, plie ses vêtements un-à-un et les range un-à-un dans la valise.

|
|
|
|
|

Elle s'arrête avec un vieux t-shirt dans la main et repense à leur première rencontre. // Juillet. Soleil. Manèges. Milk shake. Grande roue. Rires. Sa main. Douceur. Gazon. Odeur. Disco. Voiture. Chanson Voyage Voyage. Ses lèvres. //

Plie le t-shirt.

Le range.

Elle s'arrête et repense à une chicane. // Cris. Ébriété. Salaud. Bataille. Claques. Larmes. Insultes. Douleur. Rage. Bataille. Ecchymoses. Peur. //

Elle pose un geste abrupt.

Elle ferme la valise, vient pour fermer la poche devant mais y trouve une lettre d'amour.

Elle s'arrête.

L'ouvre.

// Fragile. Émue. Nostalgie. Inquiète. Questionnements. Doute. //

|
|
| Elle plie la lettre et la range dans la valise.

|
| Elle essuie ses larmes.

|
| Elle part.

Le silence est illustré par des espaces blancs et des lignes verticales à la marge comme indicateur de temps, mais il est également présent au cœur même des didascalies. Il est le réel protagoniste de la partition et accentue le drame de la situation. J'ai voulu créer un rythme par les barres verticales à gauche de la page qui suggèrent une certaine durée dans la chronologie des actions. Je souhaitais provoquer les souvenirs des interprètes dans le but de nourrir les silences et d'explorer leur intériorité. J'ai cherché ce qui était sensoriel en décrivant un parcours émotif stimulé à la fois par des objets sur scène que des suggestions d'images, d'odeurs ou de sensations écrites sur la partition. J'ai réfléchi aux objets susceptibles de stimuler la mémoire involontaire et affective des interprètes. Une valise, quelques vêtements et une feuille vierge symbolisant une lettre ont suffi pour que chacun traverse un chemin émotif personnel. La situation dramatique d'une rupture constituait, selon moi, un thème universel susceptible d'activer toutes sortes de souvenirs et d'expériences vécues.

Rapidement, les interprètes ont réalisé que le silence les menait à une très grande qualité d'abandon. Le silence crée de l'inconfort et exige de l'interprète d'y rester et de s'abandonner à la vulnérabilité qu'il suscite. C'est là que la notion d'« interprète impressionniste » est apparue. J'y reviendrai plus en profondeur en second chapitre du présent mémoire. L'un des interprètes, Claude Despins, a qualifié son expérience

de jeu d' « impressionniste », principalement dans les moments d'arrêt de l'action. Cette exploration m'a permis d'orienter la suite de mes laboratoires vers un approfondissement de la densité des silences par la qualité de présence. J'en conclus que la clarification de la terminologie liée à l'écriture du silence ainsi que les notions de mémoire involontaire, de mémoire affective et de tropismes m'ont aidé à poursuivre le travail d'écriture des partitions. Ces partitions cherchent à convoquer une coprésence du spectateur où le silence « impressionniste » se juxtapose à la présence de l'interprète et devient un lieu de rencontre de nos intériorités.

2 CHAPITRE II

PRÉSENCE ET COPRÉSENCE

Dans ce chapitre, je précise la signification de ce que j'appelle « l'interprète impressionniste ». J'y approfondis la notion de présence de l'interprète en scène et l'impact du silence sur la qualité de sa présence. J'aborde le silence au théâtre comme lieu de rencontre de nos imaginaires grâce à la coprésence du spectateur actif. Je me réfère également à Marina Abramović afin d'alimenter la notion d'intériorité et son impact sur le développement de ma recherche-crédation.

2.1 L'interprète impressionniste

Cette terminologie réfère au mouvement artistique pictural de la fin du XIXème siècle qui privilégie la transposition des impressions fugitives plutôt que la réalité elle-même en utilisant des angles de vue inhabituels et des nouvelles techniques. L'impressionnisme cherche avant tout à « transposer les sensations ressenties face au monde dans un langage spontané. » (CNRTL 2012) J'ai, depuis longtemps, une grande fascination pour ce mouvement en peinture. Je m'y suis intéressée à la suite de mon premier contact avec la toile *Impression soleil levant* (1874) de Claude Monet (voir Annexe B) lors de mes études collégiales. La dimension rebelle et audacieuse de la démarche impressionniste, qui vise à libérer l'art pictural du carcan académique, a influencé mon processus de recherche au début des laboratoires. Je tentais de retrouver ce choc esthétique, cette sensation puissante que j'avais éprouvée devant la

toile de Monet à dix-huit ans. Quelle était la source de cette expérience singulière et comment pourrais-je transposer celle-ci au théâtre? Par le silence. Les impressionnistes ont réussi à faire transparaître, dans des toiles figées, une vérité troublante et humaine que le silence au théâtre permet d'exhiber. « Aussi, devant ces tableaux avons-nous plus que devant toute œuvre antérieure l'impression de la réalité immédiate. » (Gombrich, 1997, p. 514-517) Nous n'avons qu'à penser à *L'Absinthe* (1875-1876) d'Edgar Degas (voir Annexe B), où la figure centrale est une femme, l'actrice Ellen Andrée, assise à côté d'un homme, le peintre et graveur Marcelin Desboutins. L'asymétrie du cadrage accentue l'isolement des personnages. Notre regard se pose immédiatement sur la femme abattue qui fixe le vide. La finesse du coup de pinceau, les teintes sombres et la sensibilité du peintre exposent ici la fragilité, la tristesse et l'immense solitude de cette femme devant son verre d'absinthe. La peinture manifeste une intériorité qui est touchante de vérité. Bien que le lieu où elle se trouve doit être bruyant, sa profonde solitude l'isole dans un silence dense qui la fige et nous fait oublier le chaos qui l'entoure. Autre exemple : *Un Bar aux Folies Bergères* (1880) d'Édouard Manet où plusieurs analyses ne font que relever l'effet de miroir tronqué disant que « tout est décalé et aucune vraisemblance possible n'est dans ce reflet. » (Skira, 1994, p. 23) alors que ce qui ressort, selon moi, est la vacuité du regard mélancolique de la serveuse. C'est ce qui me fascine autant de l'impressionnisme : le sentiment d'assister au passage éphémère d'une émotion pure et sans censure. L'impression que notre rapport au temps change, qu'il ralentit et s'étire grâce à la scène dépeinte et la charge d'un silence qui, pour moi, provoque le même dialogue intime qu'au théâtre. Que je pense à *L'Olympia* (1863), au *Fifre* (1866) ou au *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, à *La Loge* (1874) ou aux *Deux sœurs* (1881) de Renoir (voir Annexe B), ce silence fugitif propre à l'impressionnisme en peinture est ce qui lie le mouvement artistique à ma recherche-création.

Afin de mieux cerner la définition de l' « interprète impressionniste », je m'appuie sur la définition que le metteur en scène Peter Brook établit entre créateur et création. Il formule que « [...] la création n'émerge pas de la personne, du « créateur », la création passe à travers sa personne si elle trouve en elle la préparation et l'espace nécessaire. » (Pérez-Guillon, 2020, p. 6) Cet espace intérieur, plein d'un vide que Brook qualifie de vibrant, est disponible sous condition d'une écoute de « qualité pure » (Pérez-Guillon, 2020, p. 14) Assurément, le silence convoque cette dernière chez l'interprète à travers son corps, ses sensations, les sons, les éléments environnants, son intériorité, la partition, la mise en scène, ses partenaires et les spectateurs. Le silence que je qualifie d' « impressionniste » se manifeste dans les moments d'arrêts de l'action théâtrale. Comme si des tableaux éphémères apparaissent grâce au silence, à des instants d'immobilité et à cette « écriture picturale » (Rykner, 1996, p. 222) qui opère un déplacement du tableau pictural vers le tableau dramatique. Chargé par la parole et les gestes qui le précèdent, le tableau permet un déploiement de la densité du silence à travers le corps de l'interprète, unissant différentes temporalités.

Le tableau pictural ou dramatique se présente ainsi comme un lieu de passage. Au théâtre, il fait sentir dans le silence qu'il impose la circulation des forces émotionnelles que le discours ne pourrait que tuer. Plein du passé et gros de l'avenir, il arrête la parole en un instant suprême où tout est donné hors de la parole, hors du mouvement. [...] Leurs regards, leurs fuites ou leurs échanges, fixés dans l'instant du tableau, structurent la scène mieux qu'aucun dialogue. (Rykner, 1996, p. 223)

Le silence « impressionniste » est non seulement parlant, mais il constitue également une toile vivante où l'intériorité de l'interprète devient, grâce à l'altération de la temporalité des silences, le paysage que le spectateur contemple et par lequel il accède à son imaginaire, à son propre paysage intérieur. Nourris du sous-texte, des non-dits, du non-verbal des interprètes ainsi que des choix de mise en scène, de direction d'acteurs et de configuration scénique, ces silences mènent interprètes et

spectateurs à une mise à nu très intime et à une connexion instantanée au moment présent. Par la vulnérabilité qu'il convoque, le silence « impressionniste » rapproche l'interprète de ce que Rykner nomme l' « état de nature » (Rykner, 1996, p. 191), c'est-à-dire une présence entière dénuée d'intentionnalité mais chargée de ce que le metteur en scène Peter Brook appelle la « qualité d'être. » (Perez-Guillon, 2020, p. 4) Rykner le nomme « acteur naturel » (Rykner, 1996, p. 191), mais je préfère l'appellation « interprète impressionniste » puisqu'elle ramène non seulement à la notion d'intériorité et de sensations, mais également à l'aspect contemplatif et éphémère du silence. Figurant dans des espaces scéniques épurés, l'interprète doit être entièrement connecté à la moindre sensation ou émotion qui s'active en lui en temps réel. Comme le dit la metteuse en scène Ariane Mnouchkine : « le théâtre est l'art du présent pour l'acteur. Il n'y a pas de passé, pas d'avenir. Il y a le présent, l'acte présent. » (Féral, 1989, p. 9). S'engager dans cet acte de présence était primordial dans le travail des silences. Les espaces de silence obligeaient une grande qualité d'abandon. Cet état de pure présence lors des moments d'inaction nécessitait la confiance des interprètes envers leurs corps et leurs pensées. Le silence exige de l'interprète qu'il existe par sa simple présence et son intériorité et non par une série de gestes et d'actions non-verbales narratives qui racontent en silence. Tout comme en peinture, le silence « impressionniste » au théâtre fait ressortir la vérité oubliée dont parle Rykner et « préfère laisser quelque chose à imaginer au spectateur. » (Gombrich, 1997, p. 528)

2.2 Présence et silence

Qu'est-ce que la présence au théâtre ? Il semble y avoir autant de définitions que d'interprètes et de metteurs en scène. Dans son essence, c'est quelque chose d'intangible qu'on ressent et qu'on expérimente. La présence sur scène est difficile à cerner puisque sa perception relève de la subjectivité. Les recherches de Josette Féral ont grandement orienté mes réflexions concernant la présence et le silence,

notamment par sa série d'entretiens en trois tomes *Mise en scène et jeu de l'acteur*. Il existe plusieurs définitions de la présence au théâtre mais certaines attirent spécifiquement mon attention comme le « fait de participer à quelque chose, de jouer un rôle à quelque part » et le « fait d'exister, de se trouver dans un lieu, dans un milieu, dans une substance, chez un individu. » (CNRTL, 2012) Ces définitions m'ont interpellée car elles impliquent la présence d'un autre, d'un espace et d'une action, soit les pôles qui constituent, selon moi, les bases fondamentales du théâtre. Pour savoir reconnaître la présence, il suffit une seule fois de constater son absence. Pour l'éprouver, une disponibilité et une sensibilité, autant chez l'interprète que chez le spectateur, sont requises. Peter Brook précise :

En réalité, la présence c'est quelque chose d'invisible. Nous ne pouvons en parler qu'après en avoir fait l'expérience. [...]. C'est comme le silence. Nous ne pouvons pas vraiment parler du silence. [...]. Mais lorsque tous les bruits ont été supprimé, le silence apparaît de lui-même. (Pérez-Guillon, 2020, p. 4)

Le silence permet de faire une réelle expérience de la présence en finesse et en profondeur. Certains interprètes conçoivent la présence comme une « absence du soi » (Féral, 1998, p. 68) en scène alors que le silence « impressionniste », au contraire, ouvre à une présence où le soi est mis de l'avant : « Le silence construit la présence de l'acteur en tant qu'être là, dénué d'intentionnalité. » (Siboni, 2008, p. 389) Cette notion de l' « être-là » (Sarrazac, 2000) a grandement orienté mes réflexions, car avant même d'imposer des intentions dans le jeu, le silence suggère une présence du soi intime de l'interprète en scène. À la fois simple et complexe à atteindre, cette présence de l' « être-là » dans le silence exige un discours intérieur constant chez l'interprète et un abandon à ce que ce discours provoque et éveille de soir en soir. Cette connexion dans le moment présent à son fil de pensées, à son propre sous-texte, aux éléments qui l'entourent et le construisent (corps, intériorité, technique, sensations, respiration, sens, éléments scénographiques, espace-temps, etc.) engendre

une qualité de présence sobre et dense. Comme mentionné en introduction à propos de la pièce 4'33'' de Cage, l'anthropologue Marc de Smedt évoque qu' « on fait du silence ce qu'on est. » (De Smedt, 1986, p. 104) Cette phrase résume en tous points ma démarche et a contribué à mon hypothèse voulant que, bien qu'elle nécessite un travail et un bagage technique, ce ne sont pas tous les interprètes qui peuvent soutenir le niveau de présence que le silence requiert. L'interprète doit être assez confiant pour s'abandonner à ce que le metteur en scène Alain Knapp appelle l' « ignorance » (Féral, 1997, p. 145) :

[...] il faut considérer que l'artiste, quel qu'il soit, dans quelque domaine qu'il exerce son art, est plus riche de ce qu'il ignore que de ce qu'il sait. Il y a probablement quelque chose qui, à l'insu même des personnes, émane de cette ignorance dans la présence au jeu. (Knapp cité dans Féral, 1997, p. 145)

La présence est également nourrie par cette créativité que l'interprète ignore de lui-même. Brook abonde dans le même sens et soutient que la présence « [...] nous met en face du grand inconnu. Cet Inconnu est la chose la plus active, la plus positive et merveilleuse qui soit. » (Brook dans Pérez-Guillon, 2020, p. 8) Notre silence « impressionniste » exige des interprètes qu'ils n'aient pas peur devant ce grand inconnu et qu'ils fassent confiance à la face cachée de leur créativité.

La présence est aussi associée à une forme de charisme que l'interprète possède d'emblée. Le metteur en scène André Brassard avance que :

La présence est une qualité donnée à l'être humain, comme celle d'avoir beaucoup d'oreille ou de talent musical. Il y a des gens qui viennent au monde beaux, d'autres pas. Certains ont de petits doigts et ne pourront jamais jouer du violoncelle. La présence, c'est un peu pareil. (Brassard cité dans Féral, 1997, pp. 97-98)

Cette définition me rappelle l'entrée en scène de l'actrice Céline Bonnier *Christine la Reine-garçon* de Michel-Marc Bouchard au TNM en 2012. Je me souviens avoir été happée par sa présence. Il est évident que sa démarche, son costume, l'éclairage, la mise en scène et la direction d'acteur y contribuaient. Mais on ressentait cet aspect intangible de la présence que Céline Bonnier possède naturellement et qui captivait notre regard dès son entrée en scène. Dans le même ordre d'idées, le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard définit la notion de présence ainsi :

Ça, c'est le grand mystère, la grande injustice. Mais il faut l'accepter. Il y a des acteurs qui se démènent sur scène, qui montrent une belle énergie et qu'on ne voit pas ou qu'on voudrait ne plus voir. Il y en a d'autres qui sont dans un coin. Ils sont entrain de tricoter ou de se gratter le derrière et on ne voit qu'eux alors qu'ils ne tirent pas la couverture à eux. C'est comme dans la vie, il y a des gens intéressants et d'autres qui ne le sont pas. C'est un talent. (Ronfard cité dans Féral, 1998, pp. 275-276)

J'abonde dans le sens de Brassard et Ronfard à propos de l'aspect inné de la présence, mais il me semble qu'elle peut également évoluer et s'enrichir avec les années en fonction du contexte, des altérations du corps de l'interprète, de son vécu émotionnel, de ses expériences personnelles et professionnelles et du cumul de ses apprentissages théoriques et techniques. Plus l'interprète maîtrise l'aspect technique de son jeu, moins il doit en tenir compte lorsqu'il joue. Je le compare à un athlète de haut niveau qui, d'apparence, s'exécute avec facilité et fluidité. Cette virtuosité bonifie, à mon avis, sa présence et capte notre attention comme spectateur. Je crois que la maîtrise de sa technique permet à l'interprète une grande liberté et un réel abandon sur scène. Ces deux aspects alimentent la qualité de sa présence qui peut être complexe à définir, mais que l'on reconnaît lorsqu'elle est là. La présence attire notre regard et peut même convoquer le désir. La metteuse en scène Martine Beaulne évoque la présence de l'actrice Sylvie Drapeau :

On sent toujours comme une blessure en elle. [...] Elle a du talent, bien sûr, mais elle exploite aussi toutes ses possibilités d'expression physique.

Elle est très consciente de ses moyens et elle se sert de tout. Elle joue du bout de ses orteils au bout des cheveux. Elle vibre entièrement, elle s'engage totalement. Tout son corps est engagé : sa mémoire affective, sa compréhension intellectuelle, sa sensibilité. Mais est-ce naturel chez elle? Est-ce travaillé? Je ne le sais pas. Ce que je sais, c'est qu'elle a une présence particulière et qu'elle est fascinante. (Beaulne cité dans Féral, 1997, p. 73)

Beaulne soutient également l'idée que la présence se travaille et se sculpte avec les années. Interrogée par J. Féral, elle avance l'aspect magnétique de la présence de l'interprète et l'expose comme quelque chose d'inhérent à la tension intérieure et à l'émotion qui l'habite lorsqu'il joue. C'est en grande partie cette tension souterraine qui garde le spectateur alerte et actif. Les parcelles auxquelles l'interprète nous donne accès et que le silence permet de révéler stimulent l'échange entre lui et le spectateur. Le metteur en scène Denis Marleau définit cet échange comme le fruit de ce qu'il appelle la « contrainte constructive » (Féral, 1998, p. 189) :

Au théâtre, même si cela semble contradictoire, je pense qu'on devrait surtout parler d'une contrainte constructive ; une contrainte qui, étant assumée entièrement par l'acteur et le metteur en scène, aura pour objectif premier d'instaurer un rapport actif avec le public, un vrai échange. [...] Au bout d'un certain temps, ils [les interprètes] ont surmonté ces difficultés pour devenir extraordinairement présents. Chaque geste, chaque petit mouvement de main, chaque inclinaison du corps devenait quelque chose de lisible immédiatement. (Marleau cité dans Féral, 1998, pp. 189-190)

Donc, le silence est une contrainte qui, lorsqu'elle est comprise, assimilée et maîtrisée par l'interprète, accentue sa présence et favorise non seulement la compréhension de l'objet théâtral par les spectateurs mais aussi la co-construction imaginaire. D. Thibault souligne dans son mémoire de maîtrise que « [l]e silence n'est donc pas une absence mais la présence d'une potentielle présence. » (Thibault, 2001, p. 102) Et c'est ce qui nourrit la tension dramatique puisque, tout en demeurant ancrée dans le

moment présent, elle est active et tournée vers un futur inconnu constamment en découverte.

2.3 Coprésence du spectateur-actif

L'échange de silences est fort de sens et rarement passif au théâtre entre l'interprète et le spectateur. Peter Brook affirme qu'il y a deux silences au théâtre :

Le silence de plomb, ce silence sans vie, qui ne nous aide pas, et l'autre, le vrai silence, celui qui réunit mystérieusement et indéniablement des personnes ordinairement divisées. C'est un vrai moment, un vrai moment de partage. Entre ces deux silences, entre ce silence sans vie – celui de l'ennui au théâtre, quand on a lâché le spectacle et qu'on s'est endormi – et ce silence où l'on se sent « ajustés », « ensemble », ce silence plein de vie, d'une vie extraordinaire, entre ces deux silences, mille questions se lèvent. Pas au sommet, pas à la base, non, juste entre les deux pôles. (Brook, 2006, p. 5)

Chaque spectateur vit le silence à sa façon et il peut en inviter un certain nombre à faire une introspection qui accentue son expérience subjective puisqu'il perçoit alors plus nettement ce qui fait écho pour lui à ce moment précis de sa vie. Dans le silence, c'est le « lecteur-spectateur qui décide de la ponctuation vocale qu'il y « entend », c'est-à-dire perçoit phonétiquement et comprend. » (Pavis, 2000, p. 30) Le silence peut donc éveiller toutes sortes de sensations chez le spectateur et même faire ressurgir de profondes vulnérabilités. Il ne le laisse pas indifférent et stimule son imaginaire puisqu' « Il [le silence] ouvre à de nouveaux espaces, aux représentations que se fait l'esprit. » (Régy, 2007, p. 102) Le spectateur participe subjectivement car le silence « traduit une modalité du sens, une interprétation par l'individu de ce qu'il entend et une voie de repli sur soi pour retrouver le contact avec le monde. » (Le Breton, 2015, p. 155) Dans un contexte de représentation théâtrale, le silence textuel et/ou scénique devient :

[...] l'espace potentiel qui permet au spectateur, par son imaginaire, de construire le sens et donc de jouer un rôle actif dans la représentation. Le spectateur n'est plus simplement un sujet regardant, il prend une part active à la communication en remplissant les silences de la représentation. (Thibault, 2001, p. 112)

Par sa simple présence dans la salle, le spectateur est en position de réception, mais aussi de dialogue avec l'interprète. Le silence, me semble-t-il, stimule cette coprésence. La représentation théâtrale « [...] met en coprésence, en face-à-face, des êtres humains : ceux qui jouent sur la scène, et la débordent parfois, ceux qui sont agis par le jeu, mis en mouvement intérieurement, sollicités dans leur corps sensible. » (Lesage, 2013, p. 133) Cette coprésence est d'abord physique entre l'interprète et le spectateur qui investissent un même espace, mais elle renvoie aussi aux modalités d'échange, d'expérience et d'intersubjectivité. Leurs silences partagés ouvrent à une plus grande profondeur de la résonance entre scène et salle car les corps fonctionnent « à la fois comme surface réceptive aux sons extérieurs et comme volume à l'intérieur duquel circulent des bruissements et s'entendent des résonances. » (Boué, 1997, p. 106) J-P Sarrazac évoque l'ambivalence de la position du spectateur dans sa coprésence :

Devenir spectateur de théâtre, c'est occuper la position la plus ambivalente qui soit. C'est jouer – ou jouir – des deux sens du mot « comprendre » (« appréhender par la connaissance » et « embrasser dans un ensemble »), mais c'est également endurer leur contradiction : être à la fois, au titre de sujet doué d'intelligence, « celui qui embrasse » et « celui qui, en tant qu'être sensible, est embrassé. ». (Sarrazac, 2000, p. 77)

Dans la présente recherche, le spectateur n'est pas spect-acteur en ce sens que des actions ou une implication physique de sa part ne sont pas sollicitées lors du déroulement des partitions ni avant ni après la représentation. Mais il devient spectateur-actif par l'expérience phénoménologique à laquelle le silence le convie. Le silence sollicite davantage une expérience du vécu et « requiert la présence en soi du spectateur plus que de sa fonction d'interprétant. Ainsi, on pourrait affirmer que

l'œuvre se donne au spectateur pour être vécue et que le spectateur se donne à l'œuvre pour la remplir de son vécu et donc l'accomplir. » (Dospinescu, 2009, p. 50) Merleau-Ponty le nomme comme le « fait d'éprouver sa propre existence. » (Merleau-Ponty, 1945, p. VII) Liviu Dospinescu, théoricien de théâtre, lui, parle d'un « transfert phénoménologique » qui s'exerce entre l'interprète et le spectateur puisque le silence les mène à « un espace d'expérience des vécus phénoménologiques » (Durivage, 2020, p. 31). Cette expérience de transfert phénoménologique entre la scène et la salle s'accompagne d'une expérience physique de la coprésence que l'autrice Rébecca Déraspe décrit ainsi :

Le silence donne une place immense au corps de l'acteur, à sa créativité, à son souffle, à sa densité. Il permet un dialogue intime entre spectacle/spectateur. C'est un peu, il me semble, comme un moment de communion, de communauté. Aussi, il donne à entendre l'Autre. Le voisin immédiat. L'humain avec qui l'expérience théâtrale est partagée. La concrète. Le silence permet d'entendre son voisin respirer, tousser, soupirer. Le silence fait pousser l'humanité. (voir Annexe A)

La coprésence se construit conjointement par les relations qui s'établissent entre le spectateur et l'interprète, le spectateur et les autres qui l'entourent ainsi que le spectateur face à lui-même. Cette collectivité silencieuse unie dans un même élan crée un arrimage puissant entre scène et salle. L'autrice Liliane Gougeon Moisan confirme cette rencontre :

La présence des corps sur scène et des spectateurs dans la salle insuffle un sens à chaque seconde qui passe. Ainsi, lorsque l'on met en relation cette double présence et le silence, on crée, il me semble, une rencontre passablement puissante. [...] nous réunir devant un silence n'a rien d'anodin ; il doit y avoir quelque chose à comprendre, à découvrir, à ressentir, pensons-nous. (voir Annexe A)

Pour construire le sens, interprètes et spectateurs doivent baisser leur garde et s'abandonner à l'expérience commune de la représentation. « Le dialogue de théâtre,

c'est d'abord cela : une relation de construction mutuelle. » (A. Knapp dans Féral, 1997, p. 140) Pour construire, le spectateur accède aux représentations mentales et à son expérience vécue « grâce à des indices qui ne lui sont révélés que si, renonçant à ses habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sien sa vision. » (Sarraute, 1956, p. 73)

L'inconfort du silence approfondit la notion de suspension volontaire de l'incrédulité, puisqu'il positionne le spectateur dans un mouvement constant entre fiction et réalité. L'essayiste Pierre Champion expose ce phénomène de la manière suivante :

[...] la « suspension volontaire de l'incrédulité » (willing suspension of disbelief), qui conditionne l'illusion poétique doit-elle se comprendre moins comme une rupture que comme une sorte d'abstention, une sorte de laisser-faire conscient de lui-même, la levée autorisée d'une vigilance. Comme s'il se formait à tel moment, dans l'état permanent d'incrédulité que nous entretenons à l'égard des images, une certaine décision de les accueillir avec confiance. (Champion, 2001)

La suspension volontaire de l'incrédulité est donc une opération mentale volontaire où le spectateur, devant une œuvre, accepte ce qui lui est raconté sans faire preuve de scepticisme. Cet abandon lui permet d'avoir une perspective sur la réalité et ainsi, créer des ponts entre fiction et réel.

Dans cette perspective et par une extension de son sens habituel, j'appellerai donc fiction tout dispositif littéraire ou artistique (travail, fabrication, élaboration, poésie...) qui, permettant une suspension provisoire et consentie de notre incrédulité naturelle, nous mette réellement en présence de la réalité du réel. Tout simplement et bien évidemment, la notion de fiction, dans son acception la plus rigoureuse, n'a de sens que par rapport à celle de réalité : pour connaître la première, il faut approfondir la seconde, et ce qui les noue l'une à l'autre dans notre expérience. (*ibid.*)

Le silence demande cette ouverture face à la réalité et un investissement intime du spectateur puisqu'il le positionne non seulement comme témoin d'une histoire racontée, mais l'invite à un repli sur lui-même qui stimule sa sensation personnelle face au silence. Il devient un « partenaire en chair et en os qui nourrit et renouvelle à chaque instant [son] stock d'expériences. C'est lui le catalyseur par excellence grâce auquel ces mouvements se déclenchent. » (Sarraute, 1956, p. 100) L'intersubjectivité que le silence crée entre interprète et spectateurs permet l'expérience sensible. Tout comme l'« interprète impressionniste » appelle à une forme de contemplation du silence scénique, la coprésence invite le spectateur à la contemplation de son propre silence. C'est grâce à ces partages simultanés de silences qu'interprètes et spectateurs arrivent à se « passer le relais » (Charieyras, 2006, p. 42) afin de repérer les sensations sous-conversationnelles.

Le silence, ainsi donc, n'est pas toujours nettement audible, marqué par une longue pause, indiqué par une didascalie, signaler par le personnage. Souvent c'est à l'auditeur d'entendre les ruptures entre les fragments, de mettre en mémoire la suspension d'un énoncé pour être capable de la connecter avec une nouvelle énonciation. (Pavis, 2000, p. 29)

Devant le silence, le spectateur-actif est sensible à ce qui est dit, mais surtout à ce qui n'est pas dit et que le silence révèle.

2.4 La rencontre de deux intériorités

Tout comme en psychanalyse, le silence au théâtre est dense et révélateur. En référence aux recherches de Jacques Lacan, la psychanalyste Patricia Dahan évoque qu'il est non seulement démontré que le silence de l'analyste accentue la qualité de sa présence, mais aussi que « la fonction du silence dans la parole n'est donc pas un silence antérieur à la parole mais le produit de cette articulation. » (Dahan, 2011, p. 109) Le langage fait exister le silence comme un vase fait exister son propre vide

intérieur. Le silence est teinté de la parole qui le précède et cette dynamique relationnelle entre parole et silence ouvre un dialogue intime entre l'interprète et le spectateur dans les moments de silence. Il fait exister l'intériorité et la favorise. Il crée une rencontre où les faces cachées se révèlent et communiquent en silence. Définissons d'abord le concept d'intériorité selon David Le Breton et Philippe Breton :

L'intériorité est le moment du retour sur soi, la suspension de la turbulence du monde et la plongée brève ou longue sur ce qui fonde ce qu'on est comme individu. [...] L'intériorité ne s'oppose pas au vacarme car elle relève d'abord d'un état d'esprit. Mais le silence la déploie. (Breton et Le Breton, 2017, p. 118)

Le silence permet donc l'accès à l'intériorité. Il permet d'y plonger et de potentiellement établir un contact profondément intime avec soi et avec l'autre. « L'intériorité apparaît ainsi comme le lieu sans espace d'un jeu entre soi et l'autre, soi et soi. » (Breton et Le Breton, 2017, p. 120) Ces communications invisibles donnent à la parole « sa tonalité affective, sa dimension de langage. » (Breton et Le Breton, 2017, p. 126) Le silence alors n'est pas qu'au service de la parole. Il la bonifie, l'approfondit et l'ancre dans un aspect qui fait écho direct avec nos intimités. L'intériorité correspond à ces souvenirs, aux sensations intérieures et/ou physiques et aux émotions qui sont ravivées. Mais encore faut-il être disponible et réceptif afin de s'ouvrir à cet échange de paroles silencieuses.

L'intériorité est donc pour moi un deuxième monde, tantôt celui des ombres, tantôt celui de la lumière, selon l'état d'esprit du moment. Sa vertu fondamentale est d'être le lieu d'une parole, d'un échange de paroles, qui loin d'être un simple théâtre de marionnettes que nous agirions à notre guise, contient ce qui nous échappe. C'est dans ce lieu privilégié que les autres vous parlent, à l'abri de toute susceptibilité, mais pas de tout risque. L'intériorité est le lieu d'une vraie parole, celle qui s'échange, celle que l'on reçoit d'autant plus comme un choc qu'on ne peut pas s'y soustraire. Les paroles intérieures sont assourdissantes. À condition bien sûr que nous prenions le risque d'y laisser pénétrer et agir

à sa guise cette parole d'autrui, que nous acceptions de l'entendre dans le lieu où elle a le plus d'écho, c'est-à-dire en nous, en ce lieu mystérieux qui défie la biologie et nous distingue d'une simple machine vivante... (Breton et Le Breton, 2017, p. 125)

L'intériorité contient ce qui nous échappe et le silence donne accès à ces parts d'ombre en nous. Il fait émaner, consciemment ou non, une parole. Breton et Le Breton suggèrent même que « l'intériorité serait le lieu de l'indicible. » (Breton et Le Breton, 2017, p. 126) Le silence permet donc l'accès à ce qu'on ne se dit pas et devient l'espace-temps où le dialogue intime est possible.

L'artiste Marina Abramović a exploré ces échanges silencieux lors de sa rétrospective *The Artist is present* qui s'est tenue au MoMa à New York du 9 mars au 31 mai 2010. Le titre met en évidence le concept même de présence. Contrairement à Brook qui affirme que la présence est invisible, Abramović fait de la présence l'objet même de sa performance et l'expose comme œuvre à part entière. Elle met en œuvre ce que Smedt dit de la pièce *4'33''* de Cage : elle fait du silence ce qu'elle est. Lors de chaque face-à-face, elle se retrouve devant « le grand inconnu » (Féral, 1997, p. 145) et « l'ignorance » (Féral, 1997, p. 145) décrit par A. Knapp. *The Artist is present* est inspiré d'une autre performance réunissant Abramović et Ulay, *Nightsea Crossing*, qui a eu lieu de 1981 et 1987. Durant cette performance, les deux artistes étaient assis immobiles sur des chaises d'un bout à l'autre d'une longue table dans différents lieux publics. Ils proposaient une exploration sur le silence, le jeûne et l'inaction au milieu de notre société occidentale effrénée. Dans *The Artist is present*, Abramović est assise, mais cette fois, dans l'atrium du MoMa pendant toute la durée de l'exposition, à chaque jour de l'ouverture à la fermeture du musée. Elle conviait le public à venir s'asseoir, un à la fois, devant elle pour la durée de leur choix, dans le silence. Il y avait deux chaises et une table, table qu'elle a retirée vers la fin de l'exposition-performance, désirant un contact encore plus direct qui provoquait un état de vulnérabilité chez le visiteur. (voir Annexe C) Entre chaque participant, elle baissait

la tête et fermait les yeux pour retrouver un état de neutralité, un degré zéro, avant d'offrir sa présence à la prochaine personne. Ce rituel suscitait un contact plus franc et chaque fois renouvelé qui, pour elle, était la meilleure manière de faire surgir la présence chez le spectateur. Le silence permet ce rapport égalitaire, ce degré zéro où les masques et les défenses tombent. Selon Abramović, la chose la plus difficile à faire est de ne rien faire. Elle souhaite offrir des espaces-temps et des pauses au milieu de la course effrénée du monde actuel. Comment réellement atteindre les gens dans leur intimité ? Leur silence partagé permet la rencontre de leurs intimités respectives et les mènent également à faire l'expérience de l'indicible. La simplicité de son dispositif a guidé ma recherche vers une forme plus épurée pour me rapprocher de ma propre intimité. L'idée de la présence comme œuvre en soi est en lien direct avec ma notion d' « interprète impressionniste » puisque le spectateur, qui prend part à la performance, contemple et ressent l'effet de la présence de l'interprète dans le silence. Il n'a alors aucune autre option que de se réfugier en lui-même. Les 1566 photographies des participants prises selon le point de vue d'Abramović par le photographe Marco Anelli, démontrent l'émotion brute qui surgissait souvent malgré eux, allant parfois jusqu'aux larmes (voir Annexe C). Le grand constat d'Abramović est qu'il y a énormément de souffrance, mais surtout beaucoup de solitude chez les gens. Depuis le début, la solitude, plus précisément la notion d'être « seuls ensemble », constitue le thème central de ma recherche. Je crois de plus en plus que nous traversons ce monde seuls et le sentiment d'être « seuls ensemble » (Fosse, 1999, p. 70) à la fois me fascine et me terrorise.

Le travail d'Abramović a toujours été basé sur la confiance, la vulnérabilité et la connexion avec le spectateur, lui aussi toujours mis à l'épreuve, spécialement avec cette œuvre. Cette performance a confirmé mon hypothèse que le silence n'est que présence et coprésence. *The Artist is present* fait la démonstration des notions de « pure écoute », de la présence de l' « être-là » et de la « qualité d'être » mentionnées plus haut. J'en conclus alors que le silence « impressionniste » positionne l'interprète

comme support sur lequel l'intériorité du spectateur peut se projeter. De plus, comme il a été évoqué, la présence est innée mais évolue au cours de la vie de l'interprète au fil de ses expériences personnelles et professionnelles. La coprésence et la co-construction imaginaire que le silence convoque contribuent à la suspension de la turbulence du monde et au dialogue de nos intériorités. L'ensemble de ces composantes et conséquences du silence font qu'au final, comme disait Marcel Duchamp, « c'est le spectateur qui fait le tableau. » (Duchamp, 1994, p. 247)

3 CHAPITRE III

ÉCRIRE LE SILENCE

Dans ce chapitre, je souhaite d'abord approfondir la notion de « partition » pour désigner un texte dramatique. Par la suite, je cherche à éclaircir l'apport du concept de « MA » japonais et l'influence de la typographie de la poésie dans mon processus d'écriture. Finalement, j'envisage chacune de mes quatre partitions de silence en rapport avec le travail textuel de Jon Fosse, John Cage, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Rébecca Déraspe.

3.1 La partition comme devenir sensible du texte

Le terme « partition » (Sermon, 2016, p. 39) s'est imposé rapidement dans ma recherche puisqu'il renvoie à son origine musicale et à une rythmique primordiale dans le travail des silences. Il renvoie également à l'action : « la partition engage à un faire, dans un régime de production, et non à une lecture. » (Sermon, 2016, p. 426). La théoricienne en histoire et esthétique du théâtre contemporain, Julie Sermon, compare la partition à un chemin, un système, un parcours, une organisation graphique qui sert à donner des repères aux interprètes. L'ouvrage *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques du 20ème et 21ème siècle* m'a initiée à une vision dynamique du texte dramatique. Le terme « partition » apparaît au tournant du XXème siècle en musique, mais est investi par d'autres disciplines comme la danse, la performance et le théâtre à partir de 1960. Selon Sermon, c'est avec le poème *Un*

Coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé, paru en 1897, (voir Annexe D) que les mots s'émancipent du carcan de la versification traditionnelle pour la première fois et proposent une nouvelle mise en page typographique. Le poème « invente une « symphonie littéraire » (Mallarmé) qui en fin de compte ne pourrait donner lieu qu'à un concert pour les yeux et pour l'esprit, un concert silencieux. » (Sermon, 2016, p. 60) L'idée du concert qui émane des espaces de silence entre les mots sur la page renvoie à une matérialité de l'écriture qui fait apparaître la rythmique, les sonorités et la profondeur du texte dramatique. Patrice Pavis remarque que :

Le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée, intégrée à la « musique et matière des mots ». Plus qu'un thème, le silence est un problème technique, une manière de constituer et de lire le texte. Parler ou écrire, dans la vie et dans la littérature, c'est mettre des mots entre des blancs (des silences) et des blancs entre des mots. (Pavis, 2000, p. 25)

Je m'intéresse à ces blancs, à l'inscription du silence dans les partitions textuelles. Ce sont ces espaces de « concert silencieux » (Sermon, 2016, p. 60) dans le texte que je souhaite explorer et qui me mènent à la question centrale de ma recherche : comment et de quelles manières la disposition du texte, des didascalies, des virgules, des points de suspension ou des espaces blancs traversent le corps des interprètes ? Qu'est-ce qui appartient à l'écriture et qu'est-ce qui appartient à l'expérience sensible de l'interprète ? Comment s'empare-t-il de ces écritures de silence ? Si le texte dramatique est écrit pour être dit, comment écrire le silence afin que l'interprète puisse en faire une expérience sensible et, le cas échéant, engager un dialogue intime ?

Le mot « partition » introduit la physicalité du corps tout en se référant à l'intériorité de l'interprète. La partition agit sur la théâtralité et la représentation dans une optique de mouvement, d'intermédiaire d'actions et de passation sensible de l'écriture à la scène.

[...] dire du texte dramatique qu'il est une « partition » revient toujours à le mettre en tension avec son devenir sensible : celui de la représentation. À l'instar d'une partition musicale, le texte dramatique doit en effet être joué : il est en « attente de la scène », voué à un « devenir-scénique », et ne trouve son accomplissement qu'avec l'actualisation effective de cette finalité. (Sermon, 2016, p. 39)

L'utilisation du terme « partition » invite autant l'autrice que le lecteur/interprète à repenser sa posture face à celle-ci. En tant que créatrice, j'ai perçu ces textes comme une partition dès l'écriture, dans une approche plus incarnée avec la matière. J'y explorais de nouvelles avenues de composition de rythmes, de sonorités et d'interprétation dans l'optique de son « devenir sensible. » (Sermon, 2016, p. 39) La disposition des mots, des didascalies, de la ponctuation et des espaces blancs sur la page sont le vecteur principal de l'expérience sensible des interprètes. Comme disait Brassard : « Le spectateur est frappé par l'émotion que l'acteur lui envoie, mais l'acteur est frappé par ce qui est écrit, par le texte. » (Féral, 1997, p. 91) La partition porte donc les traces du geste de l'auteur et transfère aussi la charge émotive des mots et des silences :

Que le texte soit poétique, dramatique ou musical, il ne peut en effet que donner à voir les « traces » de l'impulsion rythmique qui, au moment de son invention, a guidé l'auteur ou le compositeur. En s'attachant à ces traces, l'interprète a la possibilité de repasser par les voies de fabrication de l'écriture, mais il lui reviendra toujours la charge d'inventer les modalités de passage d'un signe à un autre de la partition. (Sermon, 2016, p. 77)

L'apport sensible de l'interprète pour passer d'un signe à l'autre, d'un mot à l'autre, d'un espace blanc à l'autre est essentiel dans notre travail du silence. Comme le mentionne Sermon, nous devons par moments retourner à la partition écrite, à notre base et son « devenir sensible. » Elle fait office de levier pour l'interprète.

L'écriture étant par définition incapable de fixer de façon adéquate le devenir singulier d'une œuvre, ce sont les relations que l'interprète établit entre les différents points et segments que donne à lire la partition, qui redonnent à la composition sa mobilité originelle, cette souplesse, cette liberté qu'elle avait dans l'esprit du compositeur, mais que l'artefact de la notation ne peut que découper et figer. (Sermon 2016 : 208)

L'écriture donne des pistes, mais l'expérience sensible, la créativité et l'intelligence de l'interprète et du metteur en scène devant la partition en font ressortir les angles morts. Comme affirme Brassard : « Le texte, ce n'est pas seulement ce qui est sur le papier. Ce qui est écrit, ce n'est que la pointe de l'iceberg. Le texte, c'est aussi ce que cache l'écrit. » (Féral, 1997, p. 99)

Une autre définition du mot « partition » m'a interpellée. Celle de l'« action de partager ce qui forme un tout ou un ensemble. » (CNRTL, 2016) La notion de partitionnement dans le sens de partage est à la base du geste créatif et du passage de la partition vers le corps et la scène. Ce mouvement vers l'autre constitue la dynamique de la partition. Cet échange est le point de départ et d'arrivée de toute écriture théâtrale. La communion de nos expériences sensibles, de la résonance de la partition dans un rapport transversal de l'auteur au metteur en scène à l'interprète et au spectateur nous rassemble. La partition nous positionne dans notre rapport à l'autre et le silence accentue sa profondeur dans son passage à la scène car « [...] le silence de la partition sur sa mise en jeu ne la marque pas comme un défaut, mais est un de ses organes vitaux. » (Sermon, 2016, p. 423) Il est non seulement le cœur de ma recherche, mais aussi le poumon de la représentation, ce qui fait respirer la scène et la salle à l'unisson.

3.2 Co-construction des partitions

Dans le cadre de ma recherche, j'ai expérimenté des formes d'écriture où parole et silence seraient indissociables à partir du principe soutenu par Rykner que toute parole part du silence. Cependant, ma volonté est de ne jamais le positionner comme un langage de deuxième ordre. Rykner traite le silence « moins comme un contenu intégré au dispositif théâtral que comme une véritable forme capable de remettre en cause ce dernier. » (Rykner, 1996, p. 9) Cette remise en cause du dispositif stimule mon écriture et amène parfois certaines partitions plus près de la performance. Selon Pavis, c'est par les espaces blancs que le silence se matérialise :

[...] le texte, dans son écriture comme dans sa réception, part du silence. Le silence, le vide, le blanc sont premiers ; ils génèrent la parole, le sens, la forme comme ce qui est conquis sur le rien. Le silence de cette écriture est structural, c'est là toute la différence avec la dramaturgie classique (Racine) ou moderne (Tchekhov), dont le silence est thématique et psychologique. (Pavis, 2000, p. 27)

Comment écrire les silences? Comment écrire ce qui se tait ? Ce qui ne se dit pas ?
Comment « écrire le non-écrit ? » (Boué, 2009, p. 64)

J'explore l'espace blanc à travers le concept esthétique japonais de « MA ». Le « MA » est l'intervalle, la durée, le temps, la distance entre deux choses. C'est une esthétique qui fait référence aux variations subjectives du vide. Le « MA » représente l'espace-temps qui relie. « Être vide c'est être plein de rien. » (Kamata, 1993, p. 28) comme le dit le philosophe et père du Taoïsme Lao Tseu. Mais ce rien est plein de quelque chose. Le rien, dans l'esthétique de « MA », est matière. Dans mon écriture, il correspond à la distance sensible entre deux mots ou deux phrases qui permet à l'interprète de plonger dans son intériorité. C'est l'écart, l'« espace interstitiel » (Lucken, 2014, p. 65), l'interligne qui, à première vue, semble n'être rien, mais constitue l'essence profonde de la présence. Pour les Taoïstes, « la vérité ne peut pas

se transmettre par la parole, la vérité existe dans le vide entre les paroles, entre les lignes. » (Kamata, 1993, p. 32) La vérité réside donc dans le silence. Barthes, Derrida et Foucault, eux, décrivent le « MA » comme « un outil parmi d'autres visant à desserrer l'étreinte du logocentrisme. » (Lucken, 2014, p. 48) Par définition, le logocentrisme structure tout comme un langage et :

[...] désigne toute configuration intellectuelle dans laquelle on suppose l'objet de la connaissance appropriée d'avance à celle-ci. L'étant, la réalité ou le sens y sont conçus comme foncièrement intégrés à une structure ontologique et/ou idéale, qui les rend pleinement disponible pour le savoir. (Mary, 2013, p. 223)

En opposition à l'étreinte du logocentrisme, le « MA » ouvre à ce qu'on ne sait pas, à ce qu'il y a entre, derrière et autour ce qui est écrit sur la page et relève plutôt d'une connaissance logique. Bref, à ce que j'essaie d'exprimer par le silence. Car comme le chante Ariane Moffat dans la chanson « Hôtel Amour » de son album *MA* : « Le silence dévoile l'intime au grand jour. »

L'approche textuelle sensible de la poésie influence grandement mon rapport à la matérialité de l'écriture. La disposition des vers cherche à stimuler des émotions autant, voire même davantage, que les mots. Les œuvres de poétesses comme Marjolaine Beauchamp, Chloé Savoie-Bernard, Sarah Brunet-Dragon, Marie Darsigny, Daphnée B., Maude Veilleux, Geneviève Desrosiers et Rupī Kaur font réaliser la portée émotive et sensorielle que la matérialité de l'écriture et l'éclatement de la forme traditionnelle permettent. (voir Annexe D) Comme l'affirme Cage :

[...] la poésie n'est pas de la prose, simplement parce que la poésie est, d'une façon ou d'une autre, formalisée. Ce n'est pas de la poésie du fait de son contenu ou de son ambiguïté, mais du fait qu'elle permet à des éléments musicaux (temps, son) d'être introduits dans le monde des mots. (Cage, 2012, p. XII)

L'introduction de la musicalité dans l'univers des mots active chacune de mes quatre partitions. Je conçois la page et ses blancs comme un matériau plein. Tout comme Dany Laferrière a dit dans son discours d'entrée à l'Académie française : « Écrire, c'est ordonner le chaos. ». Ici, je tente d'ordonner le chaos des mots mais surtout le vacarme des silences. Car si l'adage dit : « les mots s'envolent et les écrits restent », les silences, eux, transforment.

3.2.1 Partition 1 : Le vide

Mon objectif pour cette partition est de faire du silence le personnage principal. J'explore l'écriture du silence dans l'idée que « [...] la page se présente désormais comme une table rase, où il n'y a rien d'autre que les signes écrits, qui doivent permettre à eux seuls de jouer l'œuvre – sans parole ou contexte tacite. » (Sermon, 2016, p. 424) Je considère l'espace blanc comme un signe écrit au même titre que les mots et c'est ce qui met en lumière l'aspect spatial et temporel de cette partition qui :

Fait la découverte du vide, dans la conception chinoise ou japonaise, d'un geste et d'une parole délivrés de l'expressivité d'un sens antérieur à transmettre : « [...] le vide est tout-puissant puisqu'il peut tout contenir. Dans le vide seul, le mouvement devient possible. » (Okakura Kakuro, *Le Livre du thé*, 1906) Dans cette vision orientale, le vide, le blanc, le silence ne sont plus un manque à combler, un moment à passer ou un espace à remplir, mais une matière, un support pour l'écriture et le mouvement. Cette conception orientale semble s'appliquer à la manière dont le théâtre contemporain s'empare du silence pour sortir du néant. (Pavis, 2000, p. 27)

Je considère le vide ici comme matière et comme support à l'écriture et au mouvement. Les espaces blancs dans l'écriture de J. Fosse me semblaient être une piste pertinente pour ma recherche-crédation. Ils sont l'espace et le temps qui créent une dynamique entre les mots et les silences. Ils représentent à la fois le terrain de jeu des interprètes et l'espace de co-construction imaginaire entre le spectateur, la partition et l'interprète. Loin d'être dépourvus de profondeur, ces espaces, qu'on

pourrait percevoir comme du vide, n'en sont pas moins chargés de sens. Généralement disposée en vers libres, apposée à la marge de gauche avec peu de ponctuations et entrecoupée de brèves didascalies, l'écriture épurée de Fosse engendre de larges bandes horizontales d'espaces blancs à chaque ligne. C'est « [...] une écriture minimaliste, peaufinée sans être précieuse, un rythme cadencé mais lent, une situation dramatique simple sous laquelle peuvent toutefois couvrir des forces obscures. » (Vigeant, 2003, p. 95) Comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant de la pièce *Le Fils*, cette mise en forme de l'écriture, réduite à l'essentiel, peut déstabiliser le lecteur et provoquer chez lui différents états affectifs dans un court espace-temps.

LE PÈRE

au fils

Il avait sans doute pas mal bu
le voisin
aujourd'hui

LE FILS

Oui un peu

LA MÈRE

Vraiment

LE PÈRE

Il était soûl

LE FILS

Pas vraiment soûl

LA MÈRE

Mais raconte
Comment vas-tu
Où as-tu été
Ça fait si longtemps
qu'on n'a pas de nouvelles

LE FILS

Levant la tête, regardant la mère
Non ce n'est pas si

LE PÈRE

Interrompant
Non très causant
tu ne l'as jamais été
Il rit brièvement (Fosse, 1999, p. 97-98)

Fosse considère que chaque espace blanc qui suit une ligne de texte écrit est du temps, de l'espace plein. Il se doit d'être investi et incarné au même titre que les mots et contribue à la cadence de la partition, à son battement global. M-S. Perraton-Lambert mentionne que dans l'écriture de Fosse :

[l]es silences nous apparaissent comme des trous à combler, parfois signes de l'indicible, ou encore, comme les traces d'une information non-transmise à un allocataire à l'intérieur du dialogue. D'un autre côté, ils semblent opacifier le dialogue. (Perraton-Lambert, 2019, p. 20)

Cette association entre le silence ou le vide typographique et l'indicible rejoint les écritures beckettiennes et sarrautiennes qui imposent, comme le mentionne Sarrazac, un « être-là », c'est-à-dire un investissement physique et mental dans le moment présent autant de l'interprète que du spectateur. Une coprésence. Sarraute résume bien la capacité de bouleversement de cette coprésence en affirmant que « Le silence : sa présence paralyse. » (Sarraute, 1967, p. 52) Dans l'écriture de Fosse :

[...] le Vide se loge à travers les répliques et fait du sens un lien très serré entre le contenu des dialogues, le rythme et les actions. Ainsi, tel un mouvement souterrain, il se meut dans le blanc des lignes et est porteur d'un sens implicite qui se déploie à « l'orée du langage ». (Perraton-Lambert, 2019, p. 15)

Les espaces blancs se sont donc imposés dans l'évolution de mon écriture pour faire état de cette présence silencieuse qui amène une alliance entre interprète et spectateur lors de cette traversée sensorielle qu'est la représentation. Ma première partition (voir

Annexe E) est constituée de trois répliques : « Tout va bien. Tout va très bien. Tout va bien. » Les laboratoires avec l'interprète m'ont mené à écrire trois variations différentes de la partition. La première variation contient une didascalie de lieu de quelques phrases et le superlatif « très » se situe dans la première et la dernière réplique. Dans la deuxième variation, j'ai réduit la didascalie à une seule indication (Ce n'est pas la vie dont elle rêvait) pour finalement dépouiller complètement la page et n'y laisser que le vide et les trois répliques dans la troisième et dernière variation. J'ai travaillé un déplacement du fragment où seul le superlatif distingue finalement la deuxième réplique des autres. Cette légère variation suggère une rythmique et un sous-texte plus percutant puisqu'elle permet à l'interprète de ponctuer la phrase autrement et donc, de tenter de nous convaincre davantage que tout va bien. Ce qui a comme conséquence d'accentuer son déni. Les espaces blancs deviennent également un espace d'annotations et de création pour l'imaginaire de l'interprète. Tout comme Fosse, ma partition se veut minimaliste et impose un certain rythme par les espaces blancs. Elle révèle un mouvement intérieur relatif au non-dit. Claude Régy dit à propos de l'écriture de Fosse :

Ce n'est pas le texte écrit qu'il faut faire entendre avec une intonation soi-disant juste, c'est ce qui n'est pas écrit et qu'un art secret réussit à faire percevoir. C'est notre travail : sonder, découvrir, entendre cette vie que le texte révèle au-delà de lui-même. Il faut se laisser envahir par cette vie. (Régy, 2007, p. 38)

Cela implique d'être réceptif à ce qui se trouve dans l'interstice, ce que suggère le concept de « MA » japonais. Son esthétisme du vide avance que « le silence du MA est le résultat d'une concentration parfaite, la cristallisation d'un pouvoir d'intériorisation en tant qu'être. » (Hashimoto, 1990, p. 44) C'est là que réside cet « art secret » (Régy, 2007, p. 38) que nomme Régy. Dans la parfaite concentration et l'intériorisation de l'interprète et du metteur en scène qui déplacent la partition vers la scène pour lui permettent d'accéder à son « devenir sensible. » Ma ligne directrice

dans l'écriture et la mise en scène de cette partition est de faire exister, de matérialiser d'une certaine manière le vide dans le but de faire ressentir un vide intérieur profond sous-jacent. Tout comme chez Fosse, le défi « est de s'emparer de cette langue extrêmement dépouillée et savamment rythmée, et de parvenir à restituer le sentiment d'angoisse que transmet, à la lecture, l'œuvre. » (Vigeant, 2003, p. 94). Le rythme créé, par la forme et le minimalisme de l'écriture, un sentiment de vide qui devient alors le sujet principal. La forme et le fond se rencontrent.

3.2.2 Partition 2 : Monologue troué

Cette partition est basée sur un extrait de ma pièce *Parfum Cheap*, explorée en première année de maîtrise lors d'un atelier de création. (voir Annexe E) Au centre, le personnage de Tante Lise, femme sympathique et extrêmement seule, qui aimerait pouvoir parler à quelqu'un. J'ai tenté d'explorer la solitude à travers une partition d'une durée de douze minutes qui cherche à radicaliser le silence. Durant la performance, Tante Lise, solennellement, mettait des chandelles sur un gâteau et ne disait qu'une seule fois : « C'est moi qui l'a fait le gâteau. » C'est à ce moment que j'ai confirmé l'impact de la densité du silence qui suit la parole. Au fil des explorations, j'ai développé un intérêt pour les figures contradictoires du silencieux et du bavard que David Le Breton expose comme un couple archétypal conversationnel. Il soulève que « la question de la part du silence dans la conversation entraîne celle des différentes significations du silence dans la relation aux autres. » (Le Breton, 1997, p. 21) Comment donc observer ces parts de silence et leur symbolisation au théâtre ? Par l'écoute. Dans la première variation de la partition, Tante Lise s'adressait à un autre personnage, qui lui, ne disait qu'une seule réplique : « Moi dans ce temps-là j'aime mieux me taire. » Je m'intéressais alors aux conditions et aux signes de l'écoute et de la non-écoute entre les personnages lors des silences.

C'est la découverte des conférences écrites de John Cage qui m'a mené à concentrer ma recherche sur le personnage de Tante Lise et la composition du monologue troué.

Dans *Silence ; conférences et écrits*, Cage cherche à transcrire et à inscrire le souffle, les sensations, les temps, les pauses, les silences, les envolées et les ruptures dans la partition afin de refléter avec la plus grande précision ce qui était entendu lors de ses conférences. Il explique que son intention était « [...] de dire ce qu'[il] avai[t] à dire d'une manière qui en constituerait un exemple : l'auditeur pouvait ainsi, en théorie, faire l'expérience de ce que [Cage] avai[t] à dire plutôt que de simplement l'entendre. » (Cage, 2017, p. XI) L'aspect expérientiel et sensoriel de ses partitions a été significatif pour mon écriture. Tout comme Pavis l'avance : « La question du silence n'est qu'une affaire d'écriture, et l'écriture est liée à la respiration. Le souffle est ce qui nous fait écrire et lire selon des silences, des pauses, un rythme, une matière verbale à travailler. » (Pavis, 2000. p. 31) La retranscription par Cage de ses conférences fait ressentir un rythme et un souffle qui créent une musicalité. En lisant ses conférences à voix haute, j'ai constaté la puissance des rythmes et des différents battements qui s'en dégagent et que le compositeur arrive à transmettre par les mots, les espaces blancs et les symboles. (voir Annexe F) Cage abonde dans le même sens que le concept de « MA » japonais, « un espace vide ou un temps vide n'existent pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. » (Cage, 2017, p. 9) Ma partition du monologue troué tente une exploration du sous-texte qui se dégage des espaces vides mais se révèlent finalement être pleins.

Aujourd'hui, si un compositeur n'écrit rien de ce qui relève d'un aspect central de la mise en jeu, ce silence est « plein » - sans cela, on voit mal comment John Cage par exemple aurait pu travailler dans ses partitions la question de l'aléatoire et de l'indétermination, qui repose sur la netteté de la séparation entre ce qui est écrit et ce qui ne l'est pas. (Sermon, 2016, p. 424)

Cette précision entre ce qui est écrit et ce qui ne l'est pas est au cœur de mon écriture et du mouvement sous-jacent de la partition. Je tente de mettre en lumière une parole ponctuée de silences. Contrairement à la partition du vide où j'extirpe la parole du silence, je tente ici d'observer comment les silences ponctuent mais aussi traversent la

parole. Ces trous de silence ont une fonction et une temporalité. Ils sont porteurs d'une émotion et font résonner la parole qui les entoure tout comme la parole les nourrit également. L'autrice Rébecca Déraspe avance que « le mot « silence » [...] a moins d'impact qu'un vrai silence que l'on peut « voir » sur la page. » (voir Annexe A) C'est ce que j'explore ici par les espaces blancs et l'abolition des didascalies temporelles qui font apparaître le souffle de la partition et déploient le sous-texte. Chaque espace blanc suggère une durée par sa taille sur la page. C'est un temps, une respiration, une propulsion vers les mots suivants qui ne fait jamais perdre le fil de la pensée mais l'approfondit. La partition devient une matière visuelle qui met grandement en relief le souffle et les rythmes. Sa matérialité rappelle certaines partitions de musique expérimentale et devient un guide pour l'interprète. On y retrouve deux longues phrases sans espaces entre les mots, ce qui suggère une accélération du rythme. L'absence d'espace permet l'introspection et fait davantage plonger l'interprète dans le discours intérieur du personnage et dans sa solitude. J'ai toutefois réalisé que lorsqu'il y a un espace blanc de plusieurs lignes et que le début de la phrase suivante s'ajuste à gauche de la feuille, l'interprète avait le réflexe de couper le fil de la pensée et de l'affect pour reprendre le texte après le silence comme s'il s'agissait d'un changement de paragraphe. J'ai constaté qu'en laissant des espaces blancs entre la marge et le début de la phrase suivante, le fil de la pensée pouvait se poursuivre plus aisément. Voici les deux variations en exemple avec les modifications en gras :

Première variation :

Parce que ça vient qu'on se demande on attend après quoi hein ? Tsé
 j'attends quoi moi ? Hein ? Certainement pas le prince charmant pis
 encore moins la paix dans le monde! Mais tsé la vie passe, ça va, ça vient.

Ça passe vite pareil hein ?

Hein ?

Me semble qu'hier j'allais m'acheter des bonbons à une cenne au dépanneur pis j'entendais mon père me crier de pas tout les manger avant le souper parce que sinon j'aurais pu faim pis que ma mère s'était trop fendue le derrière pour nous faire à manger pour qu'on gâche ça avec des bonbons à une cenne.

Je sens encore l'odeur du bœuf bourguignon de maman.
Du réconfort pur.

J'ai jamais réussi à refaire sa recette. Ça goûtait jamais pareil pis pas ben ben meilleur. Y'a des recettes de même hein que personne est capable de faire à part la personne qui les faisait ! Pis on essaye, pis on la rate, pis on recommence, pis ça goûte jamais pareil. C'est bizarre ! Tsé rouler d'la pâte c'est toujours ben rouler d'la pâte me semble ! Y'a pas 46 façons ! En tout cas... C'est spécial... Ça passe la vie pareil.

Troisième variation :

Parce que ça vient qu'on se demande on attend après quoi hein ? Tsé
 j'attends quoi moi ? Hein ? Certainement pas le prince charmant pis
 encore moins la paix dans le monde! Mais tsé la vie ça passe, ça va, ça vient.

Ça passe vite pareil hein ?

Mmm...

Me semble qu'hier j'allais m'acheter des bonbons au dépanneur pis j'entendais mon père me crier de pas tout les manger avant le souper parce que sinon j'aurais pu faim pis que ma mère s'était trop fendue le derrière pour nous faire à manger pour qu'on gâche ça avec des bonbons à une cenne.

La tourtière de maman.
réconfort pur.

Du

J'ai jamais réussi à refaire sa recette. Ça goûtait jamais pareil pis pas ben ben meilleur. Y'a des recettes de même hein que personne est capable de faire à part la personne qui les faisait ! Pis on essaye, pis on la rate, pis on recommence, pis ça goûte jamais pareil. C'est bizarre ! Tsé rouler d'la pâte c'est toujours ben rouler d'la pâte me semble ! Y'a pas 46 façons !

En tout cas... C'est spécial...
 Ça passe la vie pareil...

Bien que rien ne soit aléatoire dans cette écriture, le monologue troué offre tout de même une grande liberté à l'interprète. Tout comme l'affirme N. Doutey : « Avec ce silence, l'écrit creuse sa dimension propre, son « immanence » singulière. » (Doutey, dans Sermon, 2016, p. 424) C'est grâce à ces trous de silence qui surgissent à travers la parole et qui la ponctue qu'on accède à ce qui la constitue de l'intérieur.

3.2.3 Partition 3 : Verticalité

Cette partition est la plus mathématique et la plus technique des quatre. J'y explore ce que Maeterlinck appelle « le tragique quotidien » :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. (Maeterlinck, 1986, p. 115)

Le « tragique quotidien » est le territoire central de mes quatre partitions. Le silence révèle la solitude des personnages. Malgré leur détresse individuelle, leur ennui, leur solitude et leur mal-être, on décèle toutefois une complicité lors de leurs fous rires qui sont à la fois sincères et inquiétants. Dans le théâtre de Beckett, « le silence qui semble être le but ultime de l'auteur est inséparable du devenir cadavérique des personnages. [...] [L]e silence renvoie au tarissement progressif de l'existence. » (Evrard, 2012, p. 137) Cette aliénation lente était notre trame de fond. J'ai donc fait un collage de la pièce *Tous ceux qui tombent* de Beckett, écrite en 1956 et destinée à la radio, un média qui ne transmet que les sons et les silences. Beckett y compose, entre autres par les nombreuses didascalies, un va-et-vient sonore aliénant entre la gare et la maison de Madame Rooney. Nous la suivons dans son trajet quotidien éreintant pour aller chercher son mari à la gare. Mon collage se veut un objet complètement autonome à la pièce originale mais sans perdre de vue que « le silence règne malgré les mots. » (Charieyras, 2006, p. 45) Je mets en scène un couple et transpose la solitude des personnages de Beckett à une scène de souper redondante afin d'y explorer ce « tragique quotidien. » (Maeterlinck, 1986, p.115)

Toujours inspirée par la typographie qui rappelle la poésie et qui est dominante dans l'écriture de Fosse, je privilégie les courtes répliques aux phrases longues et une typographie prosaïque comme celle de la pièce originale de Beckett. La partition se présente sous la forme d'une liste qui énumère froidement un entretoisement de silences, de sons, d'indications, de symboles et de paroles. (voir Annexe E) Mon hypothèse était que la typographie verticale permettrait de faciliter l'apprentissage du texte pour les interprètes. Mais j'ai rapidement constaté que :

La partition ne facilite pas la mémoire photographique et constitue une matière complexe à mémoriser à l'extérieur de la mise en place. Elle impose l'importance de l'expérience physique de l'espace scénique dans sa compréhension pour les acteurs. (voir Annexe G)

La transcription de l'environnement sonore devient donc une tâche importante. J'observe le rapport entre le paysage sonore de la pièce et le silence pour constater que cette opposition révèle davantage la solitude des personnages. Je mets de l'avant la thématique du « seuls ensemble » dans une condensation de la pièce qui souligne l'absurdité douloureuse beckettienne. Le collage fait ressortir mes thèmes de prédilection tout en conservant l'essence, l'esthétisme et les rythmes de Beckett. Car chez Beckett, « il ne s'agit plus de parler mais de communiquer. » (Biédé, 2012, p. 250) C'est ce que le silence permet de faire. Étant spécifiquement écrite pour la radio, les personnages décrivent souvent leurs actions et Beckett accentue l'évocation d'images au sein même des dialogues. Comme je l'adapte pour la scène, je fais fi de ces descriptions pour favoriser le drame intérieur des personnages. L'environnement sonore constitué des bruits du vent, des hennissements de chevaux et des sons de charrette est un élément primordial dans ma construction rythmique de la partition : « Chez Beckett, lié à l'épuisement des mots et des corps, le travail d'abstraction qui va dans le sens de la disparition des limites, de la raréfaction et de la pénombre, privilégie l'essentiel, le son, le rythme et la répétition. » (Evrard, 2012, p. 140)

Le collage de la partition m'a obligé à distinguer et définir les didascalies « Silence », « Pause » et « Temps » avec les interprètes. Nous avons eu de très longues discussions et réflexions à ce sujet, ce qui m'a aidé à clarifier mes choix et à les appuyer avec mes recherches théoriques. Comme je l'ai mentionné précédemment, Rykner rappelle que Diderot préfère marquer « Pause » à « Temps », car elle suggère une attitude mentale différente face au silence. Cette notion a complètement influencé ma démarche et nous nous sommes rendus compte que chaque interprète a un rapport bien personnel et instinctif face aux didascalies d'arrêt ou de silence. Elles ne veulent pas dire la même chose pour tout le monde et tous ne les intègrent pas de la même façon. Même dans l'enregistrement audio de la pièce originale, les interprètes français ne font pas les mêmes distinctions entre points de suspension, « Temps », « Silence » et « Seconde de silence ». Chaque interprète semble s'approprier les didascalies de

façon très personnelle et instinctive. D'après Rykner, la « Pause » incite à une attitude mentale différente en ce sens qu'elle propose un détachement plus technique, plus froid ou désincarné de l'action dramatique. L'indication « Temps » suggère un souffle qui est moins de l'ordre de l'interruption mais plus de l'ordre de la respiration. Elle reste inhérente à l'action, au mouvement global du texte et permet à l'interprète de demeurer davantage connecté à l'intériorité du personnage, à la tension dramatique et à la charge du silence. Les didascalies « Temps » et « Silence » donnent accès, selon moi, à ce qu'il y a derrière les mots. Nous avons donc conclu qu'elles étaient plus pertinentes dans cette partition. Afin d'aider les interprètes à traverser les indications « Temps » dans un battement commun, j'ai codifié la partition par des symboles musicaux de soupirs et de demi-soupirs. S'il est vrai que « le rythme est une parole silencieuse » (Perraton-Lambert, 2019, p. 13), j'ai tenté de le rendre plus visible :

Christy : Vous n'auriez pas besoin des fois -

Mme Rooney : Chut !

Silence

Le bardot hennit.

Éclats de rire

Silence



Bruit de la campagne.

Éclats de rire débridé, frénétique.

Silence

Roucoulements. Faiblement.

4 temps.

Elle s'envoie une claque retentissante sur la joue.



Elle se mouche bruyamment.

Mme Rooney : Pauvre papa ! 7

Est-ce que quelqu'un a vu ma mère ?

Éclats de rire ironique. ↓
Bruits de gare.
Sonneries et sifflets.
Sifflement rapide qui passe.
Halètements.



Mme Rooney : Mets ton bras autour de moi.
 Ce sera bientôt la pluie.

L'ajout des symboles musicaux a été apporté dans la troisième variation et nous les avons rebaptisés « respiration » et « courte respiration » dans une légende en début de partition. Mais ils ne permettaient pas de trouver un rythme commun parce qu'ils ne pouvaient pas, à eux seuls, représenter les moments de respiration. Je les ai donc retirés pour ajouter, dans la cinquième et dernière variation, des indications basées sur le tempo de la chanson qui jouait en trame de fond. J'y inscris : *(Trois mesures 4/4)* ou *(Deux mesures 4/4)* à côté des didascalies « Temps » afin d'essayer de connecter les interprètes à une rythmique commune dans le silence. Voici un exemple :

Temps (Trois mesures 4/4)
Temps avec émotion (Deux mesures 4/4)
Silence.

Finalement, inspirée par l'annotation des interprètes, le seul symbole qui reste est une flèche verticale à la marge de gauche qui indique la durée d'un des rires :

● *Éclats de rire ironiques.*
 ↓ *Bruits de gare.*
 ↓ *Sonneries et sifflets.*
 ↓ *Sifflement rapide qui passe.*
 ↓ *Halètements.*

Cette indication visuelle était très claire et aidait les interprètes à respirer ensemble et s'écouter. Puisque Sarrazac décrit la pièce *Tous ceux qui tombent* comme une « agonie qui serait en même temps un revivre » (Sarrazac, dans Florence et Renard, 2000, p. 88), nous avons tenté de comprendre et traduire la pulsion de vie qui émane de leur agonie et de leur ennui. La verticalité et la rigueur formelle de la partition jumelées aux silences et au « tragique quotidien » (Maeterlinck, 1986, p. 115) ont permis de révéler des brèches de leur solitude. Ils étaient pour toujours, agonisant et « seuls ensemble. »

3.2.4 Partition 4 : Écriture par blocs

Forte de cette relation entre parole et silence, dits et non-dits, conversations et sous-conversations, l'écriture de Sarraute oriente ma quatrième partition. (voir Annexe E) Dans l'exploration des tropismes, Sarraute « affirme clairement son besoin d'échapper au passage obligé des personnages et de l'intrigue pour faire partager l'aventure d'une écriture qui se confronte à elle-même. » (Charieyras, 2006, p. 5) Pour rester concentrée sur la matérialité de la partition et la profondeur des silences, j'ai voulu m'éloigner d'une psychologie des personnages. Pour ce faire, j'ai nommé les personnages par les pronoms Elle et Lui. Ils suggèrent un détachement qui invite davantage l'interprète à se fusionner à la parole, aux silences et à la situation dans le moment présent. À travers une parole à la fois drôle, philosophique, métaphysique et existentialiste, je mets en lumière la sonorité des mots et des syllabes ainsi que la profondeur des silences.

Pour dire l'implicite, deux possibilités s'offrent à Sarraute : soit inscrire dans le texte, par des moyens typographiques, des silences, des pauses censées représenter une absence de parole, soit laisser dans les mots mêmes, des espaces libres que le sens ne vient pas combler totalement. (Charieyras, 2006, p. 39)

J'explore dans la partition cette notion d'amplitude aléatoire laissée à l'intérieur des mots. Cela s'inscrit dans la continuité de mes réflexions autour de la matérialisation du vide. Je développe une langue libre de décider d'elle-même et qui se surprend elle-même. Le mot devient littéralement le sujet du discours puisqu'il est « considéré comme une réalité à part entière qui a sa vie propre dans le récit. » (Charieyras, 2006, p. 73) Des commentaires sur le langage employé par les personnages s'inscrivent donc de manière intrinsèque à la fiction, au cœur même des répliques.

« Si entendre est un acte physiologique, écouter est un acte intersubjectif, incarné, indissociable du mouvement de la vie et de l'expérience sensible. » (Perraton-Lambert 2019 : 14). Cette distinction entre « écouter » et « entendre » constitue le point de départ du dialogue des personnages ainsi que l'enjeu central de la partition qui exige des interprètes une écoute aiguisée, incarnée et sensible. Inspirée par la forme d'écriture de l'autrice Rébecca Déraspe, les dialogues sont ajustés à gauche et les didascalies sont ajustées à droite de la page. Cette mise en page crée un mouvement dynamique et alimente la tension entre le dit et le non-dit. Il n'y a aucune indication d'émotions ou d'intentions de jeu; seulement des didascalies d'actions et de temporalité qui mettent l'accent sur les mots et les silences. Au fil des variations, j'ai exploré les didascalies « Silence », « Pause » et « Temps » pour finalement choisir d'utiliser « Silence », « Long silence », « Très long silence » et « Pause ». Ces différents silences créent une profondeur palpable et la « Pause » est un court battement. Elle constitue une respiration pour réattaquer la suite du dialogue. L'utilisation des deux marges forme une écriture en blocs sur la page et chacun d'eux se construit sur le précédent. Ils construisent un à un la partition pour créer le mouvement verbal et souterrain de la parole approfondie par les silences. Cette partition explore les répétitions et les juxtapositions qui mettent de l'avant, notamment par la surabondance de mots, le vide de ceux-ci et l'absurdité de l'existence. Ainsi, comme chez Sarraute, « le rythme peut donc apparaître grâce à la reprise des mêmes structures, des mêmes éléments, des mêmes sens. » (Charieyras,

2006, p. 81) La répétition de certaines consonnes, de structures et l'enfilade constante de questions/réponses de la part des deux personnages installent le rythme. Une grande musicalité en émane et s'apparente à une partition de jazz. Le jazz m'inspire ici par ses envolées, ses changements de rythme, ses battements, ses sonorités, ses contretemps, ses accents, ses consonnes bien appuyées. Cependant, rien ici n'est laissé à l'improvisation : tout est structuré et réfléchi : chaque pause, chaque durée, chaque accent tonique, chaque mot et chaque son. La musicalité des mots et des silences dans leur approche sensorielle m'intéresse puisque chez Sarraute, « les tropismes font éprouver la même sensation quand on entend les sons en musique, mais avec les mots. » (Boué, 1997, p. 105) Tout comme le monologue troué, les mouvements souterrains se manifestent dans les silences et au cœur de la parole :

La place et la dimension des silences contribuent à travailler de l'intérieur la matière verbale, à en modifier la composition, à en échanger le rythme, donc à constituer une écriture spécifique. Le silence n'est donc pas toujours audible/visible et matérialisé dans des points de suspension ou une pause. Il est parfois comme intégré à l'écriture, en particulier au jeu sur le signifiant. (Pavis, 2000, p. 29)

En plus de ponctuer la parole par des didascalies, les silences s'intègrent lors des logorrhées. Tout comme chez Sarraute, cette partition suggère qu' « aucune parole n'est gratuite. » (Charieyras, 2006, p. 4) Certaines répliques peuvent sembler plus en surface ou superflues, mais elles contribuent au mouvement global et au sens ou au non-sens qui en émane. Sans perdre de vue le contenu du discours, mon geste d'écriture est influencé par le « devenir sensible » et le devenir-scénique de la partition puisque « [l]'essence de la théâtralité ne se trouve plus dans le dialogue mais dans la parole scénique, dans l'activité même du langage comme chez Marguerite Duras ou Nathalie Sarraute et dans la difficulté à faire émerger du silence un discours théâtral. » (Evrard, 2012, p. 142) Au final, concevoir la partition pour qu'elle soit exécutée dans le noir est ce qui exacerbe son côté sensoriel et contribue à en faire émerger la théâtralité.

En conclusion, tout comme la pièce 4'33'' de Cage qui fait ressortir la présence des bruits et des sons et permet d'accorder de l'importance aux harmonies et aux dissonances présentes autour de nous, le silence au théâtre oblige aussi l'arrêt et l'écoute. Il force à tendre l'oreille et à être complètement attentif à ce qui se passe en nous et autour de nous pour prendre conscience de notre présence dans le monde. C'est ce que j'ai tenté de transmettre par l'écriture des quatre partitions. Je constate que bien qu'elles soient différentes dans la forme et dans leur rythmique, chacune préconise le vide plein. Je remarque qu'investir la page dans son entièreté permet de nourrir à la fois la parole et le silence. Les partitions qui me semblent les plus opérationnelles sont celle du vide et celle du monologue troué. Le mouvement sous-jacent qui entoure et traverse les mots y est plus apparent et engendre une expérience plus sensible pour les interprètes. Il les aide à se connecter davantage à leur sensation et à leur ressenti de ce que le silence représente et produit en eux. J'ai également confirmé que le travail du silence demande d'abord une immense rigueur dans l'écriture et beaucoup de précision dans l'apprentissage des interprètes. Mais lorsque la partition est maîtrisée, un abandon, une écoute et une sensibilité émergent chez les interprètes et les spectateurs, qui révèlent les non-dits dans un rapport très intime.

4 CHAPITRE IV

PROCESSUS DE CRÉATION

4.1 Méthodologie hybride ; heuristique, autoethnographie et phénoménologie

Ma recherche s'inscrit depuis le début dans une démarche intime et intuitive. L'artiste visuelle et chercheuse Sophia L. Burns m'a permis d'éclairer certains territoires de ma recherche-crédation. Elle avance que :

[...] la théorie nomme et la création évoque. L'un est du domaine du verbe, l'autre de l'image. Le verbe rend visible et nomme ce qui est invisible, mais l'image aussi capte et évoque ce que le verbe ne peut exprimer. C'est donc dans cet entre-deux, entre le faire et le nommer, que pratique de création et pratique de recherche se situent. (Le Coguiec, Gosselin, 2009, p. 63)

J'ai compris que je parviendrais à résoudre la tension et l'ambivalence entre la chercheuse et l'artiste que je suis en nommant ce que je fais et en faisant ce que je nomme. La lecture de Burns m'a permis de définir ma posture de chercheuse dans ce croisement entre théorie et pratique. Comme elle l'affirme, « [...] je pars de mes instincts d'artistes pour en arriver coûte que coûte à une posture de chercheur ; le tout est d'en comprendre l'articulation et la destination. Vers quel type de savoir ? Qu'ai-je besoin de dire ? Et comment puis-je le dire ? » (Le Coguiec et Gosselin, 2009, p. 59) Lors des périodes de doutes, je revenais au point de départ de mon besoin de

parole et à mon désir d'aborder la solitude. Pour ce faire, j'ai favorisé une méthodologie qui rallie l'heuristique, l'autoethnographie et la phénoménologie.

4.1.1 Cycles et synthèses heuristiques

La méthode heuristique a été mon approche principale et m'a permis de concrétiser le dialogue entre mes différentes hypothèses et mes laboratoires. (voir Annexe G) Elle stimulait le mouvement entre mes concepts et mes expérimentations de manière organique. Elle m'invitait à la fois à défricher et à paver mon chemin de recherche-crédation puisque :

Cette méthode [...] met de l'avant une démarche itérative qui assure une articulation constante et étroite entre la recherche et la création, ce qui constitue un enjeu majeur de la R-C pour que la création oriente la recherche et que, en retour, la recherche nourrisse le processus de création. (Paquin, 2019, p. 3)

L'approche itérative de l'heuristique convenait au rapport à la fois organique et réflexif de ma démarche. Elle me permettait d'avoir un recul sur les changements et l'évolution de ma recherche-crédation dans le but de requestionner mes propres hypothèses.

La méthode des cycles heuristiques est également adaptée à des modes de création qui sont plus intuitifs, qui passent par la manipulation du matériau sans planification préalable pour trouver une forme, pour faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l'œuvre. Cette méthode est particulièrement bien adaptée à cette dernière approche dans la mesure où, à partir d'une première intuition, d'un cycle à l'autre, le projet se précise au fur et à mesure de sa réalisation. (Paquin, 2019, p. 4)

L'aspect intuitif de l'heuristique m'interpellait en ce sens que je sentais un réel élan entre mes intuitions, la matière, nos explorations et les concepts théoriques. Pour

favoriser le contact avec la matière, une carte conceptuelle a été élaborée en début de ma de recherche afin de soutenir mon cheminement jusqu'au bout.

[...] la carte ne porte pas simplement « sur » des mouvements, tel un savoir qui resterait extérieur à son objet ; elle fait faire le mouvement, et aide à le faire. Elle est elle-même mouvement : on l'emporte avec soi, on s'y retrouve et s'y perd, on la replie pour la déplier autrement, on en déchire un morceau, on en réécrit un autre, on lui superpose d'autres cartes. En somme, « tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 20), elle livre une figure pragmatiste du savoir. Elle n'est pas un instrument de réflexion mais de mobilisation ; elle n'est pas un moyen de reproduire une réalité supposée préexistante, mais un opérateur d'exploration et de découverte créatrice de réalités nouvelles. (Sibertin et Blanc, 2010, p. 227-228)

J'ai opté pour une carte colorée faite en papier de construction apposée sur un mur entier de mon bureau. (voir Annexe G) Elle me permettait de visualiser les thèmes et sous-thèmes de ma recherche, mais surtout de les préciser en cours de route. Au fur et à mesure, j'y ajoutais mes inspirations artistiques, ainsi que les notions et références théoriques de chaque grand axe de ma problématique. Elle m'invitait à engager un processus appropriatif de ma recherche qui me permettait de marquer mon territoire. La carte faisait cohabiter les étapes passées et futures dans l'ici et le maintenant de ma recherche-crédation. Elle me plongeait dans un rapport concret et spontané avec mon objet de recherche. Elle devenait même parfois l'opérateur qui prenait les commandes et m'aventurait dans des sentiers insoupçonnés. Des allers-retours constants s'effectuaient entre réflexions et expérimentations et ma carte m'aidait à ouvrir de nouveaux chemins lorsque j'arrivais dans une impasse. Par exemple, certains pôles et références picturales comme les toiles d'Edward Hopper ou les peintures chinoises sont restées longtemps inexplorées en tant qu'inspirations secondaires pour finalement surgir à la toute fin des laboratoires et s'intégrer à ma conférence-démonstration. Je savais que je ne devais pas les retirer et que leur présence latente alimentait inconsciemment mes réflexions. Cette évolution dans le

temps créait constamment de nouvelles « constellations de sens. » (Sibertin-Blanc, 2010 : 227) Ma carte marquait mes fondations et ouvrait un dialogue entre mes recherches, mes impulsions, mes laboratoires, mes synthèses, mes rencontres et mes interrogations. C'était un outil au présent mais tourné vers le futur qui me conduisait vers l'essentiel en questionnant et en précisant continuellement ma problématique.

Mon initiation aux synthèses heuristiques s'est d'abord faite à travers les travaux de C.E. Moustakas qui propose une structuration de la recherche en six étapes :

- 1- Engagement initial
- 2- Immersion
- 3- Incubation
- 4- Illumination
- 5- Explication
- 6- Synthèse culminante (Moustakas, 2000, p. 44)

Ces étapes m'ont aidé à comprendre l'aspect logique et intuitif de l'heuristique, mais il était difficile de bien les distinguer lors de la rédaction des synthèses. (voir Annexe G) J'avais l'impression de me répéter d'une étape à l'autre. Je me suis donc tournée vers le modèle synthétisé selon Louis-Claude Paquin. Ses recherches suggèrent un parcours en quatre étapes qui me permettait d'y voir plus clair et de structurer plus aisément mes intentions pour le cycle suivant. Ses précisions entre parenthèses m'aidaient à mieux percevoir l'aspect cyclique de la méthodologie :

- 1- Préparation (mobilisation de ses ressources intellectuelles sur le problème à résoudre, rassembler le matériel).
- 2- Incubation (internalisation du problème dans l'esprit inconscient, traitement du matériel).
- 3- Illumination (émergence de la conscience d'un nouvel agencement du matériel qui constitue la réponse créative).
- 4- Vérification (confrontation des réponses à la question posée face à des critères établis lors de la préparation). (Wallas, cité dans Paquin, 2019, p. 32)

La synthèse selon Paquin m'a mené à un « entretoisement » (Le Coguiec et Gosselin, 2009, p. 10) plus précis dans l'évolution de ma recherche-crédation en ce sens que chaque étape laboratoire devenait plus organique et se répondait davantage. (voir Annexe G) Je notais sous forme de liste à puces, ce qui me permettait d'avoir une meilleure vue d'ensemble, de construire les ponts entre ce que je recherchais, les moyens mis en place, les confirmations ou infirmations de certaines hypothèses et d'articuler les prochaines étapes de travail. Ces synthèses sont devenues mes outils principaux lors des explorations de la partition de l' « être-là » et du collage de Beckett analysées plus loin dans le présent chapitre. Paquin a vraiment clarifié le dialogue entre ma posture de chercheuse et de créatrice.

[...] s'articuler à une création artistique, ce n'est ni assimiler celle-ci de façon à la faire sienne pour l'imiter ni maintenir une distance objectivante d'où les affects sont tout à fait exclus. Cette position, qui pourrait être qualifiée d' « entre-deux », permet d'appréhender et de comprendre les événements marquants sur le plan des pratiques. (Paquin, 2019, p. 25)

La sensibilité que la posture d'entre-deux exige créait l'équilibre nécessaire pour faire avancer ma recherche. Une distanciation entre moi et mon sujet favorisait mon regard critique sans jamais toutefois exclure les affects soulevés par la création.

L'introspection nécessite une suspension du flot des activités habituelles pour ramener le vécu passé dans le champ attentionnel, afin de le percevoir ou de l'éprouver à nouveau. Cette opération, appelée « présentification », qui consiste à retrouver la contemporanéité du vécu, nécessite un élément déclencheur pour donner accès au vécu passé, c'est le rôle que joue la documentation dans le cas de la pratique. (Paquin, 2019, p. 13)

La structuration permettait donc une réactualisation de mes sensations et de mon ressenti lors des différents moments d'exploration. Le recul et l'introspection m'aidaient à questionner et à repenser de manière sensible ce qui, selon moi, allait de soi. Les synthèses débutaient par une intuition parfois vague, puis elles m'aidaient à

trouver des pistes pour faire émerger la réflexion lors de l'étape finale que Paquin appelle la « vérification ». J'ai d'ailleurs clarifié et formulé l'apport du quatrième mur dans la co-construction imaginaire du spectateur-actif ainsi que la qualité de présence de l'« interprète impressionniste » grâce à ces synthèses.

Paquin aborde également la notion des témoignages spontanés au sein des cycles heuristiques. Ces témoignages sont « [...] fournis spontanément, sans sollicitation [et] en situation de post-immédiateté. » (Paquin, 2019, p. 13). Ce sont les commentaires que les spectateurs, collègues et amis (es) me partageaient à la suite des représentations de *Vacarme*. Ils ont grandement contribué à faire avancer plusieurs de mes réflexions entre la présentation de ma création et la rédaction du mémoire, puisque la conférence-démonstration marquait pour moi une étape de la recherche et non sa finalité. Les témoignages « à chaud » me permettaient de mesurer concrètement l'impact de mes recherches sur les partitions de silence.

4.1.2 Autoethnographie

L'autoethnographie s'est imbriquée naturellement dans ma démarche puisqu'elle permet de faire des observations personnelles dans le but d'en tirer des conclusions qui nous dépassent et qu'on relie à des questionnements culturels plus larges. Les travaux de Sylvie Fortin, Pierre Gosselin, Éric Le Coguiec et Karine Rondeau ainsi que les récits d'Arthur Bochner et Carolyn Ellis ont grandement nourri ma démarche.

L'autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques) se caractérise par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. (Fortin, dans Gosselin et Le Coguiec, 2009, p. 104)

Dès le début de mes recherches, l'idée d'un mouvement de l'intime vers le collectif m'allumait énormément. Avant d'accéder à l'autoethnographie, j'ai voulu faire un

détour par l'ethnographie afin de mieux comprendre le terrain. C'est à travers deux retraites silencieuses en début de parcours et des questionnaires envoyés à des auteurs (e) et metteur(e)s en scène lors de ma troisième année de maîtrise que j'ai voulu creuser davantage le territoire de ma recherche. Après une première tentative en retraite silencieuse fermée à Sutton, qui s'est terminée de manière abrupte au bout de quelques heures seulement dû au fait, qu'étant seule, je ne pouvais observer le silence entre les gens. J'ai toutefois pu mesurer brièvement le rapport entre ma solitude et le silence. J'ai constaté l'influence du silence sur mon rapport au temps qui s'écoulait soudainement moins rapidement. Je remarquais l'amplification de chaque son autour de moi et surtout, de mon profond sentiment de solitude. Le silence me forçait à un repli sur moi-même, sur mon existence et faisait émerger mes questionnements les plus intimes comme en témoigne cet extrait de journal de bord :

24 juillet 2018

L'ostie de tic-tac de l'horloge est amplifié et devient aliénant. Pourquoi je n'aime pas la solitude ? Pourquoi je me force à m'y confronter ? [...] De quoi ai-je peur ? Qu'il m'arrive quelque chose et d'être seule ? Ai-je peur de moi ? De ma propre vulnérabilité ? La vie effrénée et chargée l'étouffe-t-elle ? [...] Pourquoi je me sens aussi seule ? Seule au monde. [...] C'est quelque chose en-dedans, comme un vide. Mais je ne comprends pas ce vide alors comment le remplir ? Faut-il le remplir ou juste l'accepter ? Qu'est-ce que je cherche ??? [...] Pourquoi pas plus de simplicité ? C'est quoi l'essentiel ?

Ces questionnements marquent la fin de ma première année à la maîtrise. Sur place, le silence et l'écriture de mon journal de bord ont fait ressortir ce que j'appellerais ma part d'ombre. Anne-Marie Boyer souligne l'importance de la rencontre poreuse entre littérature et ethnographie, regard interdisciplinaire « qui propose que dans ces zones

d'indétermination, où la littérature rencontre d'autres activités sémiotiques, tantôt verbales, tantôt non-verbales, coexistent, dans la tension et la confrontation, de nouvelles singularités de l'écrit. » (Boyer, 2001, p. 302) Les journaux de bord m'ont permis de faire coexister sur la page mes sensations et mes réflexions pour faire émaner ces nouvelles singularités. Deux ans plus tard, j'ai fait une autre retraite de trois jours au Monastère des Augustines à Québec. C'est lors de ce séjour que la forme de ma conférence m'est apparue. Le silence, cette fois-ci, s'est avéré un grand moteur pour la création de *Vacarme*. Mes idées et réflexions bouillonnaient ; elles avaient de l'espace pour surgir grâce au silence. L'éloignement et l'immersion dans un autre lieu et son silence ont créé un dédoublement intéressant : j'étais à la fois observatrice objective sur le terrain et complètement repliée sur moi-même et mes sens.

3 décembre 2019

Arrivée au Monastère des Augustines depuis 17h00 ce soir. [...] Ici, tout semble en place pour qu'on soit bien dans un confort somme tout minimal. [...] C'est fou comme je me sens plus connectée à ma créativité depuis quelques heures, depuis que je n'ai qu'elle et mon silence.

Le silence m'ouvrait sur mon intériorité. Il créait un nouvel espace-temps.

Riche de cette expérience, j'ai pu par la suite élaborer et rédiger des questionnaires que j'ai soumis à mes pairs (es) pour alimenter ma recherche. Voici un extrait des questions qui y figurent :

- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?
- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies « Temps », « Pause » et « Silence », dans ton travail d'écriture ?
- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?
- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?
- Comment intègres-tu les didascalies « Temps », « Pause » et « Silence », la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?
- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?
- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?
- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?
- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Simon Boulerice, Sarah Berthiaume, Rébecca Déraspe, Annick Lefebvre, Lilianne Gougeon Moisan, Sébastien David, Olivier Choinière, René Richard Cyr, Frédéric Dubois, Catherine Vidal et Alexia Bürger ont généreusement accepté de me partager leurs réflexions. Ces questionnaires ont été des outils clés dans la préparation de *Vacarme* et dans la rédaction du présent mémoire. Ils constituent l'aboutissement de ce que j'appelle mon « détour » ethnographique. (voir Annexe A)

L'autoethnographie est une sorte de courroie de transmission de mon expérience personnelle et des données amassées vers un savoir collectif. L'idée de parler au « je » dans le but de tendre vers le « nous » était complètement alignée avec ma façon intuitive d'aborder mon sujet. Cette méthode de recherche inclusive m'aidait à comprendre que je transmettais une expérience et non une vérité ultime, absolue et

globale du silence. Elle m'a permis de développer ma narration personnelle pour mieux comprendre mon sujet. J'ai également pris conscience de ma position et des cadres culturels, sociétaux et artistiques que j'ai intériorisés dans ma pratique comme actrice et dans ma vie en général afin de les analyser et d'en faire émerger une réflexion. Par exemple, l'autoethnographie m'a fait réaliser l'importance de m'accorder le temps d'être dans la recherche et non dans l'efficacité et la performance que le métier exige maintenant trop souvent. Les auteurs C. Ellis et A. P. Bochner affirment que :

Evocative stories activate subjectivity and compel emotional response. They long to be used rather than analyzed; to be told and retold rather than theorized and settled; to offer lessons for further conversation rather than undebatable conclusions. (Ellis et Bochner, 2000, p. 744)

Le pouvoir d'évocation de l'autoethnographie suggère une posture plus incarnée qu'une simple élaboration de faits objectifs. Il impose une réponse émotionnelle et permet alors une ouverture au dialogue plutôt que l'affirmation de conclusions fermées. Cette implication émotionnelle convoquait une responsabilité plus grande et très sensible envers mon sujet. En ce qui me concerne, j'ai recueilli mes données par vidéos et enregistrements audio, mais l'outil que j'ai préconisé est le journal de bord. K. Rondeau le décrit ainsi :

Ce journal est un lieu de moi, en moi, un espace de création qui me guide vers des facettes de ma vie qui vacillaient jusqu'à maintenant dans mon non-conscient. Mon journal se construit aussi par le déploiement d'un effort cognitif d'évocation et d'explicitation – évoquer et expliciter le passé pour mieux y introduire le présent et anticiper des pistes d'actions futures d'une façon plus consciente. (Rondeau, 2011, p. 57-58)

De nature généralement scolaire et ordonnée, je remarque que mon journal se retrouve dans quatre cahiers différents, organisé donc de façon plutôt chaotique. Ceci démontre mon rapport spontané et impulsif avec cet outil méthodologique. J'y relis

beaucoup de frustration face à l'obligation de tout noter et de tout analyser ce que j'étais simultanément en train d'expérimenter, de découvrir et de ressentir. Je constate qu'un tiraillement entre la praticienne et la chercheuse est resté présent très longtemps et que les journaux m'ont servi de soupape émotionnelle dans certains creux de vague.

23 novembre 2019

J'ai réalisé à quel point il faut tout expliquer et raconter dans notre méthodologie. Pour moi, apprendre les différentes méthodologies servait à nous outiller pour notre parcours de recherche. J'ai donc vite été dans l'action, faire ma carte heuristique, comprendre l'importance de documenter ma recherche et le faire, mais je trouve ça intense à quel point on doit tout décrire. Je me rends compte que je suis tellement habituée d'être dans la pratique, de faire, d'être en action, que je trouve ça limite une perte de temps de tout dire ce que je fais. Je dois me forcer à le faire. [...] C'est un travail que je trouve difficile, en fait, ennuyant. L'aspect théorique d'une maîtrise en théâtre ne m'avait pas dérangé jusqu'ici.

À la suite du séminaire de lecture, j'ai pu réconcilier ma posture d'artiste et de chercheuse. Je remarque que mes journaux ont été de réels confidents et d'intimes alliés. De la colère aux larmes jusqu'aux illuminations et aux grandes joies, j'y constate l'intensité bipolaire de ma traversée du silence des quatre dernières années. Je dénote une charge émotionnelle qui heureusement, s'apaise au fil des journaux.

31 janvier 2020

Mes six acteurs sont confirmés !! Annette Garant, Isabelle Vincent, Sébastien René, Delphine Landré, Claude Despins et Frédérique Bédard. Je capote !!! La maîtrise nous donne un bel espace pour créer et explorer. [...] Je sens qu'ils se permettent d'essayer des choses que les délais professionnels ne permettent pas toujours.

Mes journaux confirment également l'impact du climat social actuel sur ma recherche. La surabondance d'informations, la constance des bruits environnants, la « muraille sonore » (Le Breton, 1999, p. 24) telle que la nomme David Le Breton, la présence des écrans et le rythme effréné de nos vies. C'est en me retirant de ce monde pendant trois jours lors de mon séjour chez les Augustines que j'ai observé l'impact du silence et de la lenteur sur moi. Comme si notre monde individualiste nous engourdissait et que le silence nous reconnectait à nos sens et à la présence de l'autre.

4 décembre 2019

Ce matin, j'ai fait une marche méditative. [...] Ici, le temps n'a plus la même durée, il est comme rallongé, ralenti, suspendu. C'est ce qui fait du bien et la solution est justement de changer notre rapport au temps. [...] Ce qui fait du bien dans ne rien faire, c'est surtout, ne pas lire, ne pas écouter la télé, ne pas être sur les réseaux sociaux, bref, ne pas assimiler ou imposer à mon cerveau de nouvelles informations. [...] Je crois que c'est quand on s'éloigne du flafla de la modernité, du besoin de performance et de la superficialité, qu'on atteint une forme « d'être ensemble ».

Éviter le silence c'est éviter de mieux se connaître soi-même. C'est s'étouffer dans la cacophonie de nos vies. Les questionnements autour de la solitude sont présents tout au long des journaux mais convergent, au fil du temps, vers mon élan créateur davantage que sur ma douleur personnelle. J'y établis également les premières esquisses de ma conférence-démonstration et constate un réel effet d'entonnoir entre mes premières impulsions et la présentation de *Vacarme*.

Mes journaux et mes laboratoires avec plus d'une quinzaine d'interprètes m'ont permis d'affirmer que ce ne sont pas tous les acteurs qui peuvent soutenir le silence avec la même qualité de présence sans en avoir peur. « L'être sans présence n'a pas été. » (Masó, 2007, p. 89)

3 décembre 2019

Parlons peur. De la peur de se retrouver avec soi-même que nécessairement amène le silence. L'acteur et le spectateur sont aussi confrontés à cette intériorité, ce qui me pousse à affirmer depuis deux semaines que je pense que ce ne sont pas tous les acteurs qui peuvent jouer le silence et l'habiter de façon intéressante et percutante. Ça prend un bagage, un vécu, une sensibilité, de l'expérience et un bon instinct (sens du timing).

En parallèle de ma recherche, j'ai entamé un travail d'exploration comme interprète dans une création de la metteuse en scène Solène Paré. J'ai pu y expérimenter moi-même certains aspects de ma recherche et observer l'importance de la lenteur, de la parole et des images mentales d'une partition.

31 janvier 2020

Je fais présentement un workshop pour le projet solo Brisée avec Solène Paré et Christopher Morris en tant qu'actrice. [...] Dans les derniers jours, nous avons enregistré les quatre sections et la dernière est très lente avec beaucoup de silences. Les lignes sont écrites l'une sous l'autre sur la page et parfois en paragraphe pour indiquer que ça va plus vite. Christopher veut qu'entre chaque ligne je pense à ce que je viens de dire pour que la phrase suivante émerge. Je dois vraiment être toujours concentrée et branchée sur mes images mentales et mes émotions pour garder le rythme lent et dense. C'est fou comme le texte résonne plus dans la lenteur et nous heurte. Les phrases une après l'autre aident à laisser surgir l'émotion. Je ne peux rien plaquer. Faut vraiment être branchée chaque fois. Le rythme vient à prendre les rênes de lui-même. Par moment, ce n'est plus moi qui le contrôle. Ne jamais chercher un effet. Les mots et les images font le travail.

Ma pratique comme actrice a constamment nourri mes quatre années de recherche. Le choix de raconter au « je » dans ce mémoire est un choix autoethnographique qui m'aide à m'approprier mon expérience pour mieux la partager avec un point de vue intime et sensible. Selon moi, cette posture méthodologique favorise la transmission.

Finalement, je constate qu'en première année, je me concentrais trop sur le résultat. Cela m'a décentré et j'aurais dû m'en départir plus tôt pour n'être que dans la recherche-création. Comme dit Stanislavski : « Ne partez jamais du résultat. Il apparaîtra de lui-même en temps voulu, comme l'aboutissement logique de ce qui a eu lieu auparavant. » (Stanislavski, 2001, p. 214) Le silence et le jeu, autant que mon parcours à la maîtrise, nécessitent la même capacité à faire davantage confiance au processus qu'au résultat. J'ai arrêté de chercher le résultat en troisième année alors que j'amorçais l'écriture des partitions de *Vacarme*. Suite à ma conférence-démonstration des collègues interprètes, metteurs (es) en scène et professionnels (elles) du théâtre m'ont mentionné que certains aspects de ma recherche les faisaient réfléchir à leur propre pratique. C'est là que j'ai constaté que j'avais accordé trop d'importance à la finalité de ma recherche alors qu'il m'était impossible de la prédire ou la contrôler. Comme le souligne René Richard Cyr, c'est « [...] lorsqu'on est très personnel qu'on atteint l'universel. » (Ducharme, 2020, p. 80) C'est quand j'ai arrêté d'espérer que ma recherche aie une portée universelle qu'elle a fini par trouver son chemin vers les autres. Qu'elle pouvait se transmettre et se partager.

4.1.3 Approche phénoménologique

En tant que créatrice, l'ancrage de mes recherches s'inscrit dans mon expérience sensible et mon vécu. J'ai réalisé que la phénoménologie a toujours été présente dans mon travail d'actrice sans que je ne l'aie jamais nommée comme telle. Je me suis référée à l'approche de Maurice Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception*, spécifiquement autour des chapitres sur les sensations, la projection des

souvenirs, l'attention et le jugement, puis l'expérience du corps comme un objet se présentant à moi toujours dans le même angle. Bien que Merleau-Ponty confronte l'empirisme à l'intellectualisme et à la psychologie, j'ai réalisé l'impact positif du tissage de ces différentes postures dans ma perception lors des laboratoires. Le silence convoque un empirisme et une subjectivité quasi incontournables puisqu'il fait appel à ma mémoire, mes souvenirs et mon expérience.

Ainsi l'appel aux souvenirs présuppose ce qu'il est censé expliquer : la mise en forme des données, l'imposition d'un sens au chaos sensible. Au moment où l'évocation des souvenirs est rendue possible, elle devient superflue, puisque le travail qu'on en attend est déjà fait. (Merleau-Ponty, 1945, p. 27).

Nous avons souvent ressenti cette immédiateté éphémère de la sensation et du souvenir lors des laboratoires. Elle s'exprimait chez moi par des manifestations physiques provoquées par la rencontre entre le silence, la partition et l'interprète. Par exemple, il m'est souvent arrivé de ressentir une pression au niveau du sternum ou une altération du rythme de ma respiration car le silence avait un effet direct sur ma mémoire sensorielle, psychologique et physiologique. L'angoisse qu'il provoquait chez moi se transmettait par mon corps et je faisais confiance à ces réponses physiologiques pour orienter les étapes ultérieures de la recherche. L'étude des textes de Merleau-Ponty m'a aidée à rester attentive à ma propre expérience sensible. La phénoménologie a accompagné l'exploration des quatre partitions puisque le silence stimulait énormément mes sens et favorisait l'organicité de cette méthode. Voici quelques exemples de mes annotations au moment des expérimentations :

- *Son rire fait du bien.*
- *Il est très concentré par ce qu'il fait et ça nous absorbe.*
- *Ça fait mal.*
- *On ne sait pas si elle va parler. Ça devient angoissant comme spectateur. J'ai le goût de la diriger, de lui dire de parler parce que ça m'angoisse moi !*

- *J'ai le goût de rire (nerveux).*
- *J'ai des frissons.*

Cette subjectivité était couramment déplacée dans le travail vers une intersubjectivité avec mes interprètes et Jérémie Roy, mon assistant à la mise en scène. Créer des ponts entre leurs sensations et les miennes pour garder le dialogue actif m'importait énormément. La phénoménologie stipule qu'il est impossible de détacher l'objet du sujet qui l'observe mais qu'un jugement et un regard extérieur est tout de même sollicité. C'est par ce jugement qu'il y a transmission et dialogue dans une expérience commune. « Le jugement est pour elle une prise de position, il vise à connaître quelque chose de valable pour moi-même à tous les moments de ma vie et pour les autres esprits existants ou possibles. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 43) À chaque exploration, je remettais aux interprètes et à l'assistant un protocole de laboratoire où ils inscrivaient ce qu'ils avaient vécu et ressenti comme expérience. (voir Annexe H) Voici quelques remarques qui m'ont aidé à avancer :

« On arrive presque à une essence documentaire sur la personne devant nous. » (Jérémie Roy, 11 mars 2020.)

« Utiliser le silence pour fournir une possibilité d'empathie pour le spectateur. » (Jérémie Roy, 11 mars 2020.)

« Je retrouve cette qualité d'abandon. Il n'y a jamais de réflexe. J'exécute une chorégraphie imprévue. » (Isabelle Vincent, 26 février 2020.)

« Je me suis demandée si le silence pour moi ne s'associe pas trop à la mort. Les deux fois, c'est ce qui m'habitait. Comme si l'absence, l'inertie, étaient directement liées au silence. » (Frédérique Bédard, 26 février 2020)

« Mes pensées sont passées d'un faux bonheur avec des énumérations de ce que je possède qui me rend bien, puis j'ai ensuite plongé dans des angoisses qui teintent « mon bonheur ». Finalement, j'ai pensé à un philosophe qui dit que le bonheur c'est d'accepter qu'on est rien. Le vide. Être paisible. » (Delphine Landré, 26 février 2020)

« Le silence dans la quotidienneté amène toute une dimension, un mouvement théâtral. » (Debbie Lynch-White, 12 février 2020)

« À priori je croyais que ma pensée allait défiler...qu'il y aurait des mots, des phrases, des idées...mais je suis surprise de constater, qu'en fait, une relation s'établissait entre l'objet et moi et le silence...le silence devenait la charge émotive entre l'objet et moi. » (Isabelle Vincent, 12 février 2020)

« Je pensais à ma vie, mon copain, des situations réelles et près de moi. [...] J'ai l'impression que le malaise que le silence peut créer est rapidement effacé avec un mouvement. » (Sébastien René, 12 février 2020)

« Hyper-réalisme presque inévitable. » (Annette Garant, 12 février 2020)

« Lutter contre la peur d'ennuyer le spectateur. Assumer les silences sans effets. Écouter le silence et tout ce qui vient le parasiter. » (Claude Despins, 12 février 2020)

Je récupérais leurs protocoles et ils devenaient partie intégrante de mes cycles heuristiques. Ils se sont avérés essentiels dans la compréhension de mon sujet, me permettant de confirmer ou d'infirmer mes hypothèses et les prochaines avenues à défricher.

En somme, l'heuristique, mon « détour » ethnographique, l'autoethnographie et la phénoménologie sont les champs disciplinaires qui ont balisé mes quatre années de recherche-création. Leur tissage poreux m'a permis à la fois d'établir une structure de travail tantôt souple, tantôt plus rigide et de trouver ma voix et les voies vers mon sujet. Elles m'ont aidé à toujours rester connectée sur ma sensibilité d'interprète et de créatrice dans un contexte parfois plus théorique, et ce, sans jamais perdre de vue les moyens de transmission qu'elles génèrent.

4.2 *Vacarme* : conférence-démonstration

Dans ce sous-chapitre, j’aborde les explorations en laboratoires de chaque partition qui ont menées à la construction de la conférence-démonstration *Vacarme*. Cette étape de travail pratique était cruciale à l’avancement de ma recherche-crédation. Elle a été présentée par six interprètes : Delphine Landré, Frédérique Bédard, Annette Garant, Claude Despins, Sébastien René et Isabelle Vincent. Elle était composée de deux performances en solo et de deux performances en duo. Les laboratoires ont été effectués avec l’aide de mon assistant Jérémie Roy. Diverses explorations échelonnées sur deux ans avec les interprètes Frédérique Bédard, Annette Garant, Richard Fréchette, Gwendoline Côté, Salma Bensouda, Marc-André Thibault, Delphine Landré, Isabelle Vincent, Sébastien René, Claude Despins, Alex Martel et Michel-Maxime Legault ont précédé l’aboutissement de *Vacarme*.

4.2.1 Partition 1 : Présence de l’être-là

Cette partition est la plus impressionniste et la plus radicale des quatre. (voir Annexe E) Elle amène l’interprète à se dissocier du récit, de la narration ou du réflexe de raconter et l’invite à remplir le silence et les espaces blancs par son fil de pensées du moment. Elle oblige une présence dans l’ici et maintenant. J’ai voulu faire cohabiter simultanément trois états de la présence définis par le philosophe Derrida, c’est-à-dire « ce qui a été dans le passé, est dans le présent et sera dans l’avenir. » (Masó, 2007, p. 89). Ces nuances temporelles m’aidaient à densifier le silence et la présence des interprètes.

Ma problématique se situait autour du travail de l’interprète, de ses représentations mentales et ce qui relève de son imaginaire. Je voulais observer comment sa vie intérieure se manifestait dans les espaces blancs sur la page et influençait la présence du corps. Comment les interprètes s’appropriaient-elles la partition, sa matérialité et

ses espaces vides ? Mon entrée en matière s'est faite avec Delphine, Frédérique et Isabelle dans l'intention de filmer leur performance pour les assembler en triptyque et les présenter lors de *Vacarme*. Elles ont reçu la partition quelques jours à l'avance. Sur place, elles avaient la consigne d'improviser environ dix minutes chacune sans contrainte. Elles ne se voyaient pas entre elles et ne parcouraient la partition qu'une seule fois. Il était important, comme première approche, de tester les effets de la spatialisation de l'écriture et son impact sur l'expérience sensible des interprètes.

Mis à part nos objets personnels, aucun accessoire n'étaient à leur disposition. Après son improvisation, Frédérique a mentionné que la partition laissait plus de place à l'imagination qu'une écriture dramatique plus traditionnelle. Les espaces blancs l'ouvraient à une grande charge émotionnelle et à une introspection où son corps et son intériorité devenaient ses principaux alliés dans le silence. Dans le protocole de laboratoire que je leur demandais de remplir après chaque séance, Isabelle décrit la résonance que la partition a suscité en elle : « Comme si le fait de m'extirper du langage, d'une construction sémantique, me permettait de me confondre aux objets et à l'espace. » (voir Annexe H) Les espaces blancs l'invitaient à s'inscrire davantage dans l'espace scénique dans un rapport égalitaire aux autres éléments. Ils devenaient des lieux de liberté totale et d'osmose pour l'interprète. Elle s'est abandonnée à une chorégraphie spontanée lors des silences, ce qui l'a fait entrer dans un espace mental qu'elle disait ne pas explorer souvent. J'ai observé que lors de chacune des explorations, les trois actrices ont été portées à agir, à produire des signes. J'ai observé que leurs interactions avec les objets dans le silence devenaient anecdotiques et enclenchaient un autre mode de langage et de présence qui m'éloignaient de l'impressionnisme épuré que je recherchais. Les moments où elles étaient simplement connectées à elles-mêmes et à leur silence dans une économie de gestes et sans objets étaient beaucoup plus percutants. Ils nous donnaient davantage accès à leur vie intérieure et elles devenaient « interprètes impressionnistes ». Comme l'a

verbalement mentionné Delphine : « L'emphase est sur moi, mais on écoute le silence. » C'est dans ce sens que nous avons poursuivi la recherche.

Les espaces de silence sollicitaient unanimement la confiance des interprètes envers elles-mêmes, leur passé, leur vécu, leurs souvenirs et leurs sensations physiques. Cette connexion entre l'interprète, son corps et sa mémoire affective lors des moments d'inaction nous conviait, comme observateur, à un abandon, une vulnérabilité et un repli sur nous-même. Le silence imposait une sorte de mise à nu commune. Il agissait comme un déclencheur sensoriel de la mémoire involontaire en nous rapprochant de notre être par le dialogue silencieux de nos intériorités.

Je m'attendais à ce que les espaces blancs sur la page soient traversés de manière plus intériorisée dans une économie d'action, voire même une immobilité. J'ai observé chez les trois interprètes le réflexe d'être dans le « faire » en racontant par le geste aux dépens d'une présence de « l'être-là » où elles devenaient une surface de projection et un espace de co-construction imaginaire pour le spectateur. L'interprète devenait, grâce au silence, le point de rencontre mouvant entre le spectateur et la partition textuelle ; une sorte de vase communiquant ou un vecteur de la partition.

La metteuse en scène Alexia Bürger abonde en ce sens et affirme que :

Le silence est souvent le pont le plus direct entre le spectateur et l'acteur/l'œuvre. Il ouvre une fenêtre intime en permettant aux spectateurs/trices de se projeter librement dans la psyché du personnage et il contribue donc à donner sa pleine fonction « d'interprète »/» participant actif » au spectateur. Les silences sont aussi des moments de respirations communes entre la scène et la salle. (voir Annexe A)

L'idée d'intimité, de respiration commune, de rencontre était au cœur de ma réflexion. Dans la poursuite des laboratoires avec Delphine, je recherchais une présence dénuée d'intentionnalité ou de théâtralité qui aborde autrement la construction de personnage

et de direction d'acteur. Delphine était assise sur une chaise et je lui demandais simplement d'être. Tout comme Sarraute qui « affirme clairement son besoin d'échapper au passage des personnages et de l'intrigue, pour faire partager l'aventure d'une écriture qui se confronte à elle-même » (Charieyras, 2006, p. 5), j'explorais de quelle manière le silence dans la partition permet d'accéder à ce que je nomme l'« interprète impressionniste ». J'ai questionné l'importance du sous-texte, de la direction d'acteur et de la dramaturgie. Est-ce que seule l'écriture et une partition exécutée avec virtuosité sont suffisantes pour faire parler le silence ? Et quelle est cette virtuosité ? J'ai découvert que pour l'atteindre, l'interprète devait se connecter à son propre fil de pensées et aux sensations de son corps dans l'espace avec une grande qualité d'abandon. Comme suggère Stanislavski :

Lorsque vous êtes en scène, jouez toujours votre propre personnage, vos propres sentiments. Vous découvrirez une infinie variété de combinaisons dans les divers objectifs et les circonstances proposées que vous avez élaborés pour votre rôle, et qui se sont fondus au creuset de votre mémoire affective. (Stanislavski, 2001 p. 205-206)

Tout part donc de l'interprète, de son intériorité et son bagage. J'ai rapidement compris que je ne devais pas la diriger vers des intentions précises ou souligner certains détails de son jeu pour ne pas l'inciter à répéter un même trajet. Je voulais éviter qu'elle ne soit en représentation pour plutôt valoriser une présence qui se renouvelle à chaque fois. Comme avance le metteur en scène Robert Lepage, « [...] dès que quelqu'un est vraiment en accord avec ce qu'il dit, qu'il comprend ce qu'il dit, il acquiert une certaine présence. » (Lepage, dans Féral, 1998, p. 152) Elle accédait à ce type de présence lorsqu'elle accueillait et se connectait à l'état dans lequel elle arrivait en répétition. Les seules indications que je lui donnais étaient d'être dans une économie de mouvements sans trop baisser le regard puisqu'il établissait notre rencontre intime avec elle. Deux toiles impressionnistes nous ont

inspirées : *L’Absinthe* (1875) d’Edgar Degas et *Un Bar aux Folies Bergère* (1882) d’Édouard Manet. (voir Annexe B)

De retour en laboratoire après l’arrêt forcé lié à la pandémie de COVID-19 et comme en témoigne cet extrait de journal, j’ai composé un court texte qui accompagnait chaque partition. (Voir annexe I)

18 août 2020

Le retour en répétition est très grisant pour toutes et tous. Nous sommes très enjoués de reprendre, d’explorer, de voir des humains et faire du théâtre ! L’écriture de mots d’autrice aux interprètes pour chacune des partitions (recommandation d’Angela) contribue beaucoup à ce nouveau souffle dans le travail. [...] Ce court texte aux interprètes est destiné à leur donner des sensations, des images, un ressenti de ce qu’est, au fond, la partition. Je réalise que j’ai tendance à diriger de façon très technique, sans doute à cause de mon instinct d’actrice. Il m’aide à aborder la direction d’acteurs différemment. Ça ne m’intéresse pas de tout psychologiser, de tout tracer d’avance et faire des constructions de personnages classiques avec les interprètes. Mais ils ont quand même besoin d’un minimum et ces courts textes leur donnent ce qu’il faut à mon avis.

Ces textes éveillaient diverses images et sensations qui alimentaient les silences de chaque partition. Delphine a mentionné qu’il l’aidait beaucoup à nourrir sa présence. Mais nous cherchions encore les moyens pour renouveler à chaque répétition l’expérience sensible du moment présent. La question « Comment ça va aujourd’hui ? » s’est avérée pertinente pour continuer la recherche dans ce sens. Elle précisait la connexion entre l’interprète et son intériorité, puis a aussi permis d’éliminer les gestes parasites, inutiles ou déconnectés lors des silences. Cependant, ce qui les réactivait était la parole. Dès qu’elle survenait, le corps bougeait plus

rapidement, souvent d'un bref geste de bras qui ponctuait les mots. Delphine avait la consigne de parcourir la partition durant environ dix minutes et elle était complètement libre de gérer la durée et la rythmique. Comme elle ne pouvait pas tracer un chemin ou ancrer une durée de la partition dans un trajet de mise en place établi et répétitif, son rapport à la temporalité devenait très organique. Elle ne pouvait se fier qu'à ses sensations et entraînait dans une dynamique intime avec le temps. Les trois répliques constituaient ses seuls points de repère et elle arrivait à traverser la partition dans une durée similaire à chaque fois.

En entrée en salle pour *Vacarme*, nous avons préféré que l'interprète soit debout plutôt qu'assise. Cela rendait sa présence plus vulnérable et déséquilibrante puisqu'elle était moins stable et confortable. La position debout épurait son non-verbal et dirigeait notre attention davantage sur son regard et son sous-texte. Elle favorisait la circulation du silence entre l'interprète et le spectateur-actif. Cette qualité de présence chargée par la densité que le silence créait dans l'espace autour d'elle accentuait chaque micro-geste. Une phalange de son auriculaire bougeait et il semblait qu'un immense mouvement balayait la scène. Le silence radical de cette partition englobe le spectateur et l'oblige lui aussi au respect du silence. Chaque geste et bruits de la salle semblent amplifiés et personne n'osait bouger lors de la performance. Le silence favorise la coprésence qui unit scène et salle dans une respiration commune. Comme le souligne Le Breton, le spectateur est convoqué à un « effort rituel de ne faire qu'un avec ses voisins, de ne pas s'en détacher au risque de les incommoder. » (Le Breton, 1997, p. 147) Cette porosité du rapport scène/salle advient ici par le silence, la partition et la présence de l'interprète.

Finalement, bien que le silence assouplisse les limites entre scène et salle, j'ai constaté l'importance pour l'interprète de maintenir un 4ème mur. Cette distanciation lui permet de plonger en elle-même et nous positionne comme spectateur voyeur, à la

fois actif et replié sur notre propre intériorité. Il est cependant crucial d'avoir accès au regard de l'interprète pour nourrir ce dialogue. Nous avons tenté de briser le 4ème mur en laboratoire et que Delphine nous regarde dans les yeux, mais l'idée de s'adresser à quelqu'un la mettait automatiquement dans une posture plus théâtrale où son intention était dirigée à l'extérieure d'elle. Cela rendait sa présence moins captivante et nous avions moins accès à son sous-texte. Sa gestuelle et ses expressions devenaient plus explicites et déconnectées. Elle basculait dans la représentation, ce qui brouillait le dialogue silencieux entre elle et nous et nous déconnectait de notre expérience sensible et personnelle du silence. J'ai donc préféré qu'elle ne s'adresse pas au spectateur et l'ai isolée grâce aux éclairages pour l'aider à ne pas voir le public. J'en ai conclu que, dans le silence, le 4ème mur permet de nous rapprocher.

4.2.2 Partition 2 : Silences rythmiques

La partition 2 intitulée « le monologue troué » se réfère au modèle du silencieux et du bavard d'après Le Breton. (voir Annexe E) Lors de la pause obligatoire du confinement liée à la pandémie de COVID-19, j'ai demandé à Frédérique et Sébastien de faire une lecture enregistrée du monologue afin d'entendre leurs propositions et saisir la rythmique qui en émanait. Je m'intéressais à leur navigation entre mots et espaces de silence à l'intérieur du souffle global de la partition. Comment la parole nourrit-elle les silences ? Comment les silences leur permettent-ils de replonger dans la parole et d'en faire ressortir toutes ses virtuosités ? Comment garder la pensée active sans perdre le fil lors des moments d'arrêts ? En entendant leurs enregistrements, j'ai mis de côté les figures du silencieux et du bavard pour cibler le travail autour du monologue intérieur avec Frédérique. L'enregistrement audio produisait un rapport plus intime, car j'avais l'impression de me faire parler au creux de l'oreille, d'être témoin privilégiée d'une détresse humaine quotidienne, de ce qui se cache derrière la façade. Formée en chant et issue du domaine de la musique

expérimentale, Frédérique abordait la partition avec un regard unique et audacieux. Elle semblait tout de suite comprendre ses codes et ses rythmes.

Son premier réflexe devant les espaces blancs a toutefois été de les combler par de légers sons parasites. Elle soupirait, sapait ou riait. Le silence semblait inconfortable à la première tentative. Je lui ai donné la consigne d'affronter l'inconfort des espaces blancs par un silence total et franc. J'expérimentais ce que la phénoménologie de la perception, propose : « la sensation pure sera l'épreuve d'un « choc » indifférencié, instantané et ponctuel. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 10) La parole trouée de silences éveillait soudainement tout un monde sensoriel physique et psychique dans mon expérience d'observatrice et je me sentais aspirée par les silences. Ceci a eu comme conséquence d'approfondir la résonance des mots et d'accentuer la solitude, la vulnérabilité et l'humour du personnage. L'interprète avait la liberté de traverser les silences à sa manière à travers son ressenti et son rythme intérieur. Quant aux deux phrases où toutes les lettres et les espaces entre les mots sont collés, elle a eu le réflexe que j'espérais en les marmonnant rapidement, ce qui donnait une dimension plus profonde à l'ennui accumulé par le personnage de Tante Lise.

À titre d'inspirations, j'ai montré à l'interprète la toile *Automat* (1927) d'Edward Hopper ainsi que le travail photographique de la performeuse finlandaise Iiu Susiraja. (voir Annexe J) Dans le court texte que j'ai écrit à Frédérique pour étoffer ma direction, je mentionne que ce monologue : « *c'est l'espoir d'une vie meilleure noyée par le constat d'une vie ratée. [...] Cette partition est épuisée, épuisante, fatiguée, fatigante. Elle ne veut plus se battre mais ne peut faire autrement.* » (voir annexe I)

L'idée du triptyque sur la présence est advenue dans un moment d'impasse en laboratoire. L'envie que le personnage créé par Frédérique intervienne pendant la conférence-démonstration à trois reprises et que le monologue troué soit le fil

conducteur de ma création me paraissait en parfaite cohérence avec ma motivation de départ. Ce monologue représentait ce que je souhaitais dire depuis le début avec *Parfum Cheap* et Tante Lise devait absolument être le liant de ma création. Cet extrait de journal de bord en fait la démonstration :

18 août 2020

J'ai eu une magnifique épiphanie avec Fred la semaine dernière ! Une grande réalisation par rapport à ma méthodologie et à un cycle englobant mes trois années de maîtrise qui est entrain de se boucler. C'est très grisant ! La partition #3 qui devait être à deux personnages (silencieux VS bavard) est devenue un monologue enregistré où nous démontrons la présence. Nous l'avons testé plusieurs fois et finalement, nous le ferons trois fois à la conférence. [...] J'ai eu l'idée de la faire revenir entre chaque autre partition. Elle sera mon fil conducteur qui ponctuera chaque partition de sa présence. Je me suis rendu compte par cette idée, que le monologue troué incarne tous les thèmes autour desquels je travaillais en première année, autour desquels j'ai construit les fondements de ma création, de ma pulsion et de mon besoin de dire dans le silence. Le vide, la solitude, l'image de la mère, tout s'y retrouve. Ces thèmes que j'avais laissé de côté en deuxième année pour explorer autre chose, introduire Beckett, Sarraute, Cage, l'indicible, la matérialité dans mes recherches. Pour finalement y retourner de la façon la plus naturelle et me rendre compte qu'ils n'étaient jamais partis.

Le triptyque explorait la présence constituée et traversée par des silences. Tout comme la première partition de l' « être-là », je poursuivais ici la recherche sur l'épuration du geste et des actions physiques. L'actrice devenait un support visuel à la bande-son, ce qui créait le dialogue entre le corps, la pensée et la voix ponctuée de silences. Mais comment cette parole trouée traverse-t-elle le corps de l'interprète ?

Nous avons commencé le travail avec la première version de l'enregistrement mais sommes éventuellement retournées en studio pour en faire un deuxième qui a servi à la conférence-démonstration. L'enregistrement durait 6 min 46 et a été fait en une seule prise, sans montage. Contrairement à l'idée stipulée dans l'extrait de journal ci-haut, je trouvais plus intéressant d'utiliser le même enregistrement trois fois au lieu d'en faire différentes interprétations. Cette récurrence de la bande-son devenait une référence connue et focalisait l'attention du spectateur sur la présence du corps dans l'espace. L'interprète avait besoin de s'imaginer dans un lieu réaliste comme sur son balcon ou en file d'attente à l'épicerie. La partition stimulait énormément sa mémoire affective. Des souvenirs de sa propre mère et de son enfance lui revenaient et nourrissaient son jeu. J'ai également essayé de lui faire faire différentes actions dans l'espace comme vider et remplir son sac-à-mains ou plier des vêtements, mais les gestes nous déconnectaient complètement du texte. Il fallait donc épurer.

Dans la première partie du triptyque, l'interprète était debout dans l'espace, sans accessoires ni décor, mais elle était libre d'incarner le texte de la bande-son par son corps et sa gestuelle faciale, tant qu'il ne s'agissait pas de mimer le texte. Cette présence active appuyait avec cohérence ce que nous entendions dans un arrimage logique de la partition et de la présence physique de l'interprète. Dans la deuxième partie, Frédérique était debout, le regard fixé sur un point devant elle. La bande-son jouait et l'interprète avait la consigne de rester immobile, sans même déplacer le regard. La troisième partie présentait un plateau vide avec la bande-son qui jouait pour une troisième fois. Ce silence ou vide scénique positionnait les silences et la solitude de Tante Lise en protagonistes. De plus, une nouvelle forme de présence créée par notre souvenir de l'interprète en scène advenait. L'ayant vu à deux reprises, notre cerveau enclenchait, dans un contexte théâtral, ce qu'on appelle la loi de la bonne continuité issue de la théorie de la Gestalt. Ce courant de pensées, apparu au début du XXème siècle, propose des lois et principes de la perception. C'est la loi de

la bonne continuité qui s'applique ici. Elle suggère que nous percevions des points rapprochés d'abord dans une continuité ou comme le prolongement des uns par rapport aux autres. Par exemple, sur une toile comme *Tension délicate* (1923) de Wassily Kandinsky (voir Annexe J), nous sommes portés à percevoir les lignes et les formes qui se chevauchent de façon continue et non de façon fragmentée et indépendante. Dans le silence scénique, nous ressentions la présence de l'interprète malgré son absence puisque le souvenir de sa présence était bien ancré dans notre mémoire. Son absence et sa présence se côtoyaient dans une temporalité différente. Sa présence appartenait à notre souvenir alors que son absence appartenait à ce qui se déroulait en temps réel. Le plateau vide, juxtaposé à la troisième écoute de la bande-son, démontrait une « désynchronisation entre la résonance sonore et la résonance visuelle de l'image. » (Van Haesebroeck, 2017, p. 8). Il était alors plus percutant que le triptyque devienne un diptyque.

J'ai confirmé ici l'importance cruciale que le spectateur ait accès au regard de l'interprète dans les silences. Lorsqu'elle regardait au sol ou derrière elle, son corps exprimait un moment d'introspection voir même de découragement. Au fil des représentations, Frédérique traçait sa trajectoire. Elle a trouvé quelques arrêts, des positions de regard ou des haussements d'épaules qu'elle reproduisait chaque fois aux mêmes endroits. Cette trajectoire témoignait d'une connexion et d'une incarnation tout en finesse du texte dans son corps et densifiait et faisait réellement exister les silences dans l'espace-temps de la performance.

4.2.3 Partition 3 : Présence picturale

Au premier laboratoire, j'ai laissé les interprètes complètement libres avec la partition, sans les diriger et sans contrainte de temps, afin d'analyser comment ils s'en emparaient. (voir Annexe E) La première tentative a duré 9min 30. C'était une manière de briser la glace et d'appivoiser la partition. Le premier réflexe des

interprètes était de ralentir leurs actions et micro-actions pour trouver leurs points d'ancrage. Je sentais l'inconfort des silences que le manque de direction créait. À leur demande, la deuxième tentative de 6min 57 a été plus dirigée. J'ai tenté de les mener vers quelque chose d'absurde et non naturaliste en leur demandant d'accélérer leurs mouvements et de manger durant la performance tout en respectant les indications de la partition. J'ai constaté l'importance de donner des directions précises puisque le silence peut rapidement conduire les interprètes à un état nostalgique. J'ai alors confirmé ma première intuition : il fallait suivre la partition à la lettre, en respectant chaque son, chaque silence, chaque rire et chaque réplique dans l'ordre indiqué. La troisième tentative, lors de la même séance, a duré 5m 07 et s'est avérée être la plus révélatrice de la performativité des silences. Suivre la partition à la lettre faisait en sorte que les silences avaient la même importance et la même puissance que les autres éléments de la partition. Il nous fallait donc comprendre et décortiquer la contrainte pour être libre à l'intérieur d'elle. Ceci rejoint la méthode du metteur en scène Frédéric Dubois qui souligne :

Je les [didascalies] suis à la lettre au début. La ponctuation guide. [...] En enseignant, j'accorde beaucoup d'importance à cela avec les élèves dans le premier travail de table parce que ça leur permet un enracinement approfondi dans le sens. Les mots sur la page, les signes et les silences indiquent beaucoup, ils assoient la réflexion, la déposent dans le sens premier de la parole. L'interprétation peut ensuite venir. (voir Annexe A)

Je leur ai demandé d'apprendre la partition par cœur pour le laboratoire suivant afin qu'ils se connectent ensemble aux sons et aux silences sans avoir le texte en main. Ils devenaient alors tributaires de leur mémoire corporelle pour assimiler l'ordre de la partition et pour établir une relation sensible et physique avec la trame sonore. Cette dernière les aidait à avoir des repères communs. L'ajout de la chanson *Body and Soul* de Billie Holiday en trame de fond créait un environnement sonore nostalgique pour le spectateur, ce qui obligeait les interprètes à doser davantage leur jeu pour conserver

la subtilité affective de leur présence. Les références artistiques qui nous ont nourries et accompagnées lors du laboratoire : les photos d'Erik Pickersgill où il met en images la notion de « seuls ensemble » en effaçant les cellulaires des mains des protagonistes de ses photos ainsi que certaines toiles de Hopper et de Manet. (voir Annexe J)

Je tentais de reproduire le rythme du texte mais mes retours après l'improvisation étaient de l'ordre d'une analyse psychologique qui avait un impact sur leur jeu par la suite, alors que je souhaitais davantage me concentrer sur l'aspect rythmique et technique du texte. Cet extrait de synthèse heuristique en témoigne :

Je pense que je devrais essayer d'être un peu moins expressive sur les émotions et les états que je reçois devant les acteurs pour ne pas influencer leur jeu et que ces remarques deviennent des directions. Ex : c'est d'un désespoir. (voir Annexe G)

Je cherchais comment faire en sorte que la partition puisse diriger les interprètes de manière autonome, qu'ils aient toutes les clés dans l'écriture. Nous avons eu plusieurs discussions sur notre utilisation et notre compréhension des didascalies temporelles utilisées. Nous avons ensuite conclu que la didascalie « Silence » n'appartenait ni à l'interprète ni au personnage ni à l'histoire, mais au spectateur. Le silence est autonome : c'est une suspension, c'est du temps cristallisé. Puis c'est ce qui nous a mené aux arrêts sur image.

Ces arrêts ont été très révélateurs dans l'exploration des silences. Ils étaient comme une chaise musicale où les interprètes avaient la consigne de figer quand les sons et la musique s'arrêtaient et de se réanimer quand la trame musicale repartait. Les tableaux qui apparaissaient soudainement nous ont permis d'accéder à une dimension plus profonde des silences et de l'intériorité des personnages. Ils déployaient la parole des

silences et créaient un mouvement, un dialogue silencieux entre interprètes et spectateurs. Rykner souligne que :

Le tableau pictural ou dramatique se présente ainsi comme un lieu de passage. Au théâtre il fait sentir, dans le silence qu'il impose, la circulation des forces émotionnelles que le discours ne pourrait que tuer. Plein du passé et gros de l'avenir, il arrête la parole en un instant suprême où tout est donné hors de la parole, hors du mouvement. L'organisation de l'espace constitue en elle-même toute l'action, par les rapports qu'elle établit entre les figures en présence. (Rykner, 1996, p. 223)

Les arrêts sont devenus ces lieux de passage par lesquels le silence circulait. Je me souviens de la sensation d'excitation vive qui m'a traversée lors de notre première tentative en laboratoire. J'avais des frissons, j'étais complètement captivée, aspirée, presque en apnée à chaque silence. Les interprètes devaient trouver une détente dans le corps et dans la respiration lors des arrêts tout en conservant la tension imposée par leurs positions physiques. Bien que nous ayons mené avec rigueur l'exécution de chaque élément de la partition, les arrêts ouvraient à l'inconnu que propose le théâtre de Beckett qui :

Loin de signifier la mort du langage et d'annoncer la disparition du théâtre, la fragmentation du langage, les perturbations du dialogue et la déperdition du dire renvoient chez Beckett ou dans les mises en scène de Claude Régy à un théâtre qui, au lieu de chercher la maîtrise, la plénitude et l'achèvement, cultive l'accident, la faille, le trou de mémoire, l'instant unique et irremplaçable où le silence qui advient fait entendre une parole et une émotion singulière. (Evrard, 2012, p. 136)

Nos arrêts cultivaient l'accident en ce sens que les interprètes savaient où les silences advenaient sur la partition mais ne savaient jamais combien de temps ils dureraient. Cette mise en scène du silence mettait à l'avant-plan une présence picturale qui faisait ressortir l'univers sombre et condensé de Beckett. Leur présence figée superposait le silence textuel et le silence scénique en suspendant la ligne d'actions physiques.

L'irruption des arrêts amplifiait également l'écoute des interprètes entre eux et le régisseur, qui agissait comme chef d'orchestre et troisième acteur dans le déroulement. Le silence renouvelait à chaque fois leur qualité d'écoute et leur présence. Les tableaux silencieux exacerbaient leurs expressions et leurs émotions. Par exemple, lorsqu'Annette Garant figeait seule en scène, le regard fixé dans le vide, ce silence dégageait un profond ennui et une grande solitude qui m'envahissait comme spectatrice.

Ici, les silences sont une écriture dramatique qui devient l'esthétique de la partition par les arrêts sur image, créant une symbiose mouvementée de la forme et du fond. La rencontre fluide et mouvante entre les acteurs, les silences, la partition et la sensibilité du spectateur. (voir Annexe G)

Nous n'étions plus dans l'échange de paroles, mais dans l'échange de nos silences. Le tableau « traduit à la fois le blocage dialectique qui frappe le discours dramatique (l'impossibilité de continuer à parler), et l'expansion bienheureuse de l'émotion au cœur du silence, qui immobilise la sensation pour en jouir à son aise. » (Rykner, 1996, p. 219). L'œuvre picturale éphémère en trois dimensions figeait l'émotion contenue dans le silence. Elle devenait une œuvre indépendante dont les composantes étaient teintées par la parole qui la précédait, la situation et l'habillage sonore.

Les arrêts provoquaient également un rapport d'intermédialité par les transferts, les migrations répétitives de l'œuvre picturale figée à l'œuvre théâtrale en mouvement. Cette coprésence des médias suggérait, de manière synchronique, une interprétation grâce aux effets de sens qui ressortaient de la rencontre des deux médias. Les tableaux créaient une forme d'étrangeté et plongeaient le spectateur dans une vérité suspendue, lui donnant un accès spontané et vif au sous-texte des personnages. Bien que les interprètes devenaient une toile de projection figée, l'impact était le même que la toile en mouvement que devenait Delphine dans la partition de l'« être-là ». Le spectateur était ramené à faire sa propre interprétation et à être confronté à sa propre

relation au silence. Lors de la conférence-démonstration, j'ai constaté que les tableaux provoquaient un silence très dense dans la salle, rarement rompu par de brefs rires sonores d'inconfort. Finalement, la cacophonie des éclats de rires des personnages à la fin permettait de rompre avec la lourdeur des silences dans une aliénation inquiétante. Comme quoi autant le silence que la surabondance de sons peut provoquer l'angoisse. Rykner souligne : « Entre présence et absence, le tableau donne à contempler quelque chose de plus que du sens. » (Rykner, 1996, p. 220) Cette double présence du tableau et de l'art vivant en alternance nous plongeait au cœur de l'agonie beckettienne.

4.2.4 Partition 4 : Sarraute dans le noir

Dans cette partition, les deux personnages commettent un vol de dépanneur banal : un sac de chips et un gâteau. Ces éléments permettaient non seulement d'ancrer l'action dramatique, mais d'expérimenter la présence des sons de sac de chips et la lumière d'une bougie de fête dans l'espace. L'idée de jouer dans le noir total était claire pour moi dès le départ et a influencé l'écriture, le choix des sons, des silences et des mots. Les interprètes avaient préalablement appris le texte, ce qui nous a permis de nous concentrer sur l'écoute dans le noir. (voir Annexe E) Ils l'ont d'abord traversé à trois reprises, assis l'un en face de l'autre dans la lumière. Je voulais qu'ils se voient pour ancrer une connexion entre eux, un échange naturel avant de les plonger dans le noir. J'ai ensuite fermé les lumières en les laissant assis dans la même configuration. Immédiatement, j'ai constaté l'impact positif de la noirceur sur la parole et les silences. Les interprètes ont ressenti que leur écoute était soudainement très ouverte, qu'elle s'amplifiait et se déployait davantage. Isabelle a mentionné avoir l'impression qu'elle avait des oreilles d'éléphant ! Le silence dans le noir imposait une rare qualité d'écoute chez les interprètes et nous qui les observions. La noirceur densifiait substantiellement les silences et je sentais, comme spectatrice, que j'étais incluse dans l'action, que je respirais avec eux.

Leur joute verbale jouait sur des rythmes tantôt effrénés, tantôt lents ou arrêtés. Les interprètes étaient sur la corde raide et se devaient d'être d'une précision chirurgicale dans la prononciation, l'écoute, les rythmes et les intentions. Ils entraient en scène en courant et en riant avant de s'immobiliser face à face dans l'espace, le sac de chips à leurs pieds. J'ai vite constaté que dans le noir et le silence, le moindre son était perceptible. Une simple variation d'orientation physique de leurs corps dans l'espace ou des changements de direction du son de leurs voix étaient audibles. L'écoute du spectateur était également amplifiée puisque toutes les variations rythmiques étaient perçues et pouvaient brouiller la compréhension si elles n'étaient pas claires et tranchantes. Tout comme le collage de Beckett, cette partition exigeait des interprètes une grande rigueur dans le corps et la voix. Ils devaient rester pratiquement immobiles malgré l'intensité de ce que la joute verbale demandait à leur corps. Si le rythme se relâchait légèrement, nous perdions l'effet de ping-pong et l'intensité de l'échange entre les deux qui rendait les silences percutants. Rester connectés à la situation, à l'adrénaline du vol qu'ils venaient de commettre, à leur fébrilité et à leur peur de se faire attraper les aidait à soutenir le rythme. Il était important de leur rappeler les enjeux parce que parfois, la matérialité de la partition prenait le dessus sur la justesse de leur jeu et du rythme. Malgré ces exigences techniques, ils devaient faire confiance aux silences. Comme je le mentionnais dans le court texte qui accompagnait leur partition, le silence devait être leur « *crazy glue* ». (voir Annexe I) Le silence les aidait à être complètement ensemble, au même diapason. Au final, leur virtuosité, leur agilité et leur écoute faisaient ressortir la coprésence dense et chargée de l'écriture et des silences.

L'absence de lumière stimulait tous les autres sens des interprètes et des spectateurs pour lesquels la vue pallie habituellement. Comme le mentionne Sarraute : « Le langage n'est essentiel que s'il exprime une sensation. » (Boué, 1997, p. 9) Les faire jouer dans le noir total révélait l'aspect sensoriel de l'écriture. La vue rend

généralement les autres sens paresseux, alors que la noirceur les stimulait et favorisait une réceptivité sensorielle plus grande. L'absence de lumière conviait les interprètes et les spectateurs à être ensemble dans le même espace-temps avec beaucoup de concentration, d'attention et d'unicité. Elle faisait tomber le quatrième mur présent dans les autres partitions et unifiait la scène et la salle dans une coprésence qui les obligeait à respirer ensemble. Elle invitait le spectateur à être à l'écoute de l'environnement, mais aussi de sa propre respiration et ses propres gestes. Lors de la présentation, le public n'osait pas rire ou même bouger sa chaise. La partition imposait directement au spectateur d'être dans ce que Le Breton appelle « la nécessité collective de mise en scène du lien social. » (Le Breton, 1997, p. 147) L'obscurité totale force le spectateur à être sensible et à l'écoute de la cérémonie du théâtre. À la base, chaque petit bruit d'une salle est amplifié. Dans la noirceur et le silence, ces bruits sont décuplés ; le spectateur en a donc plus conscience. À la dernière représentation de *Vacarme* cependant, les spectateurs se sont permis de rire, ce qui a modifié l'écoute des interprètes, la tension dialogique entre les deux personnages et a diminué la qualité des silences.

Alors que dans la partition de l' « être-là » le silence dans la lumière accentuait les gestes et ce qui était vu, le silence ici dans le noir mettait en évidence la parole et les sons. Dans le but d'explorer davantage la notion de présence, j'ai choisi que les éclairages s'allument à la toute fin. On voyait les interprètes décrocher de leur état de jeu et se faire un léger sourire. Deux techniciens venaient ouvrir le rideau de fond de scène et tous sortaient. Je trouvais important de rompre avec la noirceur afin que le spectateur voit les corps et la fabrique. Cette cassure permettait d'abolir la coprésence en rétablissant un 4ème mur rassurant telle une « frontière mobile, un lieu de passage. L'espace mouvant d'un *deal*. » (Guilmaine, 2012, p. 18)

Le travail en laboratoire de cette partition m'a confronté dans ma méthode de mise en scène. J'ai abordé ce laboratoire avec l'impression de me lancer dans le vide. Malgré

une structure textuelle bien établie sur la page, l'épuration que l'absence de lumière imposait me déstabilisait et m'invitait à une façon nouvelle d'entrer dans la partition avec l'humilité de ne pas savoir.

4.3 Mon approche du devenir scénique de la partition

Au cours de ma recherche-crédation, j'ai réalisé que j'avais une approche de la mise en scène exigeante mais enveloppante. J'ai un immense respect, une profonde admiration envers les interprètes et un amour infini du théâtre. Mais j'ai également une rigueur parfois technique et scolaire qui peut restreindre la création. J'aime respecter chaque indication d'un texte à la lettre pour ensuite trouver ma liberté dans la contrainte. Interroger des metteur(e)s en scène sur leur méthode de travail concernant le silence a énormément orienté mes réflexions et m'a permis de clarifier ma position comme créatrice dans le paysage théâtral québécois actuel. René Richard Cyr m'inspire toutefois à faire confiance à mon intuition lorsqu'il dit :

Déjà que les auteurs nous disent quoi dire, y commenceront pas à nous dire où, quand et comment le dire. Les didascalies sont des indications des désirs de l'auteur, on doit les connaître, les reconnaître, mais nul n'est tenu de les respecter. L'auteur est l'auteur du texte, le metteur en scène est l'auteur de la représentation. (voir Annexe A)

Contrairement à lui, et spécialement dans ma recherche-crédation, il est essentiel pour moi de respecter chaque didascalie et chaque ponctuation des textes. Je travaille toujours avec la certitude qu'ils n'ont pas été écrits pour rien et que c'est aux interprètes et au metteur en scène de trouver leur chemin vers leur signification. Mais ma recherche-crédation m'a obligé à questionner l'équilibre entre contrôle et liberté lors d'une création. J'ai constaté que l'approche de mise en scène n'est pas la même lorsque nous sommes à la fois autrice et metteuse en scène. Cette double posture m'invitait davantage à une proximité avec la partition et me permettait moins de recul

en laboratoire. C'est pourquoi j'ai fait extrêmement confiance à la sensibilité des interprètes tout en affirmant avec assurance les moments où les rythmes semblaient relâcher. Olivier Choinière navigue librement dans cette double posture :

Comme auteur, j'écris peu ou pas de didascalies de pauses, de temps, de silences. C'est le metteur qui réellement les place ou les invente. Par exemple, pour Zoé, l'auteur avait suggéré des silences que le metteur a ignoré. C'est vraiment une fois le texte passé dans le corps de l'acteur que les silences vont se décider. (voir Annexe A)

Cyr et Choinière laissent beaucoup de place à l'apparition des silences qui surgissent en salle de répétition. Je trouve que la posture de Choinière se rapproche de la mienne dans la mesure où il partage également la double posture auteur/metteur en scène dans ses créations. Dans la présente recherche, j'ai tenté de faire l'amalgame des deux méthodes : avoir une grande rigueur par rapport à la partition écrite dans un premier temps et nous laisser un espace d'exploration plus instinctif et ouvert par la suite. Il a été ardu pour moi d'accepter que je ne pouvais pas tout contrôler et rythmer à ma manière. Je devais au final, faire confiance aux silences.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire-création était d'interroger sur le rapport sensible entre le silence et le travail de l'interprète à travers différentes partitions textuelles. Forte de mes expériences multiples du silence en tant qu'actrice, il me semblait important de démontrer qu'au théâtre le silence n'est pas obligatoirement au service de la parole. Le silence et la parole sont interdépendants à plusieurs égards, mais le silence porté par la présence de l'interprète est révélateur d'une parole cachée, intérieure et secrète. Il provoque également une construction imaginaire forte chez le spectateur. Il s'agissait donc d'inverser la hiérarchie entre parole et silence pour faire de ce dernier le protagoniste de l'œuvre. La recherche s'est basée notamment sur des notions et concepts-clés de David Le Breton, Constantin Stanislavski, Arnaud Rykner, Jean-Pierre Sarrazac et Josette Féral. Leurs travaux ont permis l'éclosion et le développement de divers questionnements autour du silence, des notions de présence et de coprésence.

Les intentions premières de cette recherche-création étaient donc d'explorer le silence au théâtre et c'est finalement par l'écriture que le chemin s'est précisé. Pour établir les fondements de la recherche-création, il fallait tout d'abord éclairer la terminologie et les concepts reliés à la thématique du silence. Il a été démontré que le non-dit appartient au texte et que le non-verbal se révèle à travers les gestes et les mimiques de l'interprète pour créer un pont entre le dit et le non-dit. Le sous-texte, lui, relève de l'imaginaire de l'interprète et de sa lecture sensible et subjective du texte. C'est ce que le metteur en scène Olivier Choinière appelle « le véritable sujet de la pièce. » (voir Annexe A) Il a été établi que le silence devient le lieu de tension entre dit, non-

dit, non-verbal et sous-texte. Les didascalies nominales « Temps », « Pause » et « Silence » ont été essentielles pour rythmer la structure des partitions. Le « Temps » désigne avant tout une mesure, un mouvement, un battement; il propose un rythme. La « Pause » est un arrêt, une rupture, une césure qui ponctue le « Temps ». En ce qui concerne la didascalie « Silence », elle appartient au personnage, à la situation. Elle amène une introspection, une connexion directe de l'interprète avec son sous-texte et la courbe dramatique. L'emploi du terme « partition » (Sermon, 2016, p. 39) dans la recherche était essentiel pour expérimenter l'interprétation du texte et ses silences en vue d'un « devenir sensible » de la présence. Les quatre partitions, écrites sous l'influence des travaux de Fosse, Cage, Beckett, Sarraute et Abramović, abordaient le silence dans son aspect structural et considéraient le vide comme une matière et comme support à l'écriture et au mouvement. Comme le décrit le concept esthétique de « MA » japonais, le vide sur la page n'était pas réellement du vide car « être vide c'est être plein de rien. » (Kamata, 1993, p. 28) Les espaces blancs explorés dans l'écriture représentaient un ensemble de possibilités dans l'expérience sensible de l'interprète et sa relation avec le silence. Ils deviennent des lieux d'introspection à la fois pour l'interprète et pour le spectateur. Ces espaces blancs sont fondamentalement porteurs d'une fonction et d'une émotion. Il a été observé que la disposition des mots, des didascalies, des symboles et des espaces blancs doit être suivie à la lettre avec une très grande précision de la part de l'interprète. La partition guide leur travail. Les espaces blancs sollicitaient la confiance des interprètes envers eux-mêmes, leur passé, leur vécu, leur corps, leurs souvenirs et leurs sensations physiques. Ces composantes intimes devenaient leurs principales alliées.

Tourné vers la parole, le silence indiqué par les indications de pauses contribue à l'établissement d'un rythme de même qu'il structure et anime l'énonciation. Mais d'un autre côté, en raison des vides laissés par les pauses, il s'ouvre à la gestique ou à la mimique, c'est-à-dire au corps lui-même dont il restitue la vie intense et profonde. (Evrard, 2012, p. 144)

Les espaces de silence sur la partition convoquaient les concepts de mémoire involontaire décrit par Marcel Proust et de mémoire affective élaboré par Constantin Stanislavski en les invitant à redécouvrir et à réactualiser certains souvenirs conscients ou inconscients. Cette connexion entre l'interprète, son corps et sa mémoire affective, particulièrement lors des moments d'inaction, conviait le spectateur à une sorte d'abandon et le questionnait sur son propre rapport au silence. Le silence provoquait alors une rencontre intime entre interprète et spectateur. Il invitait à s'abandonner au vertige du silence et à ce qu'il peut révéler. À ne pas avoir peur devant ce que le metteur en scène Peter Brooke appelle « le grand inconnu. » (Pérez-Guillon, 2020, p. 8)

La notion d' « interprète impressionniste » s'est avérée être une découverte centrale dans la présente recherche-crédation puisque ses silences positionnent l'interprète comme support sur lequel l'intériorité du spectateur ainsi que sa construction imaginaire peuvent se projeter. Si, comme l'avance Breton et Le Breton, « l'intériorité serait le lieu de l'indicible. » (Breton et Le Breton, 2017, p. 126), il me semble que le silence permet l'accès à cette intériorité ainsi qu'à l'indicible et la part cachée de nous-mêmes. Ce dialogue, que l'on pourrait qualifier de co-construction imaginaire, nécessite une qualité particulière de la présence de l'interprète. Il a été démontré que la présence est innée, mais qu'elle peut également évoluer et s'enrichir avec les années en fonction du contexte, des altérations du corps de l'interprète, de son vécu émotionnel, de ses expériences personnelles et professionnelles. Le silence « impressionniste » rapproche l'interprète de ce que Rykner nomme l' « état de nature » (Rykner, 1996, p. 191), c'est-à-dire une présence entière dénuée d'intentionnalité mais chargée de ce que Brook appelle la « qualité d'être. » (Pérez-Guillon, 2020, p. 4) Il ouvre à une présence où le soi est mis de l'avant. Il a d'ailleurs été observé que ce ne sont pas tous les interprètes qui peuvent soutenir la profondeur des silences. Il leur faut un certain vécu, un bagage d'expériences émotionnelles qui

accentue leur présence et a un impact direct sur la coprésence entre scène et salle. Grâce à ces partages simultanés de silences, interprètes et spectateurs arrivent à se « passer le relais » (Charieyras, 2006, p. 42) afin de repérer les sensations sous-conversationnelles. Le silence révèle « [...] cette part de liberté, d'inexprimable, de mystère, ce contact direct et purement sensible avec les choses qui doivent faire se déployer les forces instinctives du lecteur, les ressources de son inconscient et ses pouvoirs de divination. » (Sarraute, 1956, p. 116) Il sollicite davantage une expérience du vécu et « requiert la présence en soi du spectateur plus que de sa fonction d'interprétant. » (Dospinescu, 2009, p. 50) Pour ce faire, il a été confirmé que la distanciation du 4^{ème} mur était essentielle pour permettre au spectateur et à l'interprète d'atteindre un certain niveau d'introspection et pouvoir sonder toute la profondeur des silences et leurs dialogues muets et si intimes. Dans le silence, le 4^{ème} mur permet de nous rapprocher. En somme, le silence n'est que présence et coprésence.

La présente recherche-crédation a donc exposé que « le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée, intégrée à la musique et matière des mots. » (Pavis, 2000, p. 25) Bien qu'elles soient différentes dans leur forme et leur rythmique, chacune des partitions préconise un vide plein où le silence peut se déployer et s'affranchir momentanément de la parole. Il a été démontré que la mise en forme typographique des silences permet de nourrir la tension entre dit et non-dit et alimente la construction imaginaire des interprètes. Les partitions les plus opérationnelles semblaient être la partition 1 et 2, c'est-à-dire celle du vide et celle du monologue troué. Elles permettent aux interprètes de se connecter davantage aux sensations et aux résonances intérieures provoquées par le silence. Il a également été confirmé que la recherche sur la présence de l' « interprète impressionniste » et l'impact du silence exige une écriture précise et une mémorisation rigoureuse par la suite. Il est important de respecter chaque indication de la partition à la lettre dans un

premier temps pour ensuite trouver une liberté dans la contrainte lorsque la partition et toutes ses dimensions sémantiques et rythmiques sont maîtrisées. L'impact du silence sur la présence et la tension qu'il crée sur scène accentue et amplifie également les gestes les plus minimes. Il donne non seulement de l'ampleur à la parole, mais aussi au corps de l'interprète et à l'espace scénique qui l'entoure.

Depuis les premiers balbutiements de cette recherche-crédation en 2017, je me questionne sur son aspect collectif. J'ai remarqué en cours de route que pour ce faire, il me fallait comprendre mon rapport intime avec le silence. Comme l'autoethnographie selon K. Rondeau propose, il s'agit de :

L'idée d'un va-et-vient entre l'expérience personnelle et toute la dimension culturelle et sociale de l'objet d'étude, en accordant aussi une place prépondérante au soi. Un soi qui, selon Ellis et Bochner (2000), est vu comme étant parfois résistant aux interprétations culturelles du milieu. (Rondeau, 2011 : 52)

Je constate alors que dans un monde où « la modernité est l'avènement du bruit » (Le Breton 1997, p. 14) et où « le monde résonne sans relâche des instruments techniques dont l'usage accompagne la vie personnelle et collective » (*id.*), le silence se fait de plus en plus rare et c'est ce qui peut le rendre inconfortable. L'inconnu fait peur et nous connaissons de moins en moins le vrai silence. Il est non seulement ce qui permet de se connecter davantage les uns aux autres, mais aussi ce qui expose certains de nos angles morts au grand jour. Il nous révèle à nous-mêmes et aux autres dans un rapport profondément intime. Il déploie notre vulnérabilité. Ces parts d'ombre auxquelles nous nous donnons de moins en moins accès. J'abonde dans le même sens qu'Abramović lorsqu'elle affirme que « les gens ont besoin d'expérimenter quelque chose de différent. » (Abramović, 2015) Quelque chose de plus vrai, plus intime et profond. Je constate également que le sentiment d'être « seuls ensemble » nous traverse collectivement de plus en plus. Certains artistes l'expriment

de plus en plus depuis quelques années, notamment par l'exposition *Seuls ensemble* (2018) au Musée d'Art Contemporain de Montréal ou par le spectacle du Cirque Éloïze d'après l'œuvre musicale du groupe Harmonium qui porte également le titre *Seuls ensemble* (2019). La solitude collective est dans l'ère du temps et nous oppresse de manière insidieuse. Puisque le silence est constamment noyé dans une surabondance de communication et de bruits environnants, nous oublions parfois sa capacité à nous unir.

Des réflexions m'habitent encore : que tentons-nous d'étouffer ? Pourquoi cet évitement de nous-mêmes ? De notre passé ? Le théâtre représente, me semble-t-il, une solution : il sert à nous raconter et nous réunir, il se doit donc de refléter notre rapport collectif au silence, mais surtout, le faire exister dans tout ce qu'il a de vertigineux et de rassembleur. De nous fournir ces espaces de silence et d'arrêt du tumulte de nos vies. Car plus que n'importe où, « le théâtre est le lieu où le silence peut s'entendre. » (Rykner, 1996, p. 58)

ANNEXE A

QUESTIONNAIRES AUX AUTEURS (ES) ET METTEURS (ES) EN SCÈNE

À l'été 2020, les artistes Simon Boulerice, Sarah Berthiaume, Rébecca Déraspe, Annick Lefebvre, Lilianne Gougeon-Moisan, Sébastien David, Olivier Choinière, René Richard Cyr, Frédéric Dubois, Michel-Marc Bouchard, Catherine Vidal, Alexia Bürger ont reçu un questionnaire écrit auquel ils et elles ont répondu par écrit. Il y avait deux questionnaires, un destiné aux auteurs (es) et un au metteurs (es) en scène. La présente annexe expose la transcription de leurs réponses dans leur intégralité et sans altérations.

Nom : Olivier Choinière

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Je ne réfléchis jamais en fonction du silence quand j'écris. À bien y penser, ce serait peut-être plutôt le silence que j'écris que les mots. Le silence est le bloc de matière dans lequel sculpte l'auteur. Les mots font partie des outils qu'il utilise pour « extraire » la pièce de cette matière. Les répliques font entendre un silence particulier. On pourrait dire qu'écrire pour le théâtre, c'est écrire des silences entre des mots, des répliques, pour faire entendre le non-dit, le sous-texte qui est le véritable sujet de la pièce.

2- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?

Comme metteur en scène, c'est le silence que je veux faire entendre, plus que les mots. La mise en scène apparaît dans les silences. Un silence est chargé de tout ce qui est dit avant ; mais c'est au moment du silence que la parole, le texte sont vraiment entendues. On pourrait dire que le texte résonne, mais c'est vraiment le silence qui le fait résonner.

Nous sommes bombardés tous les jours de discours. Le texte, même au théâtre, a tendance à nous bercer rapidement. Le silence est ce qui donne au théâtre toute sa puissance, puisqu'il nous permet de nous dégager du brouhaha qui nous envahit tous les jours.

3- Comment intègres-tu les didascalies *Temps*, *Pause* et *Silence*, la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?

Comme auteur, j'écris peu ou pas de didascalies de pauses, de temps, de silences. C'est le metteur qui réellement les place ou les invente. Par exemple, pour *Zoé*, l'auteur avait suggéré des silences que le metteur a ignoré ;) C'est vraiment une fois le texte passé dans le corps de l'acteur que les silences vont se décider. Lors de l'édition de la pièce, j'ai placé ces silences dans le texte. Or c'est un vol ! Les silences sont véritablement nés en salle de répétition, lors de la fabrication du spectacle.

4- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?

Chaque pièce appelle son propre vocabulaire... Pour *Zoé*, je parlais d'un combat de boxe, bien qu'il s'agissait d'un cours de philo. Je disais aux acteurs : « les mots n'ont pas tant d'importance. Ça pourrait être d'autres mots. L'important n'est pas ce que le public va « entendre » ou « comprendre », mais ce qu'il va ressentir. Si on baissait le volume et qu'on regardait la pièce, qu'est-ce qu'on verrait ? Deux personnes prises dans un espace carré qui se jaugent, s'étudient, attaquent, reculent, etc. Le cours de

philo n'est qu'un prétexte pour révéler les enjeux de pouvoir, les désirs de domination, le combat qui se déroulent entre ces deux personnages. »

5- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?

Il est fondamental. Comme j'écrivais, c'est l'acteur qui révèle le silence. Tout comme il révèle l'espace dans lequel il se trouve. C'est l'interprète qui trouve la justesse du silence.

6- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?

Pour *Zoé*, je crois que j'étais instinctivement en attente du silence qui allait faire tout basculer. On pourrait dire que tout le travail était une préparation à ce point de bascule, lorsque Zoé a une crise d'anxiété et que son armure se met à craquer de partout. Dans mes pièces, les mots sont souvent des armes, des armures. Les silences permettent de révéler la fragilité des personnages, là où se taire peut-être l'innommable vérité.

7- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

En fait c'était un blanc. L'acteur livrait le monologue final. À la toute fin, il a figé. Il ne se souvenait plus de la réplique finale ! Toute la pièce tombait en place lors de cette réplique. Il fallut la lui souffler.

Nom : Simon Boulerice

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Le silence est une suspension qui laisse tout le monde en apnée. Il évoque exactement ce que je ressentais, enfant, dans mes manèges préférés à La Ronde : ceux où on demeurerait un moment suspendu. Ce que j'aimais était d'envisager la suite, la chute inévitable. Mais cette attente, en elle-même, était plus intéressante que l'acrobatie à venir. C'était la promesse que tout allait repartir. Exactement comme la version de Whitney Houston de la chanson *I Will Always Love You* avant le tout dernier refrain. Ce silence - jouissif - appelle une acrobatie vocale exceptionnelle (et éternelle à mon cœur). Au théâtre, c'est pareil : c'est la promesse de ce qui s'en vient. Ou alors : un temps pour digérer ce qui a été dit, ou ce qui sera dit, ou ne veut pas être dit. Mais assurément qu'un silence peut dire autant que sa réplique la mieux tournée.

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

C'est une ponctuation. Le silence (ou les temps, comme je les appelle) participe à la musicalité du texte. Les temps (que j'inscris toujours en didascalie) évoquent autant que les mots. Ils incarnent parfois une gêne, une autocensure, un chagrin, un renoncement... Le silence a une place de choix. Surtout avec mes personnages explosifs, qui déversent des torrents de mots avant de se taire au milieu d'une phrase. Cette retenue soudaine est souvent celle qui me touche le plus au théâtre.

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

J'utilise essentiellement le mot *temps*. Quand c'est un long temps, j'écris silence. Quant au mot *pause*, je l'évite. Je préfère signaler « un court temps ». Il m'est aussi arrivé de m'amuser et de glisser dans le romanesque, même s'il est question de sobres didascalies. J'ai souvenir avoir déjà écrit : *Un ange passe. Puis, un autre. Puis toute une trâlée*. Manière imagée pour marquer que le temps est long. Qu'il se fait silence.

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

Longtemps, j'ai abusé des points de suspension. Maintenant, je les trouve inesthétiques et maniérés. Alors je les réserve uniquement pour une idée qui s'évanouit. Quand mes personnages se font interrompre, j'use de la barre oblique (/) pour marquer l'idée coupée sec. C'est plus dynamique et plus près de la brusquerie de mordre dans la réplique de l'autre, ou de lui couper le sifflet.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

Je navigue depuis mes débuts entre le théâtre, la poésie et le roman. Or, j'emprunte constamment d'un médium à l'autre. Rapidement, j'ai introduit les vers dans mes pièces, car ils sont - à mes yeux - au plus près d'une respiration. Je découpe et formule selon le souffle que j'invente à mon personnage. Dans ma pièce *Les Mains dans la gravelle*, le narrateur, Fred Gravel, narrait dans une forme prosaïque, alors que les personnages actifs voyaient leur partition plus hachurée et versifiée. Ce n'est pas constant chez moi, mais versifier mes répliques donnent un supplément d'élan et de musicalité. Si je relis cette pièce, publiée presque au moment de la publication, j'aurais le rêve d'ajouter des temps précieux trouvés au fils des représentations. Donc de republier la pièce seulement pour y ajouter les silences qui éclairent le texte, débusqués à force de reprendre et reprendre le spectacle. Je signale ici que c'était un solo et que l'acteur, moi, j'avais beaucoup à apprendre à l'auteur. Et c'est toujours ainsi : le dramaturge apprend des choses de son texte par le jeu des comédiens.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

J'en ai deux. Un personnel, et un de spectateur. Personnel. Dans son solo *Simon a toujours aimé danser*, mon moment chouchou était le silence de mon alter-ego au moment il se faisait haranguer par lui-même, à l'audio. On entendait ma propre voix sur la trame sonore crier ceci : « Simon, câlisse ! C'est quoi c't'affaire-là ? Pourquoi tu sens encore le besoin de jouer en normatif ? Parce que c'est cute, c'est ça ? Parce que c'est propre ? Que c'est que ça t'donne ? Tu t'sens ben intense, hein, c'est ça ?! Simon, crise, j'te parle ! Tu t'sens intense ? Tu t'sens comme si tu doublais Susan

Sarandon dans un film ? Ben, tu la doubles pas. Tu doubles personne. » Le temps que je mettais avant de dire, sur scène : « Voilà. Je suis démystifié. » était un bonheur d'acteur. Jouer la déconfiture au complet était aussi nécessaire que jouissif. Sentiment similaire un peu plus tard, quand Simon termine une litanie, son poème de rupture : « Mais surtout, je m'envolerai sur un char, en me croisant les doigts pour pas manquer d'essence avant d'être passé devant chez toi. Mais je mourrai pas. On meurt pas pour si peu. »

Je poussais alors un hurlement, hurlement qui se faisait avaler par *I Wanna Dance With Somebody (Who Loves Me)* de Whitney Houston, en version a capella. En didascalie, c'était écrit : « Un frisson. » C'est tout. C'est vaste et petit à la fois. Mais sur scène, c'était chaque soir le moment préféré des spectateurs, à ce que j'ai cru comprendre. Je tanguais dans le silence sur ce chant fort, puissant, sans musique. Et au terme du chant, un autre silence enveloppant, où Simon se berçait sur du vide. Le tout avant de se remettre dans sa narration... J'ai la conviction que l'essence et l'émotion de ce spectacle solo reposaient sur ce double-moment de silence.

En tant que spectateur, c'était dans le spectacle *Sauce brune* de Simon Boudreault. Il est possible que mon souvenir soit erroné, que j'ai déformé ce qu'il y a eu lieu sur la scène de l'Espace libre en 2009, mais ce dont je me souviens (et ce qui m'a tant touché), c'est de voir Martine, une cantinière timide et fragile (campée par Catherine Ruel), livrer un aparté au public. Un soliloque. Et à mesure où elle se rapproche du public en poussant son charriot vers nous, plus sa voix s'éteint. Dans mon souvenir, à la fin, tout n'est que murmure. Un murmure qui mute en silence, qui est brusqué par la chef-cuisinière moustachue, jouée par la truculente Johanne Fontaine. Voilà l'apnée. Le manège reprend.

Nom : Sarah Berthiaume

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Dans l'écriture dramatique, je pense que le silence est un outil d'aussi grande valeur que les mots. C'est la partie négative du texte, comme le négatif d'une photo ou les sections blanches sur la toile de l'artiste : c'est en partie grâce à lui que les formes et les couleurs se révèlent, par contraste. Un bon auteur sait doser le silence pour qu'on puisse absorber ses répliques, ses idées, et donc l'essence de sa pièce. On le voit, dans les soirées de prises de parole, où tout le monde se succède, chacun avec un texte percutant. Ces soirées sont formidables, mais vers la fin, toujours, je sature. Je pense que c'est peut-être parce qu'il n'y a pas de place pour le silence, dans ce type de soirée : il manque un équilibre entre ce qui est dit et ce qui est tu. Il me manque de place, comme spectatrice, pour penser par moi-même, pour respirer, pour exister.

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

Parfois, j'utilise le silence pour sa fonction psychologique : un personnage a un grand choc émotif, il est sans mots. Ou des personnages n'ont plus rien à se dire : ils restent en silence, à se regarder. C'est une réplique silencieuse pour l'acteur ou l'actrice, qui doit prendre le relais du texte, l'habiter. Parfois, le silence a aussi fonction poétique : dans de mes textes (ou certaines parties de mes textes), j'utilise les silences comme les pauses ou les soupirs dans une partition musicale. C'est le rythme et la sonorité du texte qui importe alors : ce sont les silences – ou l'absence de silence – qui sculptent le texte, qui déterminent sa forme dans le temps et l'espace. Ça n'a plus rien à voir avec la psychologie : c'est une manière de dire le texte pour qu'il ait le bon beat, la bonne mélodie. Il y a toutes sortes de silences : des silences pleins et d'autres vides. Mais dans tous les cas, le silence me semble aussi une place laissée au spectateur ou à la spectatrice. Un moment où les mots où il/elle n'est plus dirigé par les mots de l'aut.eur.ice, où il doit lui-même se retrouver.

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

Je n'aime pas beaucoup l'indication [pause] : pour moi, ça évoque un relâchement, le moment tout le monde s'arrête pour manger ou fumer... Ou quelque chose de lié à l'audiovisuel, une vidéo qu'on met sur pause. Je ne l'utilise pas dans mes textes. [Silence], pour moi, c'est plutôt une indication liée à l'environnement, à l'atmosphère. C'est davantage un contexte, une toile de fond. Le silence dans une forêt. Dans une salle de théâtre. Dans une maison. Ou alors, un état, une posture. La posture de quelqu'un, d'un groupe qui se tait. Mais dès qu'il y a des mots, dès que le personnage se met à parler, je passe à [un temps], qui est plutôt comme une réplique muette à jouer. (Je développe davantage cette notion de [un temps] dans la prochaine question !)

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

Côté typographie, j'utilise surtout le [...]. Pour moi, la didascalie [Un temps] est plus dense que le [...]. Le [un temps] est un moment à part entière, quelque chose qui existe à l'extérieur des mots. C'est un moment avec un certain poids, où il y a quelque chose à jouer. Une réplique sans mots. Un moment avec une vie intérieure, peut-être ? Alors que le [...] a une fonction moins chargée, plus technique: il est lié au texte, il indique quand les mots s'arrêtent, plus simplement. Le [...] dénote juste l'absence de mots. Le [un temps] est quelque chose, en soi. J'utilise surtout les [...] dans les situations suivantes :

Lorsqu'un personnage ne termine pas une phrase ou une idée, qu'il s'interrompt lui-même et laisse donc un très léger temps de flottement. (Lorsqu'il est interrompu par un autre personnage, j'utilise la barre oblique / pour indiquer le moment précis où les deux répliques se chevauchent.)

Ex : JEANNE

C'est pour ça que vous faites pas les cas de... Je suis désolée, j'aurais jamais dû vous forcer à/

BERNARD

C'est sa fête aujourd'hui. Elle aurait vingt-huit ans. (*Un temps. Il est ému.*) Ça me rend un peu... C'est pour ça que j'ai... En tout cas. Je suis désolé.

Lors d'une conversation téléphonique, pour indiquer le moment où un personnage se tait pour laisser parler son interlocuteur.

Ex : JEANNE

Salut. (...) Pas vraiment, non. (...) Non, y m'arrive de quoi qui se peut pas. (...) Étienne a disparu. (...) Là, là. Je viens d'arriver pis il est plus là (...) Non, y'est pas juste allé (...) Oui, je l'sais que (...) Attends (...) Laisse-moi parler ! (...) Non, j'panique pas, hostie, c'est toi qui m'écoute pas ! (...) Bon. (...) Il a disparu. Je le sais. Je le sens.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

Encore là, ça dépend vraiment du ton du texte. Si je travaille un segment de texte plutôt réaliste (du monologue ou des dialogues), j'y vais de manière traditionnelle : j'utilise le [un temps] et les [...] tel qu'expliqué plus haut et je dispose les mots sur la page en paragraphes, avec saut de ligne seulement quand il y a un changement de réplique. Par contre, si je travaille un segment plus poétique, ou une forme plus théâtrale (de la narration, par exemple, ou quelque chose de plus frontal, sans quatrième mur) je change ma mise en page : j'écris à la ligne et je me permets des sauts de paragraphe pour marquer des changements d'idées, de rythme, de ton. (Si les deux segments se suivent, ce changement de mise en page indique à l'actrice qu'ils ne sont pas de même nature, qu'ils n'obéissent pas aux mêmes codes et ne doivent pas être joués de la même façon.) Ça n'est plus le réalisme, la crédibilité ou la psychologie qui prime, c'est la forme du texte, comment il résonne, sa poésie. Les sauts de ligne et de paragraphes n'obéissent alors à aucune règle particulière, sinon à un genre d'instinct, une impression de comment le texte devrait/pourrait être découpé pour fonctionner à son plein potentiel. Je fais ressortir les rimes, les répétitions, les énumérations, les jeux de rythme... (Je pense que c'est mon instinct d'actrice qui s'exprime alors et qui donne des pistes de comment moi, j'aurais envie de le faire résonner.)

Ex : YUKO

Écoute, c'est pas vraiment de mes affaires, mais à ta place, je m'arrangerais pour que ça me tente de me mettre autre chose sur le dos quand je fais du pouce à minuit downtown Whitehorse.

KATE
Pourquoi?

YUKO
Un, parce que tu te gèles le cul, pis deux, parce que tu t'arranges pour te le faire pogner par du monde que ça te tente pas nécessairement qu'ils te le pognent.

KATE
Je m'en fous. Je suis déjà enceinte. Y'a-tu une clinique pas loin?

YUKO
Pourquoi?

KATE
Avorter. J'ai dix-sept ans.

Un temps.

YUKO
C'est qui le père?

KATE
Un gars dans le bus.

YUKO
T'as couché avec un gars dans le bus?

KATE
Ça me tentait. *(Un temps.)* Me prêtes-tu un t-shirt? Ma robe me pique quand je dors avec.

Kate s'installe sur le divan.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Je ne sais pas si c'est pertinent dans le cadre de ta recherche, mais ce qui me vient en tête, c'est une répétition générale de l'*Asile de la pureté* qu'on avait joué en troisième année, à l'école. (À l'Option-Théâtre de Lionel-Groulx, en 2006, si ma mémoire est bonne.). C'était à la fin de la pièce, lorsque tous les personnages sont rassemblés sur scène et que le personnage de l'Auteur intervient dans l'histoire. Tout se déroulait comme prévu. On était tous sur scène, le comédien qui jouait l'Auteur avait dit sa réplique de la salle, l'un d'entre nous lui avait crié : » Identifie-toi, homme masqué ! », la régie avait allumé les lumières du public. Mais entre l'Auteur et nous, surprise : il y avait la concierge du Cégep, qui attendait le moment opportun pour nous dire (discrètement ?) qu'elle devait fermer la salle et qu'on devait quitter les lieux. Il y a un immense silence : l'Auteur n'a pas dit la réplique suivante, nous sommes tous restés un moment suspendus, subjugués par ce face à face complètement inattendu. D'abord pour nous, qui étions comme éjectés de notre fiction par cet élément du réel ; et encore plus pour elle, la pauvre concierge, qui était violemment tirée de l'anonymat du noir de la salle pour être exposée à douze personnages qui lui demandaient des comptes. C'était un vrai silence de surprise, tellement vrai, tellement dense, tellement vertigineux ! La réalité et la fiction étaient entrées en collision : le silence, c'était peut-être le bruit de ce choc-là. Et après, on a tous éclaté de rire tellement longtemps, qu'on n'a pas fini la générale... (on devait fermer la salle, la concierge était venue pour ça.)

Nom : Sébastien David

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Sans silence, il n'y a pas de théâtre. Cependant, je crois que la signification du silence dépend entièrement de la dramaturgie explorée. C'est ce qui fait la beauté de cet art et je dis souvent à mes étudiants qu'il y a autant de façons de jouer qu'il y a d'acteurs et d'actrices, autant de façons de mettre en scène qu'il y a de metteurs en scène et qu'il y a autant de façons d'écrire qu'il y a d'auteurs et d'autrices. Le silence peut donc avoir de multiples significations dans un texte ou sur une scène ; c'est du contraste entre le silence et les mots que naît la tension dramatique. Mais le silence au théâtre, contrairement à la définition de base du mot, n'est pas une bête absence de bruits. Au contraire, il est chargé d'un monde invisible et surtout du souffle des acteurs. Il est humain. Il sue, il sent, il respire, il crie. Et il n'invite pas au calme, il n'inspire pas la tranquillité. Il est chargé d'un désir, d'un besoin à combler. Pour moi, le silence est la pointe de l'iceberg du monde invisible qu'il y a sous la trame des mots.

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

Le silence est primordial dans mon écriture puisque je considère mes textes comme des partitions. Les mots sortent des personnages comme une musique, un flot, ou encore une vague, et le silence a pour rôle de laisser les idées, voire prendre de l'ampleur. Ainsi, la didascalie « Temps » est présente un peu partout. C'est un moment crucial afin que le spectateur puisse absorber une idée. Et comme j'écris à ligne, sans aucune ponctuation, (j'y reviendrai plus en détails à la question #5), les espaces blancs entre ce qu'on pourrait appeler des paragraphes indiquent eux aussi qu'un léger silence est de mise, comme une légère respiration avant de continuer le dédale de la pensée.

Je réalise même ici que dans toutes mes pièces, mes personnages ont une relation particulière au silence. Dans *Ta yeule Kathleen*, les pleurs d'un bébé couvrent tout silence et empêche le personnage principal, Lynn la monoparentale, de trouver la paix. Elle laissera son bébé seul, le temps d'une soirée, non pas pour retrouver enfin le silence d'avant, mais pour aller dans un bar avec de la musique forte pour l'enterrer davantage. Le silence force l'introspection ; c'est ce que ce personnage fuit. Dans *Les morb(y)des*, deux sœurs obèses, habitant un demi-sous-sol d'Hochelaga, couvrent

le silence chacune à leur façon : l'une avec internet et la musique de Moby et l'autre avec la télévision toujours allumée avec un volume trop fort. Dans *Les haut-parleurs*, le personnage du Voisin est un compositeur qui a réorienté sa démarche artistique parce que lors d'une représentation les bruits des spectateurs gênaient le silence nécessaire à l'écoute de sa composition. Il deviendra électro-acousticien et ses compositions seront organiques, laissant la place à tout accident sonore. Il vit seul, sans amis, et la musique est le seul moyen qu'il a pour créer du sens. Puis, mon quatrième texte pour le théâtre, *Dimanche napalm*, met carrément en scène le silence. Le synopsis va comme suit :

Cloîtré chez les siens à la suite d'un « accident », un jeune homme se tait obstinément. Ce silence étrange conduit les membres de sa famille à livrer par petites doses leurs secrets les mieux enfouis, tandis que rôde autour d'eux l'ombre dérangeante de la Grand-mère.

Portrait d'une déflagration : entre humour et drame, la chimie familiale prend feu et, au-delà, l'apparente tranquillité de la banlieue. Par son refus provocant du babillage ambiant, le mutisme du Fils pose au vacarme de notre époque la vertigineuse question du sens.

Ainsi, le personnage du Fils ne s'exprime jamais, mais certains de ses silences sont marqués comme une réplique. Comme ceci :

LE FILS

(...)

La structure de la pièce est radicale puisqu'elle met toujours en scène un seul personnage venant parler au Fils dans sa chambre. Un huis-clos pour ainsi dire. On a alors l'impression d'assister à des dialogues puisqu'on retrouve deux interlocuteurs, mais en réalité le silence du Fils transforme la matière textuelle en monologue. Ce sont donc de faux dialogues. Le silence fait en sorte que les personnages de la cellule familiale se livrent de plus en plus, comme si ce silence permettait la confiance. Mais pourquoi le Fils se tait-il ? J'ai laissé ce sens ouvert. Est-ce une façon d'apporter le débat chez les siens afin de les sortir de leur confort illusoire ? Est-ce plutôt une faiblesse, un échec, une abdication où les mots seraient inutiles parce que tout est perdu d'avance ? C'est au spectateur de remplir ce silence avec la signification de son choix. À mettre des mots dessus.

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

Je commencerais par dire que je n'utilise jamais le terme « Pause ». Même si j'aime qu'il y ait un aspect formel à un texte qui lui confère l'allure d'une partition, j'ai l'impression que le terme « pause » nous sort du récit, qu'il imite le fameux « pause » sur lequel on appuie quand on regarde un film sur une télévision ou un ordinateur. Je dirais même qu'il y a comme un arrêt dans cette « pause », un vide. Quelque chose de trop technique peut-être. Comme j'ai dit plus haut, j'utilise « Temps » pour laisser une idée se déposer, mais aussi pour permettre aux personnages de replonger dans une autre idée. Il se retrouve même souvent entre deux espaces blancs. J'utilise également « silence », mais un peu plus rarement. C'est très signifiant quand je le fais. Dans mon cas, si j'écris « silence », c'est que ce silence en soi est une scène. Il y a plein de mots invisibles qui flottent, partout autour des personnages. Le silence dure plus longtemps que le temps. En fait, même s'il a une durée, le silence est presque éternel pour moi parce qu'il vient apporter quelque chose de nouveau qui vient modifier l'air... de la pièce.

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

Je sens que j'ai apporté pas mal de réponses dans aux questions #2 et #3.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

J'accorde beaucoup d'importance à l'alignement des mots sur la page. Une page, c'est comme une scène. Ou même une scénographie. Brassard disait que la typographie était l'ennemi de l'acteur parce que les mots, noir sur blancs, sont comme morts et qu'il incomberait à l'acteur ou à l'actrice de leurs donner vie. De la profondeur. Une troisième dimension. Sinon, ils sont en quelque sorte muséaux. Je suis d'accord avec lui, mais jusqu'à un certain point. J'aime aussi que la disposition des mots soit interprétée par l'acteur ou l'actrice. Qu'il en fasse quelque chose. Que ça l'emmène vers des esthétiques particulières du dire. Comme plusieurs auteurs et autrices de ma génération, je fais fi de toute ponctuation, priorisant le saut à la ligne. Cette disposition donne beaucoup d'indices aux acteurs et aux actrices quant au rythme et au souffle des personnages. J'aime même souvent dire que le personnage principal de mes textes, c'est la parole. Comme si c'était elle qui traversait les personnages pour se frayer un chemin vers les spectateurs. Ça me permet de m'éloigner d'un certain psychologisme affecté. « Arrête de jouer, laisse-toi

traverser » est une phrase que j'utilise souvent. Je me pose encore beaucoup de questions sur la particularité de la langue théâtrale. Qu'est-ce qui fait en sorte que nous disons parfois, en assistant à un spectacle « Là, j'étais au théâtre » comme on dit parfois, « Là, j'étais vraiment au cinéma » ? Pour moi, une partie de la réponse vient de la sublimation de la langue dans le texte théâtral. Je ne veux pas que l'acteur ou l'actrice ne cherche que la justesse et le naturel. Je veux qu'il ou elle tente de dégager les particularités formelles du texte sous ses yeux, qu'il ou elle les intègre et finalement, qu'il ou elle se l'approprie. Je me méfie du réalisme, celui que nous invoquons en étant d'un naturel désarmant. Le naturel tue le théâtre puisqu'il peut uniformiser les langues. En revanche, l'hyper-réalisme, celui de Serge Boucher par exemple, devient tellement précis et subtil qu'il sublime pour moi la langue. J'ai encore beaucoup à écrire pour tenter de comprendre.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Un des silences les plus marquants de l'histoire du théâtre pour moi date de plusieurs siècles. Et oui, je reviens aux Grecs, on revient toujours aux Grecs... Quand j'ai vu cette pièce au théâtre, j'ai trouvé que les acteurs n'avaient pas assez investi chaque particule de ce silence. Quand j'ai monté cette pièce, les acteurs, trop jeunes, n'ont pas réussi à investir chaque particule de ce silence. C'est un mystère pour moi. Pourtant quand je la lis, je sens tout de son épaisseur, comme s'il était en trois dimensions, lourd, chargé.

Je parle du silence lorsqu'Électre se rend compte que l'homme qui se tient devant elle est son frère, Oreste, qu'elle croyait mort. La profondeur de ce silence est multiple puisqu'il contient, selon moi, toute la gamme des émotions : de la colère, de la rancune, du soulagement, de l'espoir, de la joie pure, de la nostalgie et quoi d'autres encore... J'aimerais un jour donner à ce silence l'ampleur qui lui revient.

Nom : Annick Lefebvre

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

J'ai de la difficulté à ne pas associer silence et mort. Surtout au théâtre. Un individu qui se tait, qui fait silence, surtout sur scène, me semble souvent signifier qu'il se laisse un peu voire beaucoup mourir. Au sens propre, peut-être, mais au sens figuré, assurément. Un personnage de théâtre qui arrive à faire silence ou à s'entourer de silence, selon moi, c'est soit un Dieu (ou un personnage surhumain) soit quelqu'un qui est sur le point de mourir réellement ou de mourir symboliquement.

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

Dans mon écriture, le silence n'est pas là. Le silence c'est ce qu'on redoute, c'est ce qu'on fuit, le silence, dans ce que j'écris, c'est la mort réelle et la mort fantasmée. Le silence, dans ce que j'écris c'est le contraire de se battre pour une société meilleure, plus juste et plus équitable. Le silence c'est l'abdication citoyenne et le manque de courage politique. Mes personnages parlent parlent parlent parlent parlent pour ne pas crever. Mais en même temps, je pense que les mots prononcés par mes personnages (Dans J'accuse, dans Les barbelés... pis même ailleurs) ce sont des mots pas prononcés, pas prononçables, aussi. Si ça se trouve, les mots de mes personnages ne sont pas réellement dits, c'est la « magie » de la représentation qui nous les rendent audibles. Donc, si on pousse un peu cette idée, mes personnages, lorsqu'ils franchissent la scène, c'est pour nous rendre leurs silences accessibles. Donc, sous ses dehors d'extrême volubilité et de bruit à tout prix, mon théâtre en serait un de grand silence. D'incapacité de dire, de nommer. Le silence (ou dû moins la recherche de silence) serait, suivant cette logique, le moteur principal de mon geste d'écrire. Ces avalanches de mots-là cacheraient un ardent désir de silence, de paix (mais aussi un désir, plus destructeur, de mort).

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

Aucune didascalie reliée au temps. Que des didascalies, en début de tableaux, pour situer globalement où se trouve le personnage, ou à qui il s'adresse. Mais rien de rien

qui suggère de s'arrêter, de prendre une pause, de faire silence. Il n'y a pas de pause dans ce que j'écris. La pause, l'arrêt, le moment de respiration, il faut attendre la fin du spectacle pour lui permettre d'advenir. Parce qu'entre temps, le train est en marche et ce serait, pour moi, un sacrilège qu'une didascalie vienne stopper ou ralentir la cadence de ce qui se dit et se joue sous le regard du public. Un show d'Annick Lefebvre, je veux que ça nous donne l'impression, comme public, de ne pas avoir respiré pendant deux heures. Je veux que ça nous donne l'impression d'avoir, en quelque sorte, prêté notre souffle au personnage pour mieux le reprendre – et revivre – à l'issue de la représentation. Assister à un de mes shows, c'est accepter de mourir et de renaître pour qu'entre ces deux moments, le théâtre et la parole jamais prononcée du personnage prennent toute la place.

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

Je pratique l'absentéisme de didascalies. Les points de suspensions sont rarissimes. Si j'en utilise parfois dans mes premières versions, la majorité de ces suspensions disparaissent définitivement lorsque je retravaille les textes. En général, lorsque je mets des points de suspension, c'est que je ne suis pas allée au bout de mon idée, et c'est avec le retravail que je supprime les points de suspension et que je complète ma pensée. Mon théâtre accumule et affirme (avec des virgules et des points). Il interroge parfois et s'exclame rarement. Ma prise de parole ne veut rien laisser en suspens, mais détailler, plutôt, quelles sont les avenues possibles.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

C'est très important pour moi de ne jamais laisser d'espace. Que les pages soient pleines et que mes textes ne soient pas séparés en paragraphes. Je comprends que les actrices et acteurs, avec les metteuses et metteurs en scène séparent, dans le travail, mes textes par blocs et fassent « des paragraphes », mais ce serait une grave erreur de penser un de mes textes en différents blocs ou en différentes parties, tout doit être considéré globalement, et à la limite, comme une très longue phrase, partagée ou pas, par des personnages. C'est un même souffle, une même blessure, une même idée, un texte d'Annick Lefebvre.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Très sincèrement, mon plus grand souvenir de silence au théâtre c'est vraiment *Chlore*. Cela dit, ce qui m'impressionne encore plus, ce sont les moments de silence du public après les représentations. Comme spectatrice, le show qui a eu le pouvoir d'installer un très très très grand silence en moi, c'est *Forêts* de Wajdi Mouawad que j'ai vu à la création à Espace Go. On était fin janvier, dehors il faisait moins 1000 mais après le spectacle j'étais tellement sonnée que j'ai marché, dans le frette et la tempête, jusque chez moi (J'habitais Rosemont et Pie-neuf, c'était une pas pire ride !). J'ai aussi vue la trilogie de Wajdi à Avignon, dans la cour du Palais des papes, et *Forêts* concluait ce grand marathon de genre 11h de théâtre, au lever du jour... te dire l'immense motton que j'avais. J'y repense et il revient !!!! Comme créatrice, j'avoue que ça m'est souvent arrivé de composer avec des publics complètement bouleversés, à la fin des représentations de mes pièces, mais avec *Les barbelés* -tant à Paris qu'à Montréal- il s'écoulait parfois plusieurs minutes avant que les spectateurs applaudissent, et nous avons rapidement constaté que ce n'était pas parce qu'ils n'avaient pas apprécié le spectacle, mais parce que nous avons installé une forme de silence, en-dedans d'eux, et qu'ils avaient besoin d'y rester. À cet effet, les ami.es qui venaient assister au spectacle, à Montréal, filaient souvent en douce, après le show, et m'écrivaient le lendemain pour me dire qu'ils étaient tout simplement incapables de parler, après la représentation. Et, au fond, c'était un immense cadeau qu'un spectacle qui interrogeait frontalement notre privilège de prendre la parole ou notre lâcheté de ne pas prendre la parole, selon les circonstances, donne envie au public de faire silence.

Nom : Catherine Vidal

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Le silence au théâtre est le vecteur du temps présent. Le silence nous fait entendre la respiration de l'interprète et ça souligne leur présence en chair et en os. Elle est aussi la frontière entre la fiction et la vie réelle.

2- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?

J'utilise souvent le mot orchestration quand j'arrive vers la fin des répétitions. Je m'occupe du rythme dès le début mais c'est le moment où on serre quelques vis: je confirme les moments de silence, les allonge ou les raccourcis. Ils viennent ponctuer ou faire une rupture dans le rythme global du spectacle. Les silences sont souvent des moments où j'étire le temps comme un élastique pour mieux mettre en relief des moments importants.

3- Comment intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?

Je commence toujours par les suivre pour écouter, sentir le rythme que l'auteur propose. J'essaie de comprendre ce qui s'y cache. Les didascalies de temps sont souvent porteuses d'un état émotif d'un personnage et il faut prendre le temps de déchiffrer. Ensuite, quand j'ai l'impression d'avoir compris, je peux choisir de faire ressentir ce que je crois que l'auteur veut faire par son indication du temps ou de le faire ressentir par un autre moyen. On peut mettre en scène les effets du silence de différentes façons et je vais choisir ce qui sera le mieux pour l'objet scénique que je suis en train d'organiser avec toute l'équipe.

4- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?

Je décris le monologue intérieur que le personnage peut avoir à ce moment-là ou seulement des indices qui permettraient d'évoquer des idées à l'interprète pour qu'il complète lui-même avec ses propres mots, ses propres images. Parfois, c'est simplement technique, je leur demande d'attendre un nombre de secondes et ils finissent par remplir par eux-mêmes ces temps avec un monologue intérieur.

5- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?

Ultimement, sa mortalité, sa finitude. Sa fragilité et sa force.

6- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?

De façon intuitive au départ, puis plus longs pour que l'interprète l'intègre bien puis ensuite de façon très musicale, en resserrant des temps. Je dis souvent en paraphrasant René Richard Cyr que tel moment, on le passe un peu à la sècheuse. Mais il faut que ces temps soient chargés. Il ne faut pas que le silence interrompe le flux de ce qui se cache sous les mots. Il faut que le silence devienne une loupe de ce qui se passe souterrainement. Ce qui se passe sans la distraction ou le mensonge des mots.

7- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Je n'ai pas un moment précis. Mais les silences marquants qui me viennent tout de suite à l'esprit c'est quand un interprète sur scène a un blanc et qu'il semble paniqué. Quand je le devine, j'ai le cœur qui tombe par terre à côté de mes pieds. Je respire à nouveau quand l'interprète retrouve son texte ou que son partenaire enchaîne avec la réplique suivante.

Nom : Rébecca Déraspe

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Le silence donne une place immense au corps de l'acteur, à sa créativité, à son souffle, à sa densité. Il permet un dialogue intime entre spectacle/spectateur. C'est un peu, il me semble, comme un moment de communion, de communauté. Aussi, il donne à entendre l'Autre. Le voisin immédiat. L'humain avec qui l'expérience théâtrale est partagée. La concrète. Le silence permet d'entendre son voisin respirer, tousser, soupirer. Le silence fait pousser l'humanité. Aussi, le silence permet de jouer avec les rythmes, de ralentir, d'accélérer. La partition texte est remise à un metteur en scène qui, comme un chef d'orchestre, va donner le rythme, le ton.

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

Je travaille souvent pour en dire le moins possible. Pour laisser les silences en dire autant (sinon plus) que les mots. L'intelligence de l'émotion vient beaucoup de ce qui n'est pas dit.

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

Je ne suis vraiment pas une autrice qui utilise les didascalies. J'adore laisser le plus de place possible au metteur en scène. J'utilise surtout les ... Le mot « silence » selon moi a moins d'impact qu'un vrai silence que l'on peut « voir » sur la page.

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

À même mes dialogues, j'aime faire entendre le silence en utilisant les ...

MARIA
Je t'aime

MARCO

...

MARIA

Tu dis rien ?

Je trouve que l'utilisation de ces ... permet de comprendre visuellement que ce silence est une réplique, qu'il fait partie de l'objectif global du dialogue. Ici, par exemple, le silence de Marco dit quelque chose. Et ce quelque chose peut être interprété de plein de façons. Je trouve que ça laisse une grande place à l'acteur et au metteur en scène.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

Pour moi c'est vraiment important. Si je sens que les mots ont pas la bonne disposition, ça arrête l'écriture. Pour vrai. C'est vraiment lourd. Si je mets des répliques à droite, ça veut dire quelque chose. Si je mets des répliques à gauche, ça veut dire quelque chose. Pour moi c'est un genre de photo du rythme.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Je vais un peu tricher. Ce silence FOU je l'ai vécu dans un spectacle de danse. Durant 1h30, il n'y avait rien d'autre que le bruit des corps sur scène. J'ai fait une crise de panique, j'ai entendu les pores de mon voisin s'ouvrir et se fermer, j'ai eu l'impression que ma respiration dérangeait tout le monde... Et finalement, j'ai réussi à entendre ces corps sur scène, à accepter le bruit de mon humanité, à perdre, en quelque sorte, le contrôle. Et c'est l'expérience la plus réelle et intense que j'ai vécu dans une salle de spectacle.

Nom : Liliane Gougeon Moisan

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Je crois que le silence, au théâtre, est « plein ». C'est-à-dire qu'il est *là*, impossible à ignorer ; forcément perceptible, forcément interprété, forcément lourd de sens. Qu'il ait pour effet de susciter le rire, le malaise ou d'alimenter la tension dramatique, il n'est jamais inoffensif. Parfois, il sert paradoxalement à mettre en lumière la parole ; il peut même jeter un sort sur la réplique qui le précède. Si le silence est si significatif, c'est sans doute parce que le temps, au théâtre, est particulièrement tangible. La présence des corps sur scène et des spectateurs dans la salle insuffle un sens à chaque seconde qui passe. Ainsi, lorsque l'on met en relation cette double présence et le silence, on crée, il me semble, une rencontre passablement puissante. Puisque nous sommes à tous moments conscients du caractère éphémère de la représentation, nous réunir devant un silence n'a rien d'anodin ; il doit y avoir quelque chose à comprendre, à découvrir, à ressentir, pensons-nous. Devant un silence, le spectateur peut ressentir du plaisir, de l'inconfort, de l'ennui, un tremblement... et parfois même de la peur, de l'inquiétude. Car, de façon plus triviale, je crois que le silence éveille également une certaine notion de danger, de péril : l'acteur a-t-il oublié sa prochaine réplique, suis-je témoin d'un problème technique ? Au théâtre, nous ne sommes jamais bien loin de l'accident, du déraillement...

2- Quelle est la place du silence dans ton écriture ?

Je dirais qu'il est important, tant dans sa présence que dans son absence. Escamoter un silence, c'est bousculer le texte, l'empêcher de se déployer, le priver d'une partie de sa charge. En revanche, le prolonger inutilement peut revenir à mettre des bâtons dans les roues du rythme, à flirter avec une certaine complaisance, à tenter de créer un impact là où il n'y en a peut-être pas, à prendre le spectateur par la main. Je crois que la délicate tâche de trouver l'équilibre appartient en grande partie au metteur en scène. Bien sûr, lorsque j'écris, « j'entends » mon texte, je sens sa musique. Mais je ne suis pas nécessairement la mieux placée pour mettre son rythme en valeur. À trop vouloir que mon texte soit bien compris, bien reçu, je pense qu'il pourrait m'arriver de ne pas suffisamment faire confiance aux spectateurs. Je me méfie beaucoup de cette tendance. Le regard plus extérieur du metteur en scène est donc infiniment précieux et pertinent.

3- Comment définis-tu et intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, dans ton travail d'écriture ?

Chaque fois que j'utilise une didascalie de temps, je me questionne sur son caractère essentiel. S'agit-il d'une coquetterie d'autrice ? Suis-je en train de me substituer au metteur en scène en imposant ce changement de rythme ? Qu'est-ce que je cherche à exprimer ? Que ce silence doit absolument exister ? Ou que la réplique précédente doit faire mouche ? Dans une première version, j'écris la partition telle que je l'entends ; mon texte est donc ponctué de (trop de) didascalies de temps. Puis, à force de relecture et de réécriture, j'effectue un nettoyage. Seules les indications qui me semblent réellement significatives demeurent. Dans mes textes, je n'utilise que le terme « temps » qui, à mon sens, est plus neutre (mais il ne s'agit peut-être que d'une perception bien intime !). C'est-à-dire qu'il signale un changement dans le rythme, une cassure, mais qu'il ne prescrit ni la durée ni la « qualité » de ce silence, décisions que je souhaite laisser entre les mains du metteur en scène. Il m'arrive à l'occasion d'utiliser « court temps » et d'ainsi préciser la durée du silence que j'imagine, mais j'essaie de ne pas abuser de ce procédé. Je crois qu'une scène bien écrite appelle les silences dont elle a besoin et qu'il est intéressant de permettre à l'équipe de découvrir et de s'approprier ces variations ; le rythme n'en sera que plus naturel.

Dans mes textes, la didascalie de temps indique que quelque chose se passe dans la tête d'un personnage, qu'une réplique doit être scindée en deux parties, ou alors elle cherche à créer une ambiance.

4- Comment distingues-tu ces didascalies des points de suspension ou de toute autre typographie, ponctuation ou espace blanc pouvant suggérer un silence, un temps ou une pause ? Que favorises-tu dans ton écriture et pourquoi ?

Je crois que mon travail d'autrice consiste, d'une part, à identifier les silences absolument nécessaires et, d'autre part, à révéler ceux qui pourraient sembler moins évidents mais qui ajoutent de la texture tout en contribuant au style de la pièce. Lorsque vient le temps de choisir les didascalies à conserver dans un texte, je tente d'imaginer les interprètes lors d'une première lecture. Je cherche alors à leur fournir les indices nécessaires pour bien saisir le rythme du texte sans pour autant les priver de leur liberté, de leur propre instinct. À mon sens, l'espace blanc entre deux répliques permet déjà l'existence d'un temps – il offre en tout cas cette possibilité au metteur en scène et aux interprètes. Ainsi, les didascalies de temps qu'il me semble pertinent de conserver se trouvent souvent à l'intérieur des répliques. Je crois que la

ponctuation a davantage une valeur d'intention que de rythme dans mon écriture – bien que les deux soient, évidemment, très intimement liés. Par exemple, les points de suspension désignent une idée incomplète, un ton incertain, une phrase laissée en suspens, mais ils ne sont pas nécessairement accompagnés d'un silence.

5- Quelle importance accordes-tu à la disposition des mots sur la page en lien avec le rythme et le souffle que tu souhaites exprimer ?

Je dirais que c'est très important, car ça fait partie intégrante de ma sensibilité et de ma créativité. Chaque élément du texte est un choix réfléchi, justifié, investi. Cela dit, je ne pense pas que le respect d'un texte repose sur l'exécution scrupuleuse des didascalies. Il s'agit toujours, pour moi, de laisser des indices, des traces. Bref, je veux faire ressortir une certaine couleur, pointer une direction à emprunter, plus que formuler une attente précise. Ces indices sont destinés à être interprétés par d'autres artistes et c'est là, dans cet espace de dialogue entre le texte et l'équipe, que se trouve, je crois, la beauté de la rencontre théâtrale.

6- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Spontanément, je pense à *Dimanche Napalm*, de Sébastien David. Le protagoniste de la pièce ne prononce pas un mot de toute la représentation. Pourtant, son silence est audible, d'une présence assourdissante. Lorsqu'on lit le texte, on constate que le protagoniste a des répliques à défendre, au même titre que ses partenaires de jeu. Leur contenu est représenté par des points de suspension. Il s'agit, je crois, d'un choix dramaturgique brillant. C'est par ces interventions muettes que ce qui pourrait s'apparenter à un monologue se transforme en véritable dialogue. Je pense que la pièce toute entière réside dans ce choix de rendre l'absence de parole visible sur la page, de lui accorder un espace concret au sein de l'échange.

Nom : Alexia Bürger

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Je pense que le silence est souvent le pont le plus direct entre le spectateur et l'acteur/l'œuvre. Ils ouvrent une fenêtre intime en permettant aux spectateurs.trices de se projeter librement dans la psyché du personnage et il contribuent donc à donner sa pleine fonction « d'interprète » / « participant actif » au spectateur. Les silences sont aussi des moments de respirations communes entre la scène et salle, je crois qu'en ce sens ils nourrissent l'aspect rituel du Théâtre, en amplifiant cette conscience de la rencontre vivante et de la réunion.

2- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?

J'accorde beaucoup d'importance aux silences (qu'ils soient rares ou très présents au sein d'un spectacle). Ils sont souvent, encore plus que la parole, le baromètre de ce qui réside dans le for intérieur des personnages, de ce qui se cache, des contradictions intérieures ou des vulnérabilités dissimulés. À travers les silences des personnages on peut souvent mieux saisir le moteur de leurs actions mais aussi la fonction que revêt la parole pour eux (ex : remplir le vide/ tromper l'angoisse / cacher la vérité/ se rassurer soi-même /prendre le pouvoir sur l'autre)

3- Comment intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?

Ça dépend beaucoup des textes, des auteurs et des spectacles. Je les prends comme des indices essentiels de la psyché des personnages et du rythme que l'auteur a en tête. J'y fais très attention lors des premières lectures mais je me permets d'y désobéir et de ne pas les suivre à la lettre une fois sur le plateau, lorsque l'acteur propose un autre souffle, plus personnel mais tout aussi juste. J'essaie de ne jamais ignorer ni la typo ni les didascalies pour que le choix de ne pas les respecter soit toujours un choix conscient. Une vraie décision justifiée par ce qui émerge sur le plateau de répétition.

4- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?

Je remarque souvent que les silences appellent/ou sont provoqués par mouvement intérieur très fort, une sensation physique chez le personnage (par exemple : une sensation de vertige, ou une paralysie ou une perte de repère soudaine). Je me rends compte en y réfléchissant que mon vocabulaire de direction pour les silences est plus souvent liée aux sensations physiques qu'éprouvent les personnages qu'à leur psychologie.

5- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?

Le silence fait ressortir tout ce qui parle à la place de l'interprète, ce qui parle malgré elle/lui. Il oblige l'interprète à habiter chaque parcelle de la scène/du corps et de la sensibilité de son personnage. Il met sous la lumière crue l'implication de l'interprète qui ne peut plus se cacher sous sa seule virtuosité ou sa technique. Je crois que le silence, s'il n'est pas entièrement habité, révèle d'avantage l'interprète que le personnage.

6- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?

Je porte la même attention au rythme des silences qu'au rythme du texte. Je crois que je fixe souvent la durée des silences en fonction de ce qui fera sortir le personnage du silence (est-ce un vrai besoin de dire ou une incapacité à rester dans ce silence ? Est-ce une prise de conscience fulgurante ? Est-ce que le personnage arrive à assumer le malaise au point d'en étirer les limites à l'extrême).

7- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Sincèrement, je pense avoir été vraiment très marquée par le silence de Sarah dans *Chlore* !!! Comme si je n'avais pas soupçonné avant ce spectacle tout ce qui pouvait résider dans le silence. J'ai été aussi été bouleversée, comme metteure en scène, par la présence et la justesse des silences dans la partition écrite de la pièce *21* de Rachel Gratton.

Nom : Frédéric Dubois

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Le silence est pour moi un mécanisme pour le personnage, il le définit tout autant que le choix des mots ou la structure syntaxique. Il indique une intention, une volonté accomplie ou en chemin. Il soulève en tout cas des questions à réfléchir sur le sens global de la partition du personnage. Il n'est pas pour moi symbolique. Il est textuel.

2- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?

J'ai appris les silences en théâtre à cause de l'opéra. Je lisais les partitions en écoutant la musique et la suspension du temps dans le silence chanté et c'est devenu pour moi primordial dans ma lecture du texte théâtral. J'y accorde donc beaucoup d'importance, surtout au début du travail. Il révèle ou indique quelque chose qu'il faut analyser, ressentir. Il rythme la pensée, suspend une émotion, donne de l'espace à la pensée. Il me sert beaucoup pour comprendre le personnage. Des fois, au fil du travail, il change, il s'étire et se raccourcit, il se déplace, mais peu importe, il s'inscrit dans une idée globale nécessaire. Il définit quelqu'un.

3- Comment intègres-tu les didascalies *Temps, Pause et Silence*, la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?

Je les suis à la lettre au début. La ponctuation guide. On le voit souvent en traduction en fait. Les différentes traductions de Tchekhov par exemple, en suivant le chemin de la ponctuation et les choix du traducteur.trice, donne un sens singulier, personnel qu'on ne peut pas ne pas écouter. En enseignant, j'accorde beaucoup d'importance à cela avec les élèves dans le premier travail de table parce que ça leur permet un enracinement approfondi dans le sens. Les mots sur la page, les signes et les silences indiquent beaucoup, assois la réflexion, la déposent dans le sens premier de la parole. L'interprétation peut ensuite venir.

4- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?

CA ! <https://www.youtube.com/watch?v=URqHtrvBHs4>

Ça a été aussi une grande révélation dans ma vie. Une virgule suffit.

J'utilise beaucoup la métaphore de la musique, du silence en musique qui n'est pas un arrêt, mais une suspension. Une partition musicale, à cause du tempo, avance tout le temps. Le silence n'est pas une halte. C'est un passage.

5- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?

On entend souvent que le silence est le moment de l'acteur. L'endroit où il écrit. C'est surutilisé certes, mais ça me semble toujours aussi vrai. Il y a des affaires de même qu'on ne peut pas éviter, comme le bleu en éclairage pour faire la nuit. Le silence cherche aussi à chercher. Il permet en répétition de retenir le sens, l'émotion pour éviter l'épanchement, le débordement inutile. Il favorise la retenue. Mais pour cela, il doit être immensément travaillé.

6- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?

Voir réponses précédentes.

7- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

Le silence éternel des acteurs et actrices dans *Les marchands* de Joël Pommerat. C'est une bonne et une mauvaise réponse parce que personne ne parlait pendant tout le spectacle, la narration étant enregistrée, les acteurs portaient le spectacle dans leur corps, créant des tableaux d'une beauté infinie. Mais quand même, on avait là au moins 12 interprètes pendant 1 h 30 qui ne disaient rien. Il portait leur histoire dans le silence des fresques visuelles. Au début, j'ai pensé passer le pire moment de ma vie et je suis sorti de là changé à jamais.

Nom : René Richard Cyr

1- Comment définirais-tu le silence, sa dimension et sa fonction symbolique au théâtre ?

Le silence c'est l'espace et le temps, c'est le sens et la profondeur. Les acteurs et actrices ont à transmettre et à partager un texte, ils peuvent bien sûr le personnaliser de mille façons, mais leur liberté est plus grande et leur personnalité se révèle davantage dans les silences choisis et ce qu'ils comportent de non-dits. C'est durant les silences que le monologue intérieur peut fleurir et l'interprétation gagner profondeur et impact.

La parole est imposée à l'acteur, le silence lui appartient, de plus, il est secret, il lui appartient et c'est aussi et peut-être même principalement sur ce qui compose ce silence sur lequel l'acteur et le metteur en scène doivent s'unir et s'entendre.

2- Quelle importance accordes-tu au silence dans ta pratique comme metteur (euse) en scène et comment les abordes-tu ?

J'insiste, le choix des silences permet souvent de dévoiler encore plus clairement que les mots la pensée, la critique, le sens. J'en prévois avant que le travail s'amorce avec les acteurs et actrices, mais ils apparaissent avec plus de force et d'impact lorsque les choix s'avèrent mieux ancrés par le processus de répétitions.

3- Comment intègres-tu les didascalies *Temps*, *Pause* et *Silence*, la ponctuation, les espaces blancs ou autres typographies de la partition textuelle dans la mise en scène ? Les suis-tu à la lettre ou non ?

C'est un peu une boutade, mais « déjà que les auteurs nous disent quoi dire, y commenceront pas à nous dire où, quand et comment le dire ». Les didascalies sont des indications des désirs de l'auteur, on doit les connaître, les reconnaître, mais nul n'est tenu de les respecter. L'auteur est l'auteur du texte, le metteur en scène est l'auteur de la représentation.

4- Utilises-tu un vocabulaire particulier pour diriger les interprètes dans les silences et le sous-texte ?

Proposer, demander un temps à un acteur, c'est déjà proposer, demander une réflexion, une hésitation. Je ne tiens pas toujours à rentrer avec mes grosses bottes dans le jardin intérieur d'un comédien. Un silence, un mouvement, un arrêt, un focus sont déjà pour l'acteur une indication qui clarifie une intention, elle peut être nommée ou non. Il n'y a pas de vocabulaire particulier pour diriger un acteur dans ses silences, il n'y a que la clarté des enjeux pour les rendre crédibles, puissants et dérangeants lorsqu'ils éternisent.

5- Quel est, selon toi, le rapport entre la présence de l'interprète en scène et le silence ?

Quelle belle question ! ma réponse est plate : j'l'sais pas. Il y a des personnages qui exigent une logorrhée rapide et essoufflante, d'autres qui existent à la force de leur introspection. Sont-ce les silences qui donnent de la présence ? peut-être. Ils ajoutent peut-être au charisme lorsqu'ils sont fortement habités. Rita Lafontaine en répétition disait toujours à voix haute les intentions de son personnage. C'était souvent confondant pour les camarades de l'entendre improviser avant pendant et après chacune de ses répliques. Par contre, pour le metteur en scène, c'était un accès incroyable aux motivations qu'elle prêtait à ses personnages, ce qui donnait lieu à de riches échanges.

6- Comment travailles-tu le rythme des silences en répétition ?

Pour moi, c'est le bonbon. Ça veut dire qu'on a compris ou qu'on est en train de comprendre ce qu'on fait. Je ne peux pas demander un silence sans comprendre ce qu'il veut dire, sans m'expliquer ou ressentir sa nécessité

7- Quel est ton souvenir le plus marquant relié à un silence au théâtre ?

J'aurais dû les prendre en note tellement plusieurs furent des moments de grâce à mes yeux.

La finale de *L'Homme de la Mancha* alors que Cervantes et son valet monte l'escalier qui les mènera vers la mort : Cervantes fait un baise-main à celle qui a incarné son Aldonza. Il monte quelques marches, se retourne, regarde son valet, celui-ci délaisse pour toujours son costume de Sancho, pose son clairon sur le coffre, monte quelques marches et rejoint son maître avant qu'un personnage interrompe ce silence. Quelle joie de voir un public figé, une respiration commune stoppée, aucun pied qui branle dans l'allée, aucune mouche qui vole, ce silence est une communion qu'aucun mot ne peut créer.

ANNEXE B

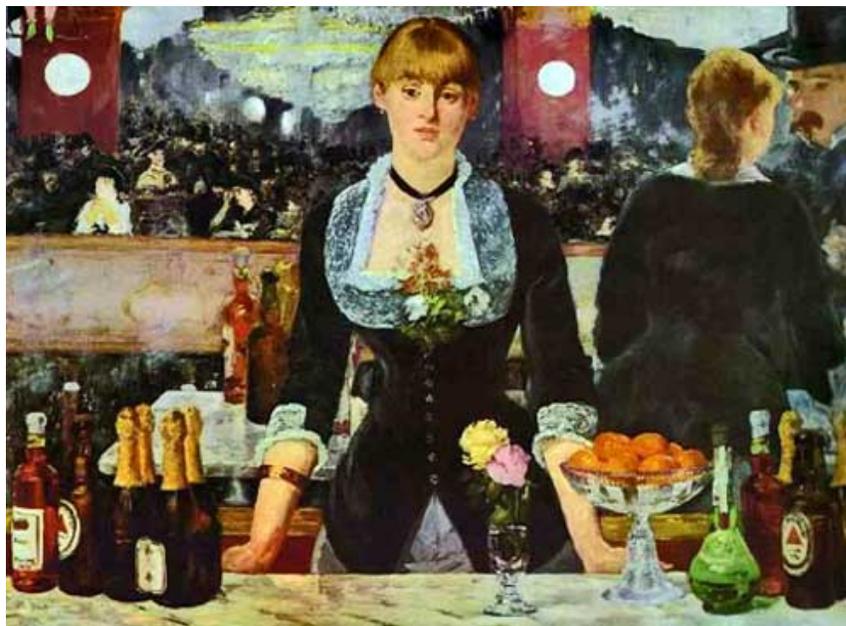
INSPIRATIONS PICTURALES



Impression, soleil levant, Claude Monet, huile sur toile, 1872.



L'Absinthe, Edgard Degas, huile sur toile, 1875.



Un Bar aux Folies Bergère, Édouard Manet, huile sur toile, 1880.



Olympia, Édouard Manet, huile sur toile, 1863.



Le Fife, Édouard Manet, huile sur toile, 1866.



Le Déjeuner sur l'herbe, Édouard Manet, huile sur toile, 1863.



La Loge, Auguste Renoir, huile sur toile, 1874.



Deux sœurs, Auguste Renoir, huile sur toile, 1881.

ANNEXE C

IMAGES DU TRAVAIL DE MARINA ABRAMOVIĆ



Nightsea crossing, Marina Abramović et Ulay, 1981-1987.



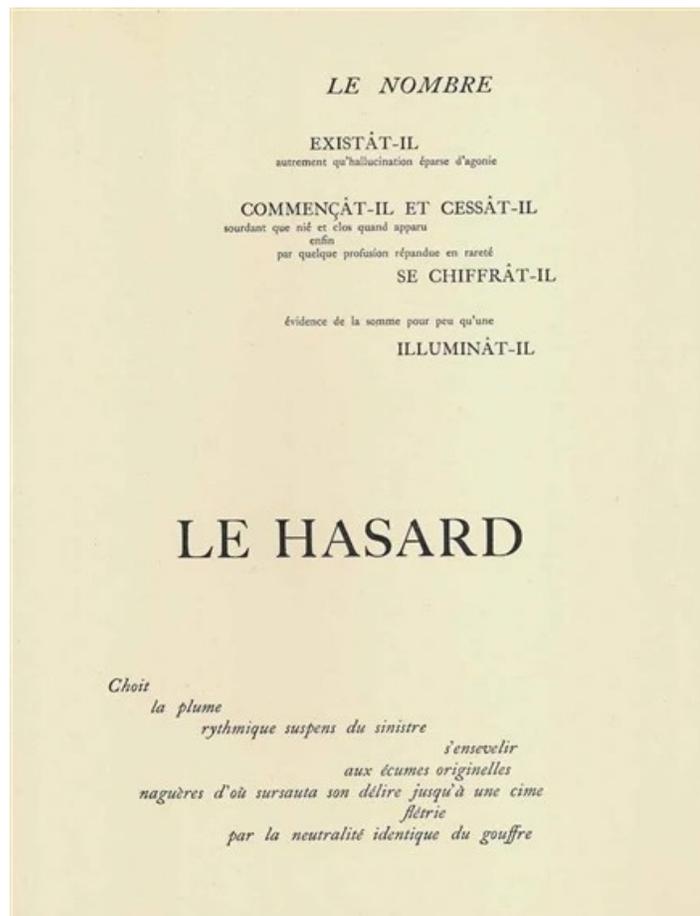
The Artist is present, Museum of Modern Art, 2010, Abramović et Ulay.

PHOTOGRAPHIES DES PARTICIPANTS (ES) À L'INSTALLATION *THE ARTIST IS PRESENT* PRISES PAR MARCO ANELLI

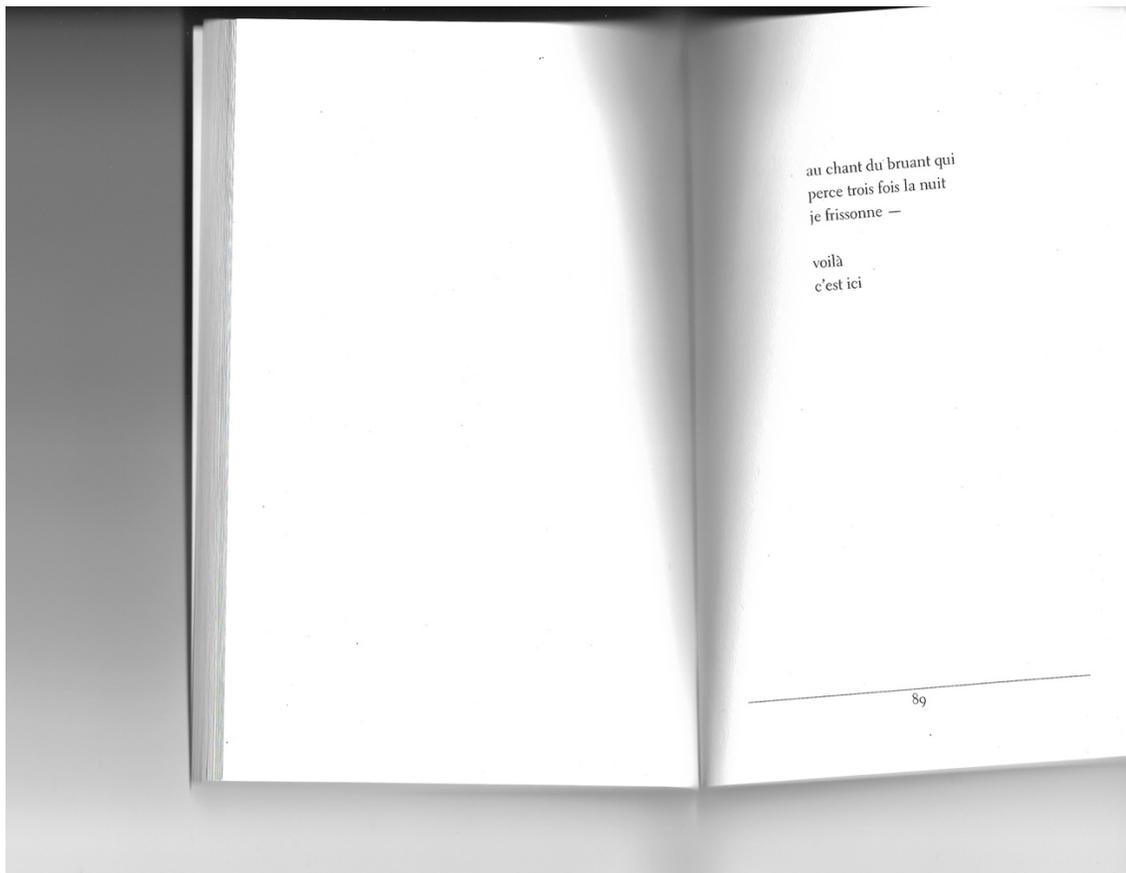




ANNEXE D

INFLUENCES POÉTIQUES

Un Coup de dés jamais n'aboliera le hasard, Stéphane Mallarmé, 1897.



À Propos du ciel, tu dis, Sarah Brunet Dragon, 2012.

Ostie
Le ciel
c'est pas chaud sans toi.

Entre dans la maison
Viens me trouver dans la chambre
et ouvre-moi
doucelement
Je ne résisterai pas.

Les Choses de l'amour à marde, Maude Veilleux, 2013.

ils sont partout
leurs mots résonnent
avec du vin
ils fument
et étudient la vie
à l'université
aiment saussure
jouent de la guitare
la fin de semaine

pâte chinois
catéchèse
original
chainsaw
sirop d'érable
du name dropping

Bluetiful, Daphné B., 2015.

ANNEXE E

MES QUATRE PARTITIONS

- Trois variations de la partition du vide (p.160 à 163)
- Troisième variation de la partition du monologue troué (p.164-165)
- Troisième et cinquième variations de la partition de la verticalité (p. 166 à 171)
- Deux variations de la partition de l'écriture par blocs (p.172 à 189)

PARTITION 1 ; LE VIDE

Une femme, semi-habillée, bas de nylon, jupe ou pantalon détaché, blouse blanche détachée et soutien-gorge, cheveux en bataille, bébé, biberon, brosse à dents et cellulaire dans les mains. Elle est dépassée. Ce n'est pas la vie dont elle rêvait.

Elle : Tout va très bien.

Elle : Tout va bien.

Elle : Tout va très bien.

Ce n'est pas la vie dont elle rêvait.

Elle : Tout va très bien.

Elle : Tout va bien.

Elle : Tout va très bien.

Elle : Tout va bien.

Elle : Tout va très bien.

Elle : Tout va bien.

PARTITION 2 ; LE MONOLOGUE TROUÉ

Tante Lise : Criss que c'est plate à la TV ces temps-ci ! Des talk-shows plates, des quiz plates, des télérromans plates, des nouvelles plates pis en plus on voit tout le temps les mêmes faces, le même monde qui raconte leurs vacances dans le Maine sur un poste, la rentrée de leur petite à l'école sur un autre, le secret de leur beaux cheveux lisses sur un autre pis là tu zappes pis y reparlent de leur criss de vacances dans le Maine sur l'autre poste, ça finit pu ! Je suis assez tannée d'entendre les vedettes parler d'eux-autres, ON S'EN SACRE !! On la vit toute notre vie pis on essaie toute de faire de notre mieux pis on va pas s'en vanter su'a télévision nationale ! Tsé penses-y deux minutes ! De quoi j'aurais l'air moé d'aller raconter qu'à matin j'ai fait une brassée de lavage pis que quand je l'ai accroché sur la corde à linge dehors la corde a lâché pis toute ma brassée de blanc s'est ramassée dans le jardin ? Non mais on s'en fiche-tu ! Voyons donc ! Franchement ! Le monde sait pu quoi dire. Pis le sais-tu pourquoi le monde sait pu quoi dire ? Hein ? Hein ? Parce que le monde est malheureux. Parce que tout ce qu'ils ont c'est leur criss de bébelles qui s'achètent pis qui leur font croire pendant 10-15 minutes qui sont heureux. C'est comme Louis-Philippe ça ! Le beau Louis-Philippe qui passe toutes ses criss de payes sur des cochonneries d'électroniques pis de patentes qui font du bruit. Bip-bip dring-dring KE-CHING ! Eille pis y passe ses journées là-dessus à pas regarder autour de lui quand y marche pis pas regarder personne din yeux sua rue. T'es en avant de lui, tu y fait des gros babailles pis y te regarde même pas. Je pourrais y flasher mes tits qui verrait jamais c'te beauté-là y passer en-dessous du nez ! Ahnonmais moi j'aimemieux faire mes p'tites affaires. Je trouve le temps long par boutte là mais je dérange pas personne. Je dirais pas non d'avoir quelqu'un avec qui jaser de temps en temps parce qu'à force de parler toute seule ça vient qu'on dit toute ce qui nous passe par la tête parce que tsé ça distrait hein. C'est moins vide pis moins long.

Parce que ça vient qu'on se demande on attend après quoi hein ? Tsé j'attends quoi moi ? Hein ? Certainement pas le prince charmant pis encore moins la paix dans le monde ! Mais tsé la vie ça passe, ça va, ça vient. Ça passe vite pareil hein ? Mmm...

Me semble qu'hier j'allais m'acheter des bonbons au dépanneur pis j'entendais mon père me crier de pas tout les manger avant le souper parce que sinon j'aurais pu faim pis que ma mère s'était trop fendue le derrière pour nous faire à manger pour qu'on gâche ça avec des bonbons à une cenne.

La tourtière de maman.

Du réconfort pur.

J'ai jamais réussi à refaire sa recette. Ça goûtait jamais pareil pis pas ben ben meilleur. Y'a des recettes de même hein que personne est capable de faire à part la personne qui les faisait ! Pis on essaye, pis on la rate, pis on recommence, pis ça goûte jamais pareil. C'est bizarre ! Tsé rouler d'la pâte c'est toujours ben rouler d'la pâte me semble ! Y'a pas 46 façons !
 En tout cas... C'est spécial... Ça passe la vie pareil...

Mais ça donner de rebrosser des affaires du passé. Sont passées ! Eh qu'y'a du monde qui aime ça hein brasser de la vieille marde ?! Ça les occupe ! Je me tiens loin d'eux-autres moi.

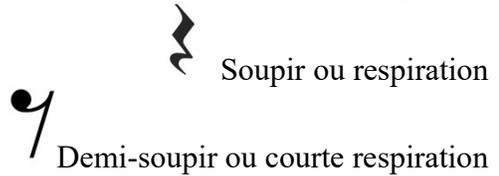
Pourquoi garder du monde de même dans sa vie si c'est pour nous rendre malheureux chaque fois qu'on leur parle hein ? Pourquoi se faire ça hein ? POU-RE-QUOI ? HEIN ?

Y'en a en mautadit du monde qui disent juste de la marde. Moi j'aime mieux me tenir loin d'eux-autres.

Murmures abstraits.

PARTITION 3 ; VERTICALITÉ

TROISIÈME VARIATION

Légende :

↓ Continuer l'indication jusqu'à la fin du bloc de didascalies

Bruits de la campagne.
Faible musique.
Silence
Bruit de ses pas traînants.
Les pas ralentissent, s'arrêtent.

Mme Rooney : Pauvre femme !

Musique plus fort, dans le silence.
Les pas reprennent.
Mme Rooney murmure la mélodie.
Son murmure meurt.
Les pas ralentissent, s'arrêtent.

Mme Rooney : C'est vous Christy ?

Christy : C'est lui Ma'ame.

Silence.
1 temps
1 temps avec émotion.
Silence.

Christy : Vous n'auriez pas besoin des fois -

Mme Rooney : Chut !

Silence

Le bardot hennit.

Éclats de rire

Silence



Bruit de la campagne.

Éclats de rire débridé, frénétique.

Silence

Roucoulements. Faiblement.

4 temps.

Elle s'envoie une claque retentissante sur la joue.



Elle se mouche bruyamment.

Mme Rooney : *Pauvre papa !* ʔ

Est-ce que quelqu'un a vu ma mère ?

Éclats de rire ironique. ↓

Bruits de gare.

Sonneries et sifflets.

Sifflement rapide qui passe.

Halètements.



Mme Rooney : *Mets ton bras autour de moi.* ʔ

Ce sera bientôt la pluie.

Silence

Ils repartent.

Pas traînants.

Ils s'arrêtent.

3 temps.

Sifflement du vent.

Christy : *L'éternel soutient tous ceux qui tombent et il redresse tous ceux qui sont courbés.*



*Ils éclatent ensemble d'un rire sauvage.
Musique plus fort dans le silence.*

CINQUIÈME VARIATION

*Bruits de la campagne.
Faible musique, Body and soul de Billie Holiday.
Silence
Bruit de ses pas traînants.
Les pas ralentissent, s'arrêtent.*

Mme Rooney : Pauvre femme !

*Musique plus fort, dans le silence.
Les pas reprennent.
Mme Rooney murmure la mélodie.
Son murmure meurt.
Musique redescend.
Bruit d'une charrette qui arrive.
Les pas ralentissent, s'arrêtent. Il entre.*

Mme Rooney : C'est vous Christy ?

Christy : C'est lui Ma'ame.

*Temps (Trois mesures 4/4)
Temps avec émotion (Deux mesures 4/4)
Silence.*

Christy : Vous n'auriez pas besoin des fois -

Mme Rooney : Chut !

Silence

Le bardot hennit.

Éclats de rire

Silence

Éclats de rire débridés, frénétiques.

Silence

Roucoulements. Faiblement.

Temps (Une mesure 4/4)

Elle s'envoie une claque retentissante sur la joue.

Elle se mouche bruyamment.

Mme Rooney : Pauvre papa !

Est-ce que quelqu'un a vu ma mère ?

●
↓
↓
↓
↓
↓

Éclats de rire ironiques.
Bruits de gare.
Sonneries et sifflets.
Sifflement rapide qui passe.
Halètements.

Mme Rooney : Mets ton bras autour de moi.

Ce sera bientôt la pluie.

Long Silence

Temps (Trois mesures de 4/4)

Sifflement du vent.

Christy : L'éternel soutient tous ceux qui tombent et il redresse tous ceux qui sont courbés.

Ils éclatent ensemble d'un rire sauvage.

Musique plus fort dans le silence.

PARTITION 4 ; ÉCRITURE PAR BLOCS

PREMIÈRE VARIATION

Lui : Fiou !

Elle : Tu penses-tu qui nous a vu ?

Lui : Si j'pense qui nous a vu ?

Elle : Oui ! Est-ce qui nous a vu ?

Lui : Je le sais-tu si y nous a vu ! Y'avait rien à voir !

Silence

Elle : Si y'avait eu à nous voir y nous aurait vu j'peux pas croire !

Lui : Pis si y nous avait vu, y'aurait ben vu...

Elle : Y'aurait ben vu qu'y'avait rien à voir !

Lui : Exact !

Silence

Elle : Voir pis regarder c'est comme parler pis entendre.

Lui : Euh...c'est pas comme...

Elle : Ben c'est pas comme mais c'est tout comme.

Lui : Tout comme quoi ?

Pause

Elle : Ben tout comme...comme...comme...comme.....comme... /*Pause*/ Voir pis parler c'est facile, c'est facilement fait. Regarder pis entendre c'est difficile...c'est difficilement fait.

Pause

Lui : Je t'entends.

Elle : Tu m'entends ?

Lui : Oui je t'entends.

Elle : C'est normal parce que je parle.

Lui : Exact. Tu vois ?

Elle : Voir quoi ?

Lui : Tu vois que je t'entends ?

Elle : Comment je verrais que tu m'entends ?

Lui : Ben parce que je te le dis.

Elle : Mais c'est pas parce que tu me le dis que je vois que tu m'entends...

Silence

Lui ouvre un sac de chips et en mange.

Lui : Pis est-ce que c'est facile ?

Elle : Facile quoi ?

Lui : De voir que je t'entends ?

Elle : Mais tu m'entends ou tu m'écoutes ?

Lui : Oh...

Silence

Lui mange des chips.

Lui : Si je t'écoute faut que je m'écoute.

Elle : Que tu t'écoutes ?

Lui : Que je m'écoute penser.

Elle : Mais quand on pense on n'écoute pas...

Lui : Ça dépend on pense à quoi.

Elle : Tu penses à quoi quand tu me demandes si je vois que tu m'entends ?

Lui : À ce que je pourrais dire.

Elle : Dire sur quoi ?

Lui : Sur ce que tu dis.

Les deux mangent des chips en silence

Elle : Tu penses-tu qui nous a vu ?

Lui : Y'avait rien à voir pis on a pas volé grand chose.

Elle : Pis y'aurait rien à dire si y'avait pas vu...

Lui : Exact.

Elle : Exact.

Pause

Les deux : Exactement.

Silence

Elle : Mais tsé ce qu'on finit par dire en bout de ligne...

Lui : On l'oublie.

Elle : Parce que le reste on le publie.

Lui : Oublier. Publier. Très fort.

Elle : Ça m'arrive.

Lui : D'oublier ?

Elle : Non publier.

Lui : Ah je savais pas.

Elle : Y'a beaucoup de choses qu'on sait pas.

Lui : Comme si y nous a vu.

Silence

Elle : Ça je pense qu'on le saura jamais.

Lui : Faut jamais dire jamais.

Elle : J'aimerais ça moi dire jamais.

Lui : Tu dis toujours jamais.

Elle : Mais si jamais c'est pour toujours ?

Lui : Pour toujours quoi ?

Elle : Ça... La noirceur. Pour toujours.

Lui : Ben on pourra se dire que c'était toujours ben ça.

Silence

Elle : Je le vois que tu m'entends.

Lui : C'est normal, tu parles.

Elle : Blablablablablabla

Silence

Lui mange des chips

Très long silence

Elle quitte. Bruits de pas.

Lui : Où tu vas ?

Elle : Quelque part d'où je pourrai mieux revenir.

Lui : C'est où ça ?

Elle : Je le sais pas.

Lui : Faque comment tu vas le savoir ?

Elle : Je vais le savoir quand je le saurai.

Lui : Mais tu pourras pas être sure que tu le sais que t'es entrain de le savoir ?

Elle : On n'est jamais sure de grand chose tsé.

Pause

Lui : T'as dis jamais.

Elle : Sérieux ? C'est ce qui te frappe le plus...

Lui : Ça frappe. /*Pause*/ Ça frippe. Ça frotte. Ça froisse.

Elle : Pauvre toi.

Lui : Pauvre moi ?

Elle : C'est triste.

Lui : T'as de la peine ?

Elle : Non, t'es juste triste.

Lui : Faque t'as de la peine ?

Elle : À peine.

Lui : Ah...

Pause

Lui : Tu t'en vas vraiment pour toujours ?

Elle : On sait jamais.

Lui : Pour toujours de tous les jours de toutes les journées de toutes les heures ?

Elle : Ça se pourrait.

Lui : Pis si y nous voit on fait quoi ?

Elle : On fait dur.

Lui : C'est sur.

Elle : Est-ce que c'est de l'ironie ?

Lui : Non c'est de la poésie.

Elle : Parce que j'ai entendu un p'tit ton.

Lui : Un p'tit ton ?

Elle : Dans ton « c'est sur ».

Lui : T'es sur ?

Elle : Encore le p'tit ton !

Lui : C'est sur !

Elle : Que t'as un p'tit ton ?

Lui : Non ! C'est sur que t'entends que j'ai un p'tit ton alors que non !

Elle : Non ? T'as pas de p'tit ton ?

Lui : Ben non ! Pas de p'tit ton. Juste de la poésie.

Silence

Elle : Tu gosses.

Lui : Toi avec.

Silence

Lui allume un feu de bengale et le pique dans le gâteau.

Lui : Bonne fête.

Elle : Tu gosses.

Lui : Toi avec.

Les deux regardent le feu de bengale s'éteindre

Retour au noir

Long temps

Elle : Passe-moi donc les chips.

Il lui tend le sac.

Elle mange des chips.

Lui : Tu restes ?

Elle : Juste pour les chips.

Lui : C'est déjà bon.

Les lumières allument

FIN

DEUXIÈME VARIATION

*Dans le noir total.
Elle et Lui entrent par la porte en fond de scène qui se referme derrière eux.
Bruits de pas qui courent – Essoufflements – Éclats de rire*

Lui : Fiou !

Elle : Tu penses-tu qui nous a vu ?

Lui : Si j'pense qui nous a vu ?

Elle : Oui ! Est-ce qui nous a vu ?

Lui : Je le sais-tu si y nous a vu ! Y'avait rien à voir !

Silence

Elle : Si y'avait eu à nous voir y nous auraient vu j'peux pas croire !

Lui : Pis si y nous avaient vu, y'auraient ben vu...

Elle : Y'auraient ben vu qu'y'avait rien à voir !

Lui : Exact !

Silence

Elle : Voir pis regarder c'est comme entendre pis écouter.

Lui : Euh...c'est pas comme...

Elle : Ben c'est pas comme mais c'est tout comme.

Lui : Tout comme quoi ?

Pause

Elle : Ben tout comme...comme...comme...comme.....comme... /Pause/ Voir pis entendre c'est facile, c'est facilement fait. Regarder pis écouter c'est difficile...c'est difficilement fait.

Pause

Lui : Je t'entends.

Elle : Tu m'entends ?

Lui : Oui je t'entends.

Elle : C'est normal parce que je parle.

Lui : Exact. Tu vois ?

Elle : Voir quoi ?

Lui : Tu vois que je t'entends ?

Elle : Comment je verrais que tu m'entends ?

Lui : Ben parce que je te le dis.

Elle : Mais c'est pas parce que tu me le dis que je vois que tu m'entends...

Silence
Lui ouvre un sac de chips et en mange une.

Lui : Pis est-ce que c'est facile ?

Elle : Facile quoi ?

Lui : De voir que je t'entends ?

Elle : Mais tu m'entends ou tu m'écoutes ?

Lui : Oh...

Silence
Lui mange deux chips.

Lui : Si je t'écoute faut que JE m'écoute.

Elle : Que tu t'écoutes ?

Lui : Que je m'écoute penser.

Elle : Mais quand on pense on n'écoute pas...

Lui : Ça dépend on pense à quoi.

Elle : Tu penses à quoi quand tu me demande si je vois que tu m'entends ?

Lui : À ce que je pourrais dire.

Elle : Dire sur quoi ?

Lui : Sur ce que tu dis.

Silence

Elle : Je le vois que tu m'entends.

Lui : C'est normal, tu parles.

Elle : Blablablablablabla

Elle ouvre son sac de chips.
Les deux en mangent en silence

Elle : Tu penses-tu qui nous a vu ?

Lui : Y'avait rien à voir pis on a pas volé grand chose.

Elle : Juste un gâteau.

Lui : C'est rien un gâteau.

Elle : Ben c'est festif. Ça fait festif.

Lui : Exact.

Elle : Exact

Les deux : Exactement.

Silence

Elle : Mais tsé ce qu'on finit par dire en bout de ligne...

Lui : On l'oublie.

Elle : Parce que le reste on le publie.

Lui : Oublier. Publier. Très fort

Elle : Ça m'arrive.

Lui : D'oublier ?

Elle : Non publier.

Lui : Ah je savais pas.

Elle : Y'a beaucoup de choses qu'on sait pas.

Lui : Comme si y nous a vu...

Silence

Elle : C'était impossible qu'y nous voit me semble...On a été trop rapides pis y parlait à la madame qui achetait des cigarettes.

Lui : Pis y'était de dos.

Elle : Ouais, y nous faisait dos. C'est ça. Il tournait le dos.

Lui : Mais d'un coup qu'il nous a vu en se retournant pendant qu'on voyait pas qu'il tournait plus le dos ?

Elle : On le saura jamais ?

Lui : C'est pas impossible mais c'est possiblement plausible qu'on le sache jamais ouais.

Elle : C'est plate.

Lui : Je sais.

Elle : Comme si y'aura jamais de fin.

Lui : Qu'on pourra jamais dire finalement.

Elle : Que de pouvoir dire finalement serait pas la fin rêvée mais serait quand même une sorte de fin.

Lui : Quand même.

*Très long silence
Elle quitte. Bruits de pas.*

Lui : Où tu vas ?

Elle : Quelque part d'où je pourrai mieux revenir.

Lui : C'est où ça ?

Elle : Je le sais pas.

Lui : Faque comment tu vas le savoir ?

Elle : Je vais le savoir quand je le saurai.

Lui : Mais tu pourras pas être sure que tu le sais que t'es entrain de le savoir ?

Elle : On n'est jamais sure de grand chose tsé.

Lui : Outch.

Elle : Sérieux ? « On est jamais sure de grand choses tsé » c'est ça qui te frappe le plus...

Lui : Ça frappe. /Pause/ Ça frippe. Ça frotte. Ça froisse. Ça fesse.

Elle : Pauvre toi.

Lui : Pauvre moi ?

Elle : C'est triste.

Lui : T'as de la peine ?

Elle : Non, c'est juste triste.

Lui : Faque t'as de la peine ?

Elle : À peine.

Lui : Ah...

Pause

Lui : Tu t'en vas vraiment pour toujours ?

Elle : On sait jamais.

Lui : Pour toujours de tous les jours de toutes les journées de toutes les heures ?

Elle : Ça se pourrait.

Lui : Pis si y te voient on fait quoi ?

Elle : On fait dur.

Lui : C'est sur.

Elle : Est-ce que c'est de l'ironie ?

Lui : Non c'est de la poésie.

Elle : Parce que j'ai entendu un p'tit ton.

Lui : Un p'tit ton ?

Elle : Dans ton « c'est sur ».

Lui : T'es sur ?

Elle : Encore le p'tit ton !

Lui : C'est sur !

Elle : Que t'as un p'tit ton ?

Lui : Non ! C'est sur que t'entends que j'ai un p'tit ton alors que non !

Elle : Non ? T'as pas de p'tit ton ?

Lui : Ben non ! Pas de p'tit ton. Juste de la poésie.

Pause

Elle : Tu gosses.

Lui : Toi avec.

Silence

Lui allume une chandelle.

Lui : Bonne fête.

Elle : Tu gosses.

Lui : Toi avec.

Long silence

Elle revient vers Lui.

Elle : J'en veux un morceau.

Lui : Tu restes ?

Elle : Juste pour le gâteau.

Lui : C'est déjà bon.

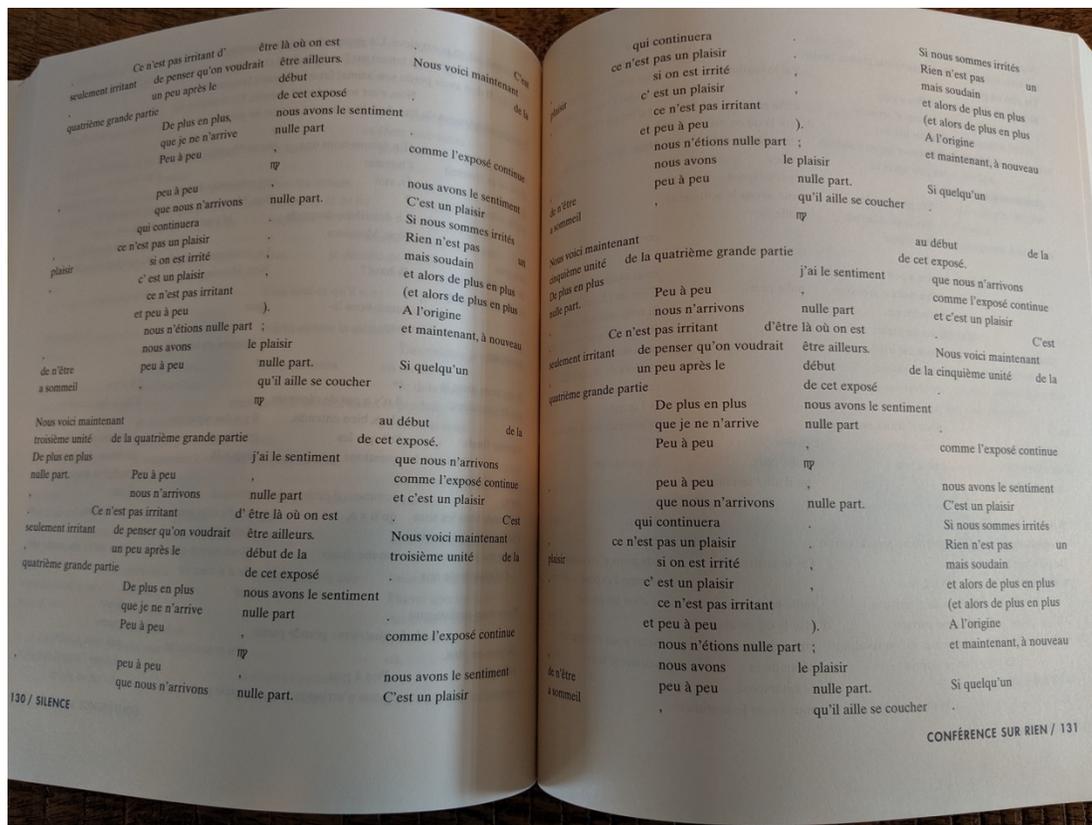
Les lumières allument sur scène.

Elle et Lui se regardent et sortent de scène chacun de leur côté.

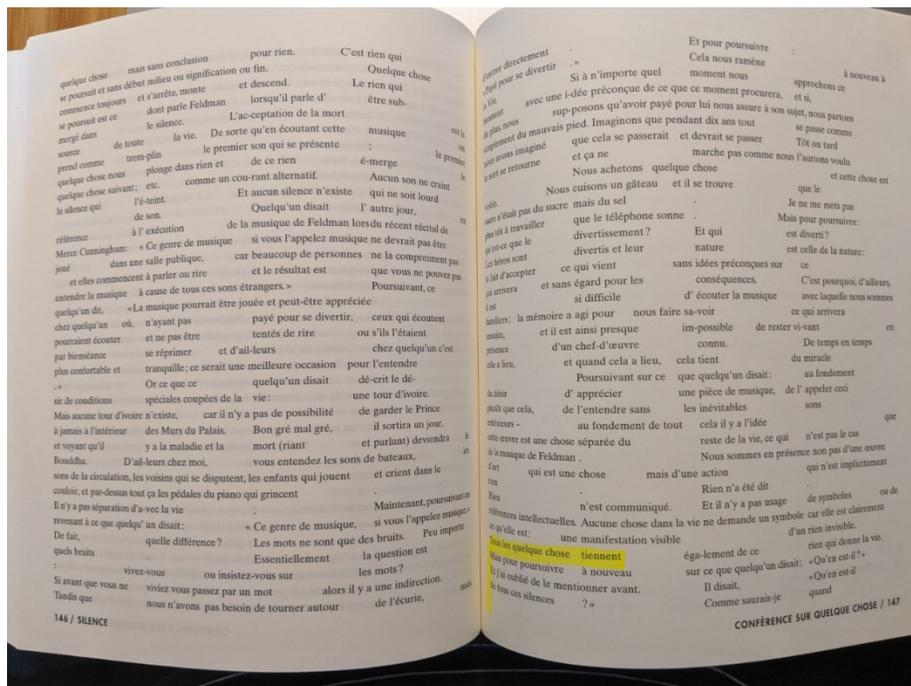
La convention du noir au théâtre est inversée.

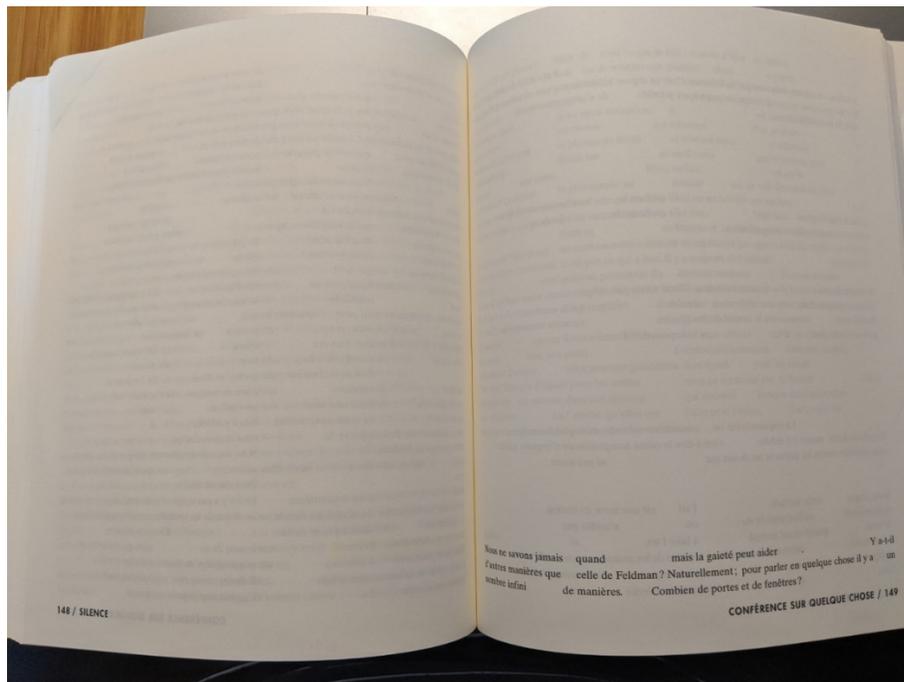
FIN

ANNEXE F

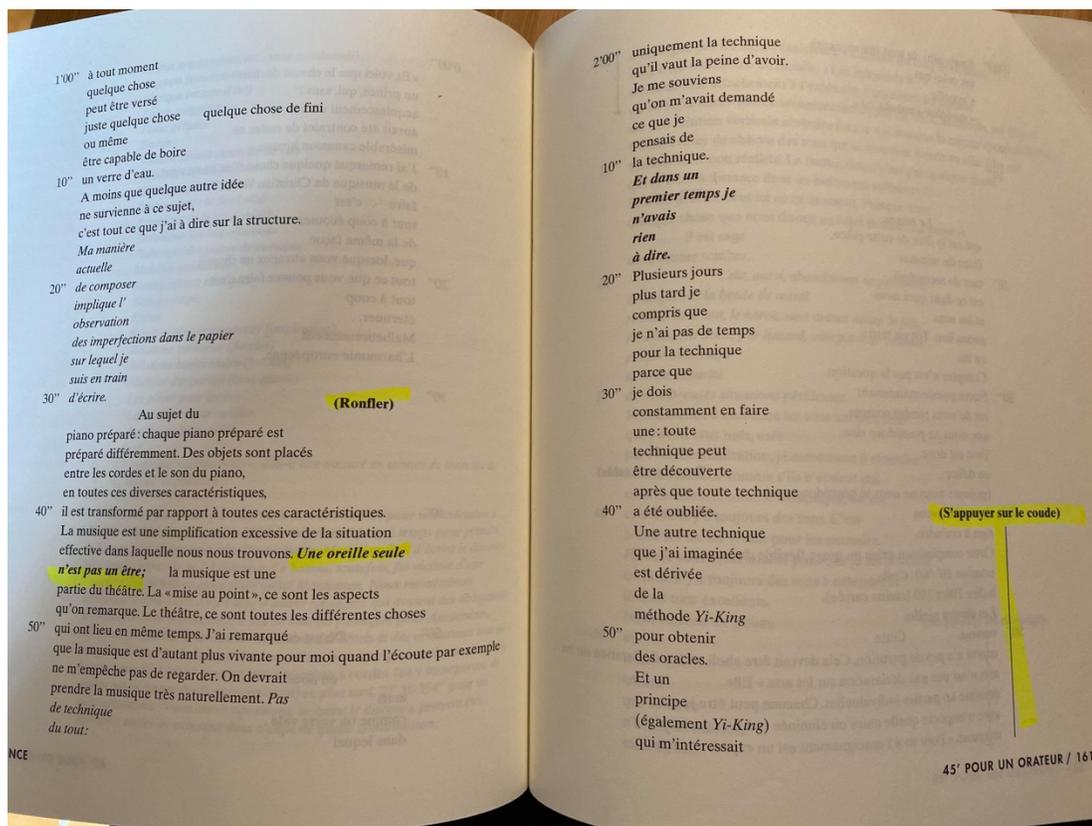
EXTRAITS DE SILENCE; CONFÉRENCES ET ÉCRITS DE JOHN CAGE

Conférence sur rien, pp. 120-138





Conférence sur quelque chose, pp. 139-155.



45' pour un orateur, pp. 157-203.

ANNEXE G

MATÉRIEL HEURISTIQUE ET CARTE CONCEPTUELLECHRONOLOGIE DES CYCLES HEURISTIQUESPRINTEMPS 2017 À AUTOMNE 2021

Cycles et Périodes	Incubation	Exploration	Communication
<p><u>Cycle 0 :</u></p> <p>Printemps 2017</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lecture <i>Du Silence</i> de David LeBreton. - Laboratoire sur <i>Parfum Cheap</i> avec Le Broke Lab. 	<ul style="list-style-type: none"> - Inscription au programme de maîtrise en théâtre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Rédaction et dépôt de l'avant-projet.

<p><u>Cycle 1 :</u></p> <p>Automne 2017</p>	<p>-Élaboration de la problématique.</p> <p>-<i>Méthodologie</i> avec Marie-Christine Lesage.</p> <p>-<i>Chop Suey, Room in New York, et Nighthawks</i> d'Edward Hopper.</p> <p>-<i>Monochrome bleu</i> de Klein.</p> <p>-Peintures japonaises.</p>	<p>-Recherches théoriques.</p> <p>-Ancrage conceptuel.</p>	<p>-Carte heuristique.</p> <p>-Reformulation du sujet et de la problématique.</p> <p>-Création d'un premier échéancier de travail.</p>
<p><u>Cycle 2 :</u></p> <p>Hiver 2018</p>	<p>- <i>Méthodologie</i> avec Marie-Christine Lesage.</p> <p>- <i>Atelier de création</i> avec Angela Konrad.</p> <p>- Lectures de Claude Régy, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Le Coguiec et Gosselin.</p> <p>- Découverte de Jon Fosse et du « seuls ensemble ».</p>	<p>-Première exploration avec Frédérique Bédard autour d'un extrait de <i>Parfum Cheap</i>.</p> <p>-Seconde exploration autour de la solitude avec quatre interprètes.</p>	<p>-Épuration de la parole dans la réécriture de <i>Parfum Cheap</i>.</p> <p>-Compréhension de la double-posture de chercheure et praticienne.</p> <p>-Essais scéniques des deux extraits explorés.</p>

	<p>- <i>Impression Soleil levant</i>, Monet, <i>Bar aux Folies-Bergères</i>, Manet et <i>L'Absinthe</i>, Degas.</p>		
<p><u>Cycle 3 :</u></p> <p>Été - Automne 2018</p>	<p>- Première retraite silencieuse à Sutton.</p> <p>-Session sabbatique.</p> <p>-<i>Tous ceux qui tombent</i>, Beckett.</p> <p>-<i>Pour un oui ou pour un non</i>, Sarraute.</p> <p>-<i>Silence</i> ; conférence et écrits, John Cage.</p> <p>-Exposition <i>Seuls ensemble</i> au MAC.</p>	-Recherches théoriques.	-Précision du cadre conceptuel.
<p><u>Cycle 4 :</u></p> <p>Hiver 2019</p>	<p>-<i>Interdisciplinarités</i> avec Marie-Christine Lesage.</p> <p>-<i>The Artist is present</i>, Marina Abramović.</p>	-Recrutement de nouveaux interprètes.	-Rédaction du dépôt de sujet.

<p><u>Cycle 5 :</u></p> <p>Été - Automne 2019</p>	<p>-<i>Séminaire de lecture</i> avec Yves Jubinville.</p> <p>-Deuxième retraite silencieuse au Monastère Augustines.</p>	<p>-Deux laboratoires avec 8 interprètes autour de <i>Parfum Cheap</i>, improvisations diverses et <i>The Artist is present</i> de Marina Abramović.</p> <p>-Premières esquisses de la partition de l'« être-là », du monologue troué et du collage de Beckett.</p>	<p>-Rédaction d'un premier chapitre d'introduction du mémoire.</p> <p>-Structuration de la bibliographie.</p> <p>-Écriture de la partition de la valise.</p> <p>- Dépôt de sujet.</p> <p>- Conception de la forme de la conférence-démonstration.</p> <p>- Association avec mon assistant, Jérémie Roy.</p>
<p><u>Cycle 6 :</u></p> <p>Hiver 2020</p>	<p>-<i>Dramaturgie de l'archive</i> avec Geneviève Billette et Émilie Martz-Khun.</p> <p>- Confinement dû à la Covid-19.</p>	<p>-Confirmation des six interprètes de <i>Vacarme</i>.</p> <p>-Première exploration de la valise et du sous-texte.</p> <p>-Workshop de <i>Brisée</i> avec Solène Paré.</p> <p>-Début des laboratoires de</p>	<p>-Nouvelles versions écrites des partitions.</p> <p>-Analyse des rapports de laboratoires des interprètes.</p> <p>-Recherches théoriques.</p> <p>-Dépôt de</p>

		<i>Vacarme.</i>	production.
<p><u>Cycle 7 :</u></p> <p>Été – Automne 2020</p>	<p>-Propositions des concepteurs.</p> <p>-Les photographies de Liu Susiraja et Eric Pickersgill.</p> <p>-Synthèses heuristiques des laboratoires.</p> <p>-Yoga.</p>	<p>-Réunions de conception.</p> <p>-Suite des laboratoires de <i>Vacarme.</i></p> <p>-Adaptation de la mise en scène en fonction des règles sanitaires.</p> <p>-Rédaction du volet théorique de la conférence.</p> <p>-Rédaction de l’affiche, du programme et du communiqué.</p>	<p>-Écriture des courts textes destinés aux interprètes.</p> <p>-Rédaction des questionnaires aux metteurs en scène et auteurs.</p> <p>- 4 représentations du mémoire-crédation (24 et 25 septembre 2020).</p> <p>- Élaboration d’un plan.</p> <p>-Début de rédaction du mémoire.</p>
<p><u>Cycle 8 :</u></p> <p>Hiver – Été 2021</p>	<p>- <i>L’Entremetteur en scène</i>, biographie de René Richard Cyr.</p> <p>- Yoga.</p>	<p>-Rédaction du mémoire.</p>	<p>-Mémoire écrit terminé.</p>

CARTE CONCEPTUELLE



Synthèse heuristique selon Moustaka du premier labo de la partition du vide.

26/02/2020

1) Engagement initial :

- Tester la partition en filmant chaque actrice pour ensuite analyser les résultats en les mettant en triptyque.
- Explorer la notion de la présence en scène en se sachant perçue.
- Explorer l'efficacité d'une partition aussi radicale, sans didascalies, pleine de vide sur la page.

2) Immersion et incubation :

- Frédérique, Isabelle et Delphine venaient en salle de répétition une après l'autre et disposaient d'une heure chacune.
- Les actrices ont reçu le texte quelques jours à l'avance.
- Une seule didascalie y figurait : Ce n'est pas la vie dont elle rêvait. Mais j'ai décidé de l'enlever entre le moment qu'elles ont reçu le texte et le labo. Donc ça a peut-être teinté leur inconscient puisqu'elles avaient quand même vu l'indication au préalable. C'était mon erreur et j'ai tenté de les diriger en-dehors de cette didascalie en leur ouvrant les possibilités de jeu au maximum et en leur donnant le champ complètement libre pour le premier essai.
- Elles avaient une contrainte de temps de 10min, leur seule contrainte.
- Elles pouvaient utiliser les objets qu'elles souhaitaient.
- **Isabelle** a utilisé deux chaises, une pour s'asseoir et l'autre pour la faire danser et créer une relation très forte entre elle et la chaise. Elle s'est amusée avec le bruit d'un frottement lent de la chaise au sol. Son exploration a duré 11 minutes et elle l'a terminé en s'exclamant : « C'est fascinant ! ». Elle note qu'elle est arrivée avec le souvenir d'une qualité d'abandon qu'elle a gardé de la première exploration avec tous et la valise. Elle écrit : « Comme si le fait de m'extirper du langage, d'une construction sémantique, me permettait de me confondre aux objets et à l'espace. ». Elle a beaucoup accroché au prisme que les trois répliques forment sur la page et se demande si cette géométrie a une incidence. Elle pense que oui, mais que ce n'est pas une incidence réfléchi. Elle a retrouvé l'état d'abandon dès le début, ce n'est pas réfléchi, elle exécute une « chorégraphie imprévue ». La disposition des trois phrases sur la feuille lui donne une indication de mesure du temps, comme si un schéma s'était établi en elle, elle devenait le schéma et se coulait en lui. Son abandon est plus

grand dans les espaces blancs entre les répliques, qu'elle a livré intentionnellement à l'œil de la caméra qui la filmait, comme si le langage appartenait à l'œil témoin. La présence de la caméra a guidé son jeu et dirigé son intentionnalité. Elle dit être entrée dans une forme de transe, un espace mental qu'on n'explore pas souvent. De mon point de vue, son silence devient narratif dans ses actions avec la chaise. Elle enclenche un autre mode de langage dans le silence et son corps se met au service de l'action.

- **Frédérique** a fait une exploration de 8m15. Elle ressent un vertige au début mais plonge directement en elle. Elle se force à ne pas se censurer. Elle place une chaise et cache mes bottes derrière le rideau en disant qu'elle sait où elle s'en va. Elle s'est donc visiblement déjà construit une histoire qu'elle veut raconter et c'était le cas. Elle s'imaginait ranger la chambre de son enfant qui a quitté le nid familial. Elle est en larmes dès la première seconde assise sur la chaise. Je l'imagine chez la psy, comme quoi le spectateur écrit ce qu'il veut dans le silence. Son utilisation des bottes la ramène à un récit très narratif alors que les moments où elle est juste en présence d'elle-même et son silence sans objet ni quelconque forme de récit sont plus percutants. Elle dit que la partition est encore plus pleine et parlante qu'une pièce traditionnelle, que les espaces blancs ont une force. À cause de quoi ? Des mots ? Du positionnement ? Du sens dramaturgique ? Des possibilités d'interprétation que le texte offre ? Le silence la ramène à son enfance et à sa mère obsédée et agressée par le moindre bruit et à la mort. Elle dit entendre le souffle sur la partition, le mouvement.
- **Delphine** a fait une première exploration de 4 minutes où elle a aussi fait des actions narratives (se regarder devant le miroir, mettre des écouteurs avec de la musique et danser). Elle n'a pas dit le texte, pour elle, les trois répliques étaient plus des états. J'ai peut-être trop pris pour acquis que ma partition était claire ou manqué de direction. On a fait un deuxième essai où je lui ai demandé de ne rien faire, assise sur une chaise, sans rien nous raconter d'une quelconque manière. Elle est rapidement partie dans ses pensées et ça nous absorbe comme observateur. On sent soudainement une pensée s'activer, un conflit intérieur malgré elle auquel on se rattache. Elle ne dit toujours pas les répliques alors ça devient un peu angoissant à savoir si elle va parler ou non. Mais est-ce seulement parce que je sais qu'elle est supposée dire du texte ? Sûrement. Elle dit être entrée dans une forme de méditation et avoir pensé à un philosophe indien qui affirme que le bonheur est d'accepter qu'on est rien, qu'on est vide. Cet essai était bien plus pertinent dans ma recherche sur la présence.

3) Illumination et explication :

- Le silence met les actrices dans un état d'abandon où elles ne pensent pas, où elles ne réfléchissent ni aux gestes ni au rendu et ne font qu'un avec lui.
- Le silence peut aussi les faire plonger directement en elles, dans leur mémoire et leur imagination.
- Ne pas tomber dans le narratif ou dans la démonstration d'un récit intérieur ou d'actions physiques.
- La partition la plus radicale et la plus impressionniste des quatre.
- Ne pas avoir peur de rester dans le moment silencieux, il va nous amener à la bonne place. Le silence force l'actrice et le spectateur à s'abandonner à une forme de confiance, confiance en notre passé, confiance en cette vulnérabilité qu'il nous force tous à avoir. Nous oblige tous à baisser notre garde.
- Notion de personnage est à réfléchir. Isabelle ne faisait aucune psychanalyse en lien avec sa vie personnelle alors que Frédérique oui avec toute son histoire avec sa mère et son propre passé. Isabelle allait dans une création plus détachée d'elle-même.
- La gestion de la temporalité appartient à l'actrice mais s'inscrit plus comme dans un tout, dans un souffle, un mouvement englobant les espaces blancs et les répliques que comme des ruptures indiquées clairement.

4) Synthèse créative et validation :

- Cette partition force l'actrice à devoir se dissocier du récit, de la narration, du réflexe de raconter et donc de remplir le silence et le vide par un récit intérieur ou des actions.
- Les espaces de silence de la partition amènent un état de transe et de méditation pour 2 actrices sur 3.
- Le deuxième essai de Delphine nous approchait d'une « imprésence », c'est-à-dire une présence qui s'éloigne d'un état de jeu, et devenait une surface d'écriture encore plus vaste pour le spectateur parce que dénuée d'une interprétation, d'une tentative de narration. Delphine arrivait à être dans un état de toile blanche sur laquelle chaque observateur pouvait peindre ce qu'il voulait.
- LESS IS MORE !
- Présence VS actions et présence VS jeu. L'« imprésence » ne nécessite aucune intentions ou gestes narratifs, au contraire. Elle n'exige que d'« être ».
- Fouiller Derrida et l'imprésence et l'idée de la trace dans mes prochaines recherches.

<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017471ar.pdf>

Synthèse heuristique selon Moustaka du premier labo de la partition de Beckett du
25/02/2020

1) Engagement initial :

- Première exploration du collage radical de *Tous ceux qui tombent* de Beckett avec Claude et Annette.
- Pièce écrite pour la radio en 1957, média qui ne transmet que les sons et les silences.
- Y explorer la notion du « seuls ensemble ».
- Explorer la rythmique entre les didascalies sonores, la parole, les rires et les silences.
- Comment transposer une structure de collage aussi sonore au théâtre ?

2) Immersion et incubation :

- J'ai voulu dès le départ m'éloigner d'une posture de metteuse en scène et de directrice d'acteurs alors je les ai laissé faire une première exploration sans leur donner de contrainte de temps ni de direction. J'ai seulement placé une table et deux chaises et mis un extrait de la chanson *Body and Soul* de Billie Holiday au début. La partition en impose déjà beaucoup d'elle-même alors je ne voulais pas en ajouter pour qu'on puisse plonger dans l'essence de la partition et de Beckett. Je cherche à m'éloigner d'une posture de metteuse en scène pour me rapprocher de la posture de chercheuse. Je veux chercher avec eux et trouver où se situe la mince ligne où je tire les ficelles en même temps qu'observer et tester. On expérimente tous et toutes les étapes d'une nouvelle façon de fonctionner qui n'est pas la façon à laquelle nous sommes habitués de monter une scène habituellement.
- La première tentative a duré 9min30 et était tout en lenteur.
- La deuxième tentative a été plus dirigée, à la demande des acteurs. Elle a duré 6min57. Inspirée par la partition et l'univers de Beckett, j'ai voulu les amener vers quelque chose de plus absurde, de moins naturaliste, en leur demandant

de s'éloigner de la lenteur, en ajoutant l'action de manger et en se rapprochant des indications de la partition.

- Cette deuxième tentative a ouvert toute une discussion sur le rapport du temps et du silence. Qu'est-ce qu'un temps ? Qu'est-ce qu'une pause ? Qu'est-ce qu'un silence ? Questions auxquelles je n'avais pas de réponse sur le coup, mais je suis allée débroussailler ce que Riekner avance avec *L'Envers du théâtre dramaturgie du silence de l'époque classique à Maeterlinck* sur ces notions et leur naissance.
- Les acteurs doivent-ils être sincères dans leur intériorité à tout moment où la partition laisse place à un jeu plus technique ?
- La troisième tentative s'est avérée être la plus performante et la plus théâtrale puisque nous nous sommes collés le plus proche possible, pour une première séance, de la partition. C'est là que j'ai laissé la musique en fond et intégré tous les bruits de la partition. Elle a duré 5m07
- Quelle est la place du régisseur qui devient chef d'orchestre ou troisième acteur/musicien sensible dans l'exécution de la partition ?

3) Illumination et explication :

- Le silence, s'il n'est pas dirigé précisément, appelle comme automatiquement un réflexe de lenteur dans le geste, dans la démarche et en fait émaner une forme de nostalgie autant pour l'acteur que le spectateur. Alors qu'il peut exprimer tellement d'autres choses.
- Dans ce cas-ci, les acteurs avaient besoin d'être dirigés avec précision pour trouver leur chemin personnel en s'accrochant soit à des déplacements, à des états ou à l'environnement sonore. Le texte et les didascalies appellent à une précision absolue de l'action et des catégories spatio-temporelles.
- La pause est plus utilisée en musique et est synonyme de silence. C'est la suspension momentanée d'une activité, d'un discours. C'est l'idée d'intermission, de suspension, de cessation d'une action, d'un mouvement pour un temps très court. Césure temporelle ou spatiale du fil de l'action, une discontinuité du discours, une rupture.
- Selon Riekner, le temps est le glissement de la pause vers la dramaturgie. C'est la mesure du mouvement, ce qui mesure la durée des choses. Certaines distinctions de pauses ou de mouvement qu'on observe en battant la mesure. C'est une mesure, un mouvement qui propose une rythmique et une action ancrée dans une durée uniforme. Pas une rupture.
- La chanson qui jouait comme musique ambiante n'altère d'aucune façon le silence dramatique entre les acteurs et ne lui enlève aucune force. Je pense

qu'on n'a pas besoin d'un silence complet pour ressentir le silence dramatique entre les acteurs.

- Je pense que je devrais essayer d'être un peu moins expressive sur les émotions et les états que je reçois devant les acteurs pour ne pas influencer leur jeu et que ces remarques deviennent des directions. (Ex : c'est d'un désespoir.)
- Le silence devient la langue confortable dans laquelle les acteurs sont en action, un langage faisant dialoguer le spatio-temporel, l'écoute et la structure rythmique.

4) Synthèse créative et validation :

- Cette partition exige une précision chirurgicale dans la mise en scène, la direction d'acteurs et l'habillage sonore comme je le pensais au début.
- Décloisonner le silence de sa lenteur, de sa nostalgie et sa mélancolie.
- Clarifier le vocabulaire rythmique du silence au-delà de le définir en mots.
- Ce type de partition n'a pas besoin d'être « psychologisé », les acteurs n'ont pas besoin d'avoir une histoire précise, connaître le passé de leurs personnages, etc.
- Cette partition exige qu'une mécanique ou qu'une structure rythmique soient établis et assimilés en premier lieu pour qu'ensuite les acteurs creusent leur chemin.
- L'habillage sonore de la partition contribue et permet une synchronicité entre les deux acteurs en proposant des repères communs et amènent donc une précision spontanée et naturelle.
- Chaque son fait par les acteurs prend une ampleur et une importance dramatique dans le silence. Les acteurs doivent en être conscients. Un simple bruit de chaise qui grince au sol prend une ampleur et est sujet à interprétation pour le spectateur. Il faut donc être extrêmement vigilants et précis avec tout l'environnement spatial puisqu'il peut influencer la lecture du spectateur.
- La partition exige qu'on accède assez rapidement dans le processus à l'étape de libération du texte.

Synthèse Heuristique selon L-C Paquin du deuxième labo de la partition du vide du
26/02/2020

1) Préparation (mobilisation de ses ressources intellectuelles sur le problème à résoudre, rassembler le matériel) :

- Approfondir l'exploration de la présence en scène comme une forme d'« imprésence » théâtrale si on se réfère à la notion d'être en représentation. Une façon d'être en représentation en acceptant et en se forçant à ne pas se positionner en représentation et juste « être ». Ne jamais jouer.

- Delphine doit faire fi du contexte de représentation le plus possible et de la notion de personnage et de sa construction. Recherche d'un neutre en scène.
- Elle est en scène, assise sur une chaise, aucun accessoire et doit simplement restée assise.
- Doit-elle conserver le 4^{ème} mur ou non ? Vers qui se dirige son adresse ? Elle-même ou vers un spectateur ? Accuse-t-elle le regard des autres sur elle ou non ?
- Prendre le temps de bien verbaliser le côté technique de la partition (le souffle, le mouvement sous-jacent, le déplacement du silence dans les espaces blancs ponctué des trois répliques, la durée moyenne de chaque espacement) avec l'actrice. Je ne la dirige pas sur la trajectoire intérieure et n'induis aucune direction dans mes propos et aucun objectif.
- Essai #1, 7m51, avec la directive qu'il y a un 4^{ème} mur et que les répliques sont plus d'elle à elle-même. J'ai le goût de rire nerveusement (mon rapport au silence). C'est fascinant comme nous sommes absorbés par elle dès le début, son visage est très expressif mais toujours connecté à son intériorité, ses gestes aussi. On suit son regard, elle ne surjoue pas avant ou après les répliques, elle n'accuse rien, elle a l'air de retenir des larmes après la deuxième réplique. Elle dit s'être branchée sur les sons, sur l'environnement et le simple fait d'être assise sur une chaise. Elle suivait les images et les mouvements qui lui venaient naturellement sans plus.
- Essai #2, 7m40, avec la directive d'être consciente de la présence de spectateur et que les répliques doivent nous être adressées droit dans les yeux. Elle est encore au bord des larmes après la deuxième réplique. L'adresse change et a pour conséquences qu'elle fait un peu plus de gestes plus ou moins connectés au moment des répliques, elle joue un peu plus, moins intéressant dans ce contexte par rapport au premier essai. Imaginer le public à

qui elle doit s'adresser l'a rendu mal-à-l'aise parce qu'elle avait l'impression que ce qu'elle dit n'a pas d'impact ou ne raconte pas. Elle s'imaginait que le public était un directeur d'école qui la réprimandait et ça la mettait dans une position d'évitement. Elle se sentait plus en état de jeu. Notre rapport comme spectateur est complètement différent puisqu'on est impliqué avec elle et on devient plus au aguets de ce qu'elle va faire ou dire. On est actif d'une autre façon qui nous empêche d'être aussi créatif qu'au premier essai. Avec cette nouvelle perspective où le public devient ouvertement participatif et récepteur direct du texte et du silence, les cartes se brouillent pour l'actrice parce qu'elle s'attend soudainement à quelque chose de nous qui ne vient jamais et ne fait que la déconnecter du silence et de l'environnement. « Ses regards ailleurs nourrissaient ses regards sur nous. » - Jérémie.

2) Incubation (internalisation du problème dans l'esprit inconscient, traitement du matériel) :

- Partition radicale qui contraste avec ma partition de Beckett.
- Le silence et la partition parlent d'eux-mêmes.
- « L'emphase est sur moi, mais on écoute le silence. » -Delphine.
- « Cherche pas à nous faire vivre de la magie. » -Debbie.
- Quelle est la sécurité que procure le concept du 4^{ème} mur pour l'actrice ?

3) Illumination (Émergence de la conscience d'un nouvel agencement du matériel qui constitue la réponse créative)

- Très anti-Stanislawski.
- L'actrice devient une toile neutre mais pas blanche et vierge. Elle devient le point de rencontre entre le spectateur, sa créativité et la partition. Comme une sorte de vase communiquant, vecteur de la partition. « Tu vas devenir MA surface d'écriture. » -Debbie. Le spectateur n'a pas besoin d'informations sur le personnage, sur l'histoire ou sur le sous-texte de l'actrice pour y contribuer créativement et y projeter sa propre intériorité, vécu, sensations, bagages, etc. Il doit rester observateur derrière le 4^{ème} mur pour rester actif et créateur et non devenir acteur responsable d'une trame narrative avec elle sans 4^{ème} mur.
Partition écrite → Actrice ← Partition de création du spectateur.

- Ses regards, ses gestes, ses mouvements sont toujours connectés à son intériorité et ne sont jamais superflus ou désincarnés (malgré une sorte de neutre de l'actrice).
- Ma démarche tente de démontrer notre point de rencontre entre humains dans ce qu'on porte tous en nous, notre vécu, notre passé, nos failles, nos blessures, nos douleurs, nos expériences, nos consciences et inconsciences dénudées et non cachées derrière un objectif, des intentions de jeu ou de la direction d'acteurs. Ça permet une connexion entre nous, une reprise de contact avec le vrai et avec nos humanités sans flafla, sans normatif, sans théâtralité. Juste « être » nous connecte entre nous, nous touche et n'en exprime pas moins et n'est pas moins théâtral du tout mais est dénué de la volonté de faire vivre quelque chose ou vouloir faire des effets.

4) Vérification (confrontation des réponses à la question posée face à des critères établis lors de la préparation) :

- Fouiller Derrida et l'imprésence dans mes prochaines recherches.
- Être dans une position d'imprésence en gardant le spectateur dans une position d'observateur libre (donc 4^{ème} mur et réplique adressée à elle-même) permet encore plus l'accessibilité au lieu d'écriture du spectateur.
- Quelles seront les différences dans l'imprésence de l'actrice lorsqu'il y aura du public ? Devra-t-elle faire un effort supplémentaire ou le trajet de la conscience sera le même ?
- Présence imprésente VS incarnation.
- Comment ne pas reproduire ou retrouver les mêmes sensations pour l'actrice à chaque fois ? Pouvoir se remettre dans un nouvel état neutre d'écoute et de connexion à l'environnement à chaque fois.
- Quelle est la forme de théâtralité que je souhaite démontrer ?

Synthèse heuristique selon L-C Paquin du deuxième labo de la partition de Beckett
du 10/03/2020

1) Préparation (mobilisation de ses ressources intellectuelles sur le problème à résoudre, rassembler le matériel) :

- Tester la V3 de la partition avec la nouvelle structure et l'apport des symboles musicaux (soupir et demi-soupir).
- Tester la structure rythmique pour approfondir le chemin intérieur des acteurs.
- Clarifier les termes : pause, temps, silence et leur partager mes recherches théoriques pour continuer la discussion entamée au dernier labo.
- Tenter de trouver notre vocabulaire rythmique à nous et de décortiquer et comprendre la structure globale de la partition.
- Explorer la valse entre la partition, les acteurs, le silence, le régisseur à la fois chef d'orchestre et troisième acteur et la trame sonore.
- Les acteurs ont reçu la partition au préalable et devaient tenter de l'apprendre. Ils avaient plusieurs questions dès leur arrivée :
 - Est-ce que les éclats de rire sont faits par les deux personnages ? Rép : Oui, c'est dans ce sens que l'entend Beckett dans la pièce.
 - Est-ce que l'indication « pas traînants » indique une action pour eux ou est-ce qu'ils sont dans la trame sonore ? Les deux.
 - La terminologie des symboles musicaux « soupirs » et « demi-soupirs » est-elle claire dans le travail de l'acteur ou amène-t-elle davantage de confusion ? Rép : Nous les avons changé pour « courte respiration » et « respiration » pour les retirer complètement quelques mois plus tard parce qu'ils brouillaient les indications plus qu'autre chose. Comme il n'y en avait qu'à quelques endroits, ça pouvait insinuer que les respirations n'étaient pas les bienvenues ailleurs, ce que je ne souhaitais pas faire dans cette partition. Il n'y a donc plus de symboles musicaux pour notre premier labo post-covid (18/08/2020).
- Nous nous sommes questionnés sur la façon d'aborder cette partition et en avons conclu qu'il fallait la décortiquer et la suivre à la lettre en incluant la bande sonore. **Comprendre et assimiler la contrainte pour se libérer à l'intérieur d'elle.**

2) Incubation (internalisation du problème dans l'esprit inconscient, traitement du matériel) :

- Le silence renvoi le spectateur à sa propre relation personnelle avec le silence.
- La cohabitation des langages et le manque de contexte dramatique écrit sur la partition augmente la complexité de l'apprentissage et rend l'acteur tributaire d'une mémoire corporelle à y juxtaposer en répétition. **Corps = meilleur ami de l'interprète dans le silence.**
- La partition ne facilite pas la mémoire photographique et constitue une matière complexe à mémoriser à l'extérieur de la mise en place. **Elle impose l'importance du spatial dans sa compréhension pour les acteurs.**
- **Les acteurs doivent se défaire de ce qu'ils connaissent, des codes d'une écriture théâtrale plus traditionnelle, détaillée et fluide.**

3) Illumination (Émergence de la conscience d'un nouvel agencement du matériel qui constitue la réponse créative) :

- Les spectateurs et les acteurs sont en fusion dans le silence qui devient un espace de co-création, d'écoute et de **respiration commune** et le lieu de rencontre de leurs sensibilités.
- Définitivement, les sons ont une grande importance dans le soutien de la partition pour le travail intérieur des acteurs et pour les garder aux aguets dans l'écoute globale du silence et des mots grâce à la **technique d'arrêt sur image.**
- Basée sur les définitions dans Rikner et sur mes observations en laboratoire :
- **Temps** : Ponctuations dans une rythmique qui continue. Est-ce que le silence pour le spectateur est l'équivalent d'un temps pour l'acteur ?
- **Pause** : Cessation, rupture dans l'action mais pas dans l'idée.
- **Silence** : Autonome, c'est une suspension, c'est l'attente de quelque chose. Le silence n'appartient pas à l'acteur mais au spectateur. Est-ce que le silence est technique comme l'est une pause en musique ? C'est ce qu'on a tenté de démontrer avec nos **arrêts sur image**, comme une espèce de chaise musicale inattendue qui surprend les acteurs qui ont la consigne de figer quand les sons et la musique arrêtent et de se réanimer lorsque la trame repart. Nous faisons ces arrêts à chaque indication de « silence » dans la partition. Cet exercice de style met à l'avant-plan le silence et permet d'expérimenter la perception du silence autant chez l'acteur que le spectateur. Les silences sont mis en exergue et plonge le spectateur directement dans l'univers sombre et condensé de Beckett **puisqu'il est coincé devant ces tableaux inertes.**

- **Le silence devient simultanément textuel et scénique.**
- Les silences explorés en arrêt sur image provoquent quelque chose de très clinique et brut. Il y a un beau contraste entre leur froideur et la chaleur de la musique de Billie Holiday.

4) Vérification (confrontation des réponses à la question posée face à des critères établis lors de la préparation) :

- Il est préférable de remplacer la signification des symboles musicaux (soupirs et demi-soupirs) par « respiration » et « courte respiration » puisqu'un soupir au théâtre est plus une indication de jeu que de durée.
- Le silence est plus déroutant que la pause ou le temps parce qu'il fragilise le spectateur et le déprogramme de ces réflexes d'écoute en brisant le 4^{ème} mur assez drastiquement.
- La durée de chaque silence ne doit pas être placée de façon fixe en répétition. Les silences ne doivent pas tous avoir la même durée pour garder l'acuité de l'acteur et du spectateur. **Cette spontanéité** est cruciale pour le renouvellement constant du chemin intérieur des acteurs. C'est là qu'entre en jeu le rôle crucial du régisseur comme chef d'orchestre et troisième acteur dans le déroulement de la partition. Le silence appartient à la régie.
- Ces arrêts sur image sont très photographiques et font apparaître automatiquement un espace de projection qui devient un espace d'écriture immense pour le spectateur. **Comme des toiles.**
- Les respirations indiquées dans le texte par le symbole musical du soupir aident les acteurs à se connecter ensemble, être au même diapason dans le mouvement et le rythme de la partition.
- Ici, les silences sont une écriture dramatique qui devient l'esthétique de la partition par les arrêts sur image, créant une symbiose mouvementée de la forme et du fond. La rencontre fluide et mouvante entre les acteurs, les silences, la partition et la sensibilité du spectateur.

ANNEXE H

PROTOCOLES DE LABORATOIRES DES INTERPRÈTES

Delphine

Rapport de répétition
Partition ~~1~~, radicalisation

Nom :

Date : 26/02/2020

Votre démarche :

première étape : pas être satisfait de ma vie pour me en représentait mon uniforme.

Vos impressions, observations, commentaires :

Encore en réflexion. J'ai essayé de faire une représentation de ce qui peut être un état heureux par la danse. Le miroir comme reflet de moi-même, la perception que l'on a de nous qui peut nous faire changer d'état. J'aurais pu utiliser plus la chaise. Pour moi s'asseoir c'est faire redescendre un état, se calmer, donc dans cette situation sortir d'un état heureux.

Deuxième shot :

être assise sans rien faire, seulement dans mes pensées. Mes pensées sont passées d'un faux bonheur avec des énumérations de ce que je possède que me rend bien puis j'ai ensuite plongé dans desangoisses qui teintent "mon bonheur". Finalement j'ai pensé à un philosophe indien qui dit que le bonheur c'est d'accepter qu'on est rien, le vide. Être paisible.

Protocole de laboratoire de Delphine 26/02/2020

①

Rapport de répétition
Partition #1, radicalisation

Nom: Isabelle Vincent
Date: 26/02/2020

Votre démarche: J'arrive ce matin. 10h00. Rien de prévu.
Abandon. Comme un espace flou entre diverses occupations de la journée. Je me sature simplement d'une certaine qualité d'abandon lors de la dernière rencontre.
Comme si le fait de m'extirper du langage, d'une construction sémantique me permettait de me confondre aux objets et à l'espace.

Vos impressions, observations, commentaires:

J'avais lu le texte très sommaire; trois phrases. Trois phrases disposées sur la feuille qui forment un triangle. Cette géométrie a-t-elle une incidence? Je crois que oui. Mais elle n'est pas réfléchie.
Je choisis deux chaises. Je me vois (quelques images successives) sur les chaises,

Isabelle ②

ZONE DE JEU #1, V3

Mais quand le temps démarre, je retiens cet état d'abandon. Il n'y a jamais de RÉFLEXIONS. D'exécute une chorégraphie imprévue.
La disposition des trois phrases sur la feuille me donne une indication de mesure du temps. Comme si un schéma s'était établi en moi.
Je suis le schéma. Je coule dans le schéma.

Elle: Tout va très bien.

Elle: Tout va bien. Cette fois, j'ai regardé intentionnellement l'œil de la caméra. Comme si le langage appartenait à l'œil témoin.
Les trois ponctuations marquées dans l'œil d'abandon est plus grand en dehors de ces trois ponctuations.

Elle: Tout va très bien.

Protocole de laboratoire d'Isabelle 26/02/2020

Fred Boillard

Rapport de répétition
Partition #1, radicalisation

Nom :

Date : 26/02/2020

Votre démarche : CHambre de mon Fils qui est vide depuis qu'il est parti. Sa chaise Bricante Reste seule. Je m'ennuie de lui. Le temps passe trop vite. Comptime que je lui chantais j'ai écrit. Des Boîtes seules sont restées dans le garde-Robe. Je les buse comme l'objet qui le représente. J'arrive à l'accepter. Doit mettre à l'abri. Et de vivre. Un pan de vie se termine. Un autre commence.

Vos impressions, observations, commentaires :

Je me suis demandé si le silence par moi-même s'associe pas trop à la mort. Les deux fois c'est ce qui m'habitait. Comme si l'absence, l'inertie étaient directement liés au silence. Jamais en de mon enfance. Ma mère qui ne parle pas mais qui fait un VACARME justement. avec des casseroles. Ses yeux. Fuir la mort. Les stores baissées sur la vie. S'empriement volontaire de mes parents. Vouloir éliminer la musique la plus bruyante voir les cris les plus vives, les personnes les plus "loud" - Pour Fuir -

Protocole de laboratoire de Fred 26/02/2020

Rapport de répétition
Partition #4 (sous-texte)

Nom: Annette Carat
Date: 12/02/2020

Votre démarche:

Avant

- ↳ suivre les étapes inscrites
- ↳ donner le temps aux évènements
- ↳ attention départ

J'AVAIS UN PEU UN SCENARIO, MAINTENTION AU DÉBUT "J'SUIS CAPABLE DE FAIRE MA VALISE, ÇA VA BIEN ALLER" ... UNE HÉSITATION, LE DOUTE, L'AMBIGUÏTÉ DE SE SENTIR INSTABILISÉES... JE NE SUIS PAS EN ÉQUILIBRE DANS SES ÉVÉNEMENTS, JE SUIS CONNECTÉE SUR MES RESPIRATIONS + ARRÊT DE RESPIRATION

→ En tant que SPECTATRICE
Vos impressions, observations, commentaires:

Longueur temps joué sur crédibilité + sur si ON ENRAGE OU PAS
Hyper réalisme presque inévitable
Suspension Mouvement - toujours intéressant
L'ambiguïté de certains gestes gestuels dans une situation dramatique
La lecture (Claude R.)
Combien le "pauvre" Langue nous guide + les respirations autant que spect
Ambiguïté toujours intéressante
Certains actions deviennent tellement daires

Vos observations: ~~comme spectateur~~ PERSONNELLES

Tous les gestes ou actions j'AVAIS l'impression que c'était amplifié
Je suis beaucoup connectée sur mon corps, c'était comme mon partenaire

Protocole de laboratoire d'Annette, 12/02/2020

Rapport de répétition
Partition #4 (sous-texte)

Nom : Sébastien
Date : 12/02/2020

Votre démarche :

J'ai tenté de faire le vide pour voir quelles images allaient surgir.
M'abandonner pour me nourrir de l'histoire.
Ne pas me juger. Ou moins, essayer de ne pas me juger.
Je pensais à ma vie, mon copain ; des situations réelles et près de moi.

Vos impressions, observations, commentaires :

J'ai trouvé l'expérience très formatrice.
Je n'ai pas eu l'impression que c'était long.
J'étais heureux de passer en premier, comme ça je ne pouvais pas me comparer aux autres.
Parfois mes idées se mélangeaient, je passais de la colère au rire, sans que je contrôle mes pensées.
J'ai tenté de faire le moins de mouvement possible, par laisser place au silence. Je ne sais pas si c'était une bonne idée, je me suis conié parfois.

Vos observations comme spectateur :

Très intéressant d'essayer de deviner ce qui se cache dans le silence des autres.
J'aurais aimé voir quelqu'un regardant le sac pendant 10 minutes sans rien faire.
J'ai l'impression que le malaise que le silence peut créer est rapidement effacé avec un mouvement.

Protocole de laboratoire de Sébastien, 12/02/2020

Rapport de répétition
Partition #4 (sous-texte)

Nom : *Isabelle Vincent*

Date : 12/02/2020

Votre démarche :

*vêtements - T-shirt - (canon)
chicane - (yeste)
lettre - poëte.*

se me suis demandé; comment rendre le silence

*Delphine: Un très beau moment entre la lettre et le T-shirt
qui semblent générer deux émotions contradictoires*

Vos impressions, observations, commentaires :

*a priori, je croyais que ma pensée allait
défiler... qu'il y aurait des mots, des phrases
des idées... mais je suis surprise de
constater, qu'en fait, une relation s'établissait
entre l'objet et moi et le silence... le silence
devenait la charge émotive entre l'objet
et moi.*

Vos observations comme spectateur :

*Le silence est vivant. Le silence me semble
très bavard. Est-il submersif de pensées?
Qu'est-ce qu'un silence "silencieux"?*

*Dans quelle mesure les gestes induisent-ils
la charge des silences.*

Frédérique → j'ai ressenti la mort, le deuil

Claude → se demande -t- il que c'est il passe?

Rapport de répétition
Partiion #4 (sous-texte)

Nom : CLAUDE DESPINS
Date : 12/02/2020

Votre démarche :

Regarder, sommairement la partition
et éviter de figer les images.
Lutter contre la peur d'ennuyer
le spectateur. Assumer les silences sans
effets. Ecouter le silence et tout ce
qui vient le parasiter.

Vos impressions, observations, commentaires :

Pas de fil conducteur. juste un laisser-
aller, un abandon à une succession
d'impressions. J'ai essayé de capter
la sensation de vide quand on laisse
une vie, pour aller ailleurs, sans savoir
où.

Vos observations comme spectateur :

Travail intéressant de Annette sur
la respiration.
Isabelle encadre le silence avec le
bruit des objets
Avoir ou non l'accès au regard
de l'acteur change la nature du
silence.

ANNEXE I

LES QUATRE TEXTES ÉCRITS PAR LA CHERCHEURE ET REMIS AUX
INTERPRÈTESPARTITION DU VIDE :

Cette partition semble vide et ennuyante aux premiers abords. Elle ne te donne pas beaucoup d'outils. Je sais. C'est fait exprès. Cette partition est ce qui se passe au plus profond de l'âme. C'est une marée basse qui revient lentement vers la berge. C'est le piano doux et agité d'Alexandra Streliski mélangé à une gorgée de thé vert refroidi. Cette partition est l'éloge de ce qu'on projette quand ça ne va pas mais que notre bouche dit le contraire. C'est un hymne au vide intérieur plein. C'est la pensée qui court un marathon à une vitesse inégale. C'est une médaille d'or moitié brillante, moitié matte. C'est un Mini-Wheat saveur originale desséché et abandonné au fond de la boîte entre le plastique et le carton. C'est l'odeur du chlore dans un sac de piscine oublié. Cette partition est un arbre centenaire au vent. Fort et fragile. C'est un diachylon qu'on enlève doucement et qui tire les poils. C'est un torrent dans un verre d'eau, une brassée de vêtements qui tournoient dans la sècheuse. Cette partition est la fissure dans un vase de porcelaine. C'est un tison qui ne meurt jamais. Un sourire

forcé sur une photo de famille. Un enfant qui mord dans un citron. Tu es une page blanche. **Comment vas-tu aujourd'hui ?**

MONOLOGUE TROUÉ :

Cette partition est un incendie, un feu de forêt sans pitié. Une avalanche de parole et de sons qui, au-delà de dire, ne demandent qu'à exister. Un flot qui éloigne momentanément d'une solitude terrifiante. C'est une permanente ratée, une surabondance de spraynet et de bleu sur les yeux. Cette partition sent la nicotine, et les doigts jaunis dans un camping de tentes roulottes cheap. C'est une chaise de plastique blanche pu blanche. C'est un last call dans une taverne boucaneuse d'Hochelaga-Maisonneuve. C'est un café filtre extra sucre, extra Crown Royal. Cette partition est lucide, trop même. C'est ce qui fait mal et tue à petit feu. C'est une chanson de Marie-Chantal Toupin au karaoké chanté avec trop de cœur et pas assez de rythme. Cette partition sent la cuirette de chez Yellow mélangée à une odeur de tartes aux pommes. C'est l'espoir d'une vie meilleure noyée par le constat d'une vie ratée. C'est le gros orteil qui sort de notre bas troué et cogne dans le fond de la chaussure. C'est le ruminement persistant qu'on mériterait mieux. C'est une info-pub mal traduite qui passe en boucle un mardi après-midi à la télé. C'est trop de fierté pour faire la file à la soupe populaire mais faire son épicerie au Dollorama. Cette partition est épuisée, épuisante, fatiguée, fatigante. Elle ne veut plus se battre mais ne peut faire autrement.

COLLAGE D'APRÈS BECKETT :

Cette partition est un chemin de campagne poussiéreux. Un besoin viscéral et latent de l'autre, de sa présence, enfouit profondément au creux du ventre. C'est la trompette mélancolique de Miles Davis. C'est l'aliénation du temps trop long, de l'attente pénible qui finit par nous déconnecter des sons, du vent et de la texture de la vie. C'est le bonheur toujours renouvelé de se retrouver pour la centième fois et partager des rires grinçants que seuls nous comprenons. Les pores de notre peau qui surchauffent de la chaleur de l'autre. Cette partition est le besoin de ses bras, de ses uniques bras et de ses mains qui nous enlacent pour vrai jusqu'au creux de la chair. C'est l'attente de sa chaleur qui nous permet de continuer d'avancer lentement et de respirer l'air frais. Cette partition est l'odeur d'un vieux whisky *on the rocks* dans le sous-sol d'une taverne mélangée à une faible odeur de fumier. C'est un chapeau de feutre qui nous rappelle notre grand-père mystérieux. C'est le confort intrinsèque qu'amène la présence de la personne avec laquelle on connecte le plus au monde et qui nous apaise. Qui nous permet d'être nous dans toute notre saleté. C'est être « seuls ensemble » dans ce que ça a de beau. Cette partition est une photo ancienne en sépia. C'est une journée humide et collante où on n'attend que l'arrivée de l'autre pour aller se tremper dans le lac à la tombée de la nuit et enfin se rafraîchir. Cette partition est l'empreinte de la présence de l'autre en nous, même lors de son absence physique ou mentale. C'est une danse lascive, lente et fusionnelle de deux corps qui se connaissent par cœur.

ÉCRITURE PAR BLOCS :

Cette partition du silence déborde de sons et de mots dans une parole qui se remet en question elle-même. C'est une symphonie pour deux violons virtuoses où la pause est un battement de la mesure et où le silence est un gouffre dans leurs entrailles. Elle parle du vide, de nos vides, sans toutefois le nommer. Cette partition est la pointe de l'iceberg mais, vous, chers interprètes, devrez nager en apnée sous l'eau autour de l'iceberg pour jouer ce qui est immergé, pour vous rapprocher de ce qui se cache derrière, de ce qu'on ne voit pas mais qu'on perçoit. Cette partition sensorielle vous submergera dans des silences communs que seuls vous saurez investir, ressentir et partager l'un envers l'autre. N'ayez crainte, ils vous guideront. Ces silences sont vos liants. Votre crazy glue. Ce qui vous unit dans la noirceur. Votre phare dans la nuit. L'écoute simultanée et partagée de vous avec vous-mêmes, de vous avec votre partenaire et de vous avec l'espace dénué de repères visuels sont votre glaise, votre matière première lisse, épaisse et mouvante. Cette partition est un morceau de jazz, un accord inattendu. C'est deux vieux amis dans une ruelle humide d'été du centre-ville. Ça sent les ordures et il est tard. La peau colle, mélange de sueur et de restants de crème solaire qui sent la noix de coco. Sous le vide, sous les sons, sous les mots, il y a l'attente, l'inquiétude mais surtout la tendresse.

ANNEXE J

INSPIRATIONS ARTISTIQUES DIVERSES



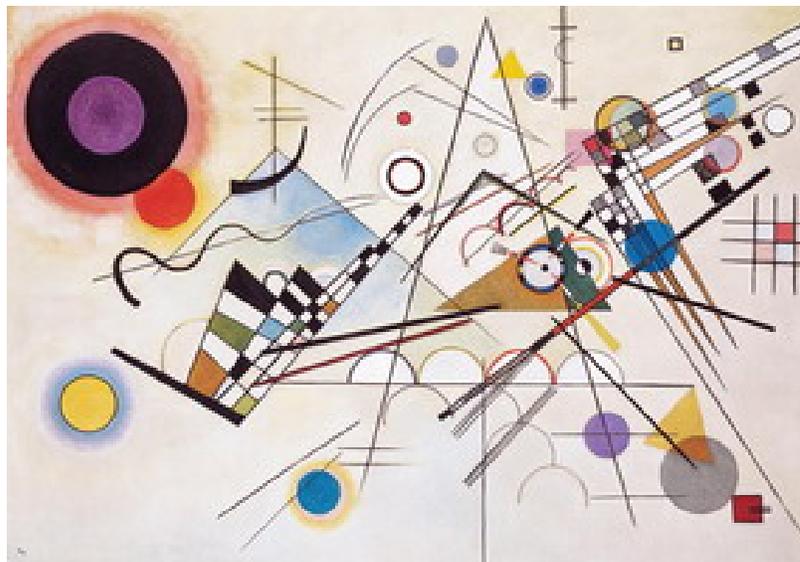
Shirts, 2017, Iiu Susiraja.



Attention conventionnalists, date inconnue, Iiu Susiraja.



Automat, Edward Hopper, huile sur toile, 1927.



Delicate tension no.85, Wassily Kandinsky, aquarelle et encre sur papier, 1923.



Room in New York, Edward Hopper, huile sur toile, 1932.



Argenteuil, Édouard Manet, huile sur toile, 1874.



Au Conservatoire, Édouard Manet, huile sur toile, 1879.

PHOTOGRAPHIES DE LA SÉRIE AMÉRICAINE DE *REMOVED* (2014) PAR
ERIC PICKERSGILL



BIBLIOGRAPHIE

Anthropologie et sociologie :

Abramović, M. (2015). *An Art Made Of Trust, Vulnerability and Connection | Marina Abramović | TED Talks* [Vidéo]. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0

Breton, P. et Le Breton, D. (2017). *Le Silence et la parole : Contre les excès de communication*. Toulouse : Érès.

Cahan, P. (2011). Le Silence dans la psychanalyse. *Champ Lacanien*, 10(1), 107-113.

De Smedt, M. (1986). *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel.

Freud, S. (1988). *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.

Hashimoto, N. (1990). *Le Concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise*. Paris : Éditions Jean-Michel Place.

Kamata, H. (1993). *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez*. Paris : Ellebore.

Mary, F. (2013). La Déconstruction et le problème de la vérité. *Les Études philosophiques*, 105(2), 221-238.

Le Breton, D. (1999). Anthropologie du silence. *Théologiques* 7(2), 11-28.

Le Breton, D. (1997). *Du Silence*. Paris : Métailié.

Twitchell Hall, E. (1987). *Au-delà de la culture*. Paris : Éditions du Seuil.

Twitchell Hall, E. (1984). *Le Langage silencieux*. Paris : Éditions du Seuil.

Silence et théâtre :

Acheson, K. (2008). Silence as gesture : Rethinking the nature of communicative silences. *Communication Theory*, 18(4), 535-555.

Barry, A. (2003). *Par les abîmes* [Documentaire en ligne]. Paris : Arte France.
Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=TaXV9eN6VV0>

Boué, R. (2009). *L'Éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras, Quignard*. Paris : L'Harmattan.

Breton, P. (2009). *Le Silence et la parole : Contre les excès de communication*. Toulouse : Érès.

Evrard, F. (2012). Au commencement du théâtre... le silence. *Sigila*, 29(1), 135-146.

Kane, L. (1984). *The Language of silence on the unspoken and the unspeakable in modern drama*. Toronto : Associated University Presses.

Martin, I. (2007). Les Interdits de parole : étude de cas. *L'Annuaire théâtral*, 42(1), 81-89.

Maffesoli, M. (2016). *La Parole du silence*. Paris : Éditions du Cerf.

Régy, C. (1991). *Espaces perdus*. Paris : Plon.

Régy, C. (2002). *L'État d'incertitude*. Besançon, France : Les Solitaires intempestifs.

Régy, C. (2007). *Au-delà des larmes*. Besançon, France : Les Solitaires intempestifs.

Régy, C. (2011). *La Brûlure du monde*. Besançon, France : Les Solitaires intempestifs.

Thibault, D. (2001). *L'Écho du silence, exploration du silence dans l'écriture d'un texte scénique* [Mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.
Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/13247/>

Écriture et dramaturgie du silence :

Allaire, S. (2000). Le Langage dans l'Innommable : Entre parole et silence. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 10(1), 16-28.

Barthes, R. (1968). *Le Degré zéro de l'écriture suivi de ; Éléments de sémiologie*. Paris : Gonthier.

Bénard, J. (2003). Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute. *L'Annuaire théâtrale*, 33(1), 78-90.

Bosseur, J-Y. (2005). *Du Son au signe : histoire de la notation musicale*. Paris : Éditions alternatives.

Boué, R. (1997). *Nathalie Sarraute : La Sensation en quête de parole*. Paris : L'Harmattan.

Busque, M-C. (2013). *Rythmes et sonorités dans les dramaturgies contemporaines : études de cas : Jon Fosse, Sarah Kane, José Pilya* [Mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/5756/>

Cage, J. (2012). *Silence, conférences et écrits*. Genève : Contrechamps et Héros Limite.

Rykner, A. (1996). *L'Envers du théâtre ; Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris : Librairie José Corti.

Charieyras, S. (2006). *Le Dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute*. Caen : Lettres modernes minard.

Chapelan, M. (2010). La Vraie naissance de la didascalie dans la littérature française. *Synergies Algérie*, 10(1), 45-52.

Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe. Écrits*. Paris : Flammarion.

Durivage, I. (2020). *La Dramaturgie du silence de Samuel Beckett et son héritage dans l'écriture dramaturgique de Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et*

Franz Xaver Kroetz (Mémoire de maîtrise). Université Laval. Récupéré de : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/67224>

Ergal, Y-M. et Finck, M. (2010). *Écriture du silence au XXème siècle*. France : Presses universitaires de Strasbourg.

Féral, J. (1997). *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens Tome 1 : L'Espace du texte*. Montréal : Éditions Jeu / Éditions Lansman.

Féral, J. (1998). *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens Tome 2 : Le Corps en scène*. Montréal : Éditions Jeu / Éditions Lansman.

Féral, J. (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens Tome 3 : Voix de femmes*. Montréal : Québec Amérique.

Fix, F. (2017). Le Silence, mise à l'épreuve de la sincérité au théâtre (1802-1828). *Quêtes littéraires*, 17(1), Université de Rouen-Normandie, 34-42.

Florence, J. et Renard, M-F. (2000). *La Littérature : réserve de sens, ouverture des possibles*. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis.

Haché, G. (2006), Le Non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/3010/>

Jankélévitch, V. (1974). *De la musique au silence*. Paris : Plon.

Legendre, A. (2015). *La Philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie* [Mémoire de maîtrise]. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Récupéré de : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01326124>

Lesage, M-C. (2013), Le Spectateur ignoré ? *Jeu revue de théâtre*, 147(2), 131-138.

Pavis, P. (2001). Les Études théâtrales et l'interdisciplinarité. *L'Annuaire théâtral*, 29(1), 13-27.

Perraton Lambert, M-S. (2019). *Étude des enjeux (a)perceptifs du vide dans la dramaturgie de Jon Fosse : essai d'une éthopoïétique* [Mémoire de maîtrise].

Université du Québec à Montréal. Récupéré de :
<https://archipel.uqam.ca/12974/>

Sarraute, N. (1956). *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard.

Sarrazac, J-P. (2000). *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*. Paris : Circé.

Sermon, J. (2016). *Partition (s) : objet et concept des pratiques scéniques 20ème et 21ème siècle*. Dijon : Les Presses du réel.

Siboni, J. (2008). Entre Mots muets et silence bruisant : Le « je » en tension. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 19(1), 383-391.

Vigeant, L. (2003), Le Risque de l'ennui, Quelqu'un va venir. *Jeu revue de théâtre*, 107(2), 94-97.

Direction d'acteurs :

Depretto, C. (1997). *L'Héritage de Mikhaïl Bakhtine*. France : Presses universitaires de Bordeaux.

Höfele, P. (2018). Du « souvenir dormant de toutes choses » à la « mémoire involontaire » : remarques sur Schelling et Proust. *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 43(1), 167-186.

Jenkins, J. (1998). Swann, Vinteuil et Marcel et la mémoire involontaire. *Paroles gelées*, 16(2), 91-99.

Guilmaine, A-M. (2012), Pourquoi briser le quatrième mur? , Département de danse de l'UQAM, Tribune 840, 18.

Laporte-Rainville, L. (2011). La Méthode Strasberg. *Ciné-Bulles*, 29(1), 28-31.

Proust, M. et Copeau, J. (1976). *Correspondance Proust-Copeau*. Canada : Éditions de l'université d'Ottawa.

Quaranta, J-M. (1997). La Place de la mémoire : Mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust. *Bulletin Marcel Proust, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1, 99-122.

R. Jackson, E. (1966). *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : A.G. Nizet.

Stanislavski, K. (2001). *La Formation de l'acteur*. Paris : Payot et Rivage.

Zéphir, J. J. (1990), Nature et fonction de la mémoire dans À la recherche du temps perdu. *Philosophiques*, 17(1), 147-168.

Pièces et œuvres :

Akers, M. et Dupre, J. (2012). *Marina Abramović, The Artist is present* [Film documentaire]. Récupéré de : <https://leffifa.com/catalogue/marina-Abramović-the-artist-is-present>

Beckett, S. (1953). *L'Innommable*. Paris : Éditions de minuit.

Beckett, S. (1957). *Tous ceux qui tombent*. Paris : Éditions de minuit.

Choinière, O. (2018). *Ennemi public*. Montréal : Leméac.

David, S. (2016). *Dimanche Napalm*. Montréal : Leméac.

Fosse, J. (1998), *Le Nom ; L'enfant*. Paris : L'Arche.

Fosse, J. (1999), *Quelqu'un va venir* suivi par *Le Fils*, Paris : L'Arche.

Handke, P. (1988). *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*. Paris : L'Arche.

Sarraute, N. (1967). *Le Silence suivi de Le Mensonge*. Paris : Gallimard.

Sarraute, N. (1982). *Pour un oui ou pour un non*. Paris : Gallimard.

Tremblay, M. (1989). *Le Vrai monde ?* Ottawa : Leméac.

Méthodologie :

Boyer, A-M. (2001), Littérature et ethnographie, *Revue de littérature comparée*, 298(1), 295-303.

Craig, P. E. (1978). *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*. Boston : Boston University.

Ellis, C. et Bochner A.P. (1996). *Composing ethnography : Alternative Forms of Qualitative Writing*. Lanham (États-Unis) : AltaMira Press.

Ellis, C. et Bochner A.P. (2016). *Evocative ethnography : Writing Lives and Telling Stories*. Londres (Royaume-Uni) : Routledge.

Ellis, C., Bochner, A. (2000), Autoethnography, personal narrative, reflexivity. Dans N. Denzin et S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative research* (p. 733-768). Beverly Hills : Sage Publication.

Fortin, S. et Houssa, É. (2012). *La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crétion, Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Montréal : Éditions du remue-ménage et Galerie de l'UQAM.

Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? Dans Gosselin, P. et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Le Coguiec, É. (2016). Fiction, journal de bord et recherche création. *Cena*, 20(1), 40-47.

Le Coguiec, É. et Gosselin, P. (2009). *La Recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Moustaka, C. (2000). *Recherche heuristique, conception, méthodologie et applications*. Californie : Sage Publications.

Paquin, L-C., Noury, C. (2018, 14 février). Définir la recherche-crédation ou cartographier ses pratiques ? *Magazine Découvrir de l'ACFAS*. Récupéré de : <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>

Paquin, L-C, (2019). *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques*. Université du Québec à Montréal : s.é. Récupéré de : http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf

Paquin, L-C. (2019). *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*. Université du Québec à Montréal : s. é. Récupéré de : http://www.lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf

Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches Qualitatives*, 30(2), 48-70.

Sibertin-Blanc, G. (2010). Cartographie des territoires : Le spatialité géoprahique comme analyseur des forms de subjectivité selon Gilles Deleuze. *L'Espace géographique*, 39(3), 225-238.

Wallas, G. (1926). *The Art of thought*, New York : Harcourt.

Autres :

Campion, P. (2001, avril). *Aux Limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité* [Article de colloque en ligne]. Colloque en ligne de Fabula 2001 : L'Effet de fiction. Récupéré de <https://www.fabula.org/effet/interventions/3.php>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2005-) *Portail lexical*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/>

De Villiers, M-É. (2003). *Multidictionnaire de la langue française*. Montréal : Québec Amériques.

Rey, A., Rey-Debove, J. et Robert, P. (2012). *Le Petit Robert ; Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Éditions Le Robert.

Skira, A. (1994). *Impressionnisme*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira.