

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉÂTRE-PERFORMANCE IN SITU SUR L'EXIL: LES ENJEUX D'UNE CRÉATION À PARTIR DE
L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DU CORPS CONFRONTÉ À UN ESPACE RÉEL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

LIVIA MAGNANI

MAI 2024

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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de thèse de m'avoir accompagné tout au long du processus de recherche-crédation, avoir d'avoir soutenu mon projet de travail à Cordoba.

Je remercie toute l'équipe de Cordoba et mes amis pour leur soutien indéfectible, leur engagement et leur bonne humeur pendant la COVID: Cristina Morini, Rafael Reyerros, Diego Balaguer, Gabriela Grosso, Ricardo Bertone, Alvin Astorga, Joaquín Torres, Cristina Gómez Comini, Maximiliano Galante, Luis Sánchez, Mia Saurina, Yamil Arce, Patricia Rojo, Felipe Papp, Claudia Frossi. Je remercie les personnes de Cordoba qui ont manifesté leur intérêt à ce projet et qui ont contribué à son rayonnement. Leur soutien nous a permis de réaliser la version espagnole. Un chaud merci à Raúl Sansica, ministre de Culture de la province, l'Ambassade du Canada en Argentine, Cyrille Fierobe, directeur de l'Alliance française, Mónica Mantegazza, directrice de Projet Big Bang, Anibal Manavella, directeur Centro Cultural Canadá Cordoba, Marcela Fernández, directrice du musée Marqués Sobremonte. Merci aux gens du Café Venezia, Casa España, l'Alliance française, El Botellón et Museo Marqués Sobremonte, lieux où a été présenté *Entre deux Mondes*.

Je remercie tout particulièrement le législateur de la province de Cordoba, Dante Rossi, d'avoir cru en la pièce *Entre deux Mondes*, et merci à la Legislatura de la provincia de Córdoba de lui avoir donné raison en déclarant la pièce d'intérêt provincial. Un grand merci à Gustavo Raúl Altamirano, qui a collaboré à la production à Cordoba, et à Juan Del Popolo pour sa générosité pendant la COVID.

Je remercie également les gens de Montréal, à l'équipe multiculturels exceptionnels, qui ont créé, en un temps record, la version française de la pièce en vue des présentations à Montréal : Daniela Fiorentino, Emilio Ferreira, Pascal Laurent, Omar Alexis Ramos, Lionel Arnould, Marcin Brunar, Mathieu Marcil. À Luka Sanander, Laura Steinmander, Paul Montpetit. Merci au Festival Trans-Amérique et au Consulat de l'Argentine à Montréal.

Je remercie chaudement Claudio Pinto pour son soutien inestimable et son implication langagière, pendant ma maîtrise et la création. Merci à Bruno Schmidt pour son accompagnement.

Merci également à ma famille et à mes amis, à Montréal et à Cordoba, pour leur soutien sans faille dans les moments plus difficiles.

DÉDICACE

À mon père, qui m'a légué sa force et m'accompagne grâce à son énergie. Depuis ma naissance, mes parents m'ont enseigné le monde de l'art et de la culture. À cet égard et pour tout le reste, ils m'ont toujours fait confiance.

À tous ceux qui ont partagé une partie de ma vie, au Québec, en Argentine ou ailleurs, et qui ont pris part, d'une manière ou d'une autre, à cette grande aventure qu'est mon adaptation à une vie nouvelle dans un nouvel espace.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX	x
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LES COMPOSANTS POUR LA CRÉATION D'UNE PERFORMANCE IN SITU	9
1.1 L'espace théâtral.....	9
1.1.1 L'espace théâtral conventionnel, non conventionnel et non théâtral	10
1.2 L'espace performatif	12
1.2.1 L'espace présentationnel et l'espace performatif.....	13
1.3 Le lieu fictionnel.....	15
1.4 La performance in situ	16
1.5 Le montage dramaturgique	18
1.6 Le montage in situ de la performance	19
CHAPITRE 2 LA STRATÉGIE D'ÉCRITURE INNOVANTE DANS LA PIÈCE ENTRE DEUX MONDES.....	21
2.1 Le corps et l'espace, un seul système	21
2.2 L'expérience esthétique de l'espace.....	22
2.2.1 L'expérience esthétique, les artistes et leurs œuvres	23
2.3 La dramaturgie in situ de l'exil.....	24
2.3.1 La collecte des données.....	24
2.3.1.1 Les émotions, les sentiments, les gestes et les actions	29
2.3.1.2 Les trois relations corps-espace.....	30
Corps-espace.....	31
Corps-autres.....	34
Corps-objets	38
2.3.1.3 Les sources d'inspiration.....	41
Les Images d'inspiration.....	41
Le son et la musique.....	43
2.4 L'écriture de la dramaturgie	43
2.4.1 Le montage dramaturgique d' <i>Entre deux Mondes</i> : première étape.....	44

2.4.2	Synopsis de l'histoire d' <i>Entre deux Mondes</i>	46
2.5	Montage dramaturgique d' <i>Entre deux Mondes</i> : deuxième étape.....	46
2.5.1	Organisation du montage dramaturgique en situation COVID	47
2.5.2	L'adaptation de la dramaturgie de Montréal à Cordoba	49
2.5.3	La vie culturelle et l'espace théâtral à Cordoba	51
2.5.4	Le montage dramaturgique à Cordoba.....	53
2.5.4.1	La mise en scène à distance.....	53
2.5.4.2	Les rencontres initiales avec l'équipe et visite au café.....	54
2.5.4.3	Les improvisations en salle de répétition	57
2.5.4.4	Dessins et photographies.....	59
2.5.4.5	Les éléments déclencheurs.....	62
2.5.4.6	La conception sonore.....	65
2.5.4.7	Contrôle du son et équipement pour la mise en scène à distance	66
2.5.4.8	L'aspect multimédia.....	66
2.5.4.9	Le costume.....	70
CHAPITRE 3 MONTAGE DE LA PERFORMANCE IN SITU ET PRÉSENTATIONS PUBLIQUES D'ENTRE DEUX MONDES		71
3.1	Montage in situ de la performance à Cordoba.....	72
3.1.1	Montage in situ de la performance et la situation Covid	72
3.1.1.1	Montage in situ au café Venezia.....	73
3.1.2	Trois aspects à considérer pour le montage in situ dans un nouvel espace performatif.....	77
3.1.2.1	Le rapport entre l'espace réel, l'espace fictionnel et la dramaturgie d' <i>Entre deux Mondes</i> ...	78
3.1.2.2	L'adaptation de la mise en scène au nouvel espace performatif	79
3.1.2.3	Le montage technique et multimédias	82
3.1.2.4	La captation vidéo de la présentation	82
3.2	Les présentations publiques d' <i>Entre deux Mondes</i> dans les différents espaces performatif non conventionnels	83
3.2.1	Stratégies pour l'adaptation de la pièce à un nouvel espace performatif.	85
3.2.2	Café Alliance Française	87
3.2.3	Café Espace culturel El Botellón	90
3.2.4	Museo Marqués de Sobremonte	92
3.2.5	Moment!Culture à Montréal. Un plus pour ce mémoire.	95
CONCLUSION		98
ANNEXE A Les émotions, les sentiments: les gestes, déclencheurs pour l'exploration.....		103
ANNEXE B Les émotions, les sentiments: la kinesthésique du corps, déclencheurs pour l'exploration....		106
ANNEXE C Liste de chansons pour chaque scène pour la version espagnole d' <i>Entre deux mondes</i>		111
ANNEXE D Le montage in situ à distance dans le café Venezia, captures d'écran Zoom		112
ANNEXE E Images sélectionnées pour l'adaptation d' <i>Entre deux mondes</i> à l'espace casa España		114
ANNEXE F Photographies du comptoir transportable		116

ANNEXE G Photographies des différentes présentations d' <i>Entre deux mondes</i> à Cordoba et Montréal..	117
ANNEXE H Extrait de la dramaturgie d' <i>Entre deux Mondes</i> en version espagnole.....	122
BIBLIOGRAPHIE.....	130

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Espace intérieur d'un café dans le Mile-End.	24
Figure 2.2 Photographie de la collecte des données, partie de mon journal de bord.....	25
Figure 2.3 Image qui représente mes émotions et sensations vécues dans l'espace de café.	27
Figure 2.4 La scène de plénitude, multitude d'impressions du quartier.....	28
Figure 2.5 La Peur, La joie, le dégoût, du livre <i>Emoción y sentimientos : No somos seres racionales somos seres emocionales que razonan</i> de López Rosetti (2022).....	30
Figure 2.6 Image de la table située proche de l'entrée où je me suis assise la première fois dans le café, distribution des tables et chaises, murs avec photos de famille, décoration sportive et gens du café qui socialisent assis autour de la même table ou travaillent seul et puis socialisent.	32
Figure 2.7 Vue de la table au comptoir, derrière moi, le mur de photos. Les gens font la file au comptoir pour commander leur café.	33
Figure 2.8 Gens du quartier regardant un match de football dans différents écrans. Ce café est un lieu emblématique pour regarder ce sport. Il y a fréquemment des dialogues sur la thématique sportive entre les habitués et les baristas.	33
Figure 2.9 Image de comparaison de territorialité humaine ou distance sociale selon la culture anglo-saxonne et la culture latine. Référence théorique (Weil <i>et al.</i> , 1975, p. 258).	35
Figure 2.10 Distance sociale d'habitués faisant la queue dans le café. Terrain d'étude.	35
Figure 2.11 Territorialité, distance sociale et contact corporel entre deux amis hommes et une femme seule (dans sa propre bulle et à une « distance de fuite ») dans un espace public. Référence théorique.	36
Figure 2.12 Distance sociale et attitude corporelle d'un groupe d'habitués du café. Terrain d'étude.	36
Figure 2.13 Images prises pendant ma recherche des détails de vêtement en différents styles des plusieurs habitués du café d'âge et culture variées, certains seront d'inspiration pour le costume de la pièce.	37
Figure 2.14 Image qu'illustre le texte antérieur. Le thorax, centre du Moi équilibré ou affaibli en différentes circonstances. Référence théorique (Weil <i>et al.</i> , 1975, p. 44).	38
Figure 2.15 Photo de la tasse de café à mon goût.	39
Figure 2.16 Collage d'images d'inspiration pour l'écriture de la dramaturgie.....	42
Figure 2.17 Images d'inspiration pour les monologues intérieurs du personnage de Marie-Sol.	42

Figure 2.18 Première et troisième page de ma première version de la structure du montage dramaturgique.	45
Figure 2.19 Panoramique de l'espace à l'intérieur du café Venezia, situé dans le quartier General Paz, à Cordoba, en Argentine. L'entrée est sur le coin de la rue (côté droit de l'image), au fond de l'espace, le comptoir, au centre de l'espace, les tables avec les habitués du quartier. Sur les murs, photos historiques du lieu et du quartier (voir détail en figure 2.20)	50
Figure 2.20 Détails d'éléments de décor du café Venezia. Photographies d'équipes de football du quartier et anciens propriétaires du magasin et l'aquarium. Cela a été postérieurement inclus dans la dramaturgie des vidéos de la pièce <i>Entre deux Mondes</i>	51
Figure 2.21 Photographie de la façade et de la salle principale du Teatro Real de Cordoba	52
Figure 2.22 Visite de l'équipe au café Venezia discutant les caractéristiques de l'endroit. On peut voir les murs avec des photographies et l'entrée au fond. De gauche à droite, Ricardo Bertone Diego Balaguer, Gabriela Grosso, Rafael Reyeros. Cristina Morini prend la photo.....	55
Figure 2.23 Photo pris de l'écran. On s'amuse pendant la lecture de la dramaturgie en salle de répétition Jolie Libois a Cordoba et moi via Zoom à Montréal. De gauche à droite, Cristina Morini, Ricardo Bertone, Felipe Papp, Gabriela Grosso, Diego Balaguer.	56
Figure 2.24 Photographies de l'intérieur café Venezia pour montrer la position des personnages et la relation entre l'entrée et la table des habitués Steve et José (image à gauche) et la table de Marie-Sol, les habitués et le comptoir (images à droite)	56
Figure 2.25 Salle Jolie Libois du Teatro Real à Cordoba. Première jour d'exploration avec les tables et chaises placés pour les improvisations. Photo pris de l'écran pendant la session par Zoom fait avec un cellular. De gauche à droite, Gabriela Grosso, Cristina Morini, Rafael Reyeros.	58
Figure 2.26 Croquis qui correspond au plan et perspectives remarquant les éléments du café dans le Mile-End et pour établir la localisation et la relation corps-espace, corps-autres et corps-objets pour la mise en scène de la pièce à l'Introduction. Les personnages sont représentés par les lettres A: José, B : Steve, C : barista, D : Marie-Sol.	59
Figure 2.27 Story-board du plan de l'espace de café du Mile-End pour définir l'évolution de la relation corp-espace et corps-autres (distance de fuite, la critique, personnelle et sociale) pour la mise en scène.	60
Figure 2.28 Dessin du plan de l'espace Café Venezia que j'ai réalisé où on peut voir la relation du corps-espace pour l'adaptation de la mise en scène, considérant la localisation des personnages dans l'espace (tables dessinées en couleur rose) par rapport à l'entrée principale et le comptoir dans les différentes scènes, positionnement de la technique (sur la gauche) et l'écran (la ligne verte à droite)	61
Figure 2.29 Photographies du film, partie du matériel multimédia réalisé avec l'équipe de Montréal para différents endroits du quartier Mile-End, partie du monologue intérieur de la scène 4.....	68

Figure 2.30 .Photographies du film, partie du matériel multimédia du paysage de Québec. Partie du monologue intérieur, scène 4.....	69
Figure 2.31 Photographies des films réalisés lors de différentes visites à l'Argentine (que j'avais déjà en archives).....	69
Figure 3.1 capture d'écran de Zoom lors du premier jour de montage au café Venezia.	75
Figure 3.2 photogramme de deux cameras différentes réalisé lors du deuxième jour de montage in-situ au café Venezia pour trouver le bon plan de camera (voir plus de photos Annexe D).....	76
Figure 3.3 Visite à l'espace réel café Casa España avant le montage in situ. On remarque le style des années cinquante et une décoration dépouillée.	78
Figure 3.4 Plan pour planifier l'adaptation de la pièce pour le montage in situ dans le café casa España réalisé lors de la visite au nouvel espace performatif. Dans le dessin, nous reconnaissons la forme en « L » du plan de l'espace, la localisation du comptoir, les tables, des comédiens, l'écran principal, le téléviseur, l'emplacement des trois caméras et la régie.....	80
Figure 3.5 dessins Storyboard du plan du café Casa España pour définir l'évolution de la relation corps-espace et corps-autres pour les différentes scènes	81
Figure 3.6 Photographie de la première scène d' <i>Entre Deux Mondes</i> pendant le montage in-situ à casa España. On peut voir une des personnes partie du public, les photos d'immigrants et café sportifs sur les murs ainsi que plusieurs éléments décor sur le comptoir.	83
Figure 3.7 Premier dessin de comptoir transportable réalisé par le scénographe argentin Rafael Reyeros. (Voir plus d'images dans l'annexe F)	86
Figure 3.8 Visite à l'espace réel Alliance Française avant le montage pour la présentation.	88
Figure 3.9 Plan de l'espace à l'Alliance Française pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.....	89
Figure 3.10 Visite à l'espace réel El botellón avant le montage pour la présentation.....	90
Figure 3.11 Plan de l'espace « El Botellón » pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.....	91
Figure 3.12 Plan du Museo Marqués de Sobremonte pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.....	94

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 Images prises du livre <i>Votre corps parle</i> (Weil <i>et al.</i> , 1975) où on peut voir différents gestes et attitudes corporels utilisés comme déclencheurs pour les improvisations avec les comédiens.....	63
Tableau 3.1	111

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une méthode inédite de création dramaturgique d'une pièce théâtrale-performative, s'inscrivant dans la pratique théâtrale in situ. Reconnaisant la place importante qu'occupent les sensations du corps dans la perception d'un espace réel, cette méthode figure, — de l'écriture de la dramaturgie aux présentations publics — la relation corps-espace réelle, en lien avec la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty, comme étant le cœur de sa fondation. Pour cela, je l'ai nommée « méthode de l'unité corps-espace ». Bien qu'elle tire sa source de l'observation de l'expérience empirique individuelle du corps et des émotions vécues par rapport à un espace réel, cette méthode reprend des références théoriques de la philosophie, de l'anthropologie, de la sociologie et du théâtre. Ce travail m'a permis d'organiser les différentes phases de création, d'exploration et, en même temps, de questionner, repenser et redéfinir différents concepts utilisés de nos jours dans le milieu théâtral et la pratique in situ.

À cet effet, j'ai créé la pièce *Entre deux Mondes*. Principalement autobiographique, cette pièce traite de l'exil et de l'adaptation à un espace étranger. Pour l'écriture, je me suis inspiré de mon expérience esthétique et personnelle, des sensations perçues, lors de mon arrivée à Montréal, lorsque je suis entrée dans l'espace réel d'un café situé dans le quartier du Mile-End lors, et de mon adaptation à ce nouvel espace et culture.

L'objectif de ce mémoire est de révéler, puis d'expliquer les différentes étapes de cette méthode de création de théâtre-performance in situ. J'aborderai la définition des composants clés, ensuite, je présenterai et analyserai les étapes de la stratégie d'écriture. Partant de mon expérience dans l'espace de café et de l'écriture de la dramaturgie en solitaire, ensuite de l'étape exploratoire et d'improvisation en salle de répétition avec les comédiens et l'équipe multimédia, je terminerai avec le montage de la performance in situ et un survol des présentations publics. Tout au long de ce mémoire, j'entretiendrai une sorte de dialogue concertant entre la théorie et la pratique. Bien qu'*Entre deux Mondes* puise ses origines à Montréal, j'ai eu le privilège, durant la pandémie, d'adapter la pièce en espagnol afin qu'elle soit présentée dans un espace in situ à Cordoba, Argentine. Cela m'a permis de développer une grande portion de ce projet à distance, à Montréal et à Cordoba.

Mots clés : dramaturgie in situ, théâtre in situ, performance in situ, *site-specific theatre*, corps, espace, phénoménologie, espace non conventionnel

INTRODUCTION

L'ingéniosité des adaptations que révèlent l'anatomie, la physiologie et le comportement des animaux nous invite à croire que chacun d'eux a évolué de façon à s'adapter aux conditions de vie dans son propre petit coin du monde...Chaque animal habite également un monde subjectif privé qui n'est pas accessible à l'observation directe. Ce monde est constitué par une somme d'informations communiquée à l'animal de l'extérieur, sous forme de messages enregistrés par ses organes sensoriels.¹

Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie.²

Mon expérience d'exil³ et d'adaptation à Montréal, Canada, m'inspire la création d'une pièce de théâtre et performance in situ dans un espace de café. Cette pièce est le fruit de ma découverte, personnelle et artistique, d'une nouvelle culture dans un nouveau pays. Celle-ci s'accompagne de l'expérience sensible de mon corps dans un espace qui appartienne à une société à la fois différente de celle d'où je viens et multiculturelle. Le but de ce mémoire est de présenter les enjeux de la création d'une pièce in situ créée à partir de l'expérience esthétique du corps, lequel est confronté à un espace réel, conformément à une nouvelle stratégie de création de théâtre-performance in situ employée pour la création de la pièce *Entre deux Mondes*, d'inspiration autobiographique.

Pour comprendre les raisons qui m'ont poussé à créer cette pièce in situ basée sur l'expérience de mon exil, il me faut d'abord parler de mon parcours professionnel et des circonstances qui m'ont naturellement amené créer cette pièce.

Bien que je sois architecte de formation, ma sensibilité est tributaire du savoir artistique et de la culture de la Renaissance. C'est grâce à eux que j'ai poursuivi une carrière dans le domaine des arts performatifs,

¹ (H. W. Lissman cité par Hall et Petita, 1971, p. 61)

² (Merleau-Ponty, 1945, p. 48)

³ Le mot « exil » est utilisé ici dans le sens large espagnol de « séparation d'une personne de la terre sur laquelle elle vit ». (Dans Real Academia Española. Récupéré de: <http://dle.rae.es/>), et non spécialement dans sa signification politique, comme son sens en français.

où j'intègre toutes mes connaissances dans différents domaines. Mon enfance est empreinte d'expériences liées à l'univers de la performance musicale. De 5 à 17 ans, j'ai étudié à l'école de musique *Niños Cantores* de Córdoba, en Argentine, apprenant le chant, ainsi que plusieurs instruments. À 11 ans, j'ai fait partie du Coro de Niños Cantores de Córdoba, l'un des chœurs les plus réputés d'Amérique Latine. Au sein de cet ensemble, j'ai chanté dans plusieurs opéras et villes de l'Argentine et l'Amérique du Sud. Plus tard, j'ai intégré le Coro Femenino de Instituto Domingo Zópoli. J'ai ensuite obtenu un diplôme en direction de chœurs et enseignement de la musique. Enfant, j'ai suivi des cours privés de peinture et piano. Ensuite, j'ai reçu une formation en architecture à la Universidad Católica de Córdoba. À cette même période, je jouais de la batterie et enseignais la musique dans une école secondaire. À la fin de mes études universitaires, j'ai travaillé dans le domaine de la conception scénographique et costume, en tant qu'assistante du renommé concepteur argentin Rafael Reyeros. En parallèle, j'ai collaboré auprès de la metteuse en scène Cristina Morini⁴, travaillant comme assistante à la mise en scène. Par la suite, j'étends mon domaine performatif en tant que comédienne, tenant des petits rôles dans diverses productions. Ensuite, j'ai signé des créations pour le Teatro Real et le Teatro Opéra del Libertador à Córdoba, deux des plus importantes institutions théâtrales en Argentine.

En 2001, l'Argentine subit les contrecoups d'une grande crise économique, affectant sans aucun doute l'ensemble du milieu culturel. De nombreux artistes de théâtre se tournent alors vers de nouveaux espaces pour monter des productions, s'affranchissant du système théâtral institutionnel traditionnel, des subventions, des bâtiments et des usages du théâtre conventionnel. Cette façon de produire du théâtre en espaces non conventionnels a été adoptée principalement par les compagnies de théâtre indépendant, et postérieurement incorporée dans les productions publiques (municipaux, provinciaux).

Dans ce contexte, j'ai participé pendant plusieurs années à la conception de la scénographie et des costumes pour plusieurs pièces. Parmi celles-ci, *Las de Barranco* par Gregorio de Laferrère, mise en scène Carlos Marlé, et présentée dans une maison construite au début du XXe siècle, soit pendant, la période où arrivaient les immigrants italiens — cette pièce fut jouée par des comédiens de la Compagnie Comedia Cordobesa. Ensuite, j'ai participé à deux projets de théâtre de rue organisés par la maison de Culture de la

⁴ Metteuse en scène renommée de la ville de Cordoba. Depuis les années 70, elle a travaillé pour les principales institutions théâtrales conventionnelles et indépendant et non conventionnelles de Cordoba et à l'international. Elle travaille généralement avec son compagnon de vie et d'art, Rafael Reyeros, scénographe, costumière, metteur en scène de théâtre et ex-directeur du Teatro Real.

ville de Córdoba : une représentation théâtrale in situ soulignant le 432^e anniversaire de la fondation de la ville, mise en scène et dramaturgie par José Luis Arce — figure reconnu du théâtre indépendant— et une théâtralisation de *La passion du Christ*, figurant des tableaux montrés devant des églises du centre de Córdoba, qui est la ville où je suis née.

Soutenue par l'obtention de bourses, propulsée par le désir de m'imprégner de nouvelles cultures et façons de faire du théâtre, je m'envole pour l'Europe. Dans le Vieux Continent, je participe à plusieurs projets qui me permettent de me familiariser avec les différentes échelles de production en Espagne, en Italie et en Allemagne. Je travaille notamment à l'Opéra de Cologne, auprès de metteurs en scène de renom, certains de style traditionnel, d'autres d'avant-garde, notamment Michael Hampe, Christian Stückl et Klaus Maria Brandauer. Quelques années plus tard, je déménage à Montréal.

Dans cette ville canadienne, en altérité avec ma culture et la culture locale montréalaise, j'étais confronté à quelques aspects sur le plan culturel, et cela m'amenait à ne pas être tout à fait à mon aise. Plutôt que de travailler dans des espaces théâtraux conventionnels, j'éprouvais le besoin irréprouvable de faire du théâtre dans un espace réel, d'amalgamer ma sensibilité acquis de l'architecture et du théâtre et retourner à la création de productions de théâtre indépendants dans des espaces non conventionnels.

Un jour, j'ai fait la connaissance de Julie Vincent, directrice artistique et metteur en scène québécoise de la Compagnie Singulier Pluriel⁵ — qui avait présenté plusieurs productions en Argentine, spécifiquement dans le Teatro Real à Cordoba, où, j'avais commencé ma carrière en théâtre —, et de Ximena Ferrer, comédienne uruguayenne qu'avait vécu en Buenos Aires, Argentine. Elles voulaient également faire du théâtre indépendant et in situ (un modèle inspiré de celui de l'Argentine) ici à Montréal. Julie Vincent avait déjà commencé l'écriture de la pièce *La Mondiola*. Peu de temps après, elles m'invitent à collaborer à la conception de la scénographie et des costumes pour cette première pièce de théâtre in situ qui sera présentée dans une résidence privée sur la rue Fullum, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. En outre, les comédiens Ximena Ferrer, Lilian Boucher, Stéphanie Dumont et Omar Alexis Ramos font partie de la distribution de cette pièce. Plus tard, je conçois l'adaptation scénographique de la version « en tournée » de la pièce, qui sera jouée dans les maisons de la culture de Montréal. Ensuite, toujours en collaboration avec Julie Vincent, j'assure la conception de la scénographie et des costumes pour la *Valparaiso* (2019),

⁵ Compagnie théâtrale de Montréal, www.singuliernordsudpluriel.com

deuxième production de théâtre in situ écrite spécialement pour cette compagnie. Cette pièce, écrite par l'auteure québécoise Dominick Parenteau Lebeuf, a été présentée avec les comédiens Guillaume Champoux, Ximena Ferrer, Camila Forteza, Leslie Velazquez et Julie Vincent, dans l'espace La Traversée, une église à Montréal située tout près de la maison où nous avons présenté *La Mondiola*.

Après plusieurs années passées loin de Córdoba, ma ville d'origine, de ma famille et de mes amis, j'éprouvais le besoin irrésistible de trouver un sentiment d'appartenance à un lieu, en d'autres mots de trouver, une fois pour toutes, à Montréal un véritable sens de la communauté. Un jour, en marchant dans les rues de mon quartier, le Mile End, je mettais les pieds dans un établissement situé sur la rue Saint-Viateur, un lieu très passant. Constamment achalandé, l'établissement est un lieu réputé de la métropole et véritable aimant touristique. Mais pour la population locale, cet endroit, qui est géré par une famille italienne, est simplement un lieu de rencontres et de retrouvailles. Plusieurs choses attiraient mon attention. Immédiatement, l'ambiance me semblait assez familière, avec son décor sans prétention, ses clients habituels, ses artistes, les familles assis à table. Le service était courtois, sans plus, le personnel y parle italien, français et anglais. Toute l'atmosphère me séduisait et quelques aspects résonnaient avec ma culture et ma sensibilité. Je me souvenais alors des cafés d'Argentine, des rencontres dans ce type d'espace avec mes amis et ma famille. En même temps, je suis légèrement déçue par certains aspects du café montréalais que je viens de découvrir : ma prise de conscience d'une diversité culturelle manifeste, dont je me sens pour le moment exclue, la barrière langagière, ainsi qu'un inconfort pour ce qui concerne l'expression gestuelle. Je comprenais quelque peu le français et l'anglais, mais il m'était difficile de me faire comprendre dans l'une ou l'autre de ces langues. En revanche, je comprenais assez bien l'italien. Tant d'inconnus dans ce lieu, tous ces corps, ces gestes, c'était sidérant ! De fait, j'étais entouré de gens qui toléraient difficilement le type de proximité physique qu'on voit dans les pays latino-américains et euroméditerranéens. Dans mon pays, les relations sociales participent d'une plus grande proximité. Dans ce café, il me fallut d'abord m'adapter progressivement à leur façon de communiquer et établir un rapport de confiance avec les gens. Cela m'a confronté sur le plan relationnel et social. Ma première visite à ce café me ramena à l'évidence suivante : je devais y retourner le lendemain. Et c'est ce que j'ai fait. En découvrant ce lieu, je reconnaissais un vide en moi, vide que j'éprouvais depuis plusieurs mois, qu'il me fallait comprendre et combler. Ainsi le café devenait le seul endroit à Montréal où je pouvais, lentement mais sûrement, sortir de ma bulle et m'arracher de l'emprise de cet inconfort. Peu à peu, mes communications avec les gens s'amélioraient. Accompagnée par les souvenirs de mon Argentine natale, je surmontais une à une les difficultés que je rencontrais. Pour ce faire, je m'adaptais aux us et coutumes

de mon quartier, j'apprenais les rudiments de l'expression corporelle et verbale locaux. Grâce à ce café, j'éprouvais à nouveau le sentiment d'être chez moi et de faire partie de ce quartier, de cette ville. Étrangement, je n'étais pas la seule à vivre cela : Jorge Camarotti, cinéaste et auteur d'origine brésilienne, un habitué du café, a partagé une expérience similaire à la mienne dans son livre *Mile End*, publié en 2017 :

Un matin, j'ai décidé d'aller explorer ce quartier. Pour bien démarrer la journée, je suis allé prendre un café. Je suis entré au hasard dans un lieu animé. Dans la file longeant le comptoir, il y avait une trentaine de personnes. La plupart des tables étaient occupées. J'en trouvai une dans un coin, qui me donna un point de vue sur une scène que je n'oublierai jamais [...] À une table voisine, des gens issus de plusieurs communautés culturelles dialoguaient. Arabes, Italiens, Africains, Québécois... Ils allaient et venaient comme si un jeu de chaise musicale avait cours. Un véritable sens de la communauté émanait de cet endroit. Un mini-São Paulo. (2017, p. 9)

Mon parcours professionnel et personnel, combiné au besoin de m'enraciner à Montréal, plus particulièrement dans mon quartier, le Mile-End, m'a amené à créer ce projet de création artistique non traditionnel, où l'accent est mis sur les relations et rapport entre les personnes et les différentes cultures co-existent dans un espace de café. C'est dans ce contexte que j'ai commencé ma maîtrise. Le choix du sujet de l'exil résulte de mon expérience personnelle et artistique lors de la rencontre – confrontation et adaptation – avec une autre culture dans un autre pays, ainsi que de mon expérience sensible vis-à-vis la présence, comportement corporel et gestuel et différentes langues, dans les espaces d'une société différente à la mienne. Toute cette expérience esthétique (en tant qu'atmosphères visuelles, sonores, corporelles, humaines) de mon corps confronté à un espace réel et que j'avais vécue d'une manière particulière et influencée par mon bagage culturel, personnel et professionnel d'architecte et artistique, a été mon point de départ pour l'écriture de la dramaturgie et de la création de la pièce *Entre deux Mondes* au complet.

La stratégie d'écriture de la dramaturgie provient de cette expérience esthétique et de la perception sensible de mon corps dans cet espace réel, soit le café du quartier où j'habite. À cet endroit, j'ai vécu des émotions et des sensations en lien avec les trois étapes relatives à l'exil : l'arrivée dans ledit espace, la confrontation, l'adaptation. Pour commencer, je me suis posée des questions qui m'ont guidée dans mon processus de création : serait-il possible de créer une dramaturgie à partir de l'expérience sensible de mon corps dans cet espace? Comment pourrait-on explorer l'exil en considérant l'interrelation corps-espace dans un espace réel, soit un café dans un quartier multiculturel de Montréal? Quels composants du café ont provoqué chez moi les sensations associées à l'exil et, par conséquent, influencé les mouvements et

gestes de mon corps dans cet espace? Lesquels ont particulièrement attiré mon attention pour la création de la dramaturgie?

À la recherche de réponses, j'ai emprunté différentes références théoriques. Par exemple, la thèse de l'artiste et performeur britannique Mike Pearson (2010), où il explique que les émotions jouent un rôle essentiel dans la création d'une performance in situ, en ce que les histoires vécues et les émotions perçues dans un espace définissent le mode d'interaction entre le corps et l'espace. Il souligne que les éléments qui déterminent le contexte (territoire, ville, paysage urbain, et même un café) apportent une dimension pertinente dans notre vie quotidienne et nous aide à élaborer une performance. Il déclare : « Au-delà des vêtements, une personne dans le processus du temps investit des bouts de sa vie émotionnelle dans sa maison, au-delà de la maison dans son quartier ». Ou encore, « Enchevêtrées d'échos, de souvenirs intimes, d'histoires connues ou inconnues, de traces laissées dans la conscience, lesquelles tour à tour évoquent et provoquent » (2010, p. 109) [Notre traduction]. La création de la pièce de théâtre-performance in situ sur l'exil que j'ai intitulée *Entre deux mondes* est basée sur ce rapport.

Pour cette création, j'ai développé intégralement les étapes de ce projet : premièrement, j'ai écrit la dramaturgie et conçu le travail d'exploration en solitaire, puis j'ai pensé à la mise en scène avec la metteuse en scène argentine Cristina Morini. C'est Morini qui m'a accompagnée pour l'étape d'exploration avec les comédiens dans la salle de répétition, étape réalisée à distance en vidéoconférence, en pleine pandémie. En outre, le montage in situ et les présentations publiques en Argentine ont été réalisées avec une équipe de comédiens et de techniciens du pays, présentations auxquelles j'étais présente en personne. Parallèlement à la pratique et la création, j'analysais en solitaire tout le processus sur le plan théorique, nourrissant mon travail d'exploration.

L'objectif de ce mémoire est de vous présenter la démarche de recherche-crédation de la pièce *Entre deux Mondes*, les obstacles et les étapes — pratiques et théoriques — de cette méthode particulière conçue par l'auteure de ces lignes, que j'ai appelé la méthode de l'unité corps-espace. Je crois qu'il est essentiel de mettre en lumière les liens entre les réflexions de différents penseurs sur la relation corps-espace, lesquelles témoignent des coïncidences sur la perception de l'espace, établissant une interrelation entre le corps, les sens, les émotions ainsi que l'espace. Dans ce cas spécifique, la pièce *Entre deux Mondes*, la relation de mon corps par rapport à l'espace du café. Pour ce faire, j'explique d'abord le point de vue phénoménologique du philosophe Merleau Ponty (1945), qui considère que le corps (ce qu'on perçoit à

travers nos sens) et l'espace sont un seul et même système. Ensuite, j'aborde le point de vue du psychologue argentin López Rosetti (2022), qui se rattache à la phénoménologie en mettant en avant-plan le rôle des émotions dans la perception de l'espace. Je mentionne également le point de vue de l'anthropologue Edward T. Hall (1971) qui nous révèle l'importance des cinq sens (la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher, le goût), en lien avec la culture des individus; et celui de l'architecte urbaniste Richard Sommer (2007) et son analyse de la relation corps-espace dans un espace public. De ce rapport découle le nom « méthode de l'unité corps-espace » pour la création de la dramaturgie et la mise en scène présentées dans ce mémoire.

Dans le premier chapitre, je mentionne, compare et analyse les différents concepts d'Anne Ubersfeld, Patrice Pavis et Gay McAuley, entre autres. Ces analyses sont nécessaires en vue d'établir un vocabulaire actualisé, en lien avec ce type de création de théâtre-performance in situ et de présentation publique dans des espaces non conventionnels.

Dans le chapitre deux, je révèle pas à pas la « méthode de l'unité corps-espace » utilisée pour la création de la pièce *Entre deux Mondes*. J'y partage le processus de création et mes réflexions, dans une sorte d'aller-retour entre la théorie et la pratique, tout cela en rapport avec les sensations perçues dans un espace réel, avec le corps en mouvement dans cet espace, avec, pour point de départ les trois niveaux d'interaction exposée par Richard Sommer, Edward T. Hall, George Perec et M. Pearson : corps-espace (corps-espace du café), corps-objets (corps-mobilier du café, tableaux, photos, équipement, comptoir, etc.), ainsi qu'entre corps-autres corps (corps-autres personnes dans le café). Ce travail comprend l'écriture de la dramaturgie en solitaire à Montréal, le travail d'exploration en salle de répétition et le montage de la dramaturgie fait à distance entre Montréal et Cordoba durant la COVID. Comme la recherche-crédation ici exposée découle de mon expérience personnelle par rapport à un espace réel, j'estime qu'il est approprié de suivre les étapes propres à l'heuristique de Moustakas — née de la tradition phénoménologique —, en considérant l'approche phénoménologique de Merleau Ponty. Le philosophe juge que l'expérience individuelle est un « défi personnel pour le chercheur », parce qu'elle est basée sur l'expérience viscérale individuelle, donc subjective (Wall, 2006). La méthode heuristique comprend six étapes que j'expose dans ce chapitre : engagement initial, immersion, incubation, illumination, explication et culmination.

Enfin, le chapitre trois présente les différents montages de la performance in situ d'*Entre deux Mondes*, dans différents espaces patrimoniaux non conventionnels de la ville de Cordoba, et ce à deux moments distincts : le 90e anniversaire de l'Alliance Française (Octobre 2022); et la mise en valeur du Musée historique Sobremonte (Mars 2023). Ces productions ont été réalisées en co-production avec différentes institutions de Canada et l'Argentine, parmi lesquelles se trouvaient : La Comedia Cordobesa, Teatro Real, Agencia Cordoba Cultura (nom assignée au ministère de Culture de la province de Cordoba), L'Alliance Française de Cordoba, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et l'Ambassade du Canada en Argentine.

Ce mémoire comporte quantité de texte en guise d'explication, mais mon mode d'expression étant principalement visuel, je considère qu'il est important d'y inclure images, photographies, dessins, graphiques et tableaux faisant partie du processus de création. Pour mieux comprendre ce travail, je vous invite à consulter les annexes où figurent la plupart de ces médias.

Ce travail est une partie importante de ma vie. Je le partage avec vous maintenant.

CHAPITRE 1

LES COMPOSANTS POUR LA CRÉATION D'UNE PERFORMANCE IN SITU

Nous parlerons dans le chapitre suivant de la mise en scène et du processus de création de la dramaturgie in situ de la pièce *Entre deux Mondes*. Mais laissez-moi définir d'abord ce que c'est qu'un espace théâtral non conventionnel, pourquoi nous leur donnons l'appellation dramaturgie in situ et performance in situ.

Pour une meilleure compréhension, je me baserai sur les classifications et définitions des composants propres à la dramaturgie in situ, et plus particulièrement à la méthode innovante que j'ai créée. Premièrement, le présent chapitre mettra en lumière ce que c'est qu'un espace théâtral, les différences entre des espaces théâtraux conventionnel et non conventionnel, l'espace performatif, le lieu fictionnel, la performance in situ, le montage dramaturgique et le montage de la performance in situ. Je mentionnerai également les différences et similitudes entre les pensées de quelques théoriciens du théâtre, notamment leur regard sur les espaces utilisés dans le théâtre contemporain et par les créateurs de performance in situ.

1.1 L'espace théâtral

Selon la théoricienne de théâtre Anne Ubersfeld — tiré de son livre *Les termes clés de l'analyse du théâtre* —, « l'espace théâtral comprend acteurs et spectateurs définissant entre eux un certain rapport » (1996, p. 44). Toutefois, du point de vue de l'aspect architectural de l'espace de présentation, Gay McAuley (1999) identifie l'espace théâtral comme le bâtiment lui-même, sa construction, son histoire, le rituel qu'il évoque. D'après la McAuley, l'espace théâtral est divisé en deux zones, conformément aux types d'expériences, lesquelles diffèrent pour chaque groupe. D'une part, tout ce qui se déroule dans les espaces en avant-scène représente, pour les spectateurs, une cérémonie sociale, un rituel dont l'expérience implique « un passage progressif d'un espace à l'autre » (1999, p. 26 [notre traduction]); de la rue (où se trouve la billetterie) en passant par tous les espaces, jusqu'à l'endroit où se trouve le public (l'auditorium). D'autre part, dans une autre partie du bâtiment, tout ce qui se déroule dans l'arrière-scène et la scène est consacré aux artistes et travailleurs du théâtre, aux espaces de répétition, aux espaces techniques et à l'espace scénique. À ce sujet, McAuley précise:

[...] some form of performance, like busking and street theatre, have a performance space but no theatre space [...] it is, rather, the performance space that is fundamental to, even

constitutive of, theatre. It is the performance space that is, in reality, the first spatial fact, and the theatre space, though commonly present throughout history, should perhaps be seen as an optional extra. (1999, p. 27)

La définition de l'espace théâtral d'Anne Ubersfeld est plus étendue que celle de McAuley, en ce qu'elle s'applique à tous les types d'espaces : ceux conçus spécifiquement pour une activité théâtrale en espaces conventionnels, par exemple, celles offertes à la Place des arts, à Montréal, ainsi que pour toutes les autres performances, y compris le *busking*, le théâtre de rue, présentées dans des espaces non conventionnels. En d'autres mots, Ubersfeld considère que l'espace théâtral est conformé aussitôt qu'il y a un rapport entre l'acteur et le spectateur. Ou si l'on veut, que c'est l'expérience de « *convivium* théâtral », ou de « *réunion auratique* » selon le théoricien argentin Jorge Dubatti (2003), suggérée par la présence corporelle des spectateurs et des comédiens dans un même espace, qui confirme l'existence d'un espace théâtral. À la différence de McAuley, Ubersfeld ne fait pas mention du bâtiment ou des caractéristiques physiques de l'espace, là même où ce rapport de « convivialité » est rendu possible.

Anne Ubersfeld une deuxième signification à l'espace théâtral en disant qu'il est [...] « défini par un certain rapport du théâtre à la cité et aux représentations que les hommes s'en font » en tant que l'espace théâtral est aussi [...] « la figuration spatiale qui correspond à l'ensemble de l'univers culturel ». Ubersfeld ajoute que [...] « tous les éléments spatiaux au théâtre à toutes les époques sont liés à l'esthétique du temps, à la culture du regard » (1996, p. 45-47). En ce sens, selon Anne Ubersfeld, l'espace théâtral figure également ce qui est conçu à chaque époque par chaque être humain selon sa propre expérience, ses conceptions mental et culturel; notions et pensées collectives que les gens d'une ville, pays, culture, établissent sur ce qu'est le théâtre, et qui varient d'une époque à l'autre, d'une culture à une autre. Par exemple, Carlson (cité par Aronson dans *Prague Quadrennial* (2011) *et al.*, 2012) affirme que les espaces théâtraux contemporains ne sont pas seulement liés aux espaces traditionnels « [...] *today performances in spaces outside traditional theatre buildings comprise a major part of the contemporary theatre, especially the experimental theatre.* » (2012, p. 26). On peut conclure aujourd'hui qu'il existe deux types d'espaces théâtraux : les conventionnels et les non conventionnels.

1.1.1 L'espace théâtral conventionnel, non conventionnel et non théâtral

Assister à un spectacle (en tant que spectateur) et présenter un spectacle (en tant qu'acteur, technicien, producteur ou autres) dans un espace théâtral conventionnel et dans un espace théâtral non

conventionnel sont deux choses très différentes. Pour mieux comprendre cette différence, il est pertinent de définir ces deux types d'espaces théâtraux.

Concernant l'espace théâtral conventionnel, également appelé espace théâtral traditionnel, il s'agit, tant pour Gay McAuley (1999) que pour Carlson (*Prague Quadrennial* (2011) *et al.*, 2012), d'un bâtiment construit spécialement pour les représentations théâtrales où les zones pour spectateur et présentateur sont clairement définies. Les zones de l'avant-scène et de l'arrière-scène mentionnées dans la section antérieure sont « *rigidly demarcated and conceptualized* » (McAuley, 1999, p. 25). L'espace théâtral conventionnel puise ses origines de la Grèce classique. « *In modern times [...] colonialism and commerce have carried this Western Model to every part of the globe. Even without this Western tradition, however, a similar association [...] with structures created for such representations is very widespread* », incluant les théâtres de la Chine et l'Inde Classique, ainsi que le théâtre Nô du Japon. C'est ce type de théâtre que visualisent immédiatement les gens lorsqu'ils pensent au théâtre. En voici quelques exemples : Théâtre de Quat'Sous, La Licorne (Montréal), le Teatro Real (Cordoba).

Dès que l'acteur joue dans un lieu dont la fonction utile de base n'est pas théâtrale (entrepôt, maison, café, église, etc.), et que dans ce lieu se trouvent des spectateurs, il existe alors un phénomène de « *convivium théâtral* ». On est alors en présence d'un espace théâtral non conventionnel.

À ce sujet, je constate, non sans stupéfaction, que l'on confond très souvent espace théâtral non conventionnel et « espace non théâtral » ou « lieu non théâtral ». D'ailleurs, un article de Marie Labrecque dans *Le Devoir*⁶ le confirme, dans sa chronique du spectacle *La Mondiola, théâtre dans une maison*, mise en scène par Julie Vincent, à laquelle j'ai collaboré. L'article s'intitule *La force des lieux non théâtraux*. J'ai aussi entendu quelques collègues dire qu'ils ne font pas de théâtre dans des espaces conventionnels mais qu'ils le font dans des espaces non théâtraux. Est-il justifié d'appeler ces espaces ou lieux non théâtraux? Après analyse des concepts de McAuley, Ubersfeld et Carlson, je tire la conclusion suivante : plutôt que de parler d'« espace non-théâtraux » nous devrions employer l'expression « espaces théâtraux non conventionnel ». Il s'agira d'un espace non-théâtral s'il s'agit d'un lieu (entrepôt, maison, garage mécanique) conservant sa fonction de service et d'utilité originelle. En conclusion, tout espace qui n'est

⁶ (Labrecque, 2018, *Le Devoir*, 3 avril, *La force des lieux non théâtraux*)

pas en espace théâtral conventionnel et qui est utilisé pour une présentation théâtrale est un espace théâtral non conventionnel.

1.2 L'espace performatif

Pour mieux comprendre ce qu'est un espace performatif, je commencerai par la définition d'« espace scénique » donnée par Anne Ubersfeld (1996) et Patrice Pavis (2002). Ubersfeld décrit « l'espace scénique » succinctement comme « l'espace propre aux acteurs, l'espace des corps en mouvements » (1996, p. 44). Pour Patrice Pavis l'espace scénique sera toujours celui défini par l'« air de jeu » des acteurs (2002, p. 121-122), « [...] s'organise en rapport étroit avec l'espace théâtral [...] Si l'on admet l'origine rituelle du théâtre, la participation d'un groupe à un cérémonial, un rite puis à une action ritualisée » la zone centrale du cercle est l'espace scénique en tant que « figure le lieu primordial et la scène ne réclame pas une distance particulier » comme c'est le cas de la scène en cercle du théâtre grec ou la scène à l'italienne où « l'action et les acteurs sont confinés à une boîte ouverte frontalement au regard du public ».

Peu importe s'il existe une scène visible, (dans le cas d'un espace théâtral conventionnel) ou non visible (dans le cas d'un espace théâtral non conventionnel), l'espace scénique selon Ubersfeld (1996) et Pavis (2002), comprend tout l'espace utilisé pour la représentation. Par exemple, dans le cas d'un théâtre conventionnel, lorsqu'un acteur entre par la porte principale de l'auditorium, va de la scène à l'auditorium ou sort par le balcon. Il s'agit de l'espace destiné à l'« aire de jeu », aux corps en mouvement, ou encore à la performance. Tout cela définit l'espace scénique, indépendamment de la matérialisation concrète d'une scène.

À ce propos, McAuley (1999) nous donne une taxonomie différente selon l'espace physique de la scène et son utilisation physique. Pour cette auteure, l'espace physique de la scène devrait être appelé « l'espace de la scène » (*stage space*). Elle souligne:

[...] there is the physical space of the stage, extended by the performers in any given production by temporary or permanent incursions into the auditorium. This can be called the stage space. In any particular theatre the stage space will have its own physical characteristics, width, depth, its degree of separation, from or integration with the auditorium, the number and position it exists, the nature of the back wall or other division between on-and off stage (1999, p. 29)

Dans cette définition d'« espace de la scène » l'existence de la scène elle-même (ce qu'on reconnaît comme la boîte noire avec le quatrième mur, séparant les acteurs des spectateurs dans un théâtre italien traditionnel) est primordiale. En d'autres termes, Erika Fischer-Richter le décrit comme « l'espace dans lequel a lieu une représentation [...], un espace géométrique [...] Il correspond à un plan donné, a une hauteur, une largeur et une longueur spécifiques, ainsi qu'un volume déterminé ; il est fixe et stable [...] invariable [...] » (cité par Baillet, 2017). Parfois, cette espace de la scène comprend d'autres espaces utilisés pour le jeu des acteurs. Dans ces cas, l'espace physique utilisé transcende l'espace matériellement défini de la scène. Néanmoins, l'expression « espace de la scène » permet d'imaginer qu'une scène est toujours présente. Lors des présentations en espace théâtral non conventionnel, l'espace de la scène existe même s'il n'y a pas de scène matérialisée. Sur ce point, McAuley (1999) introduit le terme « espace présentationnel ».

1.2.1 L'espace présentationnel et l'espace performatif

La racine du concept « espace présentationnel » (McAuley, 1999) est liée plutôt à la présence et l'utilisation physique que fait un acteur d'un espace, qu'à la présence d'une scène. Elle le définit comme suit:

[...] the physical use made of this stage space in any given performance. This can be called "presentational space". The physical organization of the stage extends far beyond the scenery and decor [...] in many productions there is little or no scenery, yet the mere physical presence of actors on a bare stage transforms it into presentational space. [...] their comings, and goings, movements and proxemic groupings, their bodily behavior within the space are the crucial elements of the presentational space" (1999, p. 29)

L'expression « espace présentationnel » n'est pas seulement circonscrite à une scène matérialisée. Le corps de l'acteur est absolument nécessaire pour l'existence d'un espace présentationnel; cela signifie que cet espace n'est rien sans la présence du corps de l'acteur, sa performance, ses mouvements. En revanche, le terme « espace scénique » utilisé par Ubersfeld (1996) et Pavis (2002) met l'accent sur l'existence d'une scène matérialisée (toujours présente dans un théâtre conventionnel et inexistant dans les espaces théâtraux non conventionnels) et le rapport entre l'acteur, la scène et la zone clairement définie où se trouvent les spectateurs.

Par contre, « l'espace présentationnel » dans un espace temporairement destiné à une présentation théâtrale ou performance et devenu un espace théâtral non conventionnel n'est pas évident parce qu'il

n'est pas nécessairement matérialisé, de sorte que pour les spectateurs qui assistent à une pièce de théâtre ou performance dans un espace réel, il n'est pas certain où la présentation va se dérouler. En plus, la définition d' « espace présentationnel » n'inclus pas le phénomène de convivium. McAuley (1999) nous partage un autre terme qui inclut l'existence de l' « espace présentationnel » et l'espace dédié aux spectateurs. C'est « l'espace de performance » et elle le définit comme suit: « [...] *unitary space in which the two constitutive groups (performers and spectators) meet and work together to create the performance experience, [...] that I shall call the performance space* » (1999, p. 26).

Le « *performance space* », pour McAuley est un terme qui s'applique à tout type de performance (incluant la théâtrale) et qui peut être présenté dans n'importe quel type d'espace ; il n'a pas non plus nécessairement les zones bien définies des espaces qui séparent la zone de présentation de l'espace public. Ce terme « espace de performance » (traduction directe au français) se ressemble à celle d' Erika Fischer-Lichte (Cité par Baillet, 2017) en ce qu'on peut l'appréhender comme « espace performatif ». En ce sens, Madli Pesti dans son article *Space as an Active Agent. On Performative Space in Estonian Contemporary Performing Arts* (2021) précise que: « *Both Fischer-Lichte's and McAuley's concepts of performative and performance space are very similarly argued, and both founded relevant to include de relationship between the audience and the performer* ». Pour Fischer-Lichte, l'« espace performatif » est un espace flexible, transformable, variable, pendant le déroulement d'une performance. Fischer-Lichte souligne :

[..] Il offre des possibilités particulières pour la relation entre les acteurs et les spectateurs, pour les mouvements et les perceptions, qu'en outre il organise et structure [...]. Les déplacements de personnes ou d'objets, la lumière, les sons qui retentissent sont tous susceptibles de le modifier. Il est instable et constamment en train de fluctuer. L'espace d'une représentation naît dans et à travers cet espace performatif. (cité par Baillet, 2017)

Selon Fischer-Lichte, « les espaces théâtraux, qu'ils soient permanents ou provisoires, sont toujours des espaces performatifs, c'est-à-dire que l'espace performatif est l'espace dans lequel une performance se produit » (cité par Madli Pesti, 2021). Il me semble important mentionner aussi ce qu'ajoute Olga Lucia Montoya (2013) par rapport à l'art moderne et contemporain et ce qui concerne l'importance et l'influence de l'emplacement du spectateur pour provoquer une expérience différente. Elle dit que l'espace performatif « cherche tout d'abord à amplifier le champ de perception du spectateur » incluant sa subjectivité. L'espace performatif permet « que le spectateur puisse créer d'autres relations avec l'espace [...] permet de brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire ». Elle le décrit comme un

« espace kaléidoscopique qui laisse apparaître les plans divers et changeants que contient le réel ». (Montoya *et al.*, 2013, p. 108-109)

Finalement, au lieu d'utiliser le terme « espace scénique » ou « espace présentationnel » (qui est une traduction directe et forcée de l'anglais), je vais adopter le terme « espace performatif ». Pour toutes ces caractéristiques mentionnées ci-dessus, l'« espace performatif » me paraît l'adéquat pour l'application aux présentations in situ. Lequel en plus inclus tous les types de performances (théâtre, danse, etc.) dans les espaces non conventionnels.

1.3 Le lieu fictionnel

Le « lieu fictionnel » (« *fictional place* »), concept introduit par McAuley (1999), fait référence au lieu évoqué par la pièce. Selon l'auteure, il peut être défini par « un ou plusieurs lieux présentés, représentés ou évoqués sur scène et en dehors » (1999, p. 29 [notre traduction]). En d'autres termes, le « lieu fictionnel » est « l'espace conçu » « *on* » ou « *off* » de l'espace performatif : « *localized on* », « *localized off* » et « *unlocalized off* »; celui auquel se réfèrent la pièce, la dramaturgie, les acteurs, la scénographie, le costume, le son, l'éclairage et les vidéos. Pour Ubersfeld et Pavis, cela s'appelle un « espace dramatique » ; « [...] une abstraction [...], comprenant non seulement les signes de la représentation, mais la globalité de la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui figure hors scène » (Ubersfeld, 1996). Pavis dit :

Pour que cette projection de l'espace dramatique se réalise, aucune mise en scène n'est nécessaire : la lecture du texte suffit à donner au lecteur une image spatiale de l'univers dramatique [...] D'autre part, l'espace dramatique symbolisé et l'espace scénique perçu se mélangent sans arrêt dans notre perception, l'un est dans l'autre à se constituer, si bien qu'au bout d'un moment, nous sommes incapables de discerner ce qui nous est donné et ce que nous fabriquons nous-mêmes. À ce moment précis intervient l'illusion théâtrale (Pavis, 2002)

Suivant la ligne de pensée d'Erika Fischer-Lichte, je considère que le terme « lieu fictionnel » est plus vaste parce qu'il s'affranchit de la présentation théâtrale ou dramatique, mais aussi parce qu'il comprend tout type de performance. McAuley mentionne également qu'il existe dans le « lieu fictionnel » une dualité entre la réalité et la fiction :

[...] the constant dual presence of the physical reality of the performance space and the fictional world or worlds created. The space the spectator is watching during the performance

[...] is always both stage and somewhere else. The "somewhere else" may be indicated by an elaborately realistic set or by the words and bodily behavior of the actors. (1999, p. 28)

McAuley nous fait réfléchir sur l'existence de cette dualité entre le lieu réel physique c'est-à-dire ce que nous percevons en tant que l'espace « *per se* » (soit le bâtiment d'un théâtre conventionnel ou le bâtiment d'un espace réel transformé en un espace performatif non conventionnel) et ce que le spectateur voit représenté, présenté ou évoqué par la pièce, c'est à dire « le lieu fictionnel ». Pour tout ce qui a trait au « lieu fictionnel », l'auteure précise une autre distinction non négligeable : « *localized off* » et « *unlocalized off* ».

Unlocalized off includes those places that are part of the dramatic geography of the action (Moscow in the Three Sisters, Athens and Troy in Andromaque, etc.) but which are not physically in relation to the onstage, the contiguous offstage, or to the audience space [...] Localized off: there are those places that are contiguous with those onstage [...] There are others more or less distant from the onstage fictional place or places, which can be brought into them or clearly associated with them via a particular entrance, an object, a gesture, or even simply a look. They may even be inscribed within the presentational space by means of video or film (McAuley, 1999, p. 31)

Ces deux types d'espaces fictionnels (« *localized off* » et « *unlocalized off* ») dépendent de la proximité ou de l'éloignement de l'espace évoqué par les acteurs ou performeurs et qui est observable par le spectateur. Le « *unlocalized off* » est clairement distant, tant pour les pièces présentées dans les espaces théâtraux conventionnels que pour les non conventionnels. Spécifiquement dans le cas d'une performance in situ, le « lieu fictionnel » en tant que « *localized on* » et « *localized off* » peuvent être le même. La réalité coïncide avec la fiction; un aspect primordial dans le cas d'une performance in situ.

1.4 La performance in situ

Une performance est considérée in situ lorsqu'existe une relation entre la création de la performance et le lieu où elle est présentée. La création d'une œuvre in situ est une pratique où « *in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined* » (Nick Kaye dans Collins *et al.*, 2010, p. 102).

À cet égard, et pour tout ce qui concerne le rôle de l'espace réel dans une performance in situ, Carlson souligne que : « *The space comes first and the creation of the performance, second* » (Cité par Aronson, Prague *Quadrennial (2011) et al.*, 2012, p. 27), mentionnant ceci de particulier qu'il y a une absence de « *scripts* » dans les productions in situ. En d'autres mots, « l'architecture fait l'écriture », dit le metteur en

scène contemporain Armand Gatti (Cité par Aronson dans *Prague Quadrennial (2011) et al.*, 2012, p. 30 [Notre traduction]). Cela signifie qu'une performance in situ « exploite pleinement les propriétés, les qualités et la signification d'un espace donné »⁷ (*Prague Quadrennial (2011) et al.*, 2012, p. 27 [Notre traduction]).

Tompkins and Birch (2012), partagent plusieurs points de vue de ce qu'est une performance in situ. Par exemple, ils recourent à la définition stricte de Pearson et Shanks de « *site-specific theatre* », l'établissent comme une référence : « *Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found space, existing social situations or locations, both used and disused* » (2012, p. 2). Une performance in situ est donc soumise à des conditions données par le lieu. Dans la même veine, Nick Kaye (Collins *et al.*, 2010) considère qu'une performance in situ consiste en un rapport entre le lieu, l'œuvre et le public en tant que relation, en tant qu'« échange » entre des actions et des événements définis par l'œuvre elle-même et le lieu où elle est présentée. Nick Kaye souligne que:

Site-specificity, then, can be understood in terms of this process, while a "site-specific work" might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an "object" or "event" and a position it occupies. (Collins et al., 2010, p. 102)

Par exemple, conformément à la pièce de sculpture conçue in situ, le sculpteur Richard Serra mentionne : « *to move the site-specific work is to re-place it, to make it something else* ». (Collins *et al.*, 2010, p. 103).

Tompkins and Birch (2012), quant à eux, ont des critères beaucoup moins strict que Susan Bennet et Julie Sanders. Celles-ci affirment:

From a different perspective, the genre of site-specific performance is increasingly being ascribed simply to a production that takes place outside a conventional theatre venue, rather than to performances that have been developed in a context of a particular location. (Tompkins et Birch, 2012, p. 3)

D'autre part, Marvin Carlson, partage une définition du Scottish Art Council qui appuie ce point de vue, où la performance in situ se définit comme suit :

[...] a site-specific performance "fully exploits the properties qualities and meanings of a given site the chosen site can be one of endless possibilities from abandoned dogs to graveyards to

⁷ Définition de la Scottish Arts Council cité par Aronson

small hotel rooms. The only real consistent factor in these productions is that they do not take place in the traditional theatre arena. (cité par Carlson, *Prague Quadrennial (2011) et al.*, 2012, p. 26)

Par conséquent, selon le degré de cet échange entre le lieu et l'œuvre, nous parlerons d'une performance in situ dans le sens plus strict du terme, comme les premières définitions mentionnées dans cette section, ou moins strict (c'est-à-dire une version moins liée à l'espace où la performance se produit, comme celle de Tompkins et Birch ou de la Scottish Arts Council).

1.5 Le montage dramaturgique

Publié dans les *Études germaniques*⁸, l'article *Brecht et la question du montage dans les années trente* de Jean-Pierre Morel (2008) mentionne que le terme « montage » dans les arts renvoie principalement aux domaines technologiques, notamment l'automobile et la métallurgie. L'article souligne également qu'Albert Brecht, Walter Benjamin et Eisenstein sont les premiers à avoir introduit la notion de montage dans les arts. À la lumière de l'article, la technique de montage — un « procédé formel » (Morel, 2008) — serait mieux indiquée pour le cinéma, car « *it is the mechanical process of film itself which requires the cutting and juxtaposition of shots* » (Mueller, 1987, p. 473) . Par contre, Roswitha Mueller (1987), précise que les peintres, poètes et dramaturges du début du XXe siècle, notamment les dadaïstes, surréalistes, cubistes et futuristes, avaient déjà recours à la technique de montage pour leurs œuvres. Ces artistes opposent le procédé de création au développement organique artistique, celui découlant de la nature. À cet effet, Morel souligne :

« La notion de montage permet de garder ouvertes les unes sur les autres des pratiques artistiques différentes (littérature, théâtre, cinéma), à rebours du paradigme moderniste, alors en voie de formation, pour lequel chacun des arts devrait se replier sur lui-même pour travailler le matériau ou le support qui le caractérise »(2008, p. 234).

Patrice Pavis (2002) reconnaît que la notion de montage provient du cinéma, précisant que le montage cinématographique consiste en des « plans-séquences préalablement filmées », organisés en séquences afin qu'ils prennent le sens de la narration de l'œuvre, créant « [...] la physionomie définitive du film [...] le rythme et la structure narratif dépendent étroitement du travail d'édition [...] » (Marie, 1977, cité par Pavis, 2002, p. 218). Il précise que, à l'instar du montage cinématographique, la technique de composition appelée « montage dramaturgique » peut être utilisée pour concevoir une histoire ou une narration

⁸ (Morel, 2008 p. 229-245, *Études Germaniques*, 250)

dramaturgique. Le montage se compose d'un enchaînement d'éléments, celui-ci pouvant être représentés par un texte (un dialogue par exemple), un poème, une image, un son, une vidéo, une pièce de musique, un mouvement du corps, un éclairage particulier, lui donnant ainsi « le sens du fragment encadré » (Pavis, 2002, p. 218). À cet effet, Morel va plus loin en affirmant que cette technique garde « ouvertes » chacune des pratiques. Par exemple, selon Pavis, le montage dramaturgique peut être structuré en contrepoint, c'est-à-dire par la représentation de situations parallèles et contrastées. En revanche, Morel (2008) en souligne que : « le montage n'est presque jamais évoqué seul, Brecht insistant sans cesse sur son affinité avec le monologue intérieur, une autre des nouveautés du roman d'alors, et, dans certains passages, avec ce qu'il appelle lui-même « distanciation »(2008, p. 233) .

Enfin, puisque le montage est un « procédé formel » de création permettant de combiner plusieurs médias artistiques, il m'est facile d'avancer que le montage dramaturgique est une technique de création dramaturgique qui s'avère particulièrement pertinente qui peut intégrer des périodes de création et d'exploration artistique, telles que les séances d'improvisation avec les comédiens, lesquelles figurent gestes, actions, dialogues, etc., en collaboration avec les concepteurs sonores et vidéos. Chacun, à leur manière, par la simple forme de création qu'est le montage, enrichissent l'œuvre en cours, décuplant sa poussée.

1.6 Le montage in situ de la performance

En général, après l'étape de création dramaturgique, on suit avec ce qu'on appelle montage scénique qui se réalise dans l'espace de présentation et précède la présentation publique d'une œuvre. Elle est réalisée avec tous les artistes et collaborateurs impliqués dans la production. Il s'agit d'assembler sur la scène ou espace de présentation tous les composants de la pièce afin de procéder aux derniers ajustements et peaufinement nécessaires en termes de mise en scène, de scénographie, d'éclairage, de costumes, de son, de vidéo et de tout autre aspect technique de la présentation.

Il est logique de parler de montage scénique pour une présentation dans un espace théâtral conventionnel. Cependant, comme dans une performance in situ, comme on l'a vu auparavant, il n'y a pas de scène, alors au lieu de montage scénique je vais utiliser « montage in situ » de la performance. Cela signifie que le montage de la pièce a lieu dans un espace performatif non conventionnel, et non sur une scène. Au lieu de construire et adapter l'espace complètement aux besoins de la pièce, comme dans un théâtre

conventionnel, l'espace réel s'incorpore à la pièce en établissant un échange plus ou moins faible selon la dramaturgie de la performance in situ et son rapport avec l'espace de présentation non traditionnel choisi.

CHAPITRE 2

LA STRATÉGIE D'ÉCRITURE INNOVANTE DANS LA PIÈCE ENTRE DEUX MONDES

Dans ce chapitre, je parlerai d'une nouvelle stratégie d'écriture selon la « méthode de l'unité corps-espace » à laquelle j'ai recours pour développer la dramaturgie in situ de la pièce *Entre deux Mondes*. Cette stratégie est basée sur l'expérience esthétique éprouvée par mon corps lorsque celui-ci fut confronté à l'exil, dans un espace de café dans le quartier Mile-End de Montréal.

D'abord, j'expliquerai les concepts liés à la phénoménologie selon Merleau Ponty, ensuite la place qu'occupe la perception subjective du corps, à travers les sens par rapport à un espace. Puis, j'explicitai en quoi le corps et l'espace sont considérés comme un seul et même système. Plus tard, je parlerai du concept de l'expérience esthétique de l'espace et son influence dans la création de la dramaturgie in situ. En tenant compte de la temporalité où la dramaturgie a été développée, je décrirai les différentes étapes que j'ai suivies en commençant par la collecte des données. Puis, j'exposerai les étapes de l'écriture de la dramaturgie d'*Entre deux Mondes* et que j'appellerai tout simplement « montage dramaturgique ». Elles sont : une première étape réalisée en solitaire, et une deuxième étape de création avec l'équipe, que j'ai dû réaliser à distance entre Montréal et Cordoba.

2.1 Le corps et l'espace, un seul système

En philosophie, plus spécifiquement dans le domaine de l'expérience phénoménologique, Merleau Ponty (1945) considère que la « perception d'un objet ou d'un espace est subjective et se réalise à travers nos sens »; mieux, « le corps et l'espace font partie d'un seul système » (1945, p. 246). C'est là le principe de phénoménologie fondée par Edmund Husserl, lequel, d'ores et déjà, a influencé nombre de penseurs et artistes, et leurs œuvres.

Si l'espace corporel et l'espace extérieur forment un système pratique, le premier étant le fond sur lequel peut se détacher ou le vide devant lequel peut apparaître l'objet comme but de notre action, c'est évidemment dans l'action que la spatialité du corps s'accomplit et l'analyse du mouvement propre doit nous permettre de la comprendre mieux. On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement. (Merleau-Ponty, 1945, p. 142)

Nous percevons l'espace à travers l'existence d'objets qui donnent un sens à celui-ci, un sens lié à nos expériences antérieures et notre vécu personnel. Notre perception de l'espace, nous l'imaginons ou la complétons selon des expériences similaires, vécues antérieurement ou présentement. Peu importe la connaissance ou méconnaissance de références ponctuelles, l'ensemble des éléments de l'espace ou des images s'assembleront dans notre conscience, créant une unité. « Jamais nous ne percevrons le monde dans sa réalité, mais seulement le retentissement des forces physiques sur nos récepteurs sensoriels » (F.P. Kilpatrick cité par Hall et Petita, 1971, p. 61). Selon Arnheim, il est possible que nous pensions avec les cinq sens de notre corps, que tout corps individuel éprouve une expérience différente d'un espace, et que ce corps soit influencé par ses expériences passées et la culture à laquelle il a été exposé.

2.2 L'expérience esthétique de l'espace

Pour comprendre la nature et l'importance de ma propre perception par rapport à l'espace du café et sa signification pour la création de cette dramaturgie in situ, il est essentiel de comprendre ce qu'est une « expérience esthétique ». Selon Shusterman (2019) dans un article publié dans la *Nouvelle revue d'esthétique*⁹, on ne peut pas penser l'expérience esthétique sans reconnaître son influence par la phénoménologie. Pour qu'elle se manifeste, l'expérience esthétique requiert un objet et un sujet. Ce qui la distingue des autres expériences est qu'elle est « chargée de symboles »¹⁰. Souvent, lorsque nous sommes face à une œuvre d'art (objet esthétique¹¹), nous participons à une expérience esthétique, car l'œuvre d'art revêt chez chacun une signification subjective, tributaire de nos expériences passées.

En général, « l'expérience esthétique » vécue par le biais d'un objet d'art traditionnel¹² « est considérée comme touchant au sublime » et « [...] essentiellement pourvu de valeur et de plaisir » (Émond, 2020). Ce rapport entre l'expérience esthétique et le sublime (ou l'hédonisme) a changé depuis l'émergence de l'art moderne — et plus tard l'art contemporain. En ce sens, Goodman définit « l'expérience esthétique d'une façon entièrement neutre en ce qui concerne sa valeur »¹³. Ainsi, une expérience esthétique peut être

⁹ (Shusterman, 2019, p. 11-128, *Nouvelle revue d'esthétique*, 24)

¹⁰ Nelson Goodman cité par Shusterman, 2019, dans la même revue

¹¹ « Les œuvres d'art sont souvent considérées comme étant des objets esthétiques par définition et ce statut est renforcé lorsqu'elles se trouvent dans un milieu muséal » (Davies, 1990, cité par Émond, 2020)

¹² « L'art traditionnel est mentionné et fait référence, dans cet article, à tout ce qui correspond et précède à l'art moderne et l'art contemporain.

¹³ Même article de Shusterman

positive ou négative et peut, le cas échéant, résulter en une « harmonie » ou un « conflit » (Émond, 2020). Selon Hall (Hall et Petita, 1971), nous percevons l'espace à travers l'appareil sensoriel de l'homme; celui-ci comporte deux catégories de récepteurs : les « récepteurs à distance » (les yeux, les oreilles, le nez); « les récepteurs immédiats » (1971, p. 62) qui explorent le monde à proximité par le toucher; les sensations que nous livrent la peau, les muqueuses et les muscles.

2.2.1 L'expérience esthétique, les artistes et leurs œuvres

Les témoignages de contemporains d'artistes réitèrent l'importance de la subjectivité dans l'expérience esthétique lors de la rencontre avec un objet ou un espace, expérience qui est au cœur de la création — tant formelle que thématique — des œuvres de ces artistes. Dans le cas des arts visuels, Paul Cézanne, artiste précurseur des mouvements postimpressionniste et cubiste, écrit : « Je ne fais plus qu'un avec mon tableau » (Brion-Guerry, 1966, p. 10). En affirmant cela, Cézanne reconnaît que c'est à travers son expérience esthétique, ce qu'il voit ou perçoit, qu'il crée ses tableaux. Les expériences esthétiques de tous genres (visuelle, sonore, olfactive, etc.) impliquent aussi bien nos émotions que notre esprit et, ce faisant, sont gouvernées par nos organes sensoriels, révélant « où nous sommes dans l'espace, ce que nous faisons, si nous avons faim ou froid » (Di Benedetto, 2010, p. 101 [Notre traduction]). À propos de l'acte créatif, le poète Rainer Maria Rilke invite à : « projeter l'espace intérieur » si l'on veut « réussir à peindre un arbre » (Bachelard, 2014, p. 182). Dans un contexte théâtral, Konstantin Stanislavski, contemporain de Freud — tous deux ont été influencés par la phénoménologie de Husserl —, a créé une méthode de jeu où « l'émotivité et les sentiments du personnage sont intériorisés de manière à donner vie au cadre émotionnel qui affecte le personnage »; une technique « d'expression des sentiments par le rappel des sensations et des émotions du passé » (López Rosetti, 2022, p. 106-107 [Notre traduction]), véritable moteur d'actions et de mouvements pour les acteurs. Mannoni (Pavis, 2002, p. 120), suivant la ligne de pensée Cézanne, résume l'expérience esthétique au théâtre en ces termes : « Dès lors, comme par osmose, le théâtre devient l'espace intérieur, l'extension du moi avec toutes ses possibilités ».

Personnellement, ma connaissance de l'architecture, de la musique et du théâtre a forgé ma sensibilité à l'espace. C'est elle qui m'a amené à écrire une dramaturgie basée sur l'expérience esthétique de mon corps en rapport avec l'espace du café italien du Mile-End¹⁴. Ce lieu que j'ai visité une première fois quelques

¹⁴ Pour des raisons de normes de confidentialité, le nom réel du café n'est pas mentionné dans ce mémoire.

jours après mon arrivée à Montréal, ce même lieu où j'ai éprouvé immédiatement des symptômes particuliers liés à l'exil et à l'adaptation, et que je continue de fréquenter aujourd'hui.

2.3 La dramaturgie in situ de l'exil

2.3.1 La collecte des données

En poursuivant dans le sens de la réflexion phénoménologique et l'heuristique de Moustakas, la collecte des données m'a laissé libre cours à mon intuition. Comme une archéologue ou une sociologue travaillant en catimini, j'ai passé plusieurs mois en solitaire, observant, prenant des notes, collectant les données sur le terrain. À travers ce travail intérieur, j'ai pu saisir tout ce qui touchait de près ou de loin mon univers émotif — sensations, joie, peine, sentiment d'abandon, d'échec, tristesse, nostalgie, peur — dans l'espace du café (figure 2.1).

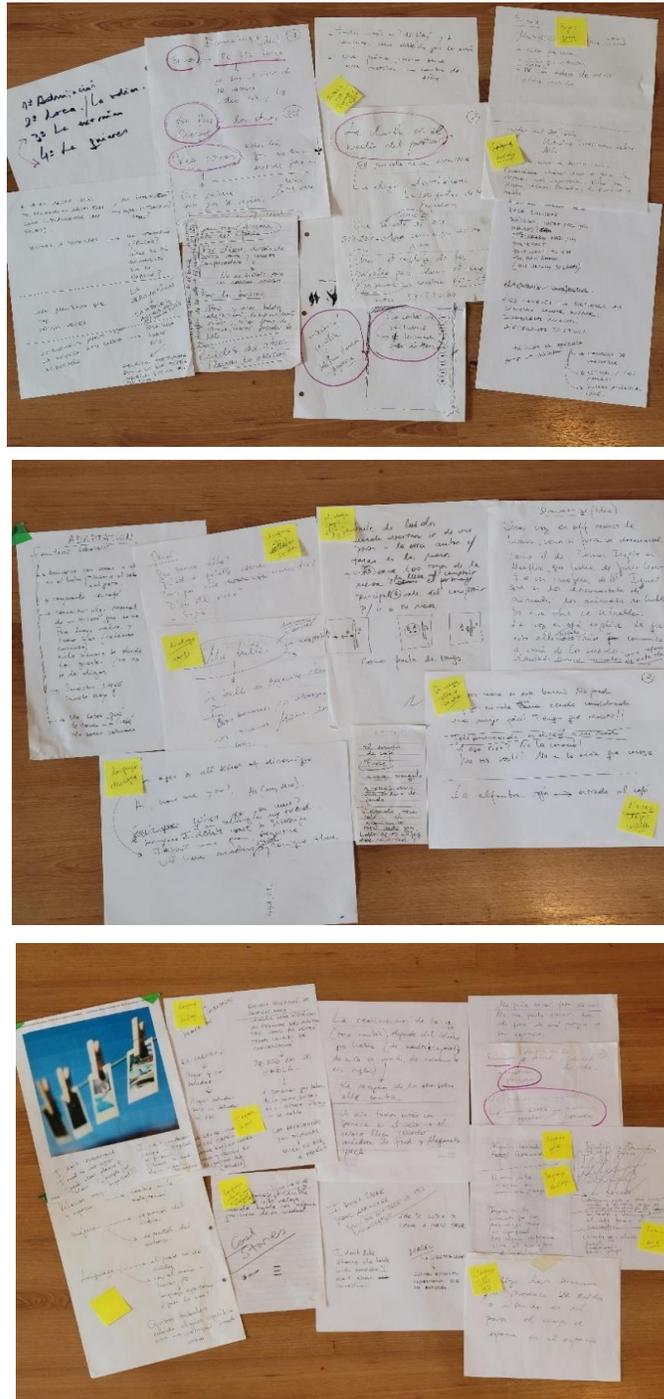
Figure 2.1 Espace intérieur d'un café dans le Mile-End.



Lors de mes visites régulières au café, j'ai commencé, d'abord intuitivement et ensuite de façon plus analytique, plus cérébrale, à observer l'environnement du café, prenant des notes dans mon journal de bord (figure 2.2). J'ai pris en note les éléments visuels et sonores présents dans l'espace, lesquels établissaient un lien intime et immédiat avec ma sensibilité, mon corps, mon esprit. J'ai identifié des objets, des sonorités évocatrices, des phrases entendues, des objets caractéristiques dans cet espace, plus important encore mon rapport avec ceux-ci. En outre, j'ai pris des photos, enregistré des sons, des

chansons saisies sur les haut-parleurs de l'endroit. Ces données ont été recueillies en formats variés : papier (notes, dessins, coupure de revues) et électroniques (fichiers audio, photos, vidéos), etc.

Figure 2.2 Photographie de la collecte des données, partie de mon journal de bord.



L'expérience esthétique d'un espace est une chose complexe. Pourquoi? Parce qu'un espace comprend quantité d'objets qui captent notre attention, ceux-ci, la plupart du temps, sollicitant simultanément nos cinq sens. En d'autres termes, nous sommes à la fois témoin d'une expérience esthétique visuelle, sonore, tactile, gustative et/ou olfactive. Selon Edward T. Hall (1971), l'expérience esthétique d'un espace « est liée au sentiment du moi qui est à son tour en relation intime avec son environnement » et « certains aspects de la personnalité liés à l'activité visuelle, kinesthésique, tactile, thermique, peuvent voir leur développement inhibé ou au contraire stimulé par l'environnement » (1971, p. 86). C'est-à-dire que nous pouvons faire l'expérience d'un rapport de « conflit » ou d'« harmonie » avec l'espace. À ce propos, Dufresne déclare C'est-à-dire que nous pouvons faire l'expérience d'un rapport de « conflit » ou d'« harmonie » avec l'espace. À ce propos, Dufresne déclare :

[...] « L'objet esthétique est cet objet, dont la vérité ne se manifeste que par la présence ». L'objet ordinaire nous invite à nous éloigner de la perception, l'objet esthétique nous y amène indiciblement, car il est essentiellement perçu. Genette (1997) partage le même point de vue, dans le sens où il définit les objets esthétiques comme « des objets attentionnels », c'est-à-dire des objets d'attention, attention sans laquelle ils deviendraient de simples objets communs (Dufrenne cité par Joelle Lagier dans *Assassi et al.*, 2010, p. 161)

Reconnaissant l'aspect complexe mise en lumière ci-haut, que Dufrenne appelle « objet esthétique » à la différence de l'objet ordinaire, je lui préfère l'acception « élément esthétique », laquelle peut inclure non seulement des objets, mais aussi des éléments éphémères tels que l'odeur, les sons, le goût.

Concernant l'expérience esthétique d'un espace, le performeur et créateur de performances in situ Mike Pearson (2010) déclare:

If the stage is by nature synecdochic, a part representing a whole, then site is often a scene of plenitude. If theatre is characterized by omission, then site-specific performance exists within a plethora of phenomena, all competing for attention, all potentially meaningful: a concatenation of that at the site and that brought to the site. (2010, p. 118)

Analysant l'expérience esthétique de mon corps avec l'espace de café, je me pose les questions suivantes : quels sont les éléments esthétiques du café qui ont premièrement attiré mon attention et ont provoqué en moi les sensations associées à l'exil? Reprenant Pearson, il dit:

Objects are inherently unstable, serving representational, decorative, functional, fictive, or cognitive purposes, moment by moment. Their identity and meaning may be only partly

controllable. At site, it may be difficult to distinguish what is in play. Anything that has passed the boundary into performance may be assumed to be significant. (2010, p. 119)

Pendant mes visites au café, j'ai identifié certains éléments esthétiques qui ont provoqué chez moi des émotions positives et négatives. Par conséquent, mon rapport engendraient tour à tour une situation intime de « conflit » ou d'« harmonie » (Émond, 2020). Pour me guider dans le choix des éléments à inclure dans la dramaturgie, j'ai eu recours à l'observation de ma propre expérience esthétique de l'espace, identifiant et sélectionnant les éléments qui se trouvent dans l'espace de café et à proximité de celui-ci. J'ai grappillé tous les éléments susceptibles de revêtir un sens, une signification particulière dans ma propre expérience de l'exil, ainsi que dans les trois étapes vécues dans ce lieu multiculturel de Montréal (fig. 2.3).

Figure 2.3 Image qui représente mes émotions et sensations vécues dans l'espace de café.



Les éléments surabondaient, si bien que je me suis demandée comment il me serait possible de tous les assembler, les inclure. Il me fallait faire une sélection minutieuse pour l'élaboration de ma dramaturgie. À cela s'ajoutaient nombre de questions : dans quel ordre les inclure dans la dramaturgie? Comment tous ces éléments esthétiques interagissent-ils avec mon corps, influencent mon rapport à l'espace et ma sensation d'exil ? Comment influencent-ils les mouvements de mon corps dans cet espace?

D'une part, il était important d'éviter la « *plethora of phenomena* » (Pearson, 2010), d'ignorer la plupart des objets présents dans l'espace du café, afin d'inclure ceux qui seront absolument nécessaires pour l'histoire de ma dramaturgie et performance in situ (figure 2.4). Selon Merleau Ponty (1945) :

Percevoir n'est pas éprouver une multitude d'impressions qui amèneraient avec elles des souvenirs capables de les compléter, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible. Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives passé et les perspectives emboîtées jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle. (1945, p. 46)

C'est en m'appuyant sur ma propre expérience esthétique, mon intuition et ma sensibilité à l'espace — tout en m'appuyant sur mes références bibliographiques — que j'ai sélectionné les éléments que je jugeais les plus importants pour la création de ma dramaturgie. À cet égard, Merleau Ponty (1945) écrit : « La « bonne forme » n'est pas réalisée parce qu'elle serait bonne en soi dans un ciel métaphysique, mais elle est bonne parce qu'elle est réalisée dans notre expérience » (1945, p. 40).

Pour mieux systématiser tous ces éléments et informations trouvées, j'ai intégré à ma recherche « du contenu théorique au besoin », « les collectes théoriques » (Martz-Kuhn, 2016), me basant sur les lectures de plusieurs auteurs de plusieurs disciplines. Les réflexions de ces écrivains et penseurs confirment plusieurs coïncidences en ce qui concerne l'interrelation entre le corps, les sens, les émotions, les

Figure 2.4 La scène de plénitude, multitude d'impressions du quartier.



sentiments et l'espace lui-même dans l'expérience d'un espace. Ces références m'ont guidé pour l'élaboration de la structure de la dramaturgie in situ de l'exil, et j'ai pu établir les catégories en fonction de mon rapport intime avec trois étapes de l'exil telles que vécues dans cet espace.

Première catégorie : les sentiments, les gestes et les actions observés dans l'espace de café. Deuxième catégorie : le rapport avec les trois relations corps-espace. Et la troisième : le rapport aux éléments esthétiques sélectionnés (considérant les cinq sens).

2.3.1.1 Les émotions, les sentiments, les gestes et les actions

En prenant la phénoménologie comme point de référence, Ponty affirme qu'« il n'y a pas une perception suivie d'un mouvement »; « la perception et le mouvement forment un système qui se modifie comme un tout » (1945, p. 141). La perception que le corps fait du monde « varie ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte » (p.247). À cet égard, le psychologue argentin López Rosetti (2022) révèle qu'une émotion « propose, promeut, est canalisée dans une action spécifique, de défense et/ou d'attaque, dans l'émotion, la peur ou la colère ou dans une manifestation sociale envers l'environnement » (2022, p. 57) Merleau Ponty (1945) dit :

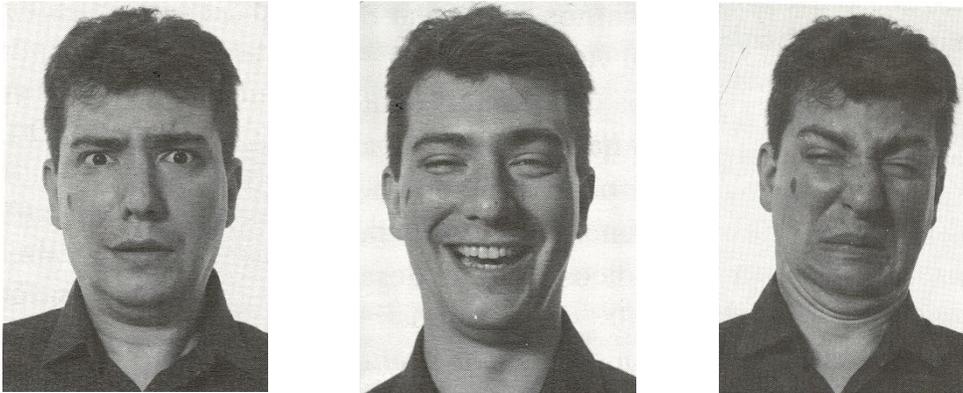
La joie et la tristesse, la vivacité et l'hébétude sont des données de l'introspection, et si nous en revêtons les paysages ou les autres hommes, c'est parce que nous avons constaté en nous-mêmes la coïncidence de ces perceptions intérieures avec des signes extérieures qui leur sont associés par les hasards de notre organisation. La perception ainsi appauvrie devient une pure opération de connaissance, un enregistrement progressif des qualités et de leur déroulement le plus coutumier, et le sujet percevant est en face du monde comme le savant en face de ses expériences. (1945, p. 47-48)

De fait, les émotions et les sensations qu'on éprouve relativement à un espace influencent les mouvements du corps, le mode d'interaction entre le corps et l'espace, le corps et les objets de l'espace, le propre corps avec les autres corps. « L'expression faciale des émotions est un fait interculturel et non appris » de sorte que dans toutes les cultures, elle est interprétée de la même manière; elle sont « universelles », affirme Rosetti (2022, p. 40 [notre traduction]). « Le geste peut aussi être utilisé pour défendre un espace donné, une personne indiquant par son expression qu'elle est réceptive à la compagnie ou qu'elle préfère être seule » (Sommer, 2007, p. 67 [notre traduction]).

Comment se présentent ces aspects en ce qui a trait à la relation de mon corps avec l'espace du café? Lors de mes visites, j'ai identifié et ciblé les émotions positives et négatives (peur, colère, joie, tristesse, dégoût,

stupéfaction, mépris, etc.) et des impressions intuitives (foi, culpabilité, haine, honte, envie) extériorisés par les gestes, mon corps (position, mouvements) et celui des autres.

Figure 2.5 La Peur, La joie, le dégoût, du livre *Emoción y sentimientos : No somos seres racionales somos seres emocionales que razonan* de López Rosetti (2022)



Ces figures (2.5) de López Rosetti (2022) m'ont servi de base pour reconnaître les émotions et les sentiments, ceux que j'ai vécus et ceux observés chez les autres. Plus tard, je les inclurai dans diverses situations de la pièce et pour la mise en scène et les improvisations avec les acteurs (voir annexe A).

2.3.1.2 Les trois relations corps-espace

Durant mes recherches en solitaire, j'ai pris conscience d'expériences esthétiques que j'avais vécues à trois niveaux différents, relativement à : 1) mon corps-l'espace de café, 2) mon corps-les objets de l'espace, 3) mon corps-les gens (les autres).

Afin d'accompagner mon processus de création, j'ai établi une corrélation entre les points de vue du philosophe Maurice Merleau Ponty, de l'architecte urbaniste Richard Sommer, de l'anthropologue Edward T. Hall et les psychologues Daniel López Rosetti, P. Weil et R. Tompakov, et Boris Cyrulnik.

D'un côté, Sommer (2007) considère primordiaux la localisation du corps dans l'espace, la manière d'organiser l'espace personnel et l'établissement du contact visuel pour l'amorce d'une conversation ou d'une rencontre avec une personne dans un espace public. Il affirme : «*the occupant of a corner location conveys a different meaning to a newcomer than one in the center of a room*» (2007, p. 67). D'un autre

côté, Hall, dans le chapitre *Mécanismes de l'espacement chez les animaux*(1971), révèle que « l'importance relative accordée respectivement à la vue, l'ouïe et l'odorat varie selon les cultures et conduit à des perceptions très différentes de l'espace et des relations des individus dans l'espace » (1971, p. 60). Selon lui, on perçoit l'espace à travers nos récepteurs sensoriels. Notre corps dispose de différents récepteurs pour percevoir un espace, qui sont plus ou moins efficaces en fonction de la distance avec l'espace, l'objet ou un autre individu. « L'appareil sensoriel de l'homme comporte deux catégories de récepteurs: les « récepteurs à distance » (les yeux, les oreilles et le nez); « les récepteurs immédiats » qui explorent le monde proche, par le toucher ou le goût, grâce aux sensations que nous livrent la peau, les muqueuses et les muscles ». (1971, p. 61-62)

À partir des concepts de Sommer et Hall, afin de clarifier pour moi-même et postérieurement faciliter l'exploration avec les acteurs, j'ai établi trois niveaux de relation corps-espace: corps-espace (la localisation du corps dans l'espace), corps-autres (en tant que par contact visuel, corporel, olfactif ou par la communication verbale), corps-objets (la relation avec les objets de l'espace de café, la manière d'organiser l'espace personnel, la table dont je m'assois, mes choses sur la table). Les trois niveaux de relation du corps avec l'espace variaient, comme Merleau Ponty le disait, par rapport à mon expérience esthétique vécue tout au long de mes visites au café. Ma sensation d'étrangère à mon arrivée et puis ma familiarisation et adaptation à cet espace au fil du temps, influençaient visiblement mes habitudes, mes mouvements et actions de mon corps.

L'analyse du rapport d'« harmonie » ou de « conflit » de mon corps avec l'espace, de mon corps avec les autres, de mon corps avec les objets, les émotions et sentiments qui produisent un geste, une action ou un type de mouvement en particulier, son évolution dans le temps, définiront les trois étapes de l'exil : l'arrivée, la confrontation, l'adaptation. Ces étapes seront présentées un peu plus tard en quatre scènes distinctes, auxquelles sera ajoutée une cinquième, qui sera la scène finale.

Corps-espace

Bien que le corps et l'espace soient un seul et même système, que la perception de l'espace participe de tous nos sens, la relation du corps- espace active d'abord les « récepteurs à distance » (les yeux, les oreilles et le nez).

Je me souviens de la première fois que je suis entrée dans ce café. J'étais étonnée de constater que l'entrée était située dans un coin du bâtiment. De ce coin, de cette entrée, je pouvais saisir tout l'espace de ce café ; je ne vous cacherais pas que cela me semblait étrange, de pouvoir saisir et visualiser tout l'espace à partir de ce coin, de cette entrée. Aussitôt m'est venue cette phrase de l'architecte Le Corbusier, apprise durant mes études « [l'architecture] s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture » (Le Corbusier 1887-1965. *et al.*, 1935). C'est exactement ce que j'ai fait dans l'espace de café : j'ai marché, me laissant bercer, remuer, interpeller cet espace sollicitant puissamment et simultanément mes cinq sens.

Parmi les éléments esthétiques perçus, l'atmosphère générale me rappelait les cafés de l'Argentine. J'ai également remarqué la disposition particulière des tables par rapport au comptoir, permettant ainsi un contact visuel sans interférence entre les baristas et les clients, puis la machine à café, le moulin à café, les photos et cadres sur les murs, la musique (plus forte que nécessaire), quelques baristas qui entonnaient les airs entendus, la clientèle qui les écoutaient, le multiculturalisme présent, les différentes langues parlées, particulièrement l'italien des baristas et de quelques clients. Tout cela donnait un caractère particulier à ce lieu (figure 2.6, 2.7 et 2.8).

Figure 2.6 Image de la table située proche de l'entrée où je me suis assise la première fois dans le café, distribution des tables et chaises, murs avec photos de famille, décoration sportive et gens du café qui socialisent assis autour de la même table ou travaillent seul et puis socialisent.



Figure 2.7 Vue de la table au comptoir, derrière moi, le mur de photos. Les gens font la file au comptoir pour commander leur café.



Figure 2.8 Gens du quartier regardant un match de football dans différents écrans. Ce café est un lieu emblématique pour regarder ce sport. Il y a fréquemment des dialogues sur la thématique sportive entre les habitués et les baristas.



Rapidement, j'ai senti le parfum du café, qui m'a plu. C'était comme en Argentine ou en Italie. Par la suite, je me suis rendu compte que, contrairement aux cafés en Argentine, je devais me rendre au comptoir pour

commander mon café. Je devais donc faire la file, payer et attendre au comptoir qu'on me donne mon café. Entretemps j'avais remarqué les photographies sur les murs, me rappelant les souvenirs de ma famille d'origine italienne qui avait quitté sa terre natale pour immigrer en Argentine. Je les ai longtemps observés, me suis approché du comptoir, cette fois-ci pour commander. C'est alors que j'ai eu ma première interaction avec une personne du café : le barista. Il m'a demandé ce que je voulais prendre. J'ai commandé le café comme je l'aime, mais, limité par mon français perfectible, je ne trouvais pas les mots pour ce faire. Aussitôt, j'ai senti de la frustration, et j'avais l'impression que l'espace et moi étions en conflit. Entretemps, les gens de la file attendaient que je commande, je n'y arrivais pas. J'éprouvais un malaise profond.

L'espace me paraissait étrange. À cela plusieurs éléments nourrissaient le sentiment d'un conflit entre moi et l'espace. Toutefois, plusieurs de ces éléments (j'y reviendrai un peu plus tard) me faisaient éprouver de la quiétude, générant de l'harmonie à l'intérieur de moi. Quelque chose dans l'ambiance me rappelait les conversations avec mes amis dans les cafés en Argentine. J'ai pensé qu'il serait important de dupliquer ces expériences passées, cette fois-ci dans ma nouvelle ville. La prédominance de sensations positives, celles notamment produisant le retour de la mémoire involontaire — mes expériences positives, entre amis, dans les cafés en Argentine — m'ont convaincu qu'il me fallait retourner dans cet espace. C'est ce que j'ai fait le lendemain, puis le jour suivant, jusqu'à ce que je devienne une habituée de ce lieu. L'étude de l'évolution de la relation, le positionnement influencé par les émotions et sensations de mon corps dans cet espace, et familiarisation — adaptation — sont tributaires de mon travail d'improvisation et de création avec les comédiens de la pièce *Entre deux mondes*. À cet effet, je me base sur l'analyse des concepts de Richard Sommer (2007) mentionnés au début de cette section et interprétés par moi en croquis (figures 2.26-2.27), feraient partie du travail d'improvisation avec les comédiens.

Corps-autres

En ce qui concerne la relation corp-autres, j'ai pris comme référence principale les études de l'anthropologue Edward T. Hall (Hall et Petita, 1971)¹⁵, mentionne que les mécanismes d'espacement chez les animaux renvoient à ceci que chaque animal est entouré d'une série de « bulles » ou de « ballons » aux formes irrégulières, qui servent à maintenir un espacement spécifique ou une distance entre individus de

¹⁵ Ces concepts sont définis dans le chapitre 2, pages 25, 26 et 28

différentes espèces (« la distance de fuite et la distance critique ») ou d'individus de la même espèce (« distance personnelle et sociale »).

La « distance de fuite », un concept de Hediger définie « l'automatisme d'espacement entre les espèces »; « un animal sauvage ne laisse approcher aucun homme ou autre ennemi virtuel au-delà d'une distance donnée, à partir de laquelle il prend la fuite en cas de danger. La « distance critique » sépare la « distance de fuite » de la « distance d'attaque » (Hediger, cité par Hall et Petita, 1971, p.23) . S'il y a impossibilité de fuir, il ne reste qu'à attaquer pour se défendre ou défendre son territoire.

La « distance personnelle » est définie par une « bulle invisible qui entoure l'organisme. Deux animaux, chacun entouré de sa bulle, changent d'attitude lorsque leurs bulles viennent à chevaucher ». L'organisation sociale en dépend. Un animal dominant a tendance à avoir une grande distance personnelle. Actuellement le terme « distance sociale » et équivalent à dire « distance personnelle », et plus encore après la COVID. Elle varie d'une société à l'autre et selon l'état émotionnel d'un individu. Par exemple, elle est très variable « entre les gens quand ils font la queue » aux États Unis et l'Amérique-latine. « Elle s'accompagne de gestes conventionnels, tels que la manière de saluer » (Weil *et al.*, 1975, p. 258). À continuation, quelques exemples de correspondance entre la théorie et ce que j'ai trouvé dans l'observation sur le terrain (figure 2.9, 2.10, 2.11 et 2.12).

Figure 2.9 Image de comparaison de territorialité humaine ou distance sociale selon la culture anglo-saxonne et la culture latine. Référence théorique (Weil *et al.*, 1975, p. 258).



Figure 2.10 Distance sociale d'habitueés faisant la queue dans le café. Terrain d'étude.



Figure 2.11 Territorialité, distance sociale et contact corporel entre deux amis hommes et une femme seule (dans sa propre bulle et à une « distance de fuite ») dans un espace public. Référence théorique.

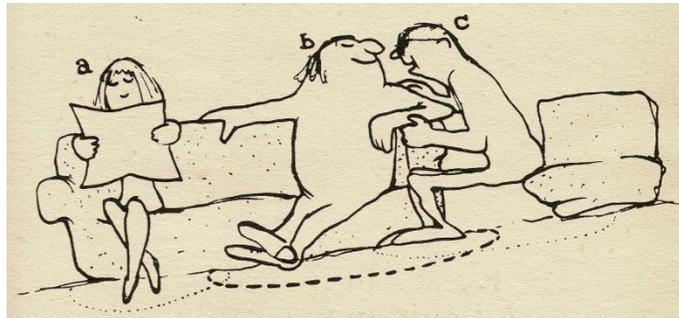


Figure 2.12 Distance sociale et attitude corporelle d'un groupe d'habitué(s) du café. Terrain d'étude.



Ma première interaction avec les autres, avait eu lieu juste au même moment que j'ai ouvert la porte d'entrée. Comme si j'étais sur une scène de théâtre, en plus d'avoir une vue privilégiée de l'espace même, semblable à celle des figures 2.7, je pouvais regarder tous les gens (les autres). En même temps, les autres, comme s'ils étaient des spectateurs, pouvaient prendre leur temps pour me regarder.

Par rapport aux gens (leur corps avec les autres) et à la relation entre mon corps et les autres, j'ai étudié les comportements et le langage corporel des personnes, en considérant les références théoriques mentionnées. J'ai observé les comportements interpersonnels des personnes de différentes cultures (spécifiquement la mienne d'origine latino avec les saxonnés-canadiens et les méditerranéens-canadiens, entre autres); entre les habitués du café et la façon dont ils se comportent et conversent différemment de ceux qui ne sont pas des habitués ou font partie du quartier ou sont un(e) nouvel(le) arrivant(e). J'ai

remarqué les différentes distances sociales entre leurs corps, la façon de se saluer, de s'asseoir, de se regarder, ainsi que leurs manières de s'habiller.

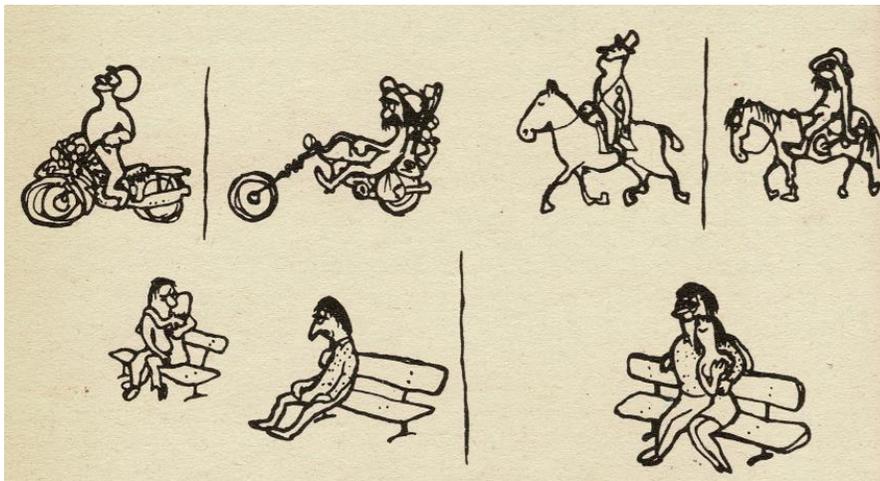
Figure 2.13 Images prises pendant ma recherche des détails de vêtement en différents styles des plusieurs habitués du café d'âge et culture variées, certains seront d'inspiration pour le costume de la pièce.



Parmi les références théoriques, un des fragments du livre *Votre Corps Parle* (Weil et al., 1975) que par exemple m'a inspiré à définir certaines émotions et attitudes corporelles des gens du café et que, plus tard, je utiliserais pour mes personnages, a été celui-ci (voir figure 2.14):

[...] Le relief des parties du corps : le lion : le lion se reconnaît à la position du thorax où se trouve le cœur, c'est-à-dire le centre de l'émotion, le centre du Moi. [...] Quand la posture accorde une place prépondérante au thorax, nous sommes en présence d'une prédominance du Moi. Quand la poitrine est creusée, nous nous trouvons en présence d'un sujet dont le Moi est affaibli. Un thorax en posture normale, signifie un Moi équilibré. (Weil et al., 1975, p. 42-43)

Figure 2.14 Image qu'illustre le texte antérieur. Le thorax, centre du Moi équilibré ou affaibli en différentes circonstances. Référence théorique (Weil et al., 1975, p. 44).



Ces images et d'autres qui se trouvent dans l'annexe B, je les utiliserais postérieurement pour les indications de la mise en scène en plusieurs situations de chaque personnage et en différents parties de la pièce et me seraient utiles pour le développement de la dramaturgie et le travail d'improvisation avec les comédiens en salle de répétition (deuxième partie du montage dramaturgique) que je traiterai à la section 2.5.4.3.

Corps-objets

D'un côté, en considérant l'anthropologue Hall (Hall et Petita, 1971), la relation corps-objets est définie par la proximité entre le corps d'un individu et les objets qui font partie de l'espace perçu. Comme déjà mentionné, Hall dit que la perception d'un objet proche se réalise par l'exploration possible grâce aux « récepteurs immédiats » faisant partie de l'appareil sensoriel d'un individu et ceux qui sont le goût et le

toucher. Les objets sont séparés de nos corps par un « espace tactile ». Et l'espace visuel nous permet de distinguer les objets entre eux. C'est par le toucher actif intentionnel est très informatif et « il permettait aux sujets de reproduire avec 95% d'exactitude des objets abstraits dissimulés à la vue » (James Gibson, cité par Hall et Petita, 1971, p. 83)

Un des premiers objets que j'ai touché la première fois de ma visite dans l'espace de café, était la tasse à café, puis la table où je me suis assis. Ensuite, je me rappelle que j'ai pris la cuillère et que je l'ai plongée dans la tasse pour mélanger le sucre deux, trois, quatre fois. Après j'ai remplis la cuillère de la mousse de lait et l'ai mise dans ma bouche (voir figure 2.15). J'ai senti la texture souple de la mousse de lait, sa saveur mélangée avec un petit soupçon de chocolat et l'exquise et particulière saveur du café mélangé avec beaucoup de lait. Cette expérience sera introduite dans la dramaturgie en différentes scènes de la pièce *Entre deux Mondes*.

Figure 2.15 Photo de la tasse de café à mon goût.



Ma table était située très proche d'un des murs plus longs. Assez proche que maintenant j'étais capable de remarquer plus de détails sur quelques photographies sur les murs; elles sont des souvenirs de la famille italienne propriétaire du lieu et différents événements sociaux et sportifs, principalement de football. Elles

me rappelaient l'histoire de ma propre famille d'origine italienne et de mon grand-père qui a joué au football et était journaliste sportif, peu m'importait si les détails des histoires étaient les mêmes.

D'autre côté, et selon Richard Sommer (2007), j'ai observé et analysé la manière d'organiser l'espace personnel; mon propre espace personnel. Comment j'organisais mes objets sur la table les premières fois lors de mon arrivée et plusieurs mois plus tard. Quel type d'objets j'apporte avec moi la première fois et les suivantes. Par exemple : de porter seulement mon sac à main avec un livre, prendre mon café et puis partir, à m'asseoir avec mon ordinateur et passer des heures en travaillant, avec mon journal de bord, entre autres, et faire des petites pauses pour parler avec un de mes amis du café.

Comme on a déjà vu, les émotions et les sensations qu'on éprouve normalement relativement à un espace influencent les mouvements du corps, le mode d'interaction entre le corps et l'espace, le corps et les objets de l'espace, le propre corps avec les autres corps. Comment se présentent ces aspects au niveau émotionnel en ce qui concerne la relation de mon corps avec l'espace du café à travers le temps? Je reconnais qu'entre ma première visite au café et aujourd'hui, mon corps en interaction avec l'espace a expérimenté ou vécu une progression. Les émotions ont joué un rôle primordial dans la façon dont mon corps interagit avec les objets du café (meublier, tables, photos, équipement, comptoirs, etc.), les autres corps du café (les visiteurs ou habitués).

L'écrivain Georges Perec (2000) me donne des pistes pour la construction de la dramaturgie. Dans *Espèces d'espaces*, il écrit : « [...] une ville : de la pierre, du béton, de l'asphalte. Des inconnus, des monuments, des institutions. Mégalo-poles [...] Qu'est-ce que le cœur d'une ville? L'âme d'une ville? » (2000, p. 121) [...]. Plusieurs pages après il continue : « De nombreux endroits se rattachent à des souvenirs précis : ce sont des maisons où ont vécu jadis des amis que j'ai perdus de vue, ou bien c'est un café dans lequel j'ai joué pendant six heures d'affilée au billard électrique » (2000, p. 214).

Le début de ce récit décrivant ville, quartier, rue et café, est de caractère plus scientifique et cartésien, sorte de mise à distance du corps avec l'espace où il n'existe pas de lien émotionnel ou de familiarité avec l'espace. Puis, vers la fin, tout devient plus poétique, Perec illustre ces espaces dans une dimension évidemment plus émotionnelle et vibrante parce que, comme Pearson le dit, des histoires ont été vécues dans ces espaces. On pourrait dire, par conséquent, que Perec désigne une évolution comparable à celle d'un individu qui met les pieds pour la première fois dans un espace public et celle d'un habitué de ce

même espace public. Ces citations de Georges Perec, me serviront de référence formelle pour créer le contrepoint entre le langage réaliste et poétique de la pièce, entre la réalité visible et le monde intérieur du personnage que sera mon alter ego.

2.3.1.3 Les sources d'inspiration

Comme déjà expliqué dans le chapitre d'introduction concernant mon bagage culturel et professionnel et individuel, je suis toujours proche à différents modes expressifs artistiques. C'est en considérant cela que naturellement et parallèlement à mon travail sur le terrain et à ma collecte des données théoriques, j'ai recueilli différentes sources d'inspiration qui ont attiré mon attention et qui postérieurement feraient partie du montage dramaturgique. Ils étaient en différents formats : images, sons et musique, textes d'inspiration, entre autres.

Les Images d'inspiration

J'ai choisi des images prises des différentes sources (revues, catalogues, internet, publicités, artistiques) par rapport à mes notes et aux émotions que j'avais vécu et qui représentaient mon état émotionnel intérieur ou les gestes et attitudes des gens dans l'espace de café.

Dans la figure 2.16, j'ai fait un collage d'images d'inspiration pour la dramaturgie dans la partie réaliste de la pièce, dont par exemple: la colombe blanche que symbolise l'entrée dans la première du personnage de Marie-Sol; le paon que j'associe à la figure 2.14 et à la séduction d'un homme à une femme; le geste typiquement italien, qui seront présents dans la caractérisation des gestes du personnage d'origine italienne; le visage d'une femme prête à la séduction; le collage des mots symbolisant la multiculturalité présente dans l'espace de café.

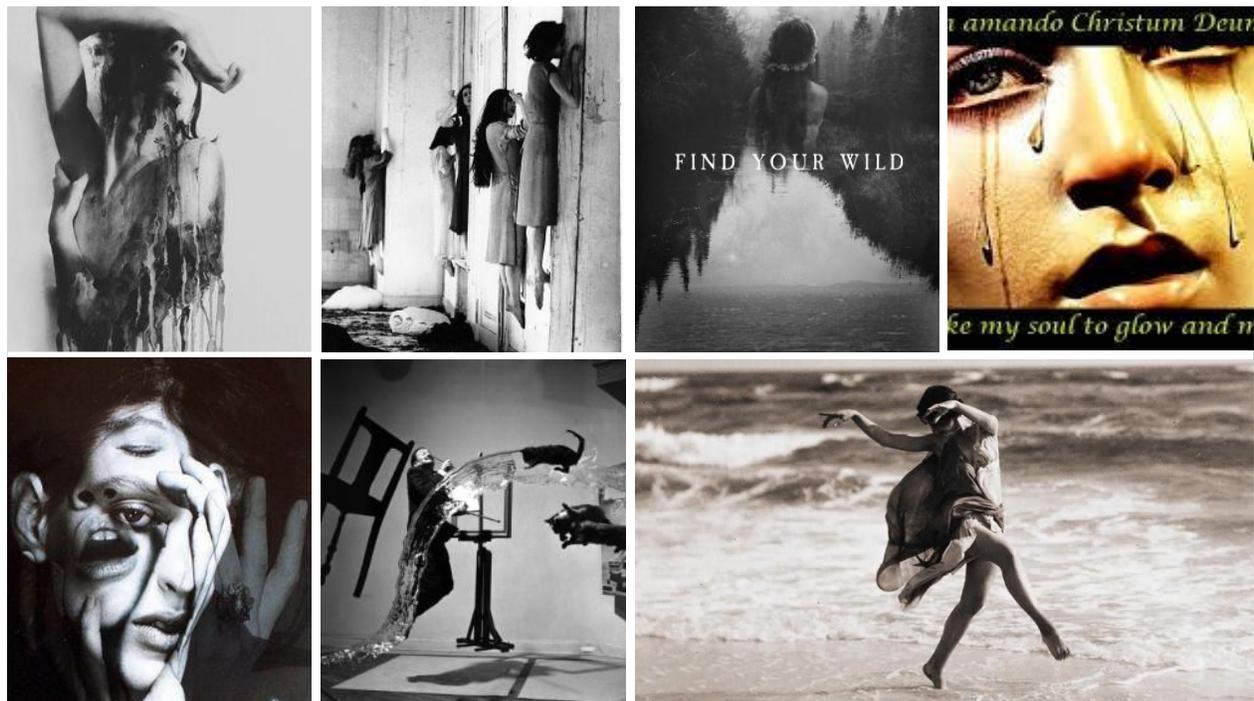
Dans la figure 2.17, j'ai choisi des images qui représentent des émotions et sensations que j'incorporerais aux différents monologues intérieurs du personnage féminin de Marie-Sol¹⁶. Par exemple, l'angoisse, la tristesse, la joie par rapport aux circonstances propres du personnage dans l'espace de café où de sa vie.

¹⁶ Pour en savoir plus sur l'histoire d'*Entre deux Mondes*, S.V.P. aller à la section 2.4

Figure 2.16 Collage d'images d'inspiration pour l'écriture de la dramaturgie.



Figure 2.17 Images d'inspiration pour les monologues intérieurs du personnage de Marie-Sol.



Le son et la musique

Une autre source importante d'inspiration pour la construction de la dramaturgie a été la collecte d'éléments esthétiques sonores. Pendant mes visites au café, j'ai enregistré avec un appareil professionnel des sons évocateurs propres au café, comme le bruit de fond qu'inclus ceux qui provenaient d'en arrière du comptoir (ceux de la machine à café, du moulin, etc.) et ceux que produisaient les habitués (bavardages, entre plusieurs). J'ai également pris note des phrases entendues et certaines expressions spécifiques, par exemple l'expression « *game over* », à la fin d'un match. Avec l'aide d'une application sur mon cellulaire, j'ai dressé une liste de chansons en anglais, en français, en italien et espagnol, chansons que j'avais entendues dans l'espace du café, dans la rue. J'ai constaté que la musique figurait également comme baromètre de l'état d'être intérieur du barista, celui-ci choisissant « sa musique » à chacun de ses quarts de travail; c'était une manière pour lui de s'exprimer, d'interagir avec les autres. Plus tard, j'ai fait une sélection finale de ces chansons — l'explication figure dans la section 2.5 du montage dramaturgique in situ.

2.4 L'écriture de la dramaturgie

J'ai commencé à écrire *Entre deux Mondes* avant la pandémie, à Montréal. En solitaire, j'ai développé la stratégie d'écriture dramaturgique, créé des tableaux, des textes explicatifs, reprenant les éléments esthétiques et théoriques recueillis — comme mentionné dans la section 2.3.1.3. Tout en aller-retour avec la théorie.

À la lumière de ma formation d'architecte, je me permets l'emploi de termes issus de l'architecture, soit les mots construction et structure. Considérant que divers matériaux — ciment, sable, pierre, brique et autres — sont utilisés pour construire un bâtiment et espace, les éléments recueillis seront pour moi les matériaux de construction de la structure de la dramaturgie : dessins, images, notes, textes, mots, poèmes, sons et musique recueillis en format papier, enregistreuse de son ou vidéo. Certains d'entre eux ont été mentionnés antérieurement. C'est à partir de ces éléments que j'ai commencé l'écriture proprement dite en utilisant la technique du montage dramaturgique (voir définition chapitre 1, section 1.5). La première étape du montage dramaturgique d'*Entre deux Mondes* a été réalisée en solitaire à partir d'une sélection et organisation postérieure de tous les éléments recueillis lors de ma collecte de données. Une deuxième étape du montage dramaturgique a été réalisée avec l'équipe en salle de répétition, que je vais expliquer dans la section 2.5.

2.4.1 Le montage dramaturgique d'*Entre deux Mondes*: première étape.

Dans cette première étape, j'ai organisé ces éléments esthétiques en séquences pour atteindre une structure dramaturgique dont la trame narrative est basée sur ma propre sensation d'exil dans le café du Mile-End. En m'inspirant du processus tributaire de l'architecture, j'ai bâti la structure de la dramaturgie, dont la base constitue la mouture initiale au bâtiment et sur laquelle j'allais ajouter les éléments finissant pour enrichir et donner beauté et qualité esthétique à l'ensemble. La structure dramaturgique d'*Entre deux Mondes* a été divisée en cinq scènes en tenant compte les 3 étapes de l'exil (section 2.3.1). La première scène figure l'arrivée de Marie-Sol à l'espace de café, les deuxième et troisième scène la confrontation avec l'espace et ses éléments, la quatrième scène l'adaptation, et la scène finale qui résout l'histoire dramaturgique. Cette structure que j'appelle montage dramaturgique (voir définition chapitre 1, section 1.5) a été créée avec des matériaux sonores, visuels, etc., sélectionnés après la collecte de données, que j'ai organisé en séquence. Un exemple de la première organisation que j'ai faite se trouve ci-dessous (figure 2.18). Je l'ai modifiée au fur et mesure de l'évolution du montage dramaturgique.

Ce tableau montre la façon dont j'ai créé le premier montage dramaturgique. Dans la première colonne figurent les scènes numérotées et leur titre. Dans l'exemple on peut voir la scène Intro, son titre « L'arrivée », et une légende indiquant le contexte de temps et d'espace. Dans la deuxième colonne, Dans la deuxième colonne, j'ai intégré des références bibliographiques sur la relation corps-espace lesquels serviront plus tard à la mise en scène et aux mouvements et gestes improvisés des acteurs. J'ai aussi mis une brève description des situations et des thèmes de dialogue à partir desquels nous improviserons et des images d'inspiration symbolisant certaines sensations, concepts que j'ai voulu inclure dans la scène (par exemple, la colombe blanche et le portrait féminin et le paysage en plein air, symbolisant l'entrée du personnage féminin principal et le changement qu'elle apporte dans le lieu). La troisième colonne est principalement consacrée aux descriptions des éléments vidéo à incorporer, partie visuelle de la dramaturgie. La quatrième colonne donne les détails concernant les sonorités, ambiances, chansons utilisées dans chacune des scènes. La version du montage dramaturgique que j'utiliserai plus tard pour le travail avec les acteurs est disponible dans l'annexe.

Figure 2.18 Première et troisième page de ma première version de la structure du montage dramaturgique.

ENTRE DEUX MONDES: MONTAGE DRAMATURGIQUE		Par LIVIA MAGNANI	
Numéro scène/durée période année/	Notes/Images inspirations/indices pour l'improvisation et bibliographie/ Dialogues	Vidéo/projections/ ambiance café	Son
MONTRÉAL			
INTRO– Titre scène: Le contexte- Montréal. Un jour début printemps Espace: Extérieur du café à Montréal.	Personnages: Steve- "regular" du café il y a 15 ans, voisin du quartier, canadien anglophone Joe- regular" du café il y a 10 ans, voisin du quartier, canadien anglophone d'origine jamaïcaine Barista- il y travaille depuis plusieurs années. D'origine italienne, il parle anglais, français. Marie-Sol- artiste nouvelle arrivante au Canada, elle parle pas beaucoup les langues locaux.	Vidéo: (Intro filmation espace café (L'espace café panoramique des murs et café. Mélange avec de photos. Extérieur du café - les pieds des personnages (Steve et Joe). Deux personnages jouant au football dans la rue. Ils entrent dans le lieu. Close up porte d'entrée- coupé 	Son Fond ambiant: bruit de la machine à café, mélangé avec le son de la TV-match de football. Son des voix dialoguant dans différentes langues Musique: Paloma, Andrés Calamaro (version originales) https://www.youtube.com/watch?v=D53dDUgkrtE
SCÈNE 1 Titre scène: L'arrivée. – début de la séduction. the red carpet 1 Même jour du printemps Espace: Intérieur du café à Montréal.	Tout les mouvements et gestes du corps son normales, réalistes, théâtrales. Dialogue 1 : Steve et Joe :entrent à l'intérieur du café Le barista est dans son poste de travail, en arrière la bar. Joe :est à sa table préférée, la même balle que la vidéo entre ses jambes, lisant maintenant le journal, commentant le match de football l'un à l'autre. Steve au bar, commande le café, discute de sport avec le barista. Joe , de loin, assis, aussi discutent du sport. Steve se met à table avec Joe et dépose les deux tasses de café en s'installant à la table habituelle.	Vidéo: Projections des photographies du café e son histoire, etc. sur les écrans et d'images close-up de l'espace café accompagnent la voix en off	voix en off. Comme dans un match de football, la voix en off décrit l'espace et son histoire, la caractéristique de gens qui viennent, etc. La voix mentionne les personnages comme s'ils étaient des joueurs de football au début du match. Voix en off. Description sensuel du café: Le café en tant que boisson
	Barista- Come on, guys!! The GAME IS OVER- il le dit en criant Silence chacun des trois à son tâche: Joe continue avec son journal et joue au mots croisés, Steve commence à travailler dans son ordinateur.		(description sensuelle et métaphoriquement) Des sons magnifiés avec des effets accompagnent la description Musique: Paloma, Andrés Calamaro (version originales) https://www.youtube.com/watch?v=D53dDUgkrtE
	L'arrivée au café par première fois est ici associée à l'arrivée de la première étape de l'exil. Les mouvements, gestes, etc. Seront recherchée par l'improvisation avec performeurs en prenant compte les mouvements des animaux. Références bibliographiques: López Rosetti, Hall, Sommer, Perec, Weil et Tompakov Mari-sol et L'innocence entrent à l'intérieur du café  Habillée comme une colombe blanche et écharpe en soie, elle se faufile et marche sur le tapis rouge.	Flashes d'extraits du tournage d'un café à Cordoba. On peut voir l'espace, On peut voir: les personnages, l'entrée de Marie-Sol. (Parallélisme) 	Son des sons magnifiés accompagnent la description sensuelle du café qui fait le préparer et le serve et reçoit le payement. - des sons des animaux (un paon) annonce la séduction. Référence: https://www.youtube.com/watch?v=100Bni_GpZc https://www.youtube.com/results?search_query=son+paon

2.4.2 Synopsis de l'histoire d'*Entre deux Mondes*

Entre deux mondes, pièce de théâtre-performance in situ multimédia d'inspiration autobiographique, traite des thèmes de la migration et de l'adaptation lors de mon arrivée à Montréal. L'histoire se déroule dans un café italien du quartier Mile-End, où la présence de différentes cultures est saillante. Dans cet espace, Marie-Sol, d'origine italo-argentine et euro-orientale, née à Cordoba (Argentine) éprouve des émotions et des sensations en lien avec l'exil, la migration, la confrontation, le sentiment d'appartenance et l'adaptation à l'espace, aux présences corporelles et aux images que lui renvoie la société qu'elle commence à découvrir.

La première fois que Marie-Sol visite ce café, elle reconnaît que plusieurs aspects de l'espace lui rappellent des souvenirs des cafés italiens de sa ville natale. En même temps, elle éprouve des difficultés à entrer en contact avec la plupart des gens du café, leurs comportements, codes corporels et gestuels, langue d'expression, différant considérablement des siens. Cela ne l'empêche pas d'y retourner. Cumulant les visites, elle gagne en confiance, se familiarise avec le lieu et les gens. S'ensuit un développement et une évolution significative sur le plan physique, social et intellectuel : expressions physiques, gestuelles et verbales, pour n'en nommer que quelques-unes.

Cherchant à s'adapter à son nouvel environnement, elle établit des relations avec les habitués Steve, écrivain, José, journaliste sportif, et Giuliano, le barista. S'ensuit une relation romantique avec le lieu et les personnages présents. Simultanément, elle est tiraillée entre son passé — qu'elle revisite par le biais de dialogues intérieurs — et son présent.

Un événement familial interrompt son processus d'adaptation, provoquant une crise intérieure. Elle s'éloigne pour se ressaisir. L'histoire de la dramaturgie se déroule en une année (chaque scène est un jour d'une saison différente de l'année), dans une langue réaliste et poétique, puisant son inspiration dans un mélange d'événements autobiographiques et fictionnels, accompagnés d'images et de vidéos. Présentée en Argentine, la version espagnole de la pièce figure des dialogues en français, en italien et en anglais.

2.5 Montage dramaturgique d'*Entre deux Mondes* : deuxième étape.

Cette deuxième étape du montage dramaturgique est réalisée avec toute l'équipe. Basée sur le premier montage dramaturgique que j'ai réalisé en solitaire. Elle consiste à enrichir la dramaturgie dans un processus de création collaboratif impliquant l'ensemble des acteurs et concepteurs.

2.5.1 Organisation du montage dramaturgique en situation COVID

Initialement, j'avais planifié réaliser le montage dramaturgique et la mise en scène de la pièce en salle de répétition, et former une équipe composée d'une actrice, deux acteurs et une personne à la régie (pour gérer le son, les vidéos). Après avoir défini la distribution des rôles pour chaque acteur, une première visite du café italien du Mile End — l'inspiration de base de la dramaturgie — serait effectuée avec les acteurs. Le but, faire connaître les lieux, s'y imprégner, observer et identifier les personnages et situations potentiellement présentes dans la dramaturgie. Cette visite serait suivie d'un premier atelier d'exploration et d'improvisation (deux séances de trois heures chacune, et une séance de six heures), à la salle de répétition de l'UQAM¹⁷ avec un intervenant ayant travaillé dans le théâtre in situ.

Au départ, des exercices d'exploration et d'improvisation seraient mis en place conformément aux concepts, corps-espace, corps-autres, corps-objets. À ce stade, des objets évocateurs de l'espace réel du café seraient identifiés, sélectionnés et incorporés. Ensuite, un deuxième atelier d'exploration et d'improvisation échelonné sur un mois (deux séances hebdomadaires de trois heures chacune) serait organisé avec l'ensemble de l'équipe, faisant un total de 24 heures, afin de travailler sur l'improvisation des mouvements des personnages, en prenant en considération les trois étapes de l'exil : l'arrivée, la confrontation et l'adaptation. Il y aurait également des rencontres d'équipe pour discuter des modifications à apporter à la dramaturgie et à la pièce. Ensuite, un retour au texte pour y apposer ces modifications; un simple va-et-vient entre l'improvisation de la pièce et l'écriture sur papier.

Le travail en salle de répétition serait conclu avec deux sessions d'enchaînement complet, avant d'aller au montage in situ de la performance dans l'espace réel du café — qu'on appelle normalement l'entrée de la salle et qui serait ici le montage in situ —. Dans l'espace réel du café, on ferait deux séances d'enchaînement complet et trois soirées de présentations avec un petit public.

Lors de l'écriture de la pièce, la pandémie de COVID sévissait. Peu de temps après, nous étions tous confinés, les restrictions abondaient, de même que l'impossibilité de se réunir, que ce soit à la maison ou dans des espaces publics — rappelez-vous que vous ne pouviez même pas vous asseoir dans un café. J'ai donc été confronté à un dilemme : comment faire l'exploration avec les comédiens? Comment présenter l'œuvre *Entre deux Mondes*? J'avais alors deux options : commencer les improvisations et faire plus tard

¹⁷ Université de Québec à Montréal, Canada.

un montage fictif dans une salle de répétition de l'UQAM, sans public. Cette première option signifiait qu'il fallait explorer les avenues possibles dans un espace neutre et noir, puis en faire l'enregistrement vidéo afin d'avoir du matériel servant d'outil d'analyse et de travail pour raffermir divers aspects, notamment la méthodologie dont je me suis servi pour développer ma dramaturgie in situ. Cette option, à mon avis n'a rien à avoir avec le concept in situ et l'expérience de travail dans un espace réel. La deuxième option est de commencer l'étape d'exploration dans une salle de répétition, présenter la performance dans l'espace à l'origine de la dramaturgie in situ (l'espace de café), et ce dès que les restrictions sanitaires le permettront.

Au début de 2020, la pandémie frappe encore plus fortement. Les restrictions variaient d'un pays à un autre, avec des vagues et des conditions de restrictions distinctes. Comme tous les artistes et créateurs dans le domaine des arts vivant travaillant à Montréal, notre équipe a été forcée d'arrêter le travail, et ce jusqu'à la fin de la crise pandémique. J'ai donc saisi l'occasion de rendre visite à ma famille en Argentine pour tout le mois de février 2020. Finalement, j'y suis restée six mois, coincée à Cordoba avec l'impossibilité de retourner à Montréal, notamment en raison de vols annulés chez Air Canada. Il y a longtemps que je n'y avais passé autant de temps. À un moment, Montréal commença à me manquer, et je me sentais soudainement loin de chez moi. Entretemps, je fréquentais les cafés de Córdoba, ma ville d'origine, mais je n'arrivais plus à me sentir d'affinité les locaux, leurs gestes, leur élocution, leur manière de parler fort contribuant au sentiment étrange d'arrachement à Montréal, ma ville d'adoption.

Je souffrais alors d'un sentiment déjà vu et connu, celui de l'exil, cette fois-ci dans ma ville natale! C'est alors que j'ai décidé de faire le montage dramaturgique et de la performance in situ dans ma ville natale en Argentine. J'ai invité d'anciens collègues et professionnels du monde du théâtre à Cordoba, en Argentine, à participer au projet, notamment Rafael Reyeros et Cristina Morini (mes parrains artistiques), Gabriela Grosso (actrice de la Comedia Cordobesa). Ensemble, et avec l'aide du directeur du Teatro Real, où j'ai travaillé avant de quitter Cordoba, nous avons formé une équipe de travail et rassemblé les ressources pour faire le montage dramaturgique (l'exploration avec les comédiens), ensuite le montage in situ de la performance en co-production avec ma compagnie Espace Scène¹⁸. L'étape exploratoire et de

¹⁸ Compagnie que j'ai créée en 2018, ici à Montréal, dans le but de produire toute sorte de performance en espaces non conventionnels, www.espace-scene.com

répétition aurait lieu dans une salle du Teatro Real de Cordoba. C'est, d'ailleurs, dans ce lieu qu'a commencé ma carrière artistique en théâtre.

Peu à peu, des compagnies aériennes offraient des vols pour mon retour à Montréal, mais il m'a fallu attendre l'arrivée de nouvelle carte de résidence permanente, laquelle avait expiré lors de mon long séjour en Argentine. Une fois de retour à Montréal, toute l'étape d'exploration et répétition serait faite à distance, avec une petite partie de l'équipe à Montréal via Zoom et le reste de l'équipe à Cordoba.

2.5.2 L'adaptation de la dramaturgie de Montréal à Cordoba

Comme susmentionné, j'ai vécu à nouveau, cette fois-ci à Cordoba une situation et des sensations liées à l'exil, où j'ai éprouvé fortement une impression, et peut-être aussi des symptômes d'un déjà vu. Bien que la dramaturgie de la pièce fût inspirée d'un café montréalais, sont adaptation en langue espagnole, requérait qu'elle se déroule dans un café d'origine italienne de la ville de Cordoba, dans un quartier où se jouxtent différentes cultures, notamment locale et italienne.

Cette adaptation de la dramaturgie à Cordoba figure le personnage de Marie-Sol, une femme d'origine italo-argentine et euro-orientale, née à Montréal, qui, fraîchement débarquée à Cordoba, met les pieds pour la première fois dans ce café italien du quartier.

Plus tard, je prépare l'étape d'exploration et d'improvisation avec les acteurs et le reste de l'équipe. L'un des cafés que j'ai visités durant la pandémie à Cordoba me semblait idéal pour m'aider à développer le récit et la performance. Il s'agissait du café Venezia, un café qui deviendrait un espace non conventionnel où la performance in situ d'*Entre deux Mondes* aurait lieu.

Ce café est situé dans le quartier General Paz, zone de la ville de Cordoba qui connut un essor au début du XX siècle, notamment grâce à l'arrivée d'immigrants d'origine italienne. L'influence y appert dans l'architecture des bâtiments, dans les commerces, les institutions, par exemple l'Hôpital italien. Situé à proximité d'un club de football où les joueurs vont pour déguster la boisson noire, le café Venezia fondé dans les années 1960 présente des caractéristiques similaires à celles du café du quartier Mile-End : c'est aussi un café italien de quartier fondé par une famille d'entrepreneurs italiens. L'intérieur restait comme à l'époque, comme dans le café du Mile-End (qui a seulement été rénové pendant ma collecte des données). Dans les deux cas, les deux cafés figurent un espace rectangulaire (voir les images), le Venezia

en peu plus petit. Dans les deux cas, l'entrée principale est située à l'intersection de rues et le plancher est fait de granit (idem).

Figure 2.19 Panoramique de l'espace à l'intérieur du café Venezia, situé dans le quartier General Paz, à Cordoba, en Argentine. L'entrée est sur le coin de la rue (côté droit de l'image), au fond de l'espace, le comptoir, au centre de l'espace, les tables avec les habitués du quartier. Sur les murs, photos historiques du lieu et du quartier (voir détail en figure 2.20)



Plusieurs objets ou éléments esthétiques ont servi d'inspiration pour la dramaturgie in situ, notamment des photographies d'équipes de football et des propriétaires, des trophées sportifs, des articles de journaux du café et de l'équipe de football locale (Figure 2.20).

Sur le plan social, comme j'ai pu constater par les photos sur les murs, les objets dans l'espace, et par les histoires et anecdotes racontées par ma famille et plusieurs amis habitués du café. On pourrait dire que cet endroit était une institution du quartier et de la ville de Cordoba. Toutes ces raisons de nature architecturale, location et sociales ont influencé ma décision; Venezia c'était le café idéal pour faire le montage in situ de la performance *d'Entre deux Mondes*.

Figure 2.20 Détails d'éléments de décor du café Venezia. Photographies d'équipes de football du quartier et anciens propriétaires du magasin et l'aquarium. Cela a été postérieurement inclus dans la dramaturgie des vidéos de la pièce *Entre deux Mondes*.



2.5.3 La vie culturelle et l'espace théâtral à Cordoba

Cordoba est la deuxième plus grande ville d'Argentine. Capitale de la province, sa population est d'environ trois millions d'habitants. Son université, l'une des plus anciennes d'Amérique, a été créée par les Jésuites en 1613 à l'époque de la conquête espagnole. Depuis, Cordoba y accueille des étudiants de partout dans le monde. Parce que Cordoba est située au centre du pays, la ville est un carrefour culturel régional, attirant les jeunes de différentes régions d'Argentine et des pays voisins.

Depuis le début du XXe siècle, il y a dans cette ville plusieurs théâtres subventionnés par le gouvernement de la province de Cordoba, et où j'ai travaillé. Ces théâtres sont l'opéra Rivera Indarte et le Teatro Real de Cordoba (en figure 2.21). Ces lieux figurent des organismes artistiques permanents, et ce dans le domaine du théâtre, de la musique (orchestres et chœurs) et de la danse. Parmi ceux-ci, l'Orquesta Sinfónica de la Provincia de Cordoba, La Banda de la Provincia, Le ballet de la Provincia). La Comedia Cordobesa et l'Infanto-Juvenil sont actifs au Teatro Real, là même où nous avons eu le privilège de développer une grande partie de notre projet théâtral. Également sur place, le séminaire de théâtre Jolie Libois.

Figure 2.21 Photographie de la façade et de la salle principale du Teatro Real de Cordoba



À Cordoba, il y a l'école Roberto Arlt (annexée à la province) et la Faculté de Théâtre de l'Université Nationale. Nombre de quartiers de la ville de Cordoba disposent d'une maison de la culture. Certaines universités ont également des salles de conférence ou de spectacle. Et plusieurs quartiers bénéficient de théâtres indépendants, gérés de façon formelle et informelle grâce aux soins d'un effectif et d'équipement technique limités.

Depuis le retour de la démocratie en 1983, le *Festival de Teatro*, anciennement connu sous le nom de Festival de théâtre latino-américain — aujourd'hui *le Festival Internacional del Teatro del Mercosur*, se tient à Cordoba.

2.5.4 Le montage dramaturgique à Cordoba

La deuxième période du montage dramaturgique d'*Entre deux Mondes* figure le travail de création et improvisation avec l'équipe, a finalement eu lieu dans la ville de Cordoba. Après ma visite au café Venezia, j'ai commencé à planifier la mise en scène. La première étape consiste à rencontrer l'équipe, leur présenter le processus de travail, effectuer une visite au café Venezia, notre espace performatif. Le tout est suivi d'une période d'exploration et d'improvisation avec les comédiens en salle de répétition à Cordoba.

2.5.4.1 La mise en scène à distance

Élaborant la mise en scène conformément aux concepts que j'avais analysés, j'ai considéré important d'avoir l'aide d'une co-metteuse en scène ayant de l'expérience avec le travail avec les acteurs; préférablement une personne qui connaîtrait à la fois notre équipe de travail, ou la majorité de ses membres, et l'espace théâtral de Cordoba. Cristina Morini et moi avons élaboré le montage dramaturgique et le montage in situ. Sa présence a été essentielle pour le travail avec les acteurs sur place. Pendant quatre semaines, nous avons mis sur pied trois séances d'exploration (trois heures chacune) par semaine avec les comédiens. Et chaque semaine, nous planifions une rencontre téléphonique avec Cristina Morini — qui se trouvait à Cordoba — pour organiser le travail d'improvisation et exploration avec les acteurs. Durant les répétitions, Christina était mes yeux et mes oreilles sur place à Cordoba, pendant que j'étais à Montréal. Nous avons également procédé à l'affermissement des dialogues, des gestes et mouvements dans la pièce. Voici un résumé de ce qui a été discuté, préalablement au travail avec les acteurs. Voici un résumé de ce qui a été discuté, préalablement au travail avec les acteurs.

Exemples : 1) La scène 1, l'arrivée : étape non verbale de Marie-Sol. Elle s'assoit proche de la sortie, loin du comptoir et des autres, à une distance de fuite. Tout est étrange, le lieu ne répond pas à ses besoins de confort, à son appel à l'aide, sensation d'étrangeté se traduisant sur le corps du personnage, rigidité corporelle, distance sensorielle avec l'espace, les objets et autrui. Échanges de regards entre Marie-Sol (mon alter ego), incarnée par la comédienne Gabriela Grosso, les habitués et le barista. Marie-Sol perçoit des éléments sollicitant la mémoire involontaire : une photo lui rappelant sa famille d'origine italienne en Argentine, l'odeur du café évoquant les conversations entre amis dans les cafés en Argentine. 2) Scène 2 et 3, la confrontation : étape en partie verbale de Marie-Sol. Elle est assise à la même table que dans la scène antérieure. Les comédiens se servent d'éléments de confrontation indiqués dans la dramaturgie : échanges de regards contradictoires (sentiment de familiarité, méconnaissance), regards confrontant et malaisants entre personnages, paroles prononcées créant un malentendu, les habitués essayant d'aborder

Marie-Sol. Le premier monologue intérieur, son état intérieur, devenu apparent, est accompagné de gestes et de mouvements improvisés. Ceux-ci évoquent le passé. 3) Scène 4, l'adaptation : c'est l'étape la plus orale de Marie-Sol; elle est assise tout près du comptoir et des habitués, distance sociale. Le temps passe, l'espace, les gens, les objets deviennent peu à peu familiers. Marie-Sol s'habitue enfin au café, et ce même plusieurs éléments lui inspirent encore un sentiment de conflit intérieur. Ses échanges ne sont plus seulement corporels et gestuels, ils sont aussi verbaux. Deuxième monologue intérieur avec chorégraphie improvisée. 4) Scène 5 : les performeurs, assis à la même table, incluant Marie-Sol, distance intime, échantent à propos d'une situation vécue ensemble. (voir annexe A, B)

En se basant sur la structure narrative, notamment le montage dramaturgique et les éléments visuels déclencheurs, matériel que j'ai transmis à Cristina Morini, nous avons organisé et élaboré l'ensemble de la mise en scène. La prochaine étape est le travail concret avec l'équipe.

2.5.4.2 Les rencontres initiales avec l'équipe et visite au café

L'équipe est formée de Cristina Morini à la mise en scène, de Rafael Reyeros, consultant en scénographie et costumes, de Gabriela Grosso, comédienne de la Comedia Cordobesa, dans le rôle de Marie-Sol, Diego Balaguer et Ricardo Bertone, deux comédiens reconnus du théâtre indépendant de Cordoba, et Felipe Papp, un jeune comédien de théâtre indépendant. Ensuite, Maximiliano Galante, artiste et technicien du Teatro Real s'ajoutent à l'équipe, contribuant notamment aux entretiens sur Zoom.

La première rencontre avec l'équipe a eu lieu par Zoom. Était présent Sylvio Arriola, professeur à l'École de théâtre à l'UQAM et comédien ayant longtemps travaillé avec Robert Lepage. Il nous a donné une introduction sur l'importance du travail d'improvisation pour la création d'une dramaturgie, technique utilisée dans le milieu théâtral québécois et peu répandue en Argentine. Il nous a partagé des notions importantes sur plusieurs concepts clés et donné ses recommandations basées sur son expérience personnelle et professionnelle.

Immédiatement après, l'équipe a lu le montage dramaturgique sur papier, prenant connaissance d'un document comprenant des images servant de déclencheurs (voir exemple figure 2.18) Ensuite, l'équipe dirigée par Cristina Morini s'est réunie dans l'espace café à Cordoba (figure 2.22). Là-bas, des photos sont prises, l'équipe boit du café, se familiarise avec l'espace, grappille des éléments qui serviront ultérieurement pour la création des personnages. Ils discutent de l'emplacement des personnages aux

différentes tables, selon l'analyse que j'avais effectuée lors de l'élaboration de la dramaturgie (voir dessins des figures 2.24) et les similarités et différences à considérer pour l'adaptation de la dramaturgie et montage in situ de la performance au nouvel espace de café. Par exemple, l'emplacement du comptoir par rapport à l'entrée, influençant l'interaction notamment entre les clients et le barista.

Figure 2.22 Visite de l'équipe au café Venezia discutant les caractéristiques de l'endroit. On peut voir les murs avec des photographies et l'entrée au fond. De gauche à droit, Ricardo Bertone Diego Balaguer, Gabriela Grosso, Rafael Reyeros. Cristina Morini prend la photo.



Figure 2.23 Photo pris de l'écran. On s'amuse pendant la lecture de la dramaturgie en salle de répétition Jolie Libois a Cordoba et moi via Zoom à Montréal. De gauche à droit, Cristina Morini, Ricardo Bertone, Felipe Papp, Gabriela Grosso, Diego Balaguer.

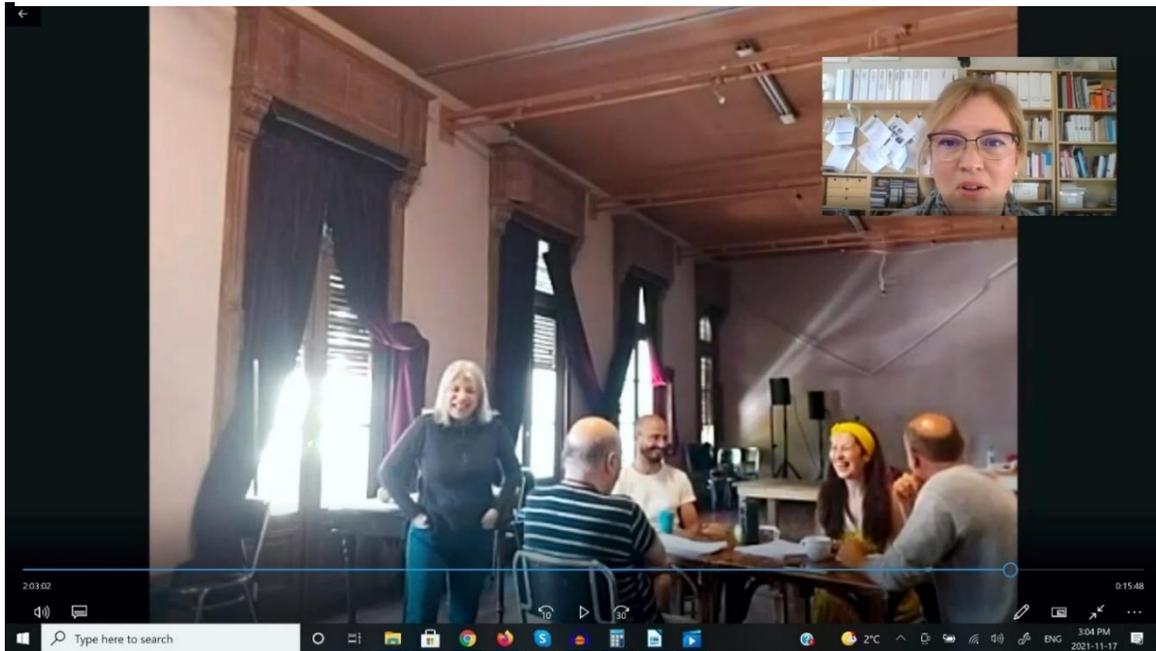


Figure 2.24 Photographies de l'intérieur café Venezia pour montrer la position des personnages et la relation entre l'entrée et la table des habitués Steve et José (image à gauche) et la table de Marie-Sol, les habitués et le comptoir (images à droite)



2.5.4.3 Les improvisations en salle de répétition

Après cette visite, début de l'étape d'exploration à Cordoba avec la plupart des membres de l'équipe, à la Sala Jolie Libois du Teatro Real, ainsi que via Zoom avec l'équipe de Montréal. C'est le moment où on crée en équipe pour enrichir et faire évoluer la dramaturgie. Bien qu'on se trouve dans la salle de répétition, nos improvisations sont toujours en lien avec l'espace de présentation.

Pour cette étape, les concepts de Constantin Stanislavsky développés par la *Méthode des actions physiques* (Vitez, 1956), basée sur l'idée de l'acteur-créateur, m'ont prêté main-forte; ces concepts sont également ceux de Robert Lepage, une autre de mes références dans le domaine des arts de la scène, qui se sert de l'improvisation pour pousser encore plus loin la notion d'acteur-créateur. Il affirme:

Je peux avoir une idée de la pièce ou de quelques aspects des personnages. Une fois que ces points ont été établis, l'acteur doit mener sa propre recherche et faire des propositions. J'essaie de lui faire comprendre qu'il est libre, je lui suggère d'essayer, d'explorer. [...] il me propose des choses auxquelles je n'aurais jamais pensé. J'attrape des propositions, j'en rejette parfois si je pense que ça brouille le sens. Je cherche avec eux. Je crois en l'acteur-inventeur ou l'acteur-créateur. L'acteur-interprète ne m'intéresse pas. Je ne travaille pas à l'interprétation, mais j'essaie de travailler à l'invention. [...] diriger, c'est faire confiance à l'intelligence de l'acteur, l'aider à comprendre des choses que tu ne comprends pas toi-même. (Lepage et Fouquet, 2018, p. 45-48)

Dans mon cas, l'idée de départ venait de mon récit personnel, de ma propre expérience de l'exil et l'adaptation à la ville de Montréal. Cette idée, formulée d'abord sous forme de structure dramaturgique appelée montage dramaturgique, comportait les axes de la narration, les principaux conflits et les actions de la pièce. À cet égard, Alain Knapp, référent de Lepage, affirme : « pour pratiquer l'improvisation de façon efficiente, nous avons besoin d'un canevas » (Knapp et Lallias, 2019, p. 59). Mon montage dramaturgique étant le canevas pour les improvisations, il s'agit donc de « préparer le terrain propice » à la création de la pièce (Vitez, 1956, p. 40). Le principe fondamental de l'improvisation est de faire confiance et de donner la liberté à chaque comédien pour devenir acteur-créateur et non plus acteur-interprète, les encourageant de « ne pas être simplement verbal, mais physique, visuel » (Lepage et Fouquet, 2018, p. 29).

La structure de la dramaturgie que j'ai créée est enrichie par le travail d'improvisation des acteurs en salle de répétition. Cela se produit en tenant compte les concepts théoriques recueillis lors de ma collecte des données, me basant sur deux types de ressources : les dessins et les éléments déclencheurs.

J'ai également défini dans ce montage dramaturgique la présence de deux styles : le premier, un style plus réaliste que le second, et le second plus poétique avec des mouvements corporels chorégraphiés, principalement utilisés pour les monologues intérieurs de Marie-Sol, accompagnés de vidéos et de voix off. Cette combinaison de styles fait de cette pièce un véritable théâtre-performance. Comme nous l'avons discuté Cristina Morini et moi (voir section 2.5.4.1), les comédiens enrichissent la dramaturgie, partant de l'expression gestuelle (les actions physiques) et de l'expression verbale (l'incorporation des dialogues).

Après avoir établi les actions de base sur lesquelles les acteurs pourraient improviser, l'objectif de Cristina Morini (en tant que metteur en scène sur place) et le mien (en tant qu'auteur et metteur en scène) étaient de s'assurer que le montage dramaturgique, constitué d'improvisations et d'explorations avec les acteurs, suivait les lignes directrices de la dramaturgie de l'exil et de l'élaboration des personnages. La question principale dans le cadre de mon travail avec les acteurs, à laquelle je revenais toujours, était : Qu'est-ce que je veux dire à travers cette pièce ? (Vitez, 1956, p. 55) »; plus concrètement, qu'est-ce que je souhaite raconter avec ma dramaturgie de l'exil?, qu'est-ce que je souhaite montrer à chaque étape (l'arrivée, la confrontation et l'adaptation) et dans chaque scène? Pour ce faire, nous avons guidé les acteurs dans leur travail créatif et nous avons réfléchi à la façon de réaliser et d'organiser chacune des actions et réactions, ainsi que chacune des propositions verbales et visuelles des comédiens.

Figure 2.25 Salle Jolie Libois du Teatro Real à Cordoba. Première jour d'exploration avec les tables et chaises placés pour les improvisations. Photo pris de l'écran pendant la session par Zoom fait avec un cellular. De gauche à droit, Gabriela Grosso, Cristina Morini, Rafael Reyeros.

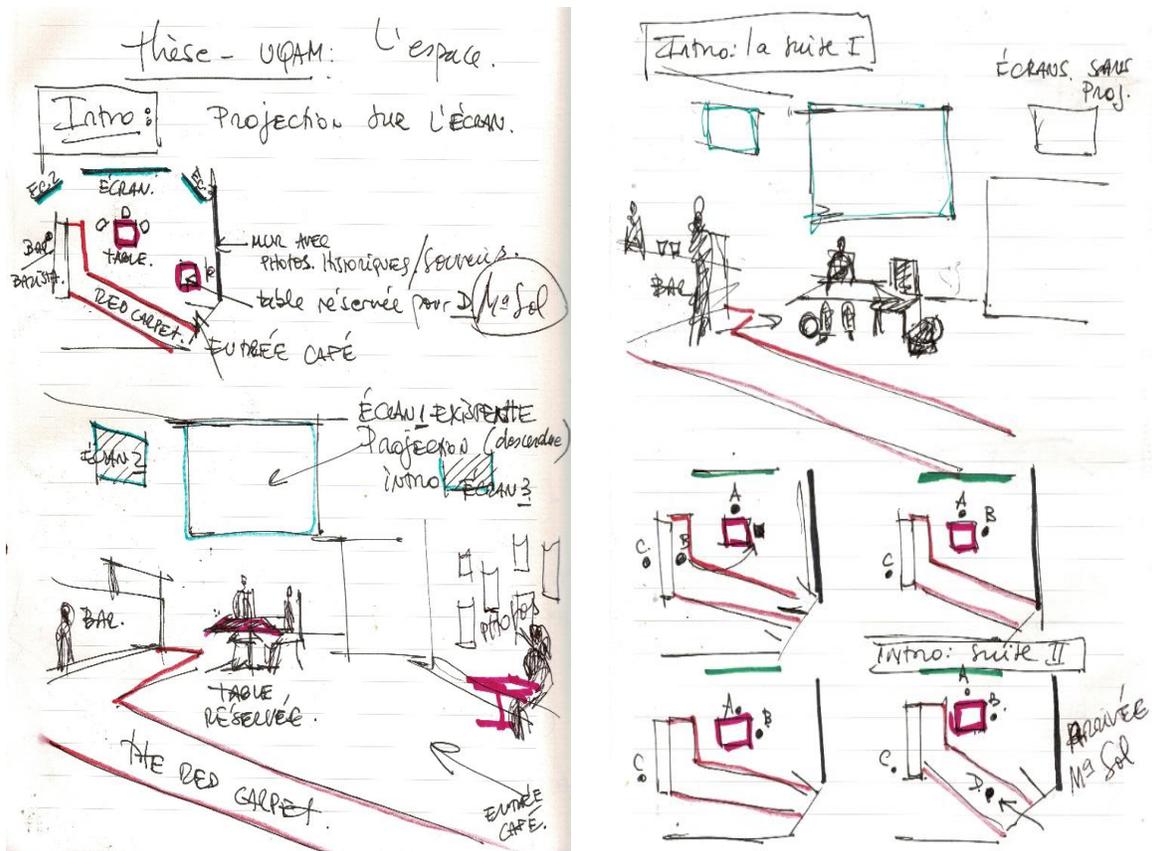


En tenant compte d'éléments existant dans le café, nous avons créé un espace de café dans la salle de répétition : trois tables pour les habitués, deux chaises à chacune d'elles, un comptoir, des tasses à café. À l'exception de l'entrée qui se trouve à gauche de l'espace (voir figure 2.25), nous avons placé ces éléments en tenant compte de leur emplacement respectif pour le montage in situ dans l'espace réel. Nous avons également défini l'endroit où se trouverait l'entrée et la sortie des acteurs, ainsi que l'emplacement des tables. Les autres accessoires s'intégreraient au fur et à mesure.

2.5.4.4 Dessins et photographies

Réfléchissant sur les concepts des trois relations corps-espace, à la lumière des concepts de Edward T. Hall (Hall et Petita, 1971) et Robert Sommer (Sommer, 2007) (en section 2.3.1.2), j'ai dessiné le plan de l'espace de café du Mile-End, où j'ai relevé les éléments faisant partie de l'espace sélectionné pour la dramaturgie et la mise en scène. Pour ce faire, j'ai pris en considération la position des éléments dans l'espace : le mur des photographies, un tapis rouge, les écrans pour les matchs de football, là même on sera projeté le

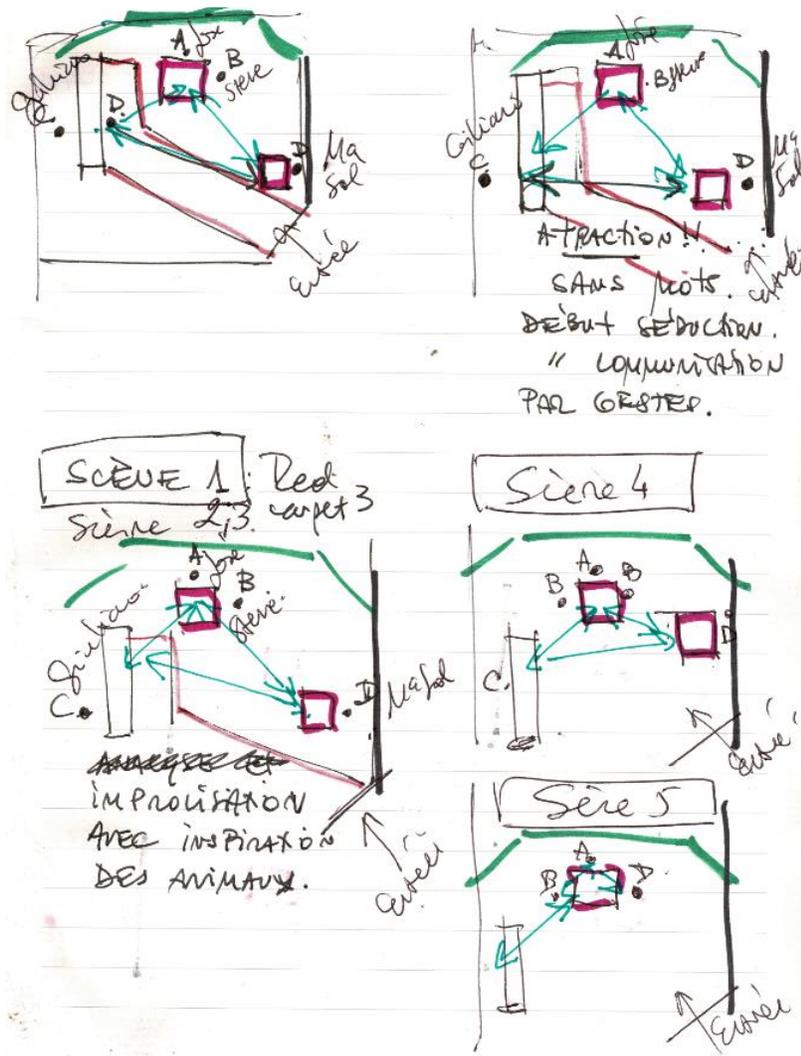
Figure 2.26 Croquis qui correspond au plan et perspectives remarquant les éléments du café dans le Mile-End et pour établir la localisation et la relation corps-espace, corps-autres et corps-objets pour la mise en scène de la pièce à l'Introduction. Les personnages sont représentés par les lettres A : José, B : Steve, C : barista, D : Marie-Sol.



monologue intérieur de Marie-Sol. J'ai aussi marqué avec des flèches la relation entre l'entrée et le comptoir, entre le comptoir et la table pour les deux habitués José et Steve, entre le comptoir et la table pour Marie-Sol, entre les tables entre les habitués et Marie-Sol.

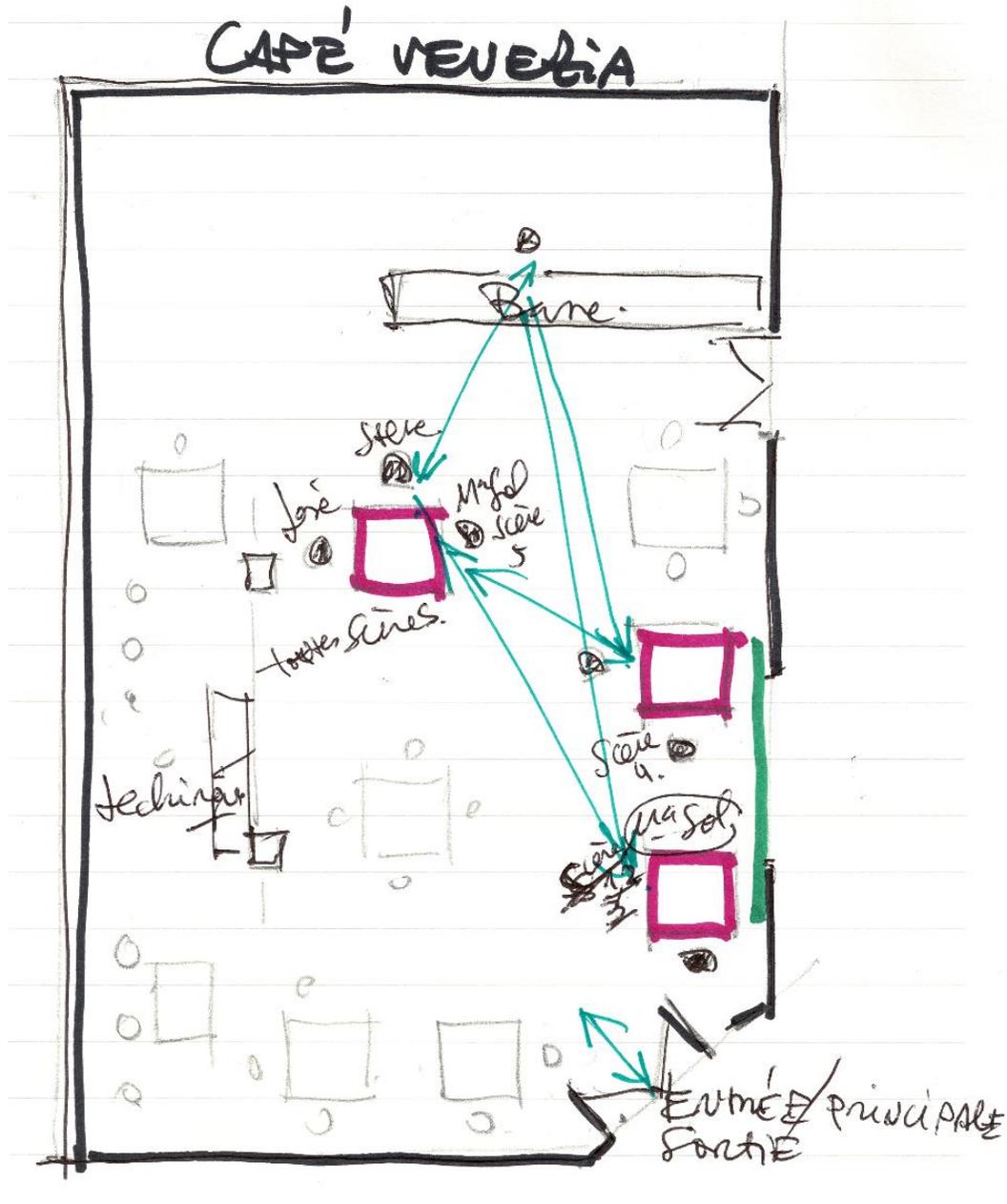
À la manière d'un *story-board*, j'ai établi la position et emplacement des corps des personnages dans l'espace de café, l'emplacement de base de la relation entre eux — scènes par scène (voir figure 2.26 et 2.27, ci-dessous) : le personnage de barista toujours en arrière du comptoir, Steve et José toujours assis à la même table, le personnage de Marie-Sol au début à la table proche de l'entrée, dans une distance de fuite (scène 1 et 2), à une distance personnelle (scène 3 et 4), et une distance sociale à la fin, à une table plus proche des autres (scène 5).

Figure 2.27 Story-board du plan de l'espace de café du Mile-End pour définir l'évolution de la relation corp-espace et corps-autres (distance de fuite, la critique, personnelle et sociale) pour la mise en scène.



Étant donné que le montage dramaturgique et le montage in situ d'*Entre deux Mondes* se sont réalisés à Cordoba, en ce qui concerne à l'adaptation de la mise en scène, j'ai réalisé un nouveau plan du nouvel espace réel, le café Venezia. Dans ce plan j'ai fait un dessin illustrant de nouveaux rapports corps-espace, corps-autres et corps-objets (tables, chaises, comptoir sélectionnés), en tenant compte ce que j'avais observé, analysé et dessiné dans le cas de référence (en figures 2.26 et 2.27). Le rapport entre l'entrée et

Figure 2.28 Dessin du plan de l'espace Café Venezia que j'ai réalisé où on peut voir la relation du corps-espace pour l'adaptation de la mise en scène, considérant la localisation des personnages dans l'espace (tables dessinées en couleur rose) par rapport à l'entrée principale et le comptoir dans les différentes scènes, positionnement de la technique (sur la gauche) et l'écran (la ligne verte à droite)



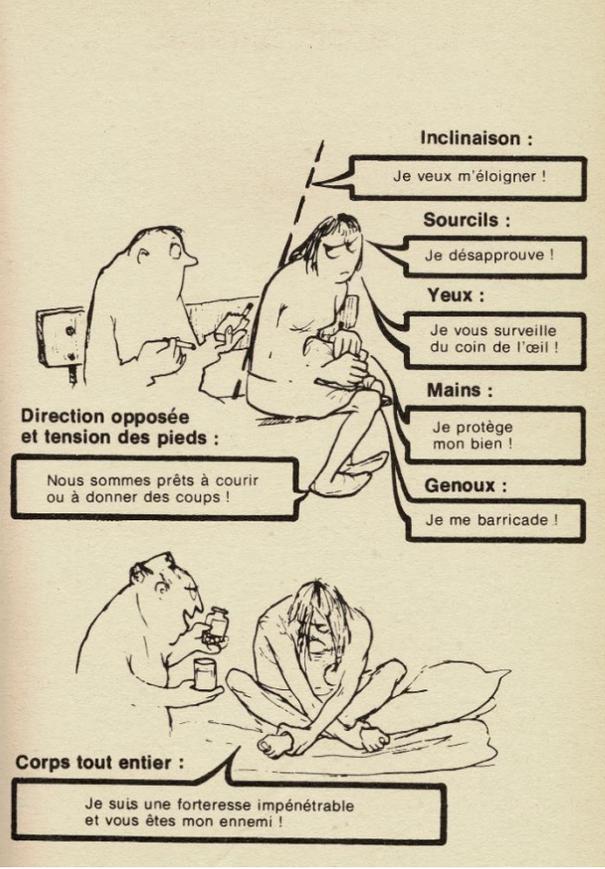
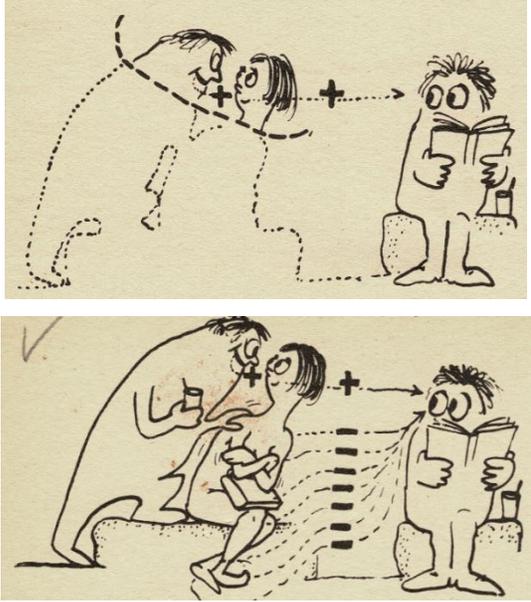
le comptoir serait différent, mais la position de la table de Marie-Sol par rapport à l'entrée et les habitués serait la même qu'à l'origine (voir figures 2.28); à une distance de fuite au début, à une distance personnelle dans la scène 2 et 3, à une distance sociale et intime plus proche dans la scène 4 et 5. Certains éléments, comme le tapis rouge, ont disparu. D'autres éléments étaient présents dans le premier café, d'autres se trouvaient à un autre emplacement, par exemple les écrans — ceux-ci faisaient dos aux personnages de Steve et José, mais il nous a fallu les placer à côté de la table de Marie-Sol. Nous avons également travaillé sur la localisation du corps de Marie-Sol dans l'espace de café de la table proche à l'entrée dans la scène 1, 2, 3.

2.5.4.5 Les éléments déclencheurs

Comme déclencheurs pour les improvisations, nous intégrons au fur et à mesure, lors de différentes séances d'exploration, les éléments visuels (dessins, photographies) et les éléments sonores (sons ambiants ou musique enregistrés) captés lors de la collecte de données (voir annexe), ceux-ci sélectionnés pour chaque scène du montage dramaturgique. Ces éléments déclencheurs figurent l'étape d'improvisation pour les comédiens. Par exemple, une image ou une odeur suggérée par une image, devient le commencement de l'improvisation, accompagné d'autres images, dessins, photographies ou éléments sonores, tous organisés à la façon d'un story-board. Ces éléments guident les comédiens pour le développement d'actions, de gestes et de sentiments associés à chacune des scènes (voir figures 2.15 à 2.18). Un autre exemple peut être mentionné : un regard, un geste, une expression du faciès, une phrase déclamée par un des personnages dans une situation spécifique, provoquant une réaction chez un autre personnage (voir exemples tableau 2.1). Voir l'annexe B où je montre plus de références théoriques du livre *Votre corps parle* (Weil et al., 1975), les mettant en relation avec les situations spécifiques dans la dramaturgie d'*Entre deux Mondes*. Les sons et la musique ont plusieurs fonctions, ils servent d'éléments déclencheurs, révèlent l'état émotionnel d'un personnage. J'en parlerai dans une autre section consacrée à la conception sonore.

Tableau 2.1 Images prises du livre *Votre corps parle* (Weil et al., 1975) où on peut voir différents gestes et attitudes corporels utilisés comme déclencheurs pour les improvisations avec les comédiens.

Émotion	Image	Scène	Situation
<p>Intérêts</p> <p>Page 143</p>		<p>1</p>	<p>L'arrivée de Marie-Sol, scène 1. Première fois dans le café. Regards, gestes et attitudes corporels de Steve, José et le barista vers elle. Marie-Sol dans une distance de fuite.</p>

Émotion	Image	Scène	Situation
<p>Méfiance/refus</p> <p>P.167</p>	 <p>Inclinaison : Je veux m'éloigner !</p> <p>Sourcils : Je désapprouve !</p> <p>Yeux : Je vous surveille du coin de l'œil !</p> <p>Mains : Je protège mon bien !</p> <p>Genoux : Je me barricade !</p> <p>Direction opposée et tension des pieds : Nous sommes prêts à courir ou à donner des coups !</p> <p>Corps tout entier : Je suis une forteresse impénétrable et vous êtes mon ennemi !</p>	<p>1 et 2</p>	<p>Image en haut : Situation entre Marie-Sol et le barista quand il s'approche à elle (distance sociale proche) dans la scène 1.</p> <p>Image en bas : Situation entre Marie-Sol et le barista quand elle s'approche à lui (distance sociale proche) dans la scène 2.</p>
<p>Attraction/refus</p> <p>P.272</p>		<p>3, 4</p>	<p>Situation entre Marie-Sol et José à une distance intime (l'homme situé à gauche), et avec le barista qui observe la situation à une distance sociale proche (homme à droite) scène 3 et scène 4.</p> <p>La tête de Marie-Sol montre l'attraction, son corps le refus. (image d'en bas)</p>

2.5.4.6 La conception sonore

Mon premier critère pour la conception sonore était de travailler avec quatre composants sonores. Le premier était le fond sonore, un bruit ambiant réaliste qui donnera l'atmosphère du café. Pour cela, en parallèle aux répétitions à Cordoba, nous avons enregistré des sons de café à Montréal. À l'aide d'un enregistreur multidirectionnel, nous nous sommes rendus au café d'un ami dans le Mile-End, où nous avons enregistré les sons réels ambiants, l'appareil posé en deux endroits (sur le comptoir et loin du comptoir) afin d'avoir différentes options et intensités de bruits ambiants. Les sons se composaient de conversations de la clientèle, des bruits de vaisselle, des sons ambiants provenant de l'intérieur et de l'extérieur, et parfois de la musique. Ces éléments sonores recueillis ont été édités, mixés avec d'autres sons à l'aide d'une application en vue de les adapter pour la pièce.

Le deuxième type composant sonore a été la « voix off ». Elle serait exclusivement utilisée pour transmettre la pensée, les émotions du personnage qui font partie des monologues intérieurs de Marie-Sol. La « voix off » s'incorporerait plusieurs fois seulement en accompagnant certaines actions ou une chorégraphie. À cet effet, on a enregistré la voix de Gabriela Grosso avec des phrases en français, en espagnol, que j'avais écrit comme partie du monologue du personnage de Marie-Sol.

Le troisième composant sonore serait les effets sonores. Seul par-dessus un bruit ambiant ou intégré aux vidéos. Ils seraient : le paon, la colombe (scène 1), les murmures (scène 2), l'étourdissement, les battements de cœur, le clocher d'église, le son de bulles d'eau d'aquarium, les baleines (scène 4) et le vent pour tous les changements de scène.

Le quatrième type composant sonore serait la musique et partition. Pendant ma collecte des données, j'avais une longue liste des chansons (voir annexe C) des différents artistes en différentes langues (en anglais, en espagnol, en italien, en français) que j'avais commencé à réduire au fur et à mesure que j'avais dans l'écriture de la dramaturgie. Pendant ce processus, j'avais identifié que la musique prendrait deux types de rôle à niveau dramaturgique. Celle-ci devrait, premièrement, faire partie de l'ambiance de café (un choix du barista, qui travaille dans cet espace). Deuxièmement, elle devrait montrer l'état intérieur du personnage du barista et les monologues intérieurs de Marisol, parfois accompagnés de vidéos.

2.5.4.7 Contrôle du son et équipement pour la mise en scène à distance

Comme la conception sonore était une partie importante du processus de création de la dramaturgie et de la mise en scène, avant d'intégrer un technicien pour les premières répétitions, j'ai décidé de faire le contrôle du son (la musique et les effets sonores) à distance à Montréal avec un logiciel de DJ audio qui se transféré via zoom pour qu'ils puissent le recevoir et l'écouter là-bas en direct. Cela a relativement bien fonctionné, je pense, sauf pour le volume du son et le fait que la communication par vidéo se coupait de temps en temps, de sorte que la communication internet était difficile pour synchroniser le son avec les actions des acteurs et le dialogue, car il y avait un délai de quelques secondes entre l'envoi du son d'ici de Montréal et la réception et la sortie du son là-bas. Au début, le son sortait d'un ordinateur relié à des haut-parleurs qui ne fonctionnaient pas très bien, puis nous avons utilisé un téléphone pour pouvoir communiquer entre nous au quotidien, car les images étaient plus définies et le positionnement de la caméra plus souple.

Au-delà du son que nous envoyons d'ici, nous avons finalement acheté un haut-parleur Bluetooth de conférence pour être en mesure d'entendre les acteurs, et ce peu importe la distance où ils se trouvent dans l'espace. Le haut-parleur a pour fonction non seulement de recevoir le son de la salle de répétition, mais aussi de sortir la musique et les effets sonores pour l'équipe qui se trouvait à Cordoba. L'utilisation du téléphone nous limitait sur ce plan. Pendant que le téléphone toujours se concentré sur une seule voix et filtré les autres, ce qui posait beaucoup de problèmes au niveau des dialogues, le haut-parleur de conférence a été spécialement conçu pour recevoir plusieurs personnes en même temps et nous a permis d'entendre beaucoup mieux tous les dialogues de la pièce. Bien sûr, la fluidité des répétitions dépendait de la stabilité de l'internet et du fait qu'il n'y avait pas d'interruptions, qui duraient parfois jusqu'à une demi-heure dans des répétitions qui duraient 3 heures.

2.5.4.8 L'aspect multimédia

Parallèlement, à Montréal, en collaboration avec des artistes locaux, j'ai travaillé sur l'aspect multimédia de la dramaturgie. Certaines des idées avaient commencé à prendre forme lors de l'étape d'exploration avec les comédiens, notamment celle d'intégrer des images pour les monologues intérieurs de Marie- Sol.

Il y a eu des fragments des textes narratifs ou des citations théoriques, que m'ont aidé à définir cet aspect multimédia; soit pour l'esthétique générale de la pièce, pour le style de la dramaturgie, pour le type d'espace pour le montage in situ et/ou par le rapport entre espace réel/espace virtuel des vidéos (la

multimédia). Sous ce rapport, Robert Lepage dit que « l'image vidéo [...] indique également la conscience ». Une autre référence théorique viendrait de la déjà mentionné Gay McAuley. Elle dit que:

Localized off: there are those places that are contiguous with those onstage [...] There are others more or less distant from the onstage fictional place or places, which can be brought into them [...] They may even be inscribed within the presentational space by means of video or film" (McAuley, 1999, p. 31)

La dualité entre réalité et fiction dont parle McAuley est présente dans *Entre deux Mondes*. Notamment dans le contrepoint présent pour le langage réaliste (ce qu'on voit ou on entend dans l'espace performatif) et le langage poétique (le monde intérieur de Marie-Sol), et plus particulièrement encore dans la juxtaposition/combinaison de l'espace réel — ce qui est devant nous, le corps de Marie-Sol — et les images vidéo — la pensée de Marie-Sol. Les images vidéos servent à appuyer le langage poétique, exposant les monologues intérieurs de Marie-Sol.

D'une part, il s'agit d'intégrer des éléments du décor des lieux (photos sportives des propriétaires et fondateurs du café) et qui avaient attiré mon attention, si bien qu'ils ont fini par occuper une place dans la dramaturgie. D'autre part, l'intégration des paysages du Québec et de l'Argentine, 2.31). Cet assemblage poétique a ensuite été intégré dans les vidéos aux fins de monologues intérieurs de Marie-Sol. Ces images représentent différentes parties du quartier du Mile-End, que le personnage de Marie-Sol connaît très bien pour l'avoir fréquenté (figure 2.29) : l'église où elle se recueille, la ruelle qu'elle emprunte pour aller au supermarché, le lieu extérieur où elle jouait quand elle était petite et accompagnée de ses parents. Dans la figure 2.30 : les paysages du Québec que Marie-Sol visitait quand elle était petite. 2.31 : les Andes, qu'elle survole en avion chaque fois qu'elle voyage en Argentine, la campagne « *pampa* », typique paysage de l'Argentine, qu'elle visitait petite et où ses parents ont vécu avant d'immigrer au Québec.

Les images vidéos montrent la dualité entre le « *localized off* » (hors lieu localisé qui est le quartier où se trouve le bâtiment, le quartier General Paz, la ville de Cordoba) et le « *unlocalized off* » (hors lieu non localisé qui est, dans le cas des vidéos, la ville de Montréal, des lieux du Québec et de l'Argentine). Concernant le « *localized on stage* » (localisé sur scène ou, dans le cas qui nous concerne, l'espace performatif) est le même espace de café de présentation de la pièce *Entre deux Mondes*.

Nous avons effectué une collecte de matériel visuel pour préparer le montage in situ. Nous avons réalisé plusieurs tournages dans le quartier du Mile End, le quartier où je réside, ainsi qu'au cœur de paysages

urbains et naturels de la province de Québec. J'ai demandé à une équipe de tournage de Cordoba de prendre des photos des photos de famille d'immigrants italiens sur les murs du café Venezia, tout cela afin de préparer la chorégraphie du premier monologue intérieur de Marie-Sol.

Figure 2.29 Photographies du film, partie du matériel multimédia réalisé avec l'équipe de Montréal pour différents endroits du quartier Mile-End, partie du monologue intérieur de la scène 4.

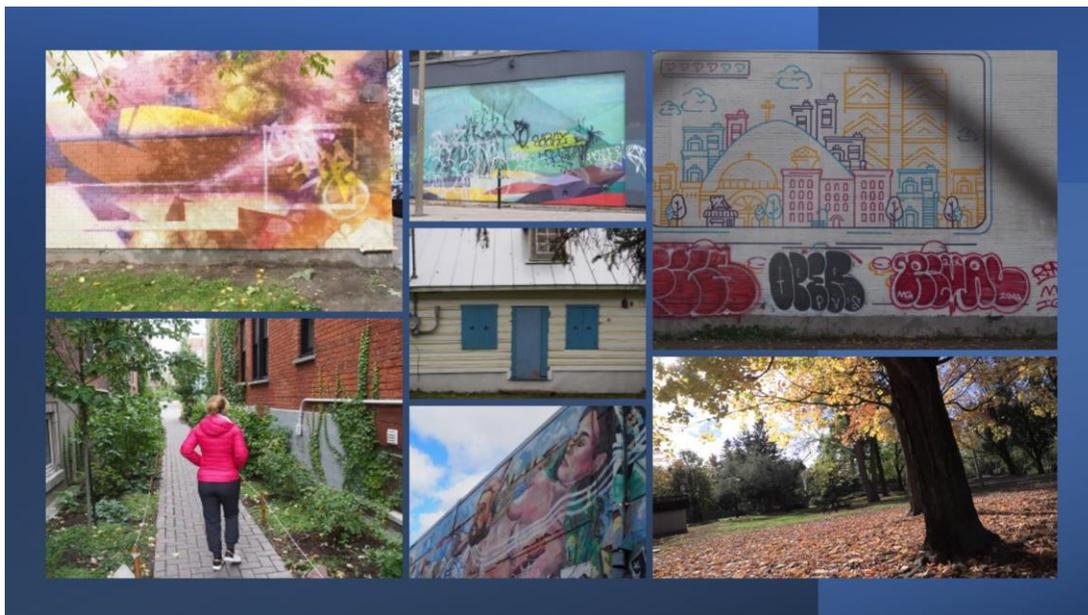


Figure 2.30 .Photographies du film, partie du matériel multimédia du paysage de Québec. Partie du monologue intérieur, scène 4.

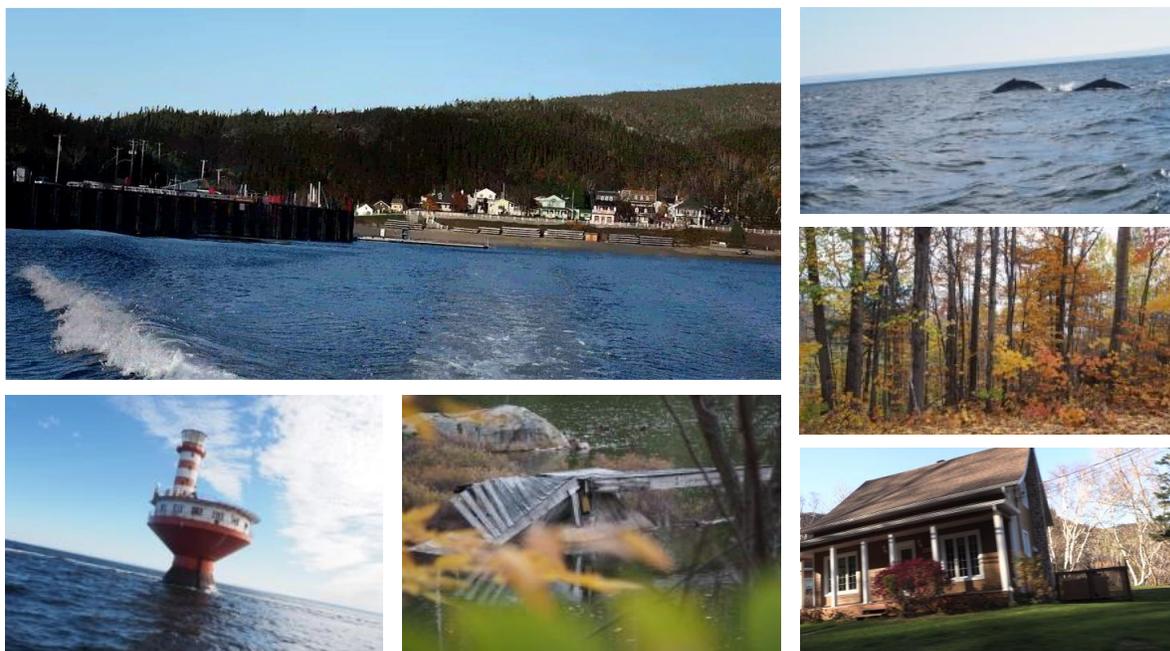


Figure 2.31 Photographies des films réalisés lors de différentes visites à l'Argentine (que j'avais déjà en archives)
Partie du monologue intérieur, scène 4.



2.5.4.9 Le costume

Pour le choix des costumes, nous avons gardé à l'esprit les saisons où se déroule la pièce : le printemps, l'été, l'automne, l'hiver... et encore le printemps — l'ordre précis est important. Les costumes, qui ont été intégrés graduellement, ont été fournis par les acteurs afin de caractériser plus intimement et naturellement les personnages respectifs qu'ils incarnent. Suivant quelques directives discutées avec Rafael Reyerros, consultant artistique, les costumes ont été choisis en tenant compte des éléments esthétiques et physiques distinctifs entre personnages. Pour ce faire, nous avons pris en considération les tissus, les textures et les couleurs. Certains d'entre eux avaient même apporté des accessoires : chapeau, bijoux, lunettes de soleil, etc. Le seul personnage dont le costume est uniforme est le barista, Giuliano; celui-ci porte, à chacune des scènes, un t-shirt montrant le logo du café. Marie-Sol porte, à chacune des scènes, des robes très féminines et de plus en plus séduisantes. Dans la dernière scène, sa robe est jaune comme le soleil, l'étoile qui a inspiré son nom.

CHAPITRE 3

MONTAGE DE LA PERFORMANCE IN SITU ET PRÉSENTATIONS PUBLIQUES D'ENTRE DEUX MONDES

Après l'étape décrite dans le chapitre antérieur, me voilà au montage in situ de la pièce dans un espace réel. Au commencement du projet de la pièce *Entre deux Mondes*, l'idée était de monter la pièce dans le même espace où la dramaturgie avait réellement pris forme, soit dans le même café du Mile-End. La pandémie nous a forcés à faire la deuxième partie du montage dramaturgique (l'exploration avec l'équipe) dans la ville de Cordoba. Le projet s'est poursuivi dans cette ville, et nous en avons même profité pour y effectuer le montage in situ, au café Venezia, soit le café où nous avons pris tant de notes.

Le présent chapitre met en lumière le déroulement du passage du montage dramaturgique de la salle de répétition au montage in situ de la pièce. Ce processus a été retardé par un imprévu. Celui-ci nous a forcés à trouver un autre café pour la suite de notre œuvre, le café Casa España. Par conséquent, il nous a fallu recommencer une grande partie de notre travail déjà réalisé pour cette étape. Je mettrai également en lumière les aspects à considérer pour faire les ajustements nécessaires pour adapter *Entre deux Mondes* dans ce nouvel espace performatif, où le montage in situ a été finalisé : le rapport entre l'espace réel, l'espace fictionnel et la dramaturgie de la pièce (3.1.2.1), l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace performatif (3.1.2.2), le montage technique (3.1.2.3).

Dans la section suivante, j'aborderai les stratégies que j'ai élaborées pour adapter facilement *Entre deux Mondes* aux fins de présentation dans différents espaces performatifs. Ensuite, j'exposerai les détails des présentations publiques dans trois espaces non conventionnels de Cordoba. Je parlerai également des caractéristiques générales de chacun de ces espaces. . Ensuite je commenterai, analyserai et comparerai les aspects que nous considérons importants et qui concernent le rapport entre l'espace réel et l'adaptation de la dramaturgie dans les nouveaux espaces fictionnels, l'adaptation de la mise en scène et la technique dans chacun des espaces de présentation. Tous ces aspects reconnaissent l'importance des trois types de relation corps-espace (voir 2.3.1.2) : corps-espace, corps-autres, corps-objets, particulièrement concernant l'emplacement du corps vis-à-vis les autres corps, les objets et les spectateurs dans chaque espace de présentation.

3.1 Montage in situ de la performance à Cordoba

Comme susmentionné, en considération des concepts discutés dans le chapitre 1, l'espace fictionnel est formé de l'architecture même de l'espace réel du café. Dans cet espace réel, nous retrouvons des objets, des sons, etc. Certains d'entre eux ont attiré mon attention, si bien que je les ai inclus dans le montage dramaturgique. Ils ont été mentionnés dans le chapitre antérieur, section 2.5.4.2, 2.5.4.3. En somme, *Entre deux Mondes* figure à la fois l'espace réel du café et l'espace fictionnel et l'espace performatif. Après notre travail dans la salle de répétition, nous sommes passés au montage in situ et fait une présentation au public.

Hélas!, la pandémie continuait de sévir — et de nous retarder — durant notre travail.

3.1.1 Montage in situ de la performance et la situation Covid

Finalement nous nous rendons au café Venezia. Les restrictions sanitaires étaient encore en cours, il était donc impossible de se réunir en groupe dans les espaces publics à Cordoba. Nous avons donc décidé de réaliser un montage in situ avec un public très restreint. L'équipe était sensiblement la même que pour le montage dramaturgique dans la salle de répétition, à la seule différence qu'une nouvelle personne s'occupait de la régie, gérant le son et l'éclairage; autrement c'est moi qui aurais été forcé de le faire... à distance. À cela s'ajoutent deux personnes qui s'occupaient de capter des images en vidéo. Ces captations vidéos font également partie de ma conférence-démonstration afférente à ma maîtrise, pièce complémentaire au présent mémoire.

Pour le montage in situ, nous avons programmé trois séances de trois heures chacune, soit neuf heures de travail avec les comédiens et l'équipe. Ce travail nous a permis d'adapter la pièce dans l'espace concret du café Venezia. Ces séances ont eu lieu les trois premiers dimanches de décembre 2021, lorsque le café était fermé au public. Le spectacle devait durer environ une heure. Les deux objectifs de ce montage in situ étaient : 1) rassembler tous les composants de la production afin d'obtenir une idée générale de la pièce, s'assurer que le montage dramaturgique et la mise en scène en salle de répétitions fonctionnent dans l'espace performatif choisi, 2) effectuer des ajustements pour les différents aspects du montage in situ au plan dramaturgique, de la mise en scène et de la technique (multimédia et éclairage), ainsi qu'au plan des costumes. L'essentiel était d'obtenir un aperçu intégral de qualité et une simulation adéquate de la présentation publique.

Nous avons appliqué le même *modus operandi* que pour le montage dramaturgique. J'étais affectée à la production et à la mise en scène (à distance), avec un téléphone portable pour les vidéoconférences, un haut-parleur Bluetooth pour les transmissions depuis Montréal (les voix des comédiens).

3.1.1.1 Montage in situ au café Venezia

Pour chaque séance avec Cristina Morini, nous nous sommes fixés des objectifs particuliers pour l'adaptation de la mise en scène et la technique; deux objectifs pour la première séance, en lieu avec la mise en scène : 1) se familiariser avec l'espace café Venezia, y reconnaître les trois types de relation corps-espace; 2) effectuer les ajustements nécessaires pour intégrer la mise en scène à l'espace réel de café. Au plan technique, nous devons analyser les éléments concrets au café Venezia, proposer des solutions techniques simples et les appliquer à la prochaine séance.

Comme premier objectif lors de la première séance dans l'espace réel, par rapport à la mise en scène, nous devons permettre aux comédiens de se familiariser avec l'espace de café. Leur première visite au café coïncidait également pour eux avec une première expérience physique pour leurs corps dans ce café, ils étaient confrontés à un espace qui serait pour eux un espace fictionnel et performatif pour la présentation d'Entre deux Mondes. Dans la première séance de montage in situ, nous avons analysé les trois types de relations corps-espace (section 2.3.1.2) : le corps en relation à l'espace (le corps du comédien incarnant son personnage dans l'espace de café); le corps en relation avec l'autre (le corps et son emplacement dans l'espace, sa distance avec les autres corps); le corps en relation avec l'objet (avec les objets de l'espace : tables, chaises, comptoir, murs, mur de photos, etc.), et enfin le corps et sa relation avec le public. Tout cela se déroule en n'oubliant jamais les concepts vus et analysés en salle de répétition (section 2.5.4). Par exemple, la plupart de jeux des comédiens et leurs éléments esthétiques dans cet espace réel ont été conservés. Nous avons conservé la même configuration spatiale, à l'exception de l'entrée du café et l'emplacement du comptoir relativement à l'entrée, puis nous avons conservé la même localisation des corps, les tables et les chaises et l'écran pour la projection des monologues intérieurs.

Le deuxième objectif était d'apporter des ajustements à la mise en scène en vue d'inclure les éléments de cet espace qui n'étaient pas prévus lors des répétitions, mais qui, en explorant l'espace où l'on monte la pièce, devenaient utiles, voire nécessaires. Par exemple : une sortie derrière le comptoir pour le personnage du barista entre les scènes, la fenêtre d'un côté, les étagères, etc. L'expérience directe des corps des comédiens dans l'espace performatif réel a entraîné plusieurs ajustements en ce qui a trait à la

localisation, à la distance, aux mouvements des corps, à la synchronisation des actions et des dialogues : dire tel mot à tel moment (j'ai peaufiné l'intention et la façon d'exprimer telle ou telle phrase, telle ou telle énonciation, jusqu'à ce que nous soyons satisfaits du résultat en vue de ce premier montage in situ). Ces ajustements ont été facilement complétés. Toutefois, le plus important était l'aspect kinesthésique de la confrontation du corps de chaque comédien avec l'espace réel du café Venezia. Nous avons incorporé des éléments esthétiques qui ne pouvaient pas être reproduits dans une salle de répétition et qui caractérisaient l'espace du café. C'était grâce à ce lien et à l'interaction entre le corps et l'espace réel qu'il a été possible d'incorporer l'espace, et pour le comédien éprouver cet espace dans son corps ; tour à tour l'odorat (les odeurs typiques de l'espace), l'ouïe (les bruits propres de l'espace lui-même et de l'extérieur) et le toucher (la texture des objets), pour n'en citer que quelques-uns, étaient sollicités. Nous avons invité un nombre restreint de personnes, formant un public intimiste, et avons observé attentivement les résultantes et les influences de celui-ci sur les comédiens. Les comédiens avaient le texte en main, donc nul besoin de le mémoriser. Nous avons intégré des costumes afin d'obtenir la meilleure idée possible de la pièce (à niveau de composition visuel) dans cet espace de montage in situ. Puis nous avons ajusté les transitions entre les scènes, afin de laisser aux comédiens suffisamment de temps pour changer de costumes — une chambre close près du salon principal s'y trouvait pour ce faire.

Pour la technique, rappelons que les espaces théâtraux conventionnels disposent d'une infrastructure, d'un ensemble de mécanismes et d'innombrables ressources — du plus simple au plus complexe — pour tout ce qui concerne l'éclairage, le son, l'aspect multimédia, la machinerie pour les décors. Dans les espaces performatifs non conventionnels, il n'y a rien de tout cela. Pas d'infrastructure technique permettant d'élaborer des propositions et de trouver des solutions aux problèmes rencontrés en cours de route; il n'y a pas non plus de traitement acoustique permettant d'isoler l'espace du bruit ou des sons provenant de l'extérieur, ni la possibilité d'obtenir l'obscurité voulue pour produire des scènes d'illusion ou de concentration, ou tout type de lumière permettant de produire une émotion spécifique. Nous devons alors penser à des solutions pour compenser les lacunes techniques de cet espace... spécialement lors du montage in situ.

Pour la première séance, nous avons analysé et décortiqué l'aspect réel de l'espace en fonction de la mise en scène. Notre but était de donner à la dramaturgie un sens dramatique et de proposer des solutions qui s'intégreraient à la séance suivante (filage pour l'aspect multimédia et l'éclairage inclus). Cette fois, nous avons intégré un écran pour les projections vidéos, cela nous permettait de mettre en lumière et distinguer

les deux aspects esthétiques prédominants de la pièce : les aspects réalistes et poétiques. Une personne sur place s'occupait de la régie sonore et multimédia. Nous avons également programmé les trois premières scènes, suivies par une deuxième répétitions suite aux corrections et commentaires de Cristina Morini et moi-même.

Figure 3.1 capture d'écran de Zoom lors du premier jour de montage au café Venezia.



La deuxième séance figurait les deux dernières scènes. En ce qui a trait à la mise en scène, nos objectifs étaient les mêmes que pour la séance précédente, laquelle est tributaire des corrections effectuées lors de répétitions antérieures. Sur le plan technique, nous avons utilisé l'éclairage présent dans l'espace du café et fait des *black-outs* pour les transitions entre les scènes et les monologues intérieurs de Marie-Sol (accompagnés par la luminescence des projections). Le type d'espace, l'équipement, le temps dont nous disposions, la situation financière ne nous permettaient pas d'investir pour l'achat ou la location d'un éclairage plus complexe et complet pour ce montage. En ce qui a trait au son, nous disposions d'une console et d'un haut-parleur (nous avons loué ces composants). Nous avons positionné et organisé tout le filage pour toutes les scènes. Nous avons effectué des tests et enregistrements pour chaque caméra, le

tout m'a été envoyé par courriel; mes modifications et commentaires ont été notés et appliqués pour la présentation suivante avec public.

Figure 3.2 photogramme de deux cameras différentes réalisé lors du deuxième jour de montage in-situ au café Venezia pour trouver le bon plan de camera (voir plus de photos Annexe D)



Les deux premières séances in situ se sont très bien déroulées, si bien que nous étions satisfaits. Nous avons programmé retourner la semaine suivante, troisième séance in situ, avec l'objectif de réaliser la captation vidéo avec un public limité à 7 personnes et enregistrer tout le montage in situ de la pièce. Malheureusement, il n'a pas été possible à cause d'un problème dans le système de drainage du café. Le propriétaire avait été obligé de fermer le café pour une période indéterminée. À cela s'ajoute le fait que plusieurs membres de l'équipe sont tombés malades du COVID. Alors... nous avons donc dû tout suspendre et reprogrammer la suite du montage in situ dans le but de le reprendre à la fin de janvier 2022. On a plusieurs fois essayé de s'organiser avec le propriétaire du café. Il y avait toujours des problèmes. Plus tard, on apprendra que le café Venezia a définitivement fermé ses portes. Il fallait trouver un autre espace.

3.1.2 Trois aspects à considérer pour le montage in situ dans un nouvel espace performatif.

À cette occasion et pour bien finir le travail, au mois de mars j'ai pris l'avion en direction de Cordoba. Mon objectif était de trouver un nouvel espace et de compléter le montage in situ interrompu préalablement. Ayant réalisé la première partie du montage in situ au café Venezia, je sentais qu'il me serait relativement aisé d'accomplir cette tâche. Il m'a fallu trois semaines pour le faire. La première semaine, j'ai rencontré en personne toute l'équipe. J'ai pris le temps de leur expliquer les circonstances et détails entourant ce nouvel espace. Nous voulions poursuivre l'idée de présenter le travail dans un espace réel, de sorte que le nouvel espace devrait également être un café ou, du moins, être perçu comme un café. Nous devons procéder à quelques ajustements pour ce qui est de la décoration. D'autre part, nous devons demander aux propriétaires l'autorisation d'utiliser l'espace pour des répétitions précédant le montage in situ, et ce sans interrompre leurs activités commerciales. Avant mon arrivée, nous avons une liste de lieux potentiels, lesquels avaient reçu la visite de Cristina Morini et de Rafael Reyeros. Lors de ma rencontre avec l'ensemble de l'équipe, nous avons sélectionné trois espaces qui répondraient à nos objectifs.

Cette première rencontre nous a permis de peaufiner l'adaptation de la pièce sur trois aspects spécifiques : 1) le rapport entre l'espace réel, l'espace fictionnel et la dramaturgie de la pièce, 2) l'adaptation de la mise en scène dans un nouvel espace performatif, et 3) l'aspect technique. La préparation et le montage dans le nouvel espace ont été complétés en deux semaines : une semaine pour trouver l'espace, réfléchir à l'adaptation, et la deuxième semaine pour le montage in situ dans l'espace, incluant deux répétitions et une présentation avec public avec captation vidéo.

Nous avons trouvé un espace de café dans le même quartier d'inspiration italienne General Paz. Notre « *localized off* » ou « *hors-lieu localisé* » était le même qu'au café Venezia. Ce deuxième espace réel qui deviendrait notre nouvel espace fictionnel et performatif où la pièce serait montée, jusqu'à tout récemment faisait office de café et bar du club social où se réunissaient les Espagnols et leurs descendants. À la deuxième semaine, nous nous sommes rencontrés Cristina Morini, Rafael Reyeros, Maximiliano Galante et moi pour rendre visite à l'espace café Casa España. Lors de notre visite, nous avons pris des photos et analysé l'espace, discuté des considérations, propositions et adaptations à réaliser conformément aux trois aspects spécifiques.

La première chose que nous avons remarquée que les dimensions du café étaient plus petites qu'espéré, que son caractère typiquement espagnol frappait. Plutôt que d'être rectangulaire — comme le café Mile-End ou le café Venezia —, le nouvel espace était fait en « L », de style des années cinquante et beaucoup plus dépouillé d'objets décoratifs. Ce café était situé au premier étage d'un lieu appelé la casa España (maison de l'Espagne à Cordoba).

Figure 3.3 Visite à l'espace réel café Casa España avant le montage in situ. On remarque le style des années cinquante et une décoration dépouillée.



3.1.2.1 Le rapport entre l'espace réel, l'espace fictionnel et la dramaturgie d'*Entre deux Mondes*

Si nous récapitulons, la dramaturgie d'*Entre deux mondes* a été écrite en ayant en tête un espace réel spécifique, à savoir un café italien situé dans le Mile-End. Pendant la pandémie, la dramaturgie a été adaptée à un café de Cordoba, Argentine, lui aussi italien et partageant nombre de caractéristiques du café de Montréal. Dans ce café argentin, appelé Venezia, nous avons réalisé un montage in situ. En somme, l'espace réel de café est, en soi, l'espace fictionnel. Dans ce cas, on parle alors d'une performance in situ comme le définissent Armand Gatti et Nick Kaye (Collins *et al.*, 2010, p. 102), dans le sens plus strict du terme par rapport à la performance in situ dans le café Casa España (voir 1.4).

Pour adapter la pièce dans ce nouvel espace performatif non conventionnel, il nous a fallu repenser les rapports et les différences entre l'espace réel et l'espace fictionnel essentiels à la dramaturgie d'*Entre*

deux Mondes. Nous avons réfléchi à la conception d'« échange » entre la pièce et l'espace réel (Collins et al., 2010). De plus, il nous a fallu effectuer les changements nécessaires pour adapter la pièce à cet espace, notamment les éléments esthétiques. Ceux-ci étaient constitués d'objets déjà inclus dans l'espace café España, ceux-ci créant une atmosphère différente de celle du café Venezia (les tables, les chaises, le comptoir, les tasses de café, la télévision, les bruits de l'ambiance), différente donc de l'atmosphère créée par les objets que nous avons apportés et qui font partie intégrante de la narrativité (photographies d'immigrants, décorations sportives, écran pour les projections, magazines, etc.). La présentation d'Entre deux Mondes dans cet espace performatif s'agissait dans ce cas, d'une performance in situ dans le sens le plus strict, comme définit par Susan Bennet et Julie Sanders (cité par Tompkins et Birch, 2012, p. 3) et la Scottish Art Council (cité par Carlson *Prague Quadrennial et al.*, 2012, p. 26), voir section 1.4.

Le critère le plus important serait le suivant : pondérer la présence de la culture espagnole pour incorporer à l'espace performatif la culture sportive et l'italien. Grâce à mon expérience en transformation des espaces et sur les plateaux cinématographiques, au soutien de Rafael Reyeros, nous avons réussi, avec très peu de ressources, à créer un rapport viable entre l'espace réel et fictionnel. Pour ce faire, nous avons remplacé les photos de paysage de l'Espagne par des photos d'immigrants et retiré des éléments derrière le comptoir représentant la culture espagnole, les remplaçant par des éléments esthétiques sportifs d'inspiration italienne (voir annexe E). Plusieurs trophées qui trônaient dans le bureau administratif de l'institution et ont été repositionnés dans le café.

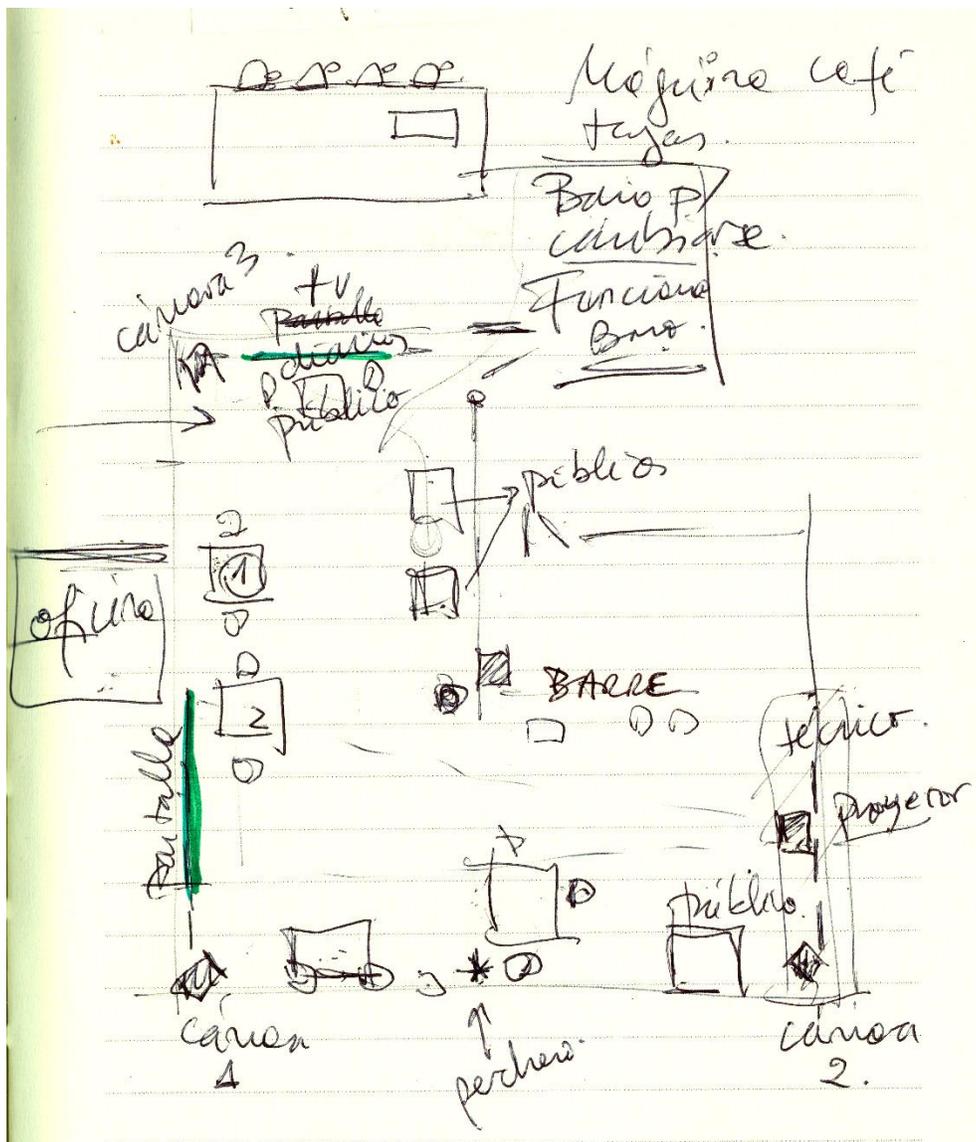
Pour l'aspect verbal de la dramaturgie, nous avons substitué certaines parties du dialogue, y avons inclus des anecdotes du quartier et de l'actualité. Le but était de parvenir à une cohérence entre la dramaturgie, le « *localized on* » et le « *localized off* » (voir 1.3).

3.1.2.2 L'adaptation de la mise en scène au nouvel espace performatif

Pour chacune des scènes, nous avons réfléchi aux changements pour les trois niveaux de relation corps-espace, à la territorialité, à la distance et à la proximité. Nous avons imaginé et simulé in situ la mise en scène que nous avons déjà créée pour le café Venezia, l'avons adapté en tenant compte du nouvel espace, des éléments esthétiques, des mouvements du corps des comédiens et des aspects kinesthésiques. D'autres ajustements ont été effectués durant les répétitions.

Pour le rapport au public, notre idée originelle — celle que nous avions au café Venezia — était de voir les corps des spectateurs comme un élément primordial de la performance in situ; c'est comme s'ils incarnaient des habitués du café. Étant donné que l'espace du café Casa España était plus étriqué qu'espéré et qu'une partie de cet espace était occupé par les comédiens et les caméras, il nous a fallu enlever quelques tables et relocaliser les spectateurs, les plaçant autour de l'espace destiné aux acteurs, à des endroits où ils pourraient encore pleinement apprécier la présentation. De toute façon, le plus important pour ce montage in situ, était d'établir, dans cet espace réel devenu un espace fictif, un rapport

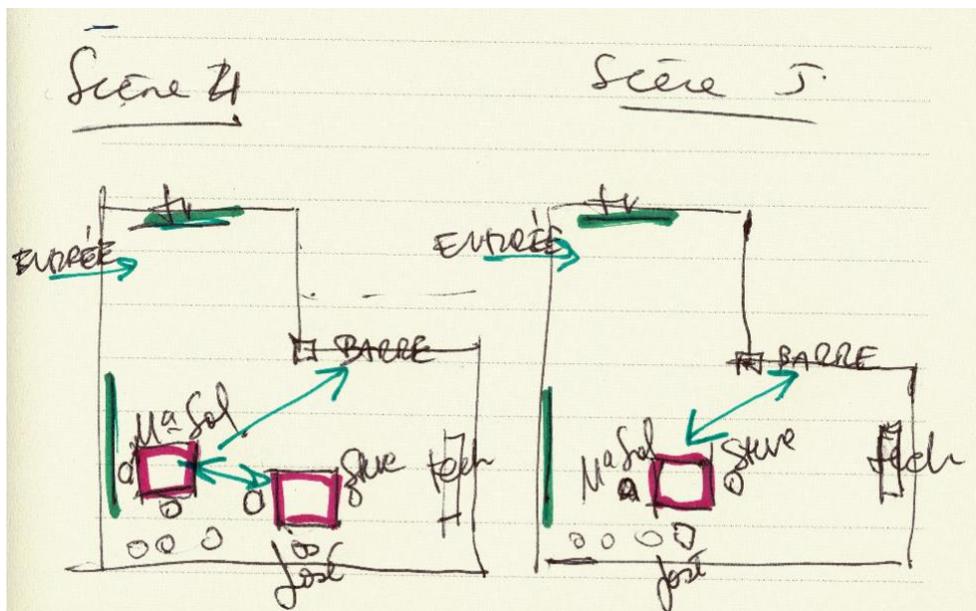
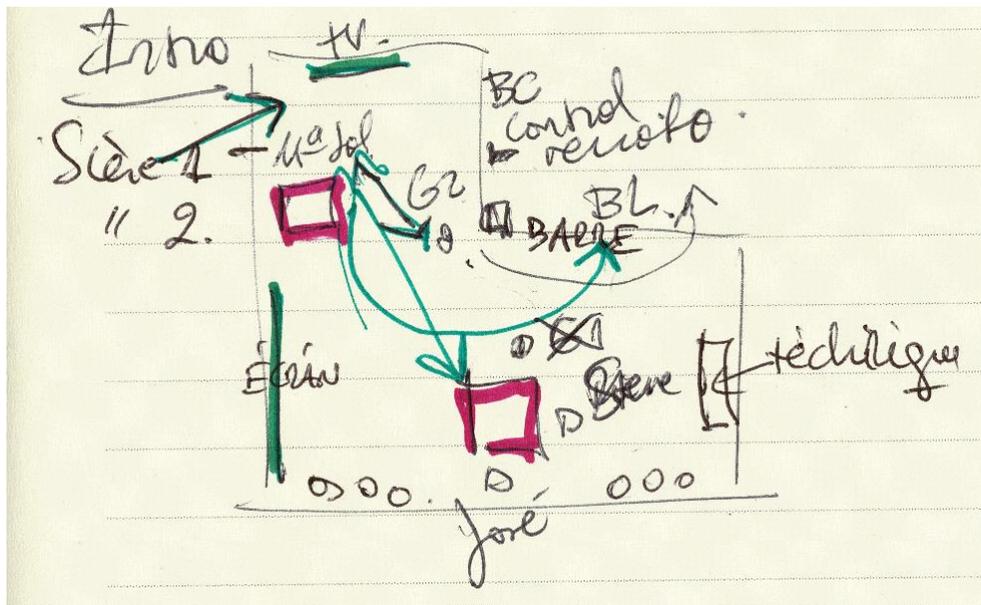
Figure 3.4 Plan pour planifier l'adaptation de la pièce pour le montage in situ dans le café casa España réalisé lors de la visite au nouvel espace performatif. Dans le dessin, nous reconnaissons la forme en « L » du plan de l'espace, la localisation du comptoir, les tables, des comédiens, l'écran principal, le téléviseur, l'emplacement des trois caméras et la régie.



direct et rapproché entre acteurs et public, permettant ainsi une confrontation entre leurs regards et leurs corps.

Le croquis du plan (figure 3.4) permet de visualiser la nouvelle localisation des acteurs par rapport à l'espace même (en tenant compte de sa forme en « L », de l'entrée/sortie, la localisation du comptoir),

Figure 3.5 dessins Storyboard du plan du café Casa España pour définir l'évolution de la relation corp-espace et corps-autres pour les différentes scènes



par rapport aux autres (la localisation de la table de Marie-Sol et des habitués, l'interaction entre les habitués, Marie-Sol, le barista et les spectateurs.

Le plan en « L » de l'espace et l'analyse relative à l'emplacement de tous les éléments et à leur interaction ont permis de préétablir la localisation des corps des acteurs pour chacune des scènes, tenant compte la territorialité analysée dans la section 2.3.1.2, corps-autres). Rappelons que le personnage de Marie-Sol se positionne tour à tour à trois tables différentes : à la table un près de l'entrée/sortie (scène 1, 2, 3), à la table deux (dans la scène 4), finalement à la table de José et Steve (scène 5). José et Steve, quant à eux, se tenaient toujours la table située près du comptoir — cet emplacement leur permettait d'interagir avec le barista, de bien voir l'entrée (entrées et sortie de Marie-Sol) et l'écran de télévision. La localisation initiale de Marie-Sol à la table numéro 1 rendait son interaction avec le barista moins naturelle, comme forcée ; cela produisait l'effusion d'une plus grande proximité entre Marie-Sol et les habitués du café. Il est intéressant de voir, au fil des scènes, l'évolution de l'appropriation du territoire dans le personnage de Marie-Sol (figure 3.5).

3.1.2.3 Le montage technique et multimédias

Pour ce qui est des aspects techniques et multimédias lors de l'installation sur place, les critères sont les mêmes que pour le travail fait au café Venezia. Nous avons utilisé un système de sonorisation réduit mais efficace, assez puissant pour fournir une acoustique satisfaite dans l'espace. Pour l'éclairage, nous avons eu recours à l'éclairage existant dans la salle, y ajoutant seulement des lampes aux couleurs plus chaudes, de même qu'un simple black-out entre les scènes — commandé par le barista au comptoir. Comme l'endroit a des murs de couleurs sombres, nous devions recourir à un écran pour les projections vidéos. Bien que ce ne fût pas la solution idéale, cette méthode permettait néanmoins de distinguer les moments réalistes des moments de dialogue intérieur de Marie-Sol.

3.1.2.4 La captation vidéo de la présentation

La captation vidéo a été réalisée avec une équipe spécialement recrutée pour ce faire. Celle-ci a été réalisée avec trois caméras placées stratégiquement pour capter les comédiens dans différentes positions; la captation de premiers plans aux visages et pour les gestes était primordiale pour la dramaturgie. Le montage du matériel enregistré était essentiel pour sélectionner les meilleurs moments de la production. Lors du montage, j'ai travaillé de près avec l'équipe de tournage. Une portion de ce matériel a été projeté dans le cadre de la conférence-démonstration organisée pour le mois suivant, conférence que j'ai

présentée dans le cadre de ma maîtrise, en mai 2022, à l'École Supérieure de Théâtre de l'Université de Québec à Montréal. J'y ai expliqué la méthode innovante utilisée pour la création de la dramaturgie d'*Entre deux Mondes*. La captation vidéo est disponible pour le jury de ce mémoire.

Figure 3.6 Photographie de la première scène d'*Entre Deux Mondes* pendant le montage in-situ à casa España. On peut voir une des personnes partie du public, les photos d'immigrants et café sportifs sur les murs ainsi que plusieurs éléments décor sur le comptoir.



3.2 Les présentations publiques d'*Entre deux Mondes* dans les différents espaces performatif non conventionnels

Nous sommes arrivés à l'étape qui selon moi est la plus significative, celle qui distingue les arts de la scène ou les arts vivants d'autres arts — comme le cinéma ou les arts visuels. Cette étape est celle qui représente l'essence de ce qu'est véritablement un événement théâtral. Il s'agit du « *convivium* théâtral » (Dubatti, 2003). En d'autres mots, nous sommes arrivés aux présentations publiques de la pièce *Entre deux Mondes*. C'est à cette étape que l'on passe du stade inachevé de l'écriture de la dramaturgie à l'œuvre achevée, qui est le propre du « *convivium* théâtral ».

Dès le commencement et tout au long de l'écriture de la dramaturgie, j'ai gardé en tête le fait que cet événement théâtral, ce « *convivium* théâtral », devait avoir lieu dans un espace aux caractéristiques similaires à celui qui a inspiré la pièce — plus précisément dans un espace performatif non conventionnel.

La pandémie ayant cours, le travail ne fut pas de tout repos. Cependant, il n'a jamais été question pour moi d'abandonner.

L'un des défis qu'implique la présentation d'une performance ou pièce de théâtre dans un espace performatif non conventionnel est d'offrir à un spectateur l'occasion de le dérober à l'espace théâtral conventionnel auquel il est habitué. C'est l'une des raisons d'être de ma compagnie Espace Scène. Bien que la ville de Cordoba dispose d'une culture théâtrale importante et solide, avec des théâtres traditionnels publics et indépendants de différents acabits, les productions présentées dans des espaces non conventionnels et non institutionnalisés sont rares. Pour les gens de cette ville, aller au théâtre est signifié se rendre à la salle de théâtre conventionnelle, assister à une représentation sur une scène. Grâce aux présentations publiques d'*Entre deux Mondes* dans trois espaces de café de Cordoba, j'ai proposé des représentations dans des espaces théâtraux non conventionnels, ce qui m'a permis d'accroître en quelque sorte l'espace théâtral de Cordoba.

Après le montage in situ d'*Entre deux Mondes* à la casa de España, l'idée de la présenter au public a commencé, dès l'année suivante, à prendre forme. À cette occasion, parmi le public se trouvait le directeur du Teatro Real de Cordoba, Raúl Sansica. Plus tard, précédant mon retour à Montréal, nous avons rencontré les directeurs et représentants de différentes institutions, ce qui nous a permis de préparer la première présentation publique et première mondiale d'*Entre deux mondes* — version espagnole — aux mois de septembre et octobre 2022 à Córdoba, dans le cadre des 90 ans de l'Alliance Française. Nous avons programmé six présentations dans deux espaces patrimoniaux, deux présentations dans le café-salon de l'historique maison chorizo de l'Alliance Française, Cordoba, et quatre représentations dans un nouvel espace culturelle appelé El Botellón¹⁹, lequel est situé dans une maison de patrimoine de la ville de Córdoba. Nous avons obtenu le soutien du Teatro Real, Agencia Cordoba Cultura (nom du ministère de Culture de la Province de Cordoba), l'Ambassade du Canada en Argentine, l'Alliance Française, Ciudades Visibles, le tout produit par ma compagnie Espace Scène.

Plusieurs présentations étaient prévues dans différents espaces non conventionnels. Depuis nos visites, Cristina Morini et moi, à deux de ces espaces, je me trouvais face à un dilemme : comment apprivoiser l'esprit de l'espace et ses composants pour les intégrer à la dramaturgie et la mise en scène de la pièce?

¹⁹ Espace culturel combine avec un bar.

Pour remédier à ce dilemme, j'ai établi quelques stratégies en vue d'adapter la pièce aux différents espaces de présentation et faire de l'espace réel — tout espace réel — un espace fictionnel.

3.2.1 Stratégies pour l'adaptation de la pièce à un nouvel espace performatif.

Durant la création de la pièce, mon critère fondamental — dès les premières étapes, soit la collecte des données, puis le montage dramaturgique et le montage in situ — était de créer « un seul système corps-espace » (Merleau-Ponty, 1945). J'ai visualisé la production intégrale; j'ai exploré le rapport entre corps-espace, entre espace réel-espace fictionnel (espaces performatifs non conventionnels choisis), ainsi que l'intégration des images projetées, le multimédia, le rapport entre les comédiens et le public, et finalement le rapport entre le public et l'espace en vue des présentations publiques, afin de me rapprocher le plus possible d'une création d'« un seul système ». Pour ce faire, il fallait repenser les trois aspects préalablement observés dans le montage in situ (section 3.1.2): 1) le rapport entre l'espace réel, l'espace fictionnel et la dramaturgie d'*Entre deux Mondes*, 2) l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace performatif (incluant le public), et 3) l'aspect technique et multimédias de la production. Ces trois aspects serviront de base à la stratégie que j'ai appliquée pour l'adaptation de la pièce dans chacun des espaces performatifs.

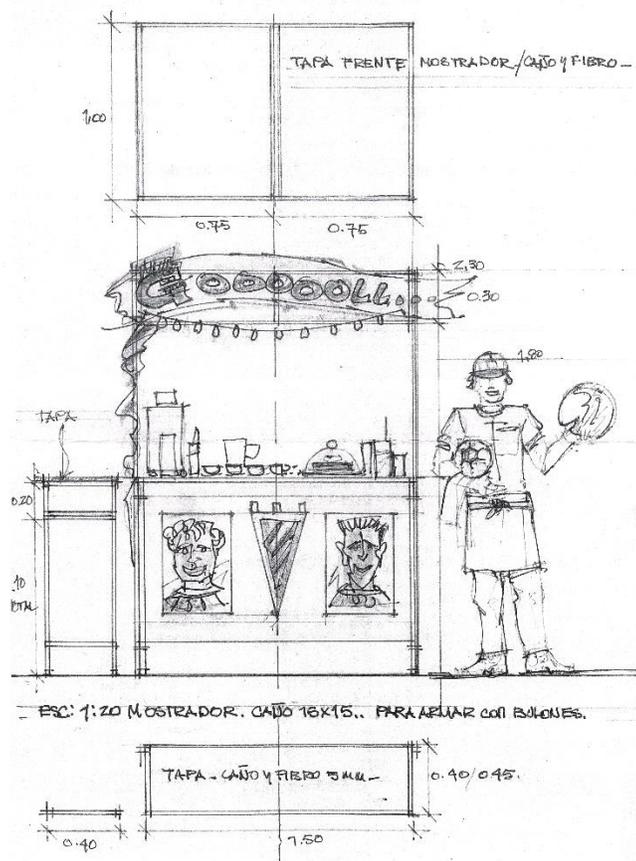
Premièrement, pour le premier aspect, il m'a fallu apprivoiser l'espace réel afin qu'il devienne un espace fictionnel (jouer avec la dualité dont parle McAuley; section 1.3). Chaque espace de présentation a son caractère et sa fonction propres. Par conséquent, il faut se demander à quel point nous modifierons certains aspects de la dramaturgie originelle à des fins d'adaptation dans le nouvel espace de présentation — car il est bien question d'établir un « échange », dicit Nick Collins (2010) .

Parmi les éléments présents dans l'espace réel, nous avons dû choisir ceux qui étaient le plus susceptible d'attirer notre attention, et qui pouvaient jouer un rôle significatif pour la pièce. Il fallait éviter la pléthore d'objets et d'images, dont parle Mike Pearson (2010), ignorer les éléments inadéquats pour notre dramaturgie. Ce tri nous permettait de conserver les objets figurant dans l'espace réel, combinés aux objets que nous avons apportés à l'espace.

Pour ce faire, nous avons conçu avec Rafael Reyeros une série d'éléments qui ne figuraient pas originellement dans l'espace réel, et que nous avons apporté et intégré dans chacun des espaces de présentation photographies d'immigrants, images et décorations sportives s'intégrant facilement dans le

décor existant de l'espace grâce aux techniques utilisés dans le cinéma. En outre, nous avons fabriqué un comptoir pliant et mobile, facile à transporter, l'avons placé dans l'espace de présentation (voir figure 3.7). Nous avons dressé une liste d'accessoires nécessaires, au besoin : six tasses de café avec cuillères à thé, trois plats moyens, plateau, serviette, sachets de sucre, magazines pour José, un roman pour Giuliano. En plus, nous avons disposé des objets périssables, comme une pomme et des croissants. Nous avons simplifié la façon de servir le café — chaque espace offre une solution différente selon la disponibilité d'une machine à café.

Figure 3.7 Premier dessin de comptoir transportable réalisé par le scénographe argentin Rafael Reyeros. (Voir plus d'images dans l'annexe F)



Pour ce qui est du texte d'*Entre deux Mondes*, certaines parties des dialogues s'ajustent relativement au lieu de présentation et au quartier. Il s'agit d'anecdotes que nous avons modifié selon les circonstances d'espace et temps, question d'adapter la dramaturgie à l'espace de présentation et le donner en saveur plus actuelle, plus contextuelle. Nous avons intégré la dramaturgie verbale du « *localized off* », créant un dialogue avec l'espace réel pour le faire devenir l'espace fictionnel.

Deuxièmement, nous avons réfléchi à l'adaptation de la mise en scène dans le nouvel espace performatif, soit analyser chaque espace réel afin d'adapter *Entre deux Mondes* en fonction des trois niveaux de relation corps-espace pour bien définir les trois étapes de l'exil : l'arrivée, la confrontation, l'adaptation. Nous avons pris en considération la localisation de l'entrée/sortie à l'espace, le comptoir relativement aux autres corps (la localisation de la table de Marie-Sol et des habitués dans les différentes scènes, l'interaction entre les habitués, Marie-Sol, le barista — rappelons que le personnage de Marie-Sol s'assoit à trois tables différentes. La direction où les visages et gestes « regardent » est également à considérer. Il fallait également réfléchir sur le nouvel emplacement des éléments esthétiques dans le nouvel espace fictionnel, l'interaction des personnages avec ces éléments, ainsi que les aspects kinesthésiques relatifs à ces éléments. Les photos de l'espace et le croquis du plan de l'espace nous seront utiles pour les discussions et résolutions de problèmes concernant l'interaction entre comédiens, les rapports entre les objets, ainsi que les rapports entre le public et les objets.

Troisièmement, sur le plan technique et multimédias, afin de créer le plus possible « un seul système », j'ai voulu intégrer un système d'éclairage portable indépendant de celui offert dans l'espace réel. Ainsi, nous avons produit des effets plus efficaces et justes lors des transitions entre moments réalistes et moments poétiques de la pièce. En jouant avec les tonalités de couleurs, nous nous sommes rapprochés de l'esthétique recherché pour notre dramaturgie.

Pour les projections visuelles, plutôt que de travailler avec un écran — comme nous l'avions fait lors du montage in situ à la casa España —, j'ai effectué des projections aussi tridimensionnelles que possible, histoire de créer un rendu plus enveloppant. Pour ce faire, nous avons utilisé trois projecteurs; ceux-ci projetaient des images directement contre les murs afin de jouer avec le « *localized on* », « *localized off* » et le « *unlocalized off* » accompagnant les monologues intérieurs de Marie-Sol (voir section 1.3 et 2.5.4.8). Puis, nous avons utilisé un système audio de meilleure qualité.

3.2.2 Café Alliance Française

Cette institution promeut la culture française partout dans le monde. Elle organise des projets avec des artistes locaux et d'autres institutions culturelles, notamment l'Ambassade du Canada. Ainsi, il y avait les célébrations des 90 ans de l'Alliance Française à Cordoba, auxquelles nous avons été invités (figure 3.8).

L'Alliance Française a élu domicile dans un bâtiment dont l'architecture est la typique maison "chorizo" (saucisse) du début du XXe siècle. Ce bâtiment à un étage est le lieu où l'organisme propose notamment des cours de français et des activités culturelles. J'ai remarqué que dans cet espace, la coexistence de l'héritage de la culture italienne, évidente dans l'architecture et le public argentin, avec la culture française de cette institution, résonne avec la coexistence de ces mêmes cultures dans l'espace du café du Mile-End qui a inspiré l'œuvre. Les étudiants et le public sont principalement composés d'adolescents et d'adultes venant des différents quartiers de la ville. Dans une petite salle près de l'entrée se trouve le café de l'Alliance. Bien que cet espace pouvait potentiellement devenir notre espace fictionnel, il a été impossible d'y présenter la pièce en raison de sa petitesse. Nous avons proposé de l'agrandir, de l'élargir, le prolongent jusqu'au hall principal de l'Alliance. Le premier aspect auquel nous devons travailler était l'adaptation de la dramaturgie de la pièce au nouvel espace. Ainsi, le petit café avec le prolongement au hall principal est devenu le café d'*Entre deux Mondes* (figure 3.8). Nous avons pu y faire des présentations devant un public d'environ cinquante personnes. Nous avons gardé les œuvres d'arts exposées sur les murs blancs pour créer un dialogue entre celles-ci et nos projections. Sur les murs et étagères, nous avons intégré nos éléments esthétiques pour la dramaturgie (photos d'immigrants, décorations sportives).

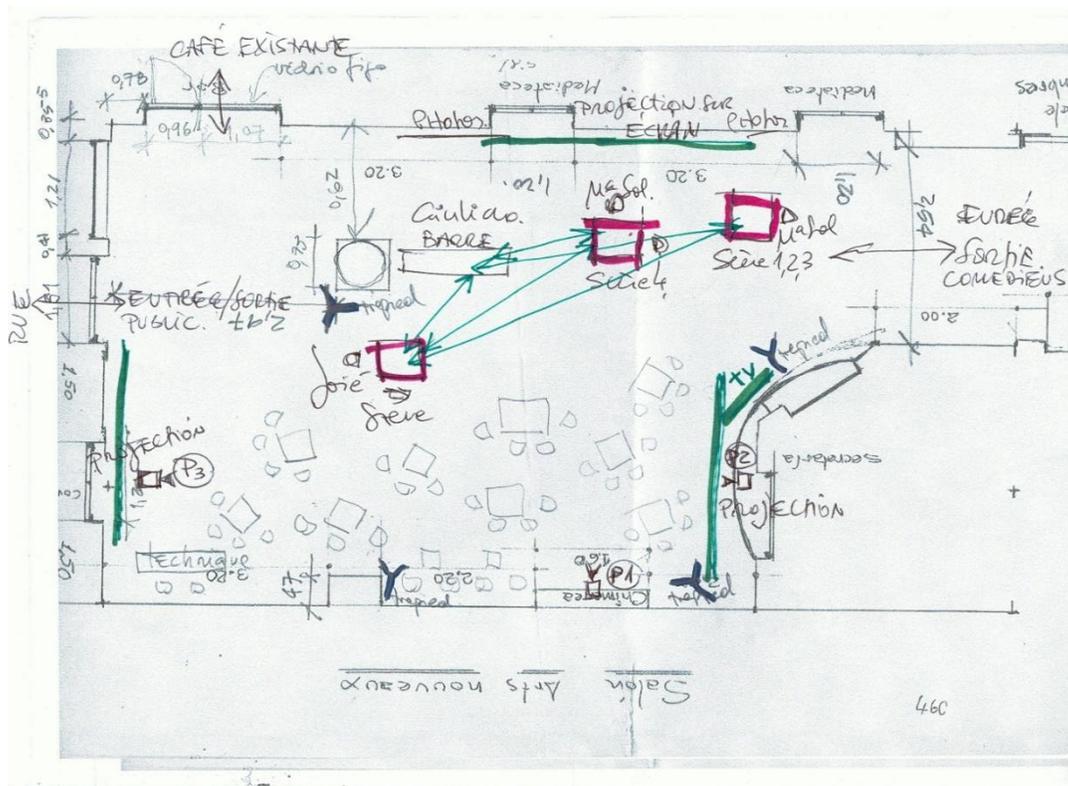
Dès lors, nous avons travaillé dans un aller-retour entre les trois aspects à considérer pour le montage in situ et que j'ai définis dans le la section 3.1.2. Ensemble, nous avons réfléchi à la mise en scène, choisi l'emplacement du comptoir et des tables de Marie-Sol, de José et Steve, (priorisant cette fois le mur principal où l'on projetterait l'image la plus grande), et on a placé le comptoir transportable (voir figure 3.7) près du café existant. Cette disposition des éléments qu'on a incorporé à l'espace a permis une circulation fluide des acteurs. Nous avons placé les entrées et sorties des acteurs — sorties que l'on

Figure 3.8 Visite à l'espace réel Alliance Française avant le montage pour la présentation.



imagine située de l'autre côté de l'entrée principale du public — et où se trouve le vestiaire où les comédiens changent de costume entre les scènes. Pour la technique on a positionné la table pour la régie, les trépieds d'éclairage et les projecteurs selon le dessin. Tout était bien clair, défini dans notre plan, bien prêt pour les présentations à l'Alliance Française (figure 3.9). En même temps, nous avons discuté de la disposition du public, attablé dans l'espace même. Nous dirigions les spectateurs au comptoir dans le café d'origine, où on leur servait un café, avant de les inviter à s'asseoir à une table dans la section extensionnée du café. De cette façon, on fait entrer le public peu à peu dans l'espace fictionnel d'*Entre deux Mondes*. Le jeu des acteurs se mariait naturellement à l'ambiance de l'espace, si bien qu'il était imperceptible par le public qui ne se rendait pas compte que la pièce avait commencé. Parfois des étudiants qui sortait des cours, passaient par l'espace comme ils le faisaient habituellement. Cela donnait à la pièce un caractère immersif.

Figure 3.9 Plan de l'espace à l'Alliance Française pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.



Avant de présenter notre pièce, nous avons passé dix jours dans une salle de répétition du Teatro Real, question de retravailler des aspects de la mise en scène et des dialogues, d'y inclure deux nouveaux acteurs

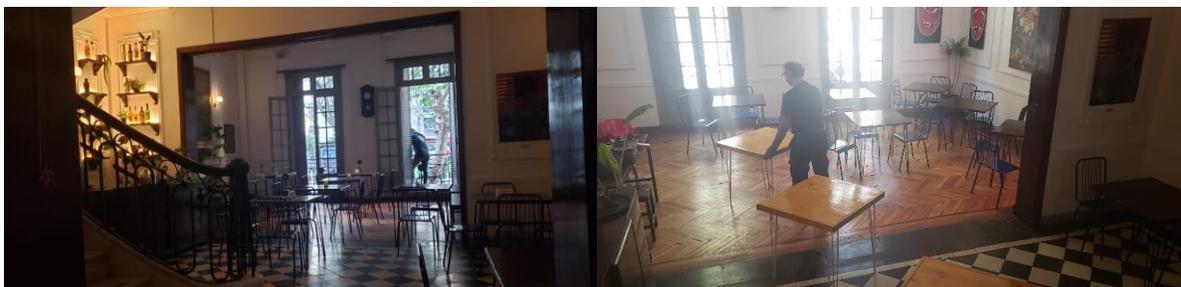
pour les rôles de Steve (joué par Alvin Astorga) et Giuliano (joué pas Maximiliano Galante). À cette occasion, nous avons répété deux fois dans cet espace et une fois avec des lumières spécialement conçues pour cette représentation et pour celle qui aurait lieu dans l'espace du Botellón. Quatre trépieds d'éclairage avec nébuleuses ont été utilisés pour produire des moments typiquement réalistes. Les moments poétiques figuraient un éclairage de différentes couleurs, conformément à la vidéo et aux mouvements de Marie-Sol. (voir annexe G pour plus de photos)

3.2.3 Café Espace culturel El Botellón

S'inscrivent dans le cadre des 90 ans de l'Alliance Française les présentations réalisées dans la section café de l'espace culturel El Botellón — dans une ancienne maison de style français. Située dans une avenue très passante du quartier Nueva Córdoba, où vivent de nombreux étudiants de l'Université de Cordoba, cette maison est considérée comme patrimoine de la ville. L'entrée principale, autrefois le salon de la maison, est maintenant fermée; on y entre désormais par une porte latérale. Cet espace a ceci de particulier qu'il est rectangulaire, doté d'un grand hall et escalier montant au deuxième étage avec des balcons. Un comptoir — plus grand que celui dont nous avons besoin — s'y trouvait déjà. Il était malheureusement impossible de le déplacer, donc nous n'avons pas utilisé notre comptoir transportable. L'espace était partiellement séparé par une arche, ce qui nous empêchait d'accueillir et d'asseoir plus de 30 personnes (figure 3.10).

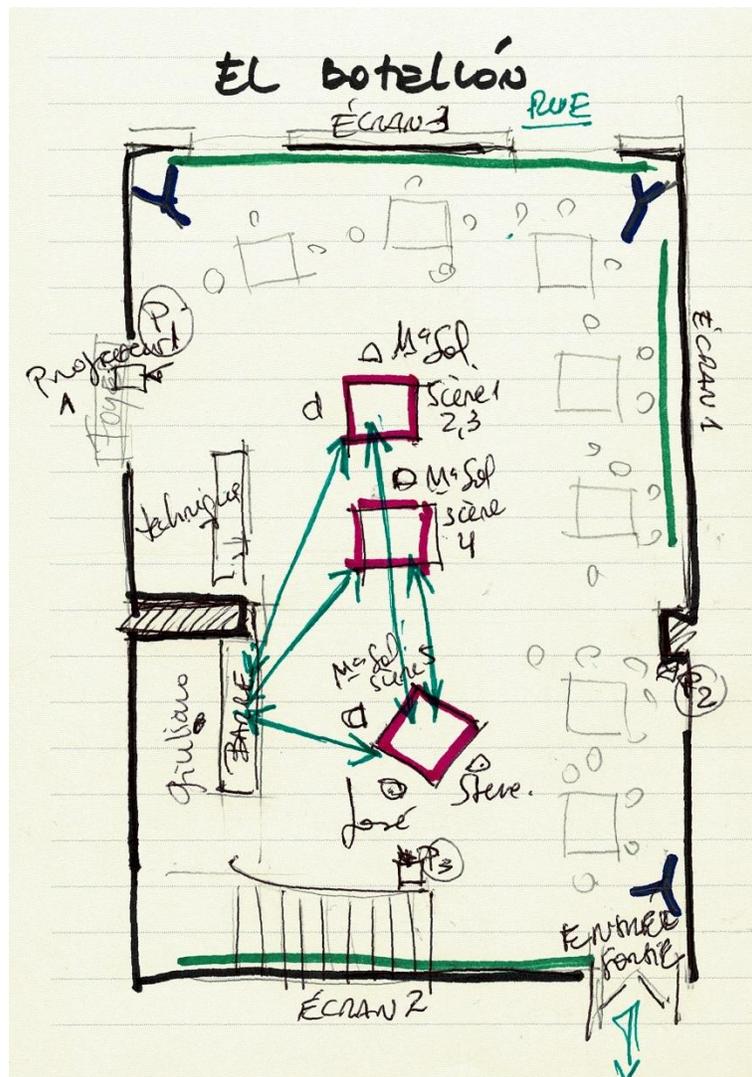
Pour l'intégration des éléments de décor, les mêmes objets et images préparés pour l'Alliance Française ont été placés sur les murs et au comptoir existant, en prenant soin de libérer une partie des murs blancs pour les projections. Pour ce faire, nous avons retiré certains tableaux qui faisaient obstacle aux projections. L'espace performatif occupait une grande partie du café. Il fallait, en plus, prévoir un espace (avec table) pour la régie, ainsi qu'un espace où l'on déposerait les trépieds d'éclairage et la base des

Figure 3.10 Visite à l'espace réel El botellón avant le montage pour la présentation



projecteurs. Nous pouvons voir, dans la figure 3.11, la disposition des tables pour les acteurs et les rapports entre les comédiens et le public. À différence des présentations à l'Alliance Française, l'entrée et la sortie des acteurs coïncidaient avec celles du public, étant complètement à l'opposé d'où se trouvait la table de Marisol —située sur un côté proche des fenêtres donnant sur la rue. En plaçant Marie-Sol à cet endroit, la comédienne se voit forcée de passer par la table et le comptoir où se trouvaient les autres personnages et à travers le public. Ceci crée un rapport plus intime entre le public et les personnages. À sa sortie, dans la scène 4, Marie-Sol fait sa sortie par l'escalier qui mène au deuxième étage. Le public, à son arrivée au café, se voit offrir une tasse de café, s'assoit ensuite à une table au choix. Giuliano, José et Steve se trouvent déjà dans l'espace performatif. Les spectateurs dialoguent, buvant leur café pendant que la pièce se met en branle. Dans cet espace, le public est plus proche des comédiens que lors des présentations à l'Alliance,

Figure 3.11 Plan de l'espace « El Botellón » pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.



tous faisaient partie de l'espace fictionnel. L'aspect technique et multimédia, quant à eux, demeurent inchangés.

Suivant les présentations publiques à l'Alliance Française et à l'Espace El Botellón, *Entre deux Mondes* a été déclarée Intérêt Patrimonial par la Chambre Législative de la Province de Cordoba²⁰, en raison du sujet traité, ainsi que de l'harmonie et la tolérance co-existant dans un espace quotidien multiculturel de café, évoqués par une artiste originaire de Cordoba et résidant dans un autre pays. Plusieurs médias ont publié des reportages et entrevues la pièce et la production réalisée entre Cordoba et Montréal. Le plus important de ces reportages a été publié dans *La Voz*²¹ le plus important journal d'Argentine après les quotidiens de Buenos Aires. L'article s'intitule *Entre dos mundos: una obra que mezcla lo biográfico y lo ficcional sobre la migración* (*Entre deux mondes : une pièce sur la migration mêlant biographie et fiction* [notre traduction], voir annexe G pour plus de photos).

3.2.4 Museo Marqués de Sobremonte

La proposition de produire *Entre deux mondes* au Musée Marqués de Sobremonte est apparue précisément au moment où nous la présentions à l'Alliance française. C'est là qu'ont commencé les négociations en vue de présenter l'œuvre au mois de la francophonie, représentant le Canada. Avec le soutien du CALQ²², l'évènement s'est déroulé au mois de mars 2023, accompagné d'une série d'événements sur la migration et l'interculturalité. À cet effet, le musée Marques de Sobremonte — lors de la revalorisation du musée historique de la période coloniale de 1753 — se joignait comme espace in situ pour la présentation de notre pièce²³. Il y a eu douze présentations.

En collaboration avec une anthropologue et avec le soutien du musée, nous avons organisé, dans le cadre du travail d'adaptation dans le nouvel espace réel, une recherche sur l'espace pour la *tertulia*, l'une des salles du musée qui, à l'époque coloniale, était maison du marquis. Dans l'espace *tertulia*, s'organisait des

²⁰ Décret D-26829/22

²¹ www.lavoz.com.ar/vos/escena/entre-dos-mundos-una-obra-que-mezcla-lo-biografico-y-lo-ficcional-sobre-la-migracion/

²² Conseil des arts et des lettres du Québec.

²³ Voir article journal la Voz : <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/el-teatro-llega-al-museo-marques-de-sobre-monte/>

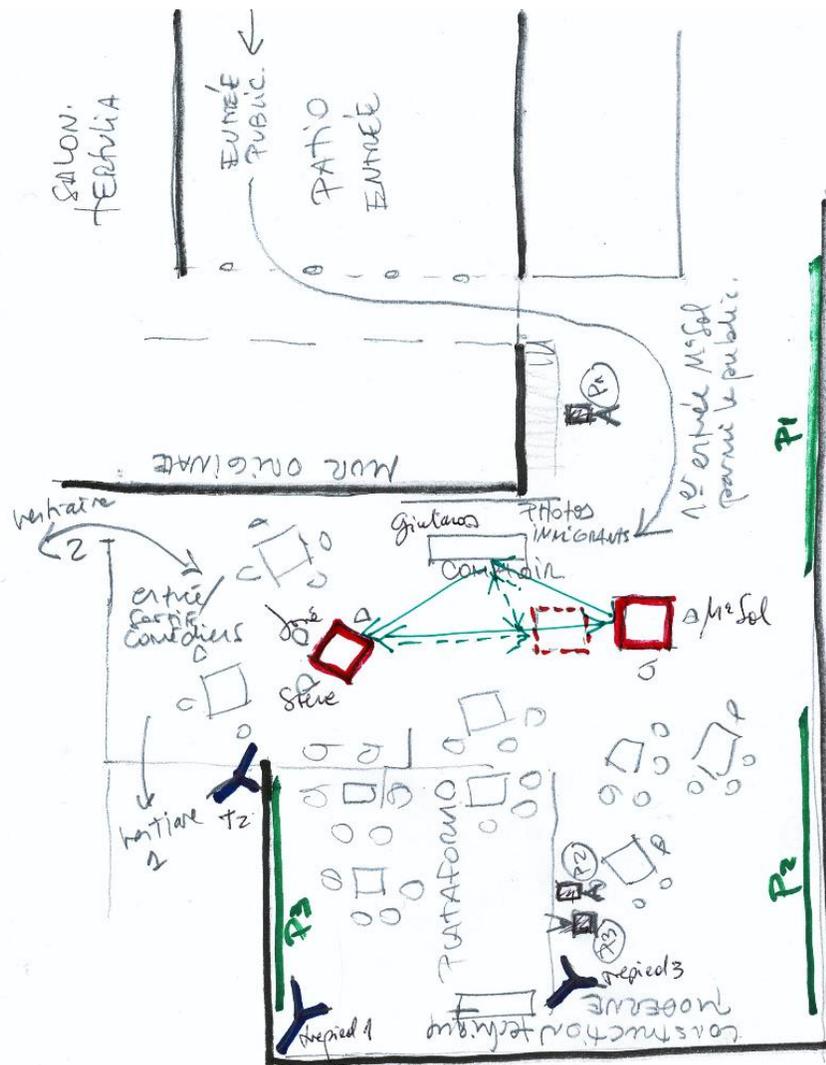
rencontres sociales qu'on ne voyait généralement que dans les espaces domestiques. Cette recherche nous a permis d'établir une corrélation entre l'espace *tertulia* et les espaces de café modernes, en ce qu'ils figurent tous deux un lieu d'échange socio-culturel. Au musée, le public arrivait par l'entrée principale, à même la cour d'honneur, accueilli par un guide touristique, puis conduit à l'espace *tertulia*, où on lui expliquait la présence de l'interculturalité lors de la construction de la maison, le déroulement des événements *tertulia*, les us et coutumes de l'époque. Ensuite, nous l'aménions à la cour, où nous avons récréé notre café à la manière d'une *tertulia* moderne : lui servant le café, l'invitant à s'asseoir, là où José, Steve visionnaient le match de football projeté sur le mur. Lentement, le spectacle se déroulait. La transition entre l'arrivée du public et le commencement du spectacle permettait aux spectateurs de s'installer progressivement dans l'espace fictif de la pièce *Entre deux Mondes*.

La cour située à l'arrière du musée comporte des murs blancs sur lesquels nous projetions les vidéos qui accompagnaient les monologues intérieurs de Marie-Sol. Les murs faisaient partie du patrimoine provincial et il nous était interdit d'y afficher quoi que ce soit. Pour récréer notre *tertulia* moderne (notre café), nous avons limité notre scénographie à un simple comptoir transportable, installé à l'arrière du comptoir deux panneaux conçus spécialement pour ces présentations, sur lesquels nous avons apposé les éléments esthétiques requis pour la dramaturgie : photos d'immigrants utilisées précédemment lors des spectacles à l'Alliance française et au Botellón. À cela s'ajoutaient les trois tables et les chaises, afin que le public ait une impression qu'il s'agit bel et bien d'un café de style italien, les trophées sur le comptoir. D'autres petites tables et chaises figuraient également dans l'espace, permettant d'accueillir jusqu'à concurrence de 70 personnes.

Il nous a fallu faire des compromis pour adapter la pièce aux trois aspects et les intégrer dans cet espace patrimonial. L'entrée et la sortie des acteurs devers la seule salle qu'on pouvait disposer dans le musée — situé dans une autre cour intérieure adjacente à notre espace performatif — et qu'on avait destiné à la loge pour les changements des costumes entre les scènes. J'ai pris la décision de placer le spectateur regardant vers la façade arrière de l'ancien bâtiment (un mur de pierres et de briques de l'époque espagnole) plutôt que vers la façade d'une construction moderne de qualité relative, où se trouvent les toilettes et un entrepôt. La relation entre les tables où se sont situés les personnages et le comptoir est similaire à celui des présentations à l'Alliance française et au Botellón, mais dans un espace plus large. L'entrée de Marie-Sol pour la première scène s'est réalisé avec le public, par l'avant du Musée du Marqués de Sobremonte, tandis que ses autres entrées, et celles des autres acteurs, se font par la loge à l'arrière

(voir figure 3.12). A cette occasion, afin d'obtenir l'expression la plus juste dans les mouvements lors des monologues intérieurs, j'ai consulté la réputée chorégraphe de danse contemporaine et classique Cristina Gómez Comini, avec qui j'avais travaillé pour plusieurs productions. Les rencontres avec Comini m'ont permis de créer de nouvelles chorégraphies, d'abord pour les monologues intérieurs de Marie-Sol et celle du personnage de Giuliano dans la scène trois. Du côté technique, les mêmes éléments ont été utilisés pour les représentations à Alliance Française et au Botellón. Intégrer des projections dans l'espace à proximité ou en arrière des comédiens n'a pas été facile, donnant une relation plus distante entre elles, les comédiens et le public. Pour les représentations au Musée, nous avons utilisé un système d'éclairage similaire à celui utilisé dans les deux espaces susmentionnés. (voir annexe G pour des photos).

Figure 3.12 Plan du Museo Marqués de Sobremonte pour visualiser l'adaptation de la mise en scène au nouvel espace, la localisation des comédiens et la technique.



3.2.5 Moment!Culture à Montréal. Un plus pour ce mémoire.

Au début de ma recherche-crédation, nous avons planifié un montage in situ d'*Entre deux Mondes* qui aurait lieu à Montréal. Mais compte tenu des circonstances liées à la pandémie, entremêlées d'impondérables d'ordre personnel, le montage in situ a eu lieu finalement à Cordoba. Tandis que je commençais la rédaction de ce mémoire, la pièce prenant son envol, des présentations publiques dans trois différents espaces avaient lieu (section 3.2). À la même période, l'idée de présenter l'œuvre en version française dans un espace non conventionnel — dans le même quartier où elle avait été inspirée, le Mile-End à Montréal — commençait à prendre forme. Pour ce faire, on a adapté la production pour la présenter dans mon nouvel espace culturel que j'ai ouvert récemment dans ce quartier. Un nouvel espace performatif non conventionnel où on devait créer un café temporaire. Cette production a été réalisée avec une équipe entièrement montréalaise, à laquelle s'est jointe Gabriela Grosso (actrice venue de l'Argentine interprétant Marie-Sol) et Cristina Gómez Comini (domaine chorégraphie par l'intermédiaire de zoom)²⁴, qui ont participé à l'étape d'exploration pour le personnage de Marie-Sol. Cette version de la pièce a reçu notamment le soutien du Consulat de l'Argentine à Montréal, l'Agencia Córdoba Cultura, Teatro Real de la Province de Córdoba, et plus tard le FTA²⁵.

Quelques mois avant de présenter la pièce, j'ai travaillé sur la traduction et l'adaptation en français de la pièce. Claudio Pinto, traducteur et auteur d'origine chilienne, a émigré très jeune au Canada. Devenu un habitué du même café ayant inspiré la pièce, il connaissait parfaitement l'atmosphère et les circonstances spécifiques de la création d'*Entre deux Mondes*. En outre, j'ai formé une équipe, menant des rencontres avec les concepteurs, passant des auditions pour le choix des acteurs. La version québécoise de la pièce figure une équipe du milieu théâtral montréalais dont les membres sont natifs d'un autre pays que le Canada, ayant vécu une expérience d'exil et d'immigration (je n'ai pas pu constituer une telle équipe à Cordoba, en raison d'un manque d'immigration récente). Cette caractéristique me permettait de confier aux membres de l'équipe devenir acteurs-crédateurs et concepteurs-crédateurs, et ainsi d'enrichir la version québécoise d'*Entre deux Mondes* avec leur propre expérience de vie. Toute l'équipe a compris, de façon intime, les enjeux narratifs et psychologiques de la pièce. Entre autres, cela nous a permis d'improviser les mouvements des corps, les dialogues, et d'intégrer des dialogues d'autres langues.

²⁴ Voir article journal online: https://lmdiaro.com.ar/contenido/434447/entre-dos-mundos-reestrena-rn-canada-con-tonada-cordobesa#google_vignette

²⁵ Festival TransAmérique, basé à Montréal

Daniela Fiorentino (dans le rôle de Marie-Sol, en alternance avec Gabriela Grosso), comédienne et chanteuse née en Italie, arrivée à Montréal il y a six ans. Pascal Laurent, comédien d'origine française, débarqué à Montréal il y a un an, est spécialisé dans l'improvisation; il tient le rôle de Steve. Omar Alexis Ramos est né au Mexique et réside à Montréal depuis plus de 30 ans; avec lui j'ai travaillé dans *La Mondiola* (théâtre in situ); il tient le rôle de José, qui parle un peu en italien. Emilio Ferreira est un jeune comédien d'origine gréco-portugaise, né à Montréal; Il parle et chante en anglais, français et grec, et incarne Giuliano dans la pièce. Trois autres membres ont été ajoutés à l'équipe: Marcin Brunar, un concepteur sonore polonais qui a vécu en France et qui vit à Montréal depuis plus de dix ans. Marcin a travaillé sur de grosses productions à Montréal. Et Lionel Arnould, un Français qui vit à Montréal depuis 40 ans et qui a travaillé pendant 20 ans en conception vidéo pour Robert Lepage. Finalement, Mathieu Marcil pour l'éclairage, qui a travaillé avec la compagnie Momentum en théâtre in situ.

Avec cette équipe de comédiens et de concepteurs, les répétitions ont commencé en octobre. Nous avons planifié trois semaines intensives pour le montage de la dramaturgie et cinq jours pour le montage in situ. Le point de départ était la lecture de la nouvelle version en français, analysant et imaginant tous ensemble les différents personnages et situations préétablis dans la structure de la dramaturgie de la pièce. Puis, nous avons passé à la deuxième partie du montage dramaturgique : improvisation avec les comédiens dans le même espace performatif de présentation. J'ai tenu compte de tout ce que nous avons développé avec Cristina Morini lors de l'étape de montage de la dramaturgie (section 2.5.4). Lors de cette étape, Gabriela Grosso s'est jointe au groupe et a apporté son expérience avec le processus de création de la pièce en Argentine. Des séances chorégraphiques avec Daniela, Gabriela, Emilio et Cristina Gómez Comini ont été réalisées par zoom. Nous avons travaillé la disposition des éléments esthétiques essentiels pour la dramaturgie, recréé les éléments du décor de la version argentine. La disposition des tables pour les comédiens était similaire à celle des présentations en Argentine.

Comparativement à la version argentine, la version francophone d'*Entre deux mondes* m'a permis de développer deux aspects qui étaient demeurés en suspens. — que nous n'avions pas atteint à Cordoba —. Cela dans l'objectif de créer un « seul système » selon la méthode de « l'unité corps-espace ». Le premier aspect est l'intégration du public dans l'espace fictionnel. Dans la version montréalaise, le public entrait de la rue et se dirigeait dans l'espace du café, étant ensuite dirigé vers le comptoir où il était invité à prendre un café servi par Giuliano, le barista. Ensuite, il choisissait une table et parlait entre eux. À l'instar du public, José et Steve faisaient le même rituel.

Le deuxième aspect est l'aspect technique et multimédia. D'abord, dans la version argentine de la pièce, la création des vidéos avait été réalisée à la manière d'un brouillon, fruit de montages réalisés principalement par moi, dans le but de simplement d'accompagner les monologues intérieurs de Marie-Sol. Pour la version francophone montréalaise, j'ai travaillé avec un concepteur spécialisé, ce qui m'a permis d'aller encore plus loin dans l'exploration d'un langage plus poétique, en adéquation avec le contenu de la pièce et les états intérieurs de Marie-Sol. Ce qui fut possible grâce à l'utilisation d'une technique mixte consistant en l'incorporation de dessins superposée aux vidéos de la ville de Montréal et de Cordoba. À mode de dialogue intime entre Marie-Sol et le présent et passé de la ville de Montréal, les images projetées évoquaient les souvenirs des différents courants migratoires de cette ville, les souvenirs de Marie-Sol dans sa ville natale et son quartier en Argentine, des endroits significatifs de son histoire personnelle là-bas.

En outre, nous avons travaillé sur le son. Faisant référence à Robert Lepage (2018), « j'ai compris que la personne qui pourrait accompagner le spectacle musicalement pourrait être quelqu'un qui produit du son, pas juste de la musique – et la frontière est souvent infime » (2018, p. 73). Les sons de la version antérieure de la pièce (2.5.4.6) avaient besoin d'être nettoyés. C'est pourquoi un méticuleux travail d'édition sonore a été réalisé. Pour ce faire, nous avons substitué plusieurs des sons créés pour la version présentée en Argentine, avec des sons de meilleure qualité. Nous avons également ajouté différents effets sonores pour chacune des scènes pour différencier les quatre saisons de l'année et d'autres pour accompagner les nouveaux vidéos. Nous avons également remplacé les voix en off en espagnol, par des voix en différentes langues. Un éclairage plus subtil était de mise afin d'obtenir un climat plus intimiste, afin d'accompagner plus harmonieusement les modulations du langage réaliste au langage poétique et les changements de saisons.

Nous avons fait neuf présentations in situ à Moment!Culture... et fini dans une salle comble. Le public, un mélange de gens des tous âges et différentes cultures, ont beaucoup aimé la pièce. D'autres présentations seront programmées en 2024. Vous serez invités!²⁶ (voir annexe G pour plus de photos).

²⁶ Voir article journal online: <https://www.pieuvre.ca/2023/11/17/culturel-theatre-immigration-entre-mondes/>

CONCLUSION

J'ai introduit dans le présent mémoire une stratégie innovante appelée « méthode de l'unité corps-espace », que j'ai créée expressément pour ma pièce de théâtre-performance in situ traitant de l'exil. Pour ce faire, j'ai exposé les enjeux de cette stratégie dans le cadre d'une situation de création concrète: la pièce *Entre deux Mondes*. Cette stratégie a été développée au fur et à mesure que la pièce était créée. D'ailleurs, cette pièce est inspirée de ma propre expérience de l'exil, en contrepoint avec l'expérience esthétique éprouvée par mon corps confronté à un espace réel étranger, dans mon nouveau quartier, une nouvelle ville, un nouvel environnement.

En tant qu'architecte, il fut extrêmement gratifiant de créer cette pièce, de rendre vivant mon travail dans un espace performatif non conventionnel. Le processus de réalisation met la relation corps-espace au premier plan : collecte des données, montage dramaturgique à partir du rapport du corps avec un espace réel, présentation de l'œuvre dans un espace réel (théâtre-performance in situ). J'ai également développé une stratégie me permettant de faire le montage in situ de la pièce et de l'adapter à différents lieux de présentation. Tout cela diffère grandement du processus habituel pour la création et production d'une pièce, où l'on part d'un texte déjà écrit, analyse d'abord ce texte pour la mise en scène et production, répète les scènes et les dialogues avec les comédiens dans une salle avec des éléments de décor et accessoires provisoires, conçoit et construit la scénographie, conçoit l'éclairage et le son et puis fait le montage dans une salle destinée aux représentations théâtrales.

Je crois que mes connaissances et mon expérience en architecture et en scénographie confèrent chez moi une disposition et une sensibilité esthétique particulière pour la perception des espaces. En outre, mon expérience dans le domaine des arts vivants, notamment la danse et la musique, m'ont permis d'aborder plus directement, plus fluidement le thème du corps et de l'espace incarnant les deux protagonistes principaux d'une dramaturgie in situ. De fait, il était essentiel pour moi de comprendre comment le corps et l'espace interagissent ensemble, en tant qu'unité. Les principes de la phénoménologie de Merleau-Ponty m'amènent à réfléchir sur l'importance des cinq sens pour la perception d'un espace. Il va de soi que Merleau-Ponty, devenant une référence principale, fut essentiel pour le développement de mon projet créatif. À partir de ses concepts, mon travail se nourrissait de plus en plus de concepts de différents écrivains, artistes, philosophes et anthropologues de différentes cultures et époques. Ces références s'inscrivent dans le courant philosophique merleau-pontien, et figurent dans le répertoire bibliographique

— multilingue, multiculturel — utilisé tout au long de mon travail. Tous, à différents degrés, m'ont guidé pour l'écriture dramaturgique et la performance in situ. Grâce à ces références, j'ai défini les composants essentiels d'une présentation théâtrale ou performative dans un espace non conventionnel. Un vocabulaire précis m'a permis de décrire plus nettement le processus d'élaboration et le type de création in situ, me permettant de développer la « méthode de l'unité corps-espace ».

La première phase de l'écriture de la pièce, que j'ai appelée montage dramaturgique, ne fut pas aisée. Pendant cette période réalisée en solitaire, en plein pandémie, postérieur à la collecte des données, il m'était difficile de distinguer et de sélectionner les morceaux pour la narration de mon récit de l'exil. Il m'a fallu recourir à l'auto-analyse, me souvenir du rapport de mon corps avec l'espace réel de café (l'émotion ressentie dans des circonstances particulières, ses réactions, son impact aux autres corps, etc.). Les éclaircissements apportés par cette introspection, en parallèle avec mes lectures théoriques, ont été déterminants. Ainsi, je réussissais à distinguer, à nommer, avec précision, les émotions, les sentiments, les gestes que j'avais éprouvés depuis mon arrivée dans l'espace café, parvenant à établir trois relations corps-espace — corps-espace, corps-objets, corps-autres. C'est durant cette période que j'ai reconnu ultérieurement l'existence de trois phases associées à l'exil, vécues dans l'espace café : arrivée, confrontation, adaptation. Enfin, je parvenais à établir ma méthode pour la deuxième étape du montage dramaturgique : la finalisation de l'écriture de la dramaturgie en collaboration (avec toute l'équipe).

Basée sur les trois niveaux de relation corps-espace la méthode de création de l'« unité corps-espace » m'amenait à identifier un rapport corps-espace pour chaque étape de l'exil, me permettant de transmettre avec plus d'exactitude les lignes directrices pour les séances d'improvisation avec les acteurs.

Contrairement aux acteurs québécois, les acteurs de Cordoba n'étaient pas habitués à créer par le biais de l'improvisation. Cette méthode courrouçait par moments les acteurs de Cordoba, jusqu'à ce qu'ils en assimilent les rudiments et saisissent la dynamique, reconnaissant au final ses bienfaits et la qualité des résultats.

Pendant la phase de création dans la salle de répétition, nous étions conscients que la pièce serait présentée dans un espace réel et non dans une salle de théâtre. Le public se trouverait donc à proximité des acteurs, et nous profiterions de cette proximité avec le public pour développer un type de mouvement corporel, une gestuelle et une palette expressive élargie. D'un côté, nous utilisons un langage

d'interprétation réaliste (comme au cinéma), avec des micromouvements, des microgestes qui peuvent être perçus par un public se trouvant à proximité des comédiens, de générer un rapport « corps-autre corps » plus intime, ou par rapport à ce qu'on trouve dans un espace réel qui est devenu espace fictionnel. D'un autre, des gestes et des mouvements plus expansifs, voire exagérés (comme ceux analogues aux interprétations théâtrales), pour faire sentir le caractère fictionnel de l'expérience vécue, accentuant de façon histrionique la différence socio-culturelle des personnages ou certains moments dramatiques.

Toutefois, la connexion Internet aléatoire a rendu difficile la régularité des répétitions. J'ai pu compter sur Cristina Morini qui m'a aidé pour le déroulement de celles-ci sur place. Ces retards et interruptions techniques nous ont échaudés, et nous devions recourir à des séances de rattrapage, avec des séances téléphoniques avec Cristina Morini pour parler des détails de la mise en scène et des dialogues. En plus, la qualité moyenne des images transmises par vidéo conférence, faisait que je sois capable de voir les mouvements du corps des comédiens mais rendait difficile ma visualisation des petits gestes des acteurs. Je me faisais d'une idée du montage dramaturgique dans un ensemble; où je pouvais seulement voir le déploiement des corps dans l'espace, plutôt que, par exemple, distinguer les microgestes qu'ils faisaient avec les yeux, la bouche, etc. Ce n'est que lorsque je me suis rendu à Cordoba pour le montage final que j'ai pu corriger et raffermir les petits gestes et mouvements des acteurs. Collaborant à bras le corps, l'équipe en Argentine fut d'un grand soutien, nous accompagnant par le biais de Zoom, démontrant constamment une attitude et un aplomb exemplaires.

L'adaptation à la mise en scène comportait des différences fondamentales pour les acteurs de Cordoba et ceux de Montréal. Ceci est directement lié aux différences culturelles et à la relation corps-espace, corps-autres, corps-objets que chaque culture entretient. Rappelons que la version originale de la pièce est une fiction autobiographique, l'histoire d'une Argentine (Marie-Sol) émigrée à Montréal. L'adaptation de la pièce en espagnol voit cette même Marie-Sol dans la situation migratoire inverse : une Montréalaise émigrant à Cordoba. Finalement, lors de la version québécoise, nous étions revenus à la version originale qui est née au Mile-End. Cela a eu un impact profond sur les rapports de chacun des personnages avec l'espace. Les types et la qualité des gestes et comportements propres aux gens de chacune des cultures — argentine et québécoise — ont été pris en compte pour chacune des adaptations. De fait, ces manières distinctes donnaient à chaque version sa propre couleur, sa propre saveur. Dans la mise en scène argentine, Marie-Sol plus timide pour commencer, définissant son personnage par l'expression d'une certaine réserve et une distance sociale plus grande vis-à-vis les autres. Les autres personnages, représentants de

la culture locale, se montraient plus extravertis, cherchaient à établir un contact immédiat. La mise en scène des acteurs dans la version montréalaise est tout à fait opposée.

Dans la version québécoise, Marie-Sol, récemment arrivée d'Argentine, est moins timide, est habituée à moins de distance sociale, gesticule plus exagérément, elle est prompte à trouver un prétexte pour la conversation. Les personnages qui représentent la culture locale montréalaise sont plus discrets et polis, mais font preuve de prudence, ce qui restreint la spontanéité des dialogues.

À Cordoba et à Montréal, le travail des acteurs, en tant qu'acteurs-créateurs a été très importante pour nourrir avec l'improvisation la dramaturgie. L'histoire de ma propre expérience de l'exil a été nourrie par l'histoire de leurs propres expériences, en particulier dans la version montréalaise. Au moment de la co-création avec le reste de l'équipe, le récit autobiographique se transforme en une authentique polycréation.

L'élaboration d'une stratégie d'adaptation pour la présentation de la pièce dans différents espaces performatifs m'a permis de simplifier et de systématiser le montage in situ. Cela était possible en considérant ces trois aspects pour le montage in situ : 1) le rapport entre l'espace réel, espace fictionnel et la dramaturgie, 2) l'adaptation de la mise en scène, 3) le montage technique et multimédia. Heureusement, nous avons mis l'œuvre à l'essai dans cinq différents espaces de différentes caractéristiques. À Cordoba, nous présentions tour à tour la pièce dans un café d'un institut d'enseignement, dans un café d'un espace culturel et ensuite dans un musée historique. À Montréal, nous présentions l'œuvre dans un café éphémère créée dans un local du Mile-End. Ces essais s'avéraient très utiles lors du montage de la pièce en version espagnole et en version française. Ils nous confirmaient que la méthode de création de la dramaturgie in situ permet d'adapter la dramaturgie originale aux différents espaces de présentations. La pièce de théâtre-performance in situ que j'ai créée par la « méthode de l'unité corps-espace » pouvait être jouée dans des espaces performatifs différents, qu'ils partageant ou non des caractéristiques de l'espace originel. Plus l'espace réel partageait les caractéristiques de la dramaturgie originelle (par ex. la présentation dans le café éphémère dans le Mile-End ou la présentation dans le café El Botellón à Cordoba), plus nous parlerions de performance in situ au sens strict du terme. Plus l'espace réel était différent par rapport à la dramaturgie (par ex. la présentation dans le musée Sobremonte), plus nous parlions alors d'une performance in situ au sens moins strict.

D'une part, l'adaptation de la pièce pour chaque nouvel espace performatif se faisait en établissant un échange entre la pièce originelle et l'espace réel. Plus l'espace où se déroule le spectacle est dissemblable de l'espace où la création de la dramaturgie a pris forme, plus il est nécessaire de créer de nouveaux échanges pour adapter la dramaturgie, la mise en scène et transformer l'espace réel en espace fictionnel et intégrer le spectateur dans l'espace fictionnel, si on veut faire disparaître la dualité (McAuley, 1999). C'est grâce à l'échange entre la création et l'espace réel par rapport aux trois aspects se crée « l'unité corps-espace » dans un montage in situ.

Sur le plan technique, à la lumière des obstacles de production susmentionnés, les présentations de la pièce à Cordoba n'ont pas été portées à leur plein aboutissement. En revanche, la version montréalaise a révélé, véritablement et pleinement, l'espace et l'œuvre comme « un seul et même système » (Merleau-Ponty, 1945). Le contrepoint entre style réaliste et poétique y était plus manifeste et réussi que jamais. Ces présentations à Montréal participaient d'un support multimédia — vidéo et son — plus élaboré, plus complexe, contribuant à la dramaturgie de la pièce, apportant aux monologues intérieurs une dimension poétique approfondie. Chacune des ressources artistiques disponibles pour la création d'une œuvre théâtrale ou performative (visuelle, sonore, tactile, olfactive, gustative) contribuait à la création de cette dramaturgie, laquelle est perçue par les cinq sens. L'espace fictionnel était représenté à tous les niveaux, stimulant les cinq sens du public pour la création d'« un seul système », où le public, intégralement, devient partie prenante.

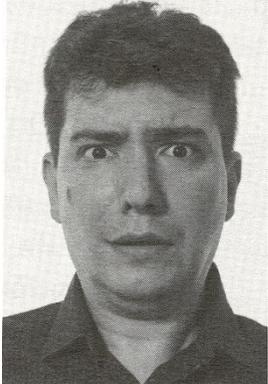
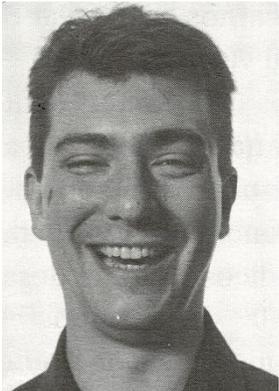
Mon prochain défi sera de réaliser une œuvre artistique employant la méthode d'unité corps-espace. Il s'agira probablement d'une pièce de danse-théâtre, où ma collaboration avec une chorégraphe me permettra d'approfondir l'expression corporelle. L'étape de création s'effectuera sans doute en présentiel, notamment parce qu'il est difficile de saisir les émotions gestuelles par le biais d'une caméra. L'étape de création s'effectuera sans doute en présentiel — il est difficile de saisir les émotions et les microgestes par le biais d'une caméra. Je crois que l'essence des arts de la scène est circonscrite dans des situations où la présence corporelle est fondamentale — le « *convivium* », comme le dit Dubatti (2003). Cela transparait dans le processus créatif entier d'une œuvre d'une pièce comme *Entre deux mondes*. On ne peut remplacer l'effet, le bienfait et l'efficacité d'un travail de création et d'exploration avec les corps des acteurs, les performeurs en direct dans la salle de répétition ou dans l'espace performatif. La qualité du travail s'en ressent, et celle-ci est en grande partie tributaire de la méthode basée sur la relation corps-espace.

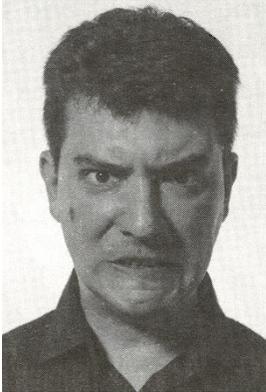
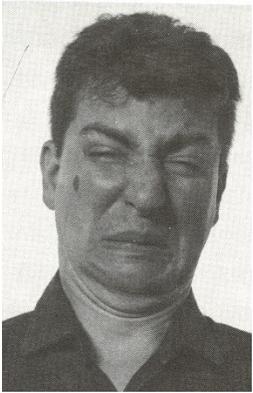
ANNEXE A

Les émotions, les sentiments: les gestes, déclencheurs pour l'exploration

Cette table fait référence au geste faciales mentionnées dans les figures 2.5

Émotion	Scène	Situation
La surprise 	1, 2, 5	Geste qui fait Marie-Sol quand le barista le donne un café (1). Quand Marie-Sol ne comprend pas la manière que Giuliano se comporte avec elle (2). Quand Marie-Sol est de retour à Cordoba et arrive au café depuis longtemps (5).
Le mépris 	2	Geste que fait Giuliano quand Marie-Sol arrive.
La peur	2, 3	Geste de Marie-Sol après son monologue intérieur et les cris de José et Giuliano de GoooooooooIIIII (scène 2).

		<p>Geste de Giuliano Quand il se fâche et est jaloux, et jette tout le monde dehors.</p>
<p>La tristesse</p> 	<p>2, 4</p>	<p>Steve et Giuliano quitte sans saluer a la fin de la scène 2.</p> <p>Marie-Sol, pendant son monologue intérieur (voir aussi figures vierges et religieuses des monologues intérieurs section 2.3.1) (scène 4)</p>
<p>La joie</p> 	<p>2, 5</p>	<p>Quand Marie-Sol a reçus le café gratuit (Scène 1)</p> <p>Quand Marie-Sol arrive (Scène 1)</p> <p>Quand Marie-Sol arrive et se joint aux autres. (Scène 5)</p>

<p>La Colère</p> 	<p>3</p>	<p>Giuliano, jaloux, défense territorialité. Distance Attaque proche des autres...</p>
<p>Le dégoût</p> 	<p>3</p>	<p>José quand il n'aime pas le café que Giuliano lui a préparé (métaphore)</p>

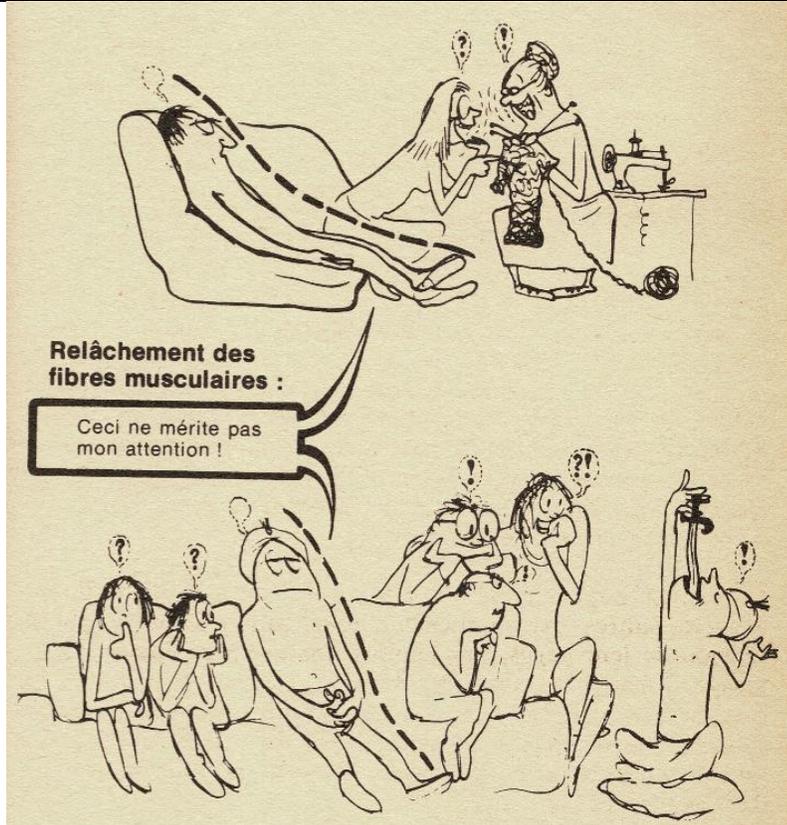
ANNEXE B

Les émotions, les sentiments: la kinesthésique du corps, déclencheurs pour l'exploration

<p>Sortir d'une situation</p> <p>P174</p>		<p>1, -Giuliano</p> <p>3 s'approche à Marie-Sol (Scène 1)</p> <p>- José quitte (Scène 1)</p> <p>-Entre Marie-Sol et Giuliano (Scène 3)</p>
---	--	--

Désintéret

P145

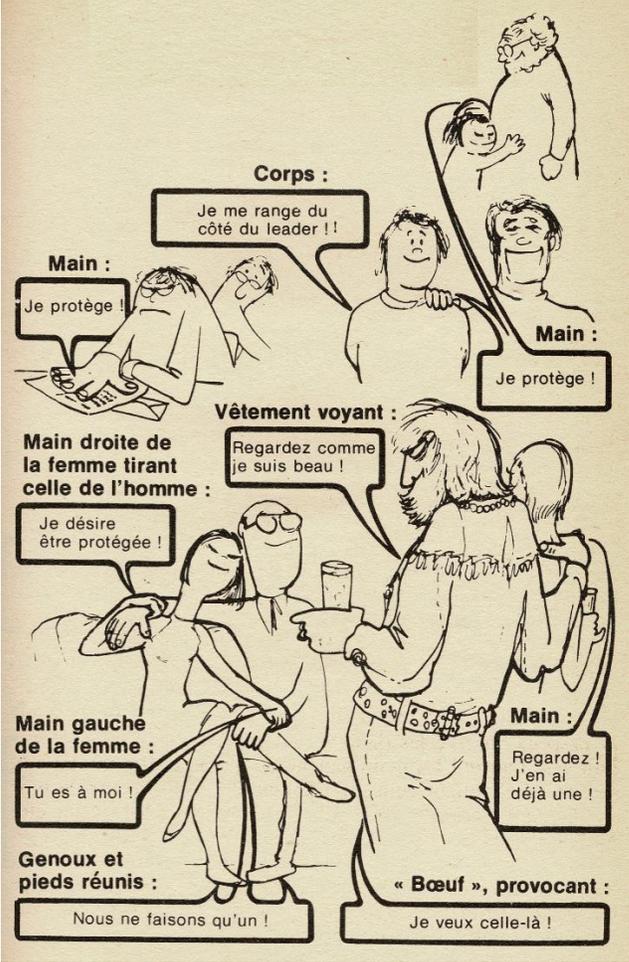
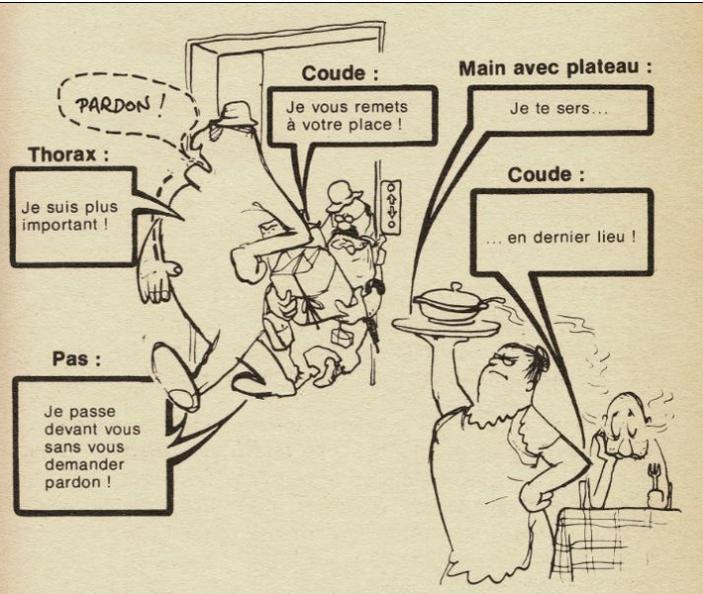


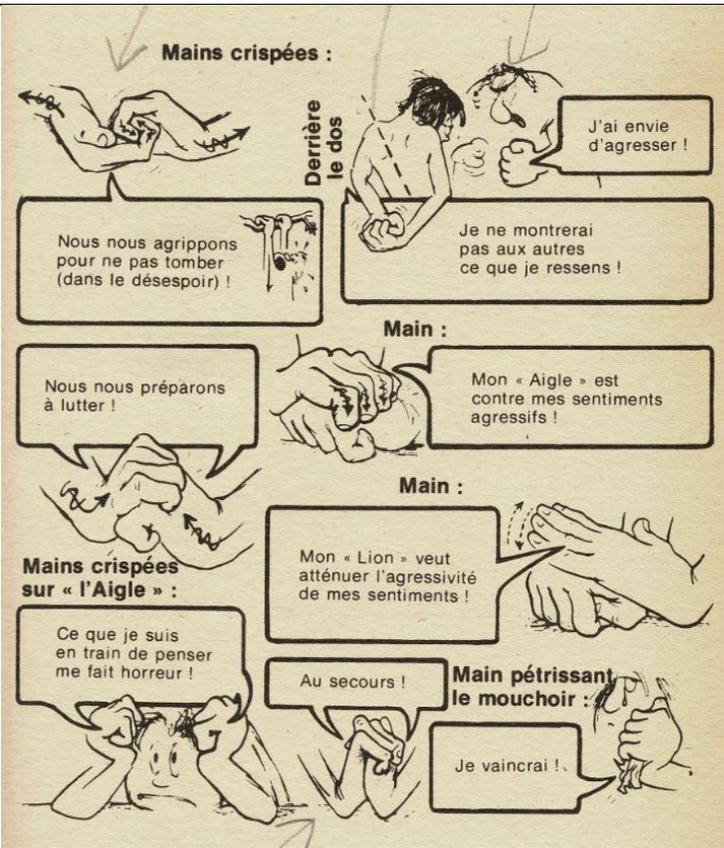
2

-José, Steve, Giuliano avec la TV et quand Marie-Sol arrive (début Scène 1)

-Giuliano avec Marie-Sol (début Scène 2)

-José, Steve, Giuliano (début Scène 5)

<p>Protection</p> <p>P145</p>		<p>3</p> <p>- José et Steve protège Marie-Sol déjà en procès d'adaptation, de la colère de Giuliano.</p>
<p>Défis</p> <p>P177</p>		<p>3</p> <p>- Attitude corporelle des 4 personnages en situation de protection du territoire.</p>

<p>Agression</p> <p>P193</p>		<p>3</p> <p>-Attitude corporelle accompagnant le geste de colère de Giuliano.</p>
<p>Tension dans les mains</p> <p>P195</p>	 <p>Mains crispées :</p> <p>Derrière le dos</p> <p>Nous nous agrippons pour ne pas tomber (dans le désespoir) !</p> <p>J'ai envie d'agresser !</p> <p>Je ne montrerai pas aux autres ce que je ressens !</p> <p>Main :</p> <p>Nous nous préparons à lutter !</p> <p>Mon « Aigle » est contre mes sentiments agressifs !</p> <p>Mains crispées sur « l'Aigle » :</p> <p>Ce que je suis en train de penser me fait horreur !</p> <p>Mon « Lion » veut atténuer l'agressivité de mes sentiments !</p> <p>Au secours !</p> <p>Main pétrissant le mouchoir :</p> <p>Je vaincrai !</p>	<p>3</p> <p>-Giuliano se prépare pour le sentiment de colère.</p>

<p>Invasion du territoire</p> <p>P261</p>	<p>Sourire : Je suis gentil !</p> <p>Béret sur la tête : Je n'admets pas ta supériorité !</p> <p>Crayon : Moi aussi je suis cultivé !</p> <p>Torse bombé : Je suis important !</p> <p>Main gauche : Je ne te laisse pas travailler, ma sœur !</p> <p>Main droite : Ils ne me laissent pas travailler !</p> <p>Pied se tournant vers l'interlocuteur : Regarde comme je me sens à l'aise !</p> <p>Pied tourné : Je ne me sens pas très sûr de moi dans cette attitude ; je suis gêné !</p> <p>Pied pointé vers la porte de sortie : Je voudrais me dégager de cette situation !</p>	<p>3</p> <p>--Les personnages envahissent le territoire des autres en divers moments de la dramaturgie.</p>
<p>Régression</p> <p>P179</p>	<p>Mains : Je donne mon appui à ce que « l'Aigle » a décidé !</p> <p>Corps : Regardez où mon corps s'est assis !</p> <p>La fourchette est pour les adultes !</p> <p>Un adulte ne s'assied pas par terre !</p> <p>Je ne suis pas encore née !</p> <p>Main : J'aime jouer !</p> <p>Pied : J'ai mis les pieds dans ce monde confus d'adultes !</p>	<p>4</p> <p>-Giuliano quand il ne veut pas servir à Marie-Sol depuis la perte de territorialité</p>

ANNEXE C

Liste de chansons pour chaque scène pour la version espagnole d'*Entre deux mondes*

Tableau 3.1

Scène	Titre	Auteur, Interprète, Album
Scène 1	«Paloma»	Andrés Calamaro Interpète: Sebastián Yatra, Leiva et Iván Ferreiro
	«Volver a Amar»	Kike Santander Interprète: Cristian Castro Album: Mi vida sin tu amor (1999)
Scène 2	«Holy Wars... The Punishment Due»	Dave Mustain Interprète: Megadeth Album: Rust in Peace
	«gori gori moya zvezda»	Chanson folklorique Russe Interprète: Irina Szoda Album: Droga Traditional Russian Music (2015)
	«Ti Amo»	Giancarlo Bigazzi, Umberto Tozzi Interprète: Umberto Tozzi Album: È nell'aria...ti amo (1977)
Scène 3	«Libertango»	Astor Piazzola Interprète: Garry Burton Album: Libertango (Garry Burton) (1974)
	«Highway to Hell»	Angus Young, Bon Scott, Malcolm Young Interprète: AC/DC Album: Highway to Hell
Scène 4	«I've seen that face before (Libertango)»	Astor Piazzola, Grace Jones, Barry Reynolds, Dennis Wilkey, Nathalie Delon Interprète: Grace Jones Album: Nightclubbing (1981)
	«Stabat Mater»	Giovanni Battista Pergolesi Interpète: Margaret Marshall, Lucia Valentini Terrani, London Symphony Orchestra Dir: Claudio Abbado Album: Pergolesi-Stabat Mater Deutsche Grammophon (1985)
	«Amanece en la ruta»	Miguel Zavaleta Interprète: Fabiana Cantilo Album: Inconiente Colectivo (2005)
Scène 5	«Libertango»	Astor Piazzola Interprète: Klaudiusz Baran Szczecin Philharmonic Orchestra Dir: Zygmunt Richert Album: Roses of The Classic-Accordion (2018)

ANNEXE D

Le montage in situ à distance dans le café Venezia, captures d'écran Zoom

Image 1- Scène 1 - L'arrivée, distance de fuite. Moment réaliste. Étape non verbale.

Image 2- Scène 2 - Monologue intérieur 1. Distance sociale. Moment poétique. Chorégraphie et projections. Marie-Sol joue avec la distance sociale et intime, avec les objets, et les mémoires.

Image 3 – Scène 3 - Distance sociale. Moment réaliste

Image 4 – Scène 2 - Distance personnelle. Elle établit des liens avec l'espace avant de s'asseoir à une distance sociale.

Image 5 – Scène 4 - Début monologue intérieur 2. Distance Intime. Début moment entre réaliste et puis poétique





ANNEXE E

Images de l'adaptation d'*Entre deux mondes* à l'espace casa España

Images des différentes scènes du montage in situ. L'espace fictionnel d'*Entre deux Mondes* avec les éléments de décoration incorporés sur les murs et le comptoir (Photographies d'immigrants, images sportives). Référé dans la section 3.1.2.2.



Collage de images utilisées pour adapter la décoration de l'espace réel à l'espace fictionnel *d'Entre deux Mondes*.



ANNEXE F

Photographies du comptoir transportable



Image 1- Le comptoir facile à plier et transposer. Un comptoir similaire a été construit pour Montréal

Image 2- Rafael Reyeros supervisant la construction du comptoir. Qui a été utilisé pour les présentations à l'Alliance Française de Cordoba et au musée Marques de Sobremonte.



ANNEXE G

Photographies des différentes présentations d'*Entre deux mondes* à Cordoba et Montréal

Présentation à l'Alliance française - Octobre 2022



Présentation à l'espace culturel El Botellón - Octobre 2022



Présentation au Musée Sobremonte – Mars 2023



Présentation à Moment!Culture - Montréal 2023





ANNEXE H

Extrait de la dramaturgie d'*Entre deux Mondes* en version espagnole

	<p>Título : ENTRE DEUX MONDES, ENTRE DOS MUNDOS ; Tipo de obra : performance /teatro multimedia</p> <p>AUTORA OBRA completa : Livia Ernestina Magnani Página número: 1</p>
<p>INTRO CORDOBA- d: 2</p> <p>Título INTRO: El contexto</p> <p>Espacio: Interior de café.</p> <p>TARDE</p>	<p>José y Steve ya están en el café, sentados en la mesa de siempre. José viene de hacer deporte y en este momento termina de hojear un diario y mientras <u>lenta</u> el partido dialoga con Giuliano que está cerca de la barra. Steve está <u>concentrado</u> en su laptop.</p> <p>Diálogo: 1</p> <p>José- Medio malo este partido, <u>no?</u> Lo dice fuerte para que ambos lo escuchen. (Mientras tanto Giuliano se acerca a la mesa), Steve- Sabés que a mí el fútbol... José- Giuliano, no te <u>hagás</u> el sota, <u>cambiá</u> esa cosa.</p> <p>José le tira la pelota a Giuliano. Giuliano le devuelve la pelota. Mientras que <u>le sigue</u> hablando.</p> <p>Giuliano- Muchachos, es lo que hay. (Se vuelve molesto detrás de la barra) Steve- Claríjil!... Música no hay nunca, <u>no?</u> Giuliano- Está bien. (Pega un golpe en la mesa). Giuliano- GAME OVER, muchachos!!- (lo dice mientras baja el volumen del <u>partido</u> y pone la canción Paloma). Giuliano- Ahí lo <u>tenés</u>. Steve- Nunca <u>Stravinski, no?</u> Giuliano- Stravinski, música clásica, en un bar? <u>No!!!</u> (tararea la canción Paloma)</p> <p>El barista comienza a ordenar detrás de la barra. José vuelve a hojear el diario y <u>Steve</u> sigue concentrado con su laptop.</p>
<p>ESCENA I: d: 2'</p> <p>Título escena: The red Carpet 1</p> <p>Espacio: Interior de café.</p>	<p>Temas: a- L'arrivé- (a- es relación con el espacio) b- Inicio de la seducción. Mari-sol y la Inocencia entran al café. (b- es relación entre Giuliano y Marie-Sol)</p> <p>Mari-Sol, de vestido blanco ligero y pañuelo de seda, entra caminando <u>sigilosamente</u>, como una paloma blanca sobre la alfombra roja del café. Hay un reflejo de luz en <u>el espacio</u>.</p> <p>Giuliano – Qué linda la palomali! (le dice a Steve y José)</p> <p>Mari-Sol da unos pasos hasta llegar a la mesa al costado de la ventana. Se siente observada, como si estuviera en un <u>catwalk</u> de un <u>fashion show</u>. Para ella el espacio <u>es extraño</u> y al mismo tiempo familiar (¿por qué?) Duda si quedarse o irse.</p>

Título: ENTRE DEUX MONDES, ENTRE DOS
MUNDOS. Tipo de obra: performance / teatro
multimedia

AUTORA OBRA completa: Livia Ernestina Magnani
Página número, 1

Mira el espacio, decidiendo qué hacer. Decide quedarse, se toma su tiempo para decidir dónde sentarse. Mientras tanto José, Steve y Giuliano, se miran entre ellos. Finalmente Marie-Sol elige una mesa cerca de la salida y no muy lejos de la entrada. Se sienta casi de espaldas a ellos, mirando hacia la ventana. Se acomoda un poco, mira por la ventana y en un momento gira su cabeza para llamar al barista para pedirle su café, pero él no la ve.

Diálogo 2:

Steve- Dale José, traeme otro café!!!

José- Qué raro!!! Siempre yo! (José se levanta, va a la barra). José- Mirá encima te lo pago (le dice a Steve).

José espera el café, paga y se vuelve a su mesa. Marie-Sol se da cuenta que tiene que pedir en la barra. Una vez que José va a su mesa, Marie-Sol va a la barra.

Giuliano-Ciao bellai!!!

A ella le ha gustado que él la llame así. Como el Ciao Bella italiano. La hace sentir como en casa. Igualmente se sonroja. Pide su café tratando de explicarlo en su muy restringido español, su conocimiento del idioma local no es bueno entonces.

Maire-Sol - Un café, s'il vous plait.

Giuliano- Grande o chico?

Maire-Sol- Petit.

Giuliano hace un gesto italiano con sus manos como diciendo qué dice esta mujer?

Steve- Piccololiii! (le dice a Giuliano). Francés?? (le dice a Marie-Sol).

Marie-Sol- eh... Oui, oui. (a Steve, no muy convencida porque no quiere dar explicaciones que es de Quebec).

Giuliano- Leche? (le pregunta a Marie-Sol)

Marie-Sol- Avec un peu de sucre (a Giuliano).

Giuliano- Qué?? (se ríen José y Steve)

Steve- Azúcar, te dice, un poquito de azúcar (le dice a Giuliano).

Giuliano hace una descripción sensual del café mientras lo prepara y lo sirve. Todo es parte de la seducción. Ella de repente imagina que está en Italia.

Marie-Sol- Un pain aux raisins, un pain aux chocolat ou un croissant?

<p>Giuliano- No entiende nada. Steve- Te pide algo dulce que tengas para comer, mediatluna, algo así (a Giuliano), José- Hai capito, caroi! (se lo dice a Giuliano).</p>	
<p>Giuliano le da una mediatluna.</p> <p>Marie-Sol- L'addition, s'il vous plaît. Steve- Te quiere pagar (dice a Giuliano), Giuliano- Nada, va por la casa.</p>	
<p>Marie-Sol no <u>entende</u>.</p> <p>Steve- C'est rien. C'est un cadeau. (le explica a Marie-Sol) Marie-Sol- Un cadeau pour moi? José- <u>gentileza argentina</u>. Marie-Sol- Merci. C'est si charmant. Y se dirige a la mesa donde <u>estaba sentada agradeciéndolo</u> a Steve y José. Steve- Te lo agradece. Y para nosotros? (a Giuliano). José- <u>Si la señorita no paga, mañana yo no te pago!</u> (a Giuliano). Giuliano- es por hoy nomás, muchachos!! Es nuevaj!! José- Vos qué <u>sabés</u> si mañana vuelve? (ríndose)</p>	<p>Giuliano hace un gesto con las manos como diciendo, y, no lo sé pero me gustó. <u>Mientras tanto</u>, Marie-Sol se dirige a su mesa. Se sienta esta vez mirando hacia la barra. Acomoda la taza de café, el plato con la media luna. Sacca el libro, acomoda su bolso y sus cosas. <u>Toma su café</u>, come un bocadito, intenta leer un libro pero se distrae observando el espacio, la gente y especialmente al barista. Ella siente una ligera atracción por el barista. <u>Lo encuentra agradable y muy social</u>.</p>
<p>Giuliano- Qué lee? <u>Me averiguás qué es?</u> (le pregunta a José).</p> <p>José se levanta a cambiar el diario, pasa disimuladamente por atrás de ella y la espía. Vuelve a su mesa.</p>	
<p>José- Parece que es francés (contesta a Giuliano). Steve- obviii! A Marie-Sol se le ha calido unas migas. Steve- <u>Mirá Giuliano!</u> Se le cayeron unas migas! (diciéndolo para que vaya a limpiar).</p>	

Título: ENTRE DEUX MONDES. ENTRE DOS
MUNDOS. Tipo de obra: performance / teatro
multimedia

AUTORA OBRA completa: Livia Ernestina Magnani
Página número: 1

Giuliano va con la escoba y barre muy cerca de ella y aprovecha para mirarla.

VOZ EN OFF 1: de Marie Sol- Qu'est-ce qu'il veut; qu'est-ce qu'il cherche?

José- Claro!!! Acá no barras nunca!!! (a Giuliano).

Steve- que se Junte la mujer!

Giuliano: Abí voy! Ya barro!

Se acerca a barrer en la mesa donde están José y Steve. Juega con ellos.

Giuliano- Qué linda que está! José y el barista hacen un gesto pícaro de complicidad, mientras Steve sigue concentrado con su trabajo.

Marie-Sol avergonzada, termina rápidamente su café y la media luna. Guarda su libro, acomoda las cosas en la mesa, se levanta, saluda con un au revoir, y se va.

José- (después que se va Marisol) Bueno, yo también me tengo que ir. Llego tarde al club. (toma sus bolsos y se prepara para irse).

Accordatè que no va a volver!! (le dice a Giuliano)

Giuliano- Si, si va a volver. Ya vas a ver.

José- Te apuesto la deuda de Steve que no vuelve. Ja, ja. Bueno, me voy. Ciao!

El barista empieza a limpiar los elementos detrás de la barra y a lustrar la máquina de café mientras tanto escucha y tararea la canción Volver a amar.

Steve- Hablando de deuda... sacá bien la cuenta y mañana te la pago. ¡Porque esto (señala el escrito que tiene en la mano) va a ser un éxito !!! A domani, caroli! (con gesto pícaro y sonriendo).

Giuliano- chau, Steve!!

Título: ENTRE DEUX MONDES, ENTRE DOS
MUNDOS. Tipo de obra: performance / teatro
multimedia

AUTORA OBRA completa: Livia Ernestina Magnani
Página número: 1

ESCENA II - d: 5'
Título escena:
The red
Carpet 2.

a- L'arrivée (la suite)
b- Let the game begin...

José entra al café y se sienta en la mesa de siempre. Empieza a trabajar. Trae papeles, corrigiendo el artículo que tiene que presentar en el diario. Giuliano está en la barra. Ve que José está distraído y le lleva el café él.

Día 2: El día
después del
primer día de
primavera
Espacio:
Interior de
café.

Diálogo 3:

José- Hola Giuliano. (Y se dirige a la mesa de siempre sin pedir el café).

Giuliano- Hola!! (comienza a prepararle el café).

Giuliano- Mucho laburo? (mientras le deja el café sobre la mesa)

José- Si, tengo entrega hoy... en el diario (y sigue escribiendo).

Giuliano- ¿Qué estás escribiendo?

José- un artículo sobre Messi. Sabés por qué es el mejor jugador del mundo?

Giuliano- Haber, por qué?

José- Son cuestiones tácticas. Lo sorprendente de Messi es la velocidad de respuesta a los problemas del oponente. Es un

gran creador... es como "el Einstein" del fútbol. Un genio!!

Giuliano- Ah, Einstein! La nueva adquisición de Belgrano! (risas).

José- No, la de talleres. (Y hace un gesto cómo diciendo ¡este Giuliano!!)

Giuliano- Uh... no sabés la chica que conocí el otro día!! (ya desde atrás de la barra)

José- y Marie-Sol?

Giuliano- Y, no sé... no avanza la cosa, no sé qué hacer!!

Marie-Sol entra contenta al café y se dirige directamente a la barra pasando por la mesa donde está José. Intenta saludar a José con un bonjour. José levanta la vista, le dice bonjour, pero sigue concentrado en lo suyo. Ella se acerca a la barra, espera que el barista le salude, él está con el celular mientras José sigue escribiendo. Sigue mirando el celular esperando que ella se dirija a él. Ella no entiende por qué él no la mira. Comienza a sentirse incómoda. Marie-Sol ya aprendió cómo pedir el café.

Marie-Sol - Bonjour!!

Giuliano- Ciao! (lo dice mientras le esquivaba la mirada).

Marie-Sol- Quiero un café chico con... (es interrumpida por Giuliano)

Giuliano- Si, ya sé cómo te gusta tu café (con tono seco casi antipático)

Esta vez Marie-Sol quiere probar algo distinto dulce de comer, pero no sabe cómo se llama lo que quiere. Giuliano no entiende.

Giuliano- Pero qué es lo que querés?

Título: ENTRE DEUX MONDES. ENTRE DOS
MUNDOS. Tipo de obra: performance / teatro
multimedia

AUTORA OBRA completa: Livia Ernestina Magnani
Página número: 1

Llamada de una de las chicas de Giuliano. Interrumpe a Marie-Sol y contesta la llamada. Responde muy seductor. Le muestra la foto de la chica a José buscándolo como cómplice y para darle celos a Marie-Sol.

José- Ah... (sorprendido de la situación y de la actitud de Giuliano mirá a Marie-Sol como disculpándose)
Giuliano- Hola, queridaj! Cómo estás, mi amor?... si, ahora justo estoy atendiendo a una clienta extranjera. Si querés pasá por el café. Te llamo en un toque. Bacés, (Corta la llamada y le prepara el café a Marie-Sol). Acá tiene su café (le dice a Marie-Sol)

Marie-Sol está confundida, no sabe si Giuliano siente atracción por ella, está jugando con ella o quiere ser su amigo. Saca dinero de su bolsillo, le paga y duda dónde sentarse. Finalmente se va a sentar a la misma mesa que la vez anterior. Mira enojada a Giuliano mientras revuelve su café. Giuliano lo mira a José y sonríe porque se da cuenta que la puso un poco celosa.

Steve- Mirá José preparame la cámara y sácame una foto porque hoy yo invito el café (a José).

José- Dale!!!

Giuliano sírvete. Steve paga y se va la mesa con los dos cafés.

José- Y Cómo va eso? (por el escrito).

Steve- ... Bueno anoche estaba como estancado, no podía avanzar, no me salían las cosas; pero hoy le di un nuevo rumbo!

José- ¿Y de que trata el libro?

Steve- Es sobre el exilio y las diferencias culturales. La imposibilidad de comunicarse, va.

José- Mirá vos.

Steve- Y... vos sabés que... creo que ella (y señala a Marie-Sol con la mirada), está siendo mi musa inspiradora.

José- Esa es la prueba del delito, y a los hechos me remito. (señalando a Marie-Sol)

Steve- Mademoiselle (A Marisol), J'ai un cadeau pour vous.

Marisol- ahh... un cadeau pour moi? Merci!! Qu'est-ce que c'est?

Steve:

C'est une chanson qui nous ressemble.

Toi, tu m'aimais et je t'aimais

Et nous vivions tous les deux ensemble. (con Marie-Sol)

Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais.

Mais la vie sépare ceux qui s'aiment,

Tout doucement, sans faire de bruit !!

Giuliano celoso, interrumpe bruscamente con música de rock pesado.

Steve- Bajá eso, un poco de respeto por la gente!! (a Giuliano).
Giuliano- Por qué? Si me encanta esta canción.
José- bajá eso!
Giuliano- no me dejan poner nada!!

Giuliano se da cuenta que se desubicó y baja la música. Marie-Sol saca la libreta y escribe. Giuliano pone una música más tranquila y romántica "Ti amo" de Umberto Tozzi.

José- ay, qué romántico!!

Steve y José se ríen y parodian la situación. Se invitan a bailar de manera chistosa comi si fueran dos adolescentes.

Steve- querés bailar? (a José)

José- ay, bueno (como si fuera una mujer)

Steve- A qué colegio vas?

José- A las Adoraitoes.

Steve- Vous vous appelez comment? (le pregunta a Marie-Sol en un francés dificultoso).

Marie-Sol- Je m appelle Marie Sol, et vous?

Steve- yo me llamo Steve (lo dice muy didácticamente).

José- Yo me llamo José.

Marie-Sol- Joseph? (lo dice como se dice en francés).

José- No, José. (le corrige a Marie-Sol haciendo hincapié en la jota).

Steve- Como en el árabe.

Juego de la Jota.

Marie-Sol- Steve, vous êtes anglais?

Steve- Oui. Je suis né en Anglaterra, et vous?

Marie-Sol- Je suis née à Cordoba mais encore petite, je suis partie à Montréal.

José- Tus viejos, no eran de Montréal?

Steve – Si, exacto, pero hablaban sólo Inglés!! Montréal, qué lindo!! Nunca fui. (Se queda imaginando que está en Montreal).

Steve- así que sos cordobesa!!! (volviendo a la realidad)

Marie-Sol- Oui, ouiiii!

SILENCIO

Marie-Sol se queda pensando... asociando y recordando, sensualmente degusta el café con la cuchara, recorre la taza con sus dedos.

Monologue intérieur 1-

VOZ EN OFF 2: Je me souviens des jours anciens. De mon enfance, mes amis, ma famille, mes grands-parents.

Recuerda su pasado. Escucha murmullos. Observa el espacio y se detiene en una foto en la pared. Lentamente se saca los zapatos mientras va recordando y lentamente se pone de pie.

Vidéo 2 – Susurros-Gori Gori- Coreografía. (espace intérieur et souvenirs de Marie Sol). Mientras, los otros se quedan en stop.

Marie-Sol hace el recorrido del espacio café, hace uso de la mesa y de los objetos que en ella se encuentran. Se familiariza con ellos. Comienza por los elementos de la mesa, la mesa misma, sigue por los objetos de la pared, la fotografía, el espacio. Se acerca a los otros. Es interrumpida en ese sueño por el sonido del teléfono celular. Va lentamente retornando a la realidad y a su mesa. Atiende pero no puede escuchar porque justo coincide con el grito de Giuliano y José que están mirando un partido.

Giuliano y José- Gooooo!!!!!! Messi, Messi, Messi!!!!

Marie-Sol recoge sus cosas, rápidamente y al salir se le cae una manzana. Se va sin ni siquiera decir *au revoir*. José, Steve y Giuliano se quedan enganchados con el partido festejando el gol y ni se dan cuenta que ella se fue hasta después de un rato. Steve ve toda la situación. Steve- y Marie-Sol? José- dónde está?

Steve- tu Marie-Sol se fue, Giuliantoi!

Giuliano- y *bueh*, (acompañado de un gesto de que no le importa). Luego, Giuliano hace un gesto de tristeza.

BIBLIOGRAPHIE

Amsler, P. 1986-, Beaulne, M. 1952- et Beaulne, M. 1952-. (2012). *Les espaces de Guerre : essai scénique suivi d'une étude sur la poétique de l'espace et les rapports proxémiques des corps comme écriture scénique d'une oeuvre* [Université du Québec à Montréal]. WorldCat.org. <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMUQ-5005&op=pdf&app=Library>

Arnheim, R. (1969). *Visual thinking / Rudolf Arnheim*. Berkeley : University of California Press, 1969. <https://search.library.wisc.edu/catalog/999466725702121>

Assassi, I., Filser, M., Bourgeon, D., Assassi, I. et Lagier, J. (2010). *Recherches en marketing des activités culturelles*. Vuibert. https://static2.cyberlibris.com/books_upload/300pix/9782311009514.jpg

Bachelard, G. 1884-1962. (2014). *La poétique de l'espace* (11e édition "Quadrige."). Presses Universitaires de France.

Baillet, F. (2017). L'expérience du tragique dans la mise en scène de Médée par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre. *Cahiers de Narratologie*, 31. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7738>

Botelho Josgrilberg, F. (2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y Pensamiento*, (52), 68-83.

Brion-Guerry, L. 1916-. (1966). *Cézanne et l'expression de l'espace*. A. Michel.

Camarotti, J., Villeneuve, É. 1981- et Camarotti, Jorge. (2017). *Chroniques du Mile End : Mile End chronicles*. Cardinal.

Charles, D. (s. d.). ESTHÉTIQUE L'expérience esthétique. Dans *Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-l-experience-esthetique/>

Chatonnier, C. 1987-, La Bissonnière, A. et La Bissonnière, A. (2016). *La scénographie, un espace à vivre : l'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique* [Université du Québec à Montréal]. WorldCat.org. <http://www.archipel.uqam.ca/8814/>

Collins, J. 1951-, Nisbet, A. 1960-, Collins, J. 1951- et Nisbet, A. 1960-. (2010). *Theatre and performance design : a reader in scenography*. Routledge. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42263345v>

Controverses (3 ; 2000 ; Avignon). Auteur., Adrien, P. 1939- et Avignon-Public-Off (Festival). (2001). *Les écritures scéniques controverses avec les auteurs*. l'Entretiens éd.

Cyrułnik, Boris. (2001). *L'ensorcellement du monde*. O. Jacob.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb376568769>

Danan, J. et Romero, W. (2016). *Entre teatro y performance, la cuestión del texto* (Artes del Sur).

Di Benedetto, Stephen. (2010). *The provocation of the senses in contemporary theatre*. Routledge. [1 online resource (xiv, 238 pages)]. <http://site.ebrary.com/id/10389435>

Doré, M. 1938-. (2011). *De l'improvisation et de la tactique du jeu : essai*. Dramaturges éditeurs.

Dubatti, J. 1963-. (2003). *El convivio teatral : teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.

Émond, A.-M. (2020). Les composantes d'une expérience esthétique transformatrice dans le contexte d'une visite au musée : les adultes explorant l'art contemporain (p. 7-18). Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels, Université de Sherbrooke 2018, 2020, CRÉA Éditions. <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels-2018/004703co/>

García, E. A. (2012). *Maurice Merleau-Ponty : filosofía, corporalidad y percepción* (1a. ed.). Editorial Rhesis.

Hall, E. T. 1914- et Petita, A. (1971). *La Dimension cachée*. Ed. du Seuil.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35372478j>

Harvie, J. (2009). *Theatre & the city*. Palgrave Macmillan. http://digitale-objekte.hbz-nrw.de/storage/2013/05/08/file_7/5112208.pdf

Hauser, F. 1922-, Reich, R. 1963- et Reich, R. 1963-. (2003). *Notes on directing* (1st ed.). RCR Creative Press.

Johnson, D. 1980-. (2012). *Theatre & the visual*. Palgrave Macmillan.

Knapp, A. (1936-. . . .) et Lallias, J.-Claude. (2019). *L'improvisation ne s'improvise pas : une démarche et des exercices pour y parvenir*. Actes Sud-Papiers.

Labrecque, M. (2018). La force des lieux non théâtraux. *Le Devoir*, Culture/Théâtre. <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/524270/la-force-des-lieux-non-theatraux?>

Le Corbusier 1887-1965., Boseger, Willy., Jeanneret, Pierre., Boseger, W. et Jeanneret, P. 1896-1967. (1935). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : oeuvre complete de 1929-1934*. Editions d'Architecture.

Lepage, R. 1957- et Fouquet, L. 1973-. (2018). *Robert Lepage*. Actes Sud-Papiers.

López Rosetti, D. (2022). *Emoción y sentimientos (ne) : No somos seres racionales somos seres emocionales que razonan*. Planeta Argentina. [1 online resource]. <https://samples.overdrive.com/?crd=a9124620-877a-40f7-b486-5153326f18ea&.epub-sample.overdrive.com>

Madli Pesti. (2021). *Space as an Active Agent. On Performative Space in Estonian Contemporary Performing Arts / Ruum kui aktiivne agent. Performatiivsest ruumist Eesti nüüdisaegsetes etenduskunstides*, 22(27/28). <https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18444>

Martz-Kuhn, É. (2016). *Méthodologie de la recherche, L'Autoethnographie* [Cours]. École Supérieure de Théâtre, UQAM, QC, Canada.

McAuley, G. 1940-. (1999). *Space in performance : making meaning in the theatre*. University of Michigan Press.

Merleau-Ponty, M. 1908-1961. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Messier, J.-F. 1967-, Lesage, M.-C. 1967- et Lesage, M.-C. 1967-. (2016). *L'espace plein : la compagnie Momentum dans le territoire du théâtre in situ* [Université du Québec à Montréal]. WorldCat.org.
<http://www.archipel.uqam.ca/8813/>

Montoya, O. L. (1966-. . . .), Danan, J. (1951-. . . . ; professeur de théâtre), Besson, J.-L. (1946-. . . . ; dramaturge et traducteur), Jolly, G. (1963-. . . .), Sarrazac, J.-P. (1946-. . . .), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), École doctorale Arts et médias (Paris). et Institut de recherches en études théâtrales (Paris). (2013). *Espace, temps et présence dans les dramaturgies du no man's land urbain. Vers un drame performatif?* WorldCat.org. <http://www.theses.fr/2013PA030084/document>

Morel, J.-P. (2008). Brecht et la question du montage dans les années trente. *Études Germaniques*, 250(2), 229-245. <https://doi.org/10.3917/eger.250.0229>

Mueller, R. (1987). Montage in Brecht. *Theatre Journal*, 39(4), 473-486. <https://doi.org/10.2307/3208249>

Parenteau-Lebeuf, D. auteur. (2019). *Valparaiso*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman éditeur, [2019].

Pavis, P. 1947-. (2002). *Dictionnaire du théâtre* (Éd. rev. et corr.). Armand Colin.

Pavis, P. 1947-. (2013). *Contemporary mise en scène : staging theatre today*. Routledge. [1 online resource (xvi, 358 pages) : illustrations]. <http://site.ebrary.com/id/10632428>

Pearson, M. 1949-. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan.

PEREC, Georges. (2000). *Especies d'espaces* (Nouvelle ed. revue et corrigée.). Galilee.

Prague Quadrennial (2011), Aronson, A. et Divadelní ústav (Prague, C. R. (2012). *The disappearing stage : reflections on the 2011 Prague Quadrennial* (First edition.). Arts and Theatre Institute.

Shusterman, R. (2019). L'expérience esthétique : de l'analyse à l'éros. *Nouvelle revue d'esthétique*, 24(2), 111. <https://doi.org/10.3917/nre.024.0111>

Sommer, Robert. (2007). *Personal space ; updated : the behavioral basis of design*. Bosko Books.

Tompkins, Joanne. et Birch, Anna. (2012). *Performing site-specific theatre : politics, place, practice*. Palgrave MacMillan. [1 online resource (256 pages)]. <https://doi.org/10.1057/9781137283498>

Ubersfeld, Anne. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Seuil. http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&doc_number=007440607&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA

Vitez, A. (1956). *El metodo de acciones físicas elementales de Stanislavsky*. C.E.A.D.

Wall, S. (2006). An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), 146-160. <https://doi.org/10.1177/160940690600500205>

Weil, Pierre., Tompakow, Roland. et Tompakow, Roland. (1975). *Votre corps parle*. Marabout Service. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34577618n>