

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SUBJECTIVITÉ DANS LA TECHNIQUE DE L'ACTEUR PERFORMATIF DANS  
L'ESSAI SCÉNIQUE *PAELLA BARCELONNAISE*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
EMMA VALENZUELA GOMEZ

JUIN 2014

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.01-2006). 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.»

## AVANT-PROPOS

La présente recherche s'inscrit dans un processus réflexif, dans le cadre d'une maîtrise en théâtre dirigée par Alain Fournier, qui a pris place de 2011 à 2014 à l'Université du Québec à Montréal. De fait, la présence croissante de textes postdramatiques dans la pratique professionnelle de l'étudiante l'a amenée à se questionner sur l'actualité des techniques du jeu de l'acteur et sur le rôle que celles-ci peuvent avoir dans l'évolution du langage théâtral contemporain. Un encadrement théorique initial a été supervisé par Angela Konrad, dans le cadre du cours de méthodologie.

La contribution de la présente recherche vient articuler, par une étude approfondie de la théorie théâtrale contemporaine, ainsi que par des liens et des explorations pratiques de ce qui n'était au départ que des intuitions, des observations et préoccupations soulevées dès 2004 dans le milieu théâtral professionnel. Notre méthodologie établit le lien entre les théories théâtrales actuelles et les récentes découvertes neurocognitives, ainsi qu'entre le subjectivisme et la phénoménologie, pour souligner le rôle du jeu de l'acteur au théâtre comme un moyen privilégié d'apprentissage et de transformation humaine.

Cette recherche contribue aux connaissances du jeu de l'acteur et tente de donner une réponse méthodique aux diverses difficultés que les acteurs peuvent rencontrer quand ils se confrontent à des créations performatives. Par conséquent, elle est spécifique au jeu de l'acteur et à des formes théâtrales performatives, bien que, loin de refuser d'autres méthodes et théories de jeu, elle les embrasse.

Nous contribuons aux réflexions sur l'évolution du langage théâtral et nous mettons l'accent sur l'urgence d'actualiser les techniques du jeu de l'acteur.

Enfin, nous désirons remercier les acteurs Dominique Leduc et Dany Boudreault de leur inestimable collaboration, leur intérêt et l'excellence de leur métier, qui ont contribué à la

qualité nécessaire pour que cette recherche puisse s'effectuer. Également, nous voulons remercier Jean- Frédéric Messier pour son support tout au long de cette maîtrise et pour sa révision du français écrit. Également, nous remercions Mme Gisèle Guay pour ses recherches et conseils bibliographiques. De plus, ce travail a été rendu possible grâce au soutien de l'Université du Québec à Montréal, plus spécifiquement grâce au suivi de Mme Lysange Gervais qui a été précieux pour nous. Enfin, nous voulons remercier toute l'équipe de *Paella Barcelonaise* : Mathieu Marcil, Sara Fauteux, Hugo Dalphond, David Poisson, Amélie Jodoin, Ariane Lamarre et Azraëlle Fiset. Nous remercions Josette Féral qui a encouragé mes initiatives dès mon arrivée au Québec, et tout particulièrement Alain Fournier, directeur de ce mémoire-crédation pour sa direction éclairée et son soutien toujours renouvelé, c'est grâce à son accompagnement que ce projet a pu se réaliser.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	
UN NOUVEL OUTIL POUR L'ACTEUR .....	1
CHAPITRE I	
L'ACTEUR SANS PERSONNAGE.....	4
1.1 INTRODUCTION.....	4
1.2 LA SUBJECTIVITÉ DE L'ACTEUR DANS L'ÉVOLUTION DU LANGAGE THÉÂTRAL.....	5
1.2.1 LA FIN DE L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE À TRAVERS LA FICTION ..	5
1.2.2 L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE COMME AUTORÉFLEXION .....	6
1.2.3 LE SUBJECTIVISME : LA PERTE DES POINTS DE REPÈRE ET DES HORIZONS DE SENS.....	7
CHAPITRE II	
L'ACTEUR EN QUÊTE D'IDENTITÉ .....	17
2.1 L'ACTEUR, LE MODÈLE ET LE RÉEL .....	17
2.1.2 LE RÉEL ET LA DISTANCIATION.....	20
2.2 LE POSTBRECHTIEN.....	24
2.2.1 THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE .....	25
2.2.2 MÜLLER ET L'ABSENCE DE MODÈLE.....	31
2.2.3 LE RÉEL ET L'ACTION AUJOURD'HUI .....	33
2.3 THÉÂTRE PERFORMATIF : ENTRE DEUX .....	35

CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE .....	41
3.1 L'IMITATION ET L'APPRENTISSAGE.....	40
3.2 NEURONES MIROIRS .....	42
3.3 L'ACTEUR PERFORMATIF .....	47
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS .....	50
4.1 INTRODUCTION.....	50
4.1.1 QUELQUES PRÉCISIONS : ACTEUR BRECHTIEN VERSUS ACTEUR SUBJECTIF.....	53
4.1.2 DÉROULEMENT .....	55
4.1.3 DISPOSITIF SCÉNIQUE .....	59
4.2 ANALYSE EXPLORATOIRE .....	63
4.2.1 EXPLORATIONS.....	65
CONCLUSION	
LA SUBJECTIVITÉ DE L'ACTEUR .....	69
BIBLIOGRAPHIE .....	72

## RÉSUMÉ

À l'intérieur de cette recherche, nous désirons établir certaines constantes et variables qui pourraient servir de base pour amorcer une méthode de jeu de l'acteur pour des formes théâtrales performatives. Nous tentons de démontrer la pertinence du développement de la subjectivité de l'acteur comme nouvel outil capable de renouveler l'expérience théâtrale. L'analyse de la subjectivité comme principe dominant dans notre société contemporaine occidentale et l'analyse de l'évolution du jeu de l'acteur jusqu'à nos jours, (notamment par rapport à la fonction sociale qu'il exerce à travers la construction du personnage), permettent de percevoir la subjectivité de l'acteur comme un des éléments capitaux pour transposer la théorie du jeu de l'acteur proposée par Bertolt Brecht. Pour le caractère événementiel intrinsèque à ce nouvel outil, la vérification des résultats restera partielle malgré les présentations publiques. Néanmoins, à partir d'un petit nombre de constantes, nous avons pu cerner une base qui nous permet de proposer différentes options de développement de la subjectivité de l'acteur. Une base, donc, et quelques pistes qui pourraient être développées par des recherches ultérieures qui chercheraient à articuler une méthode du jeu de l'acteur adaptée aux formes théâtrales performatives.

Mots-clés : formes théâtrales performatives, subjectivité de l'acteur, méthode de jeu de l'acteur, spectateur.

## INTRODUCTION

### UN NOUVEL OUTIL POUR L'ACTEUR

Le jeu de l'acteur est en constante évolution comme l'est aussi le système de perception du spectateur, ce qui affecte toute l'esthétique du théâtre. C'est Aristote, dans sa *Poétique*, qui établit pour la première fois la nature, les recours et les effets (sur le spectateur) du théâtre.

La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (L'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. (Aristote, 1979, p. 33)

L'imitation, l'action, la fable et la vraisemblance, ainsi que la catharsis, sont toujours au centre des réflexions qui cherchent à développer l'art du théâtre. Cependant, dans la société actuelle « du spectacle », il se serait produit un glissement de ces concepts vers la vie réelle, de sorte qu'on éprouve aujourd'hui de la difficulté à distinguer le réel du fictif. « Face à une telle confusion entre authenticité et virtualité, le théâtre se doit [...] de dénoncer ces stratégies de mise en scène et de réinsérer du réel sur les plateaux. » (Monfort, 2009, p. 3)

À cette difficulté s'ajoutent les facteurs suivants : d'une part, la pluralité de personnages qui constituent l'individu moderne, et par ailleurs le manque d'horizon de sens à notre existence, provoqué, selon Charles Taylor, par le nihilisme vers lequel marche la grande culture.

J'ai déjà parlé du premier (dérapage de la culture de l'authenticité) vers les modalités égocentriques de l'idéal d'épanouissement de soi dans la culture populaire de notre temps. Le second est un mouvement de la « grande » culture vers une sorte de nihilisme, de négation de tous les horizons de sens, qui sévit depuis un siècle et demi. Sa figure principale est Nietzsche (même s'il utilisait le terme

« nihilisme » dans un sens différent pour désigner ce qu'il rejetait). (Taylor, 2011, p. 79)

Dans ce contexte, on peut comprendre cet appétit pour le réel sur scène et nous faire une idée de la difficulté d'une telle entreprise. Ce n'est donc pas étonnant que le corps ait été le sujet et même le lieu où certains artistes, comme Marina Abramovic ou Angélica Liddell par exemple, mettent à l'épreuve le politique et l'esthétique de l'art contemporain (en se blessant physiquement ou même, risquant la mort : *Rhythm 0* (De Marina Abramovic, 1974)). Cette confusion entre l'art et la vie, qui s'intensifie à partir du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, a trouvé des expressions radicales pour revendiquer le réel sur scène et forcer, de façon plus ou moins brutale, le spectateur à s'engager. Cette revendication du réel et la distinction entre la vie et la fiction restent un objectif principal de l'art dans ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi la présence physique de l'acteur sur scène est, plus que jamais, l'élément capital pour l'évolution du théâtre puisque la réalité de son corps est incontestable. Mais au-delà de sa présence physique en tant que corps, qui a toujours existé dans n'importe quelle forme théâtrale, au-delà d'un corps générateur de voix, au-delà de son corps émotionnel, quelle est la particularité que l'acteur apporte avec sa présence? C'est que la présence particulière de l'acteur ne se limite pas à son corps mais inclut également tout ce qui le constitue comme individu. Anne Monfort propose le « je » de l'acteur comme le futur véhicule du théâtre. Pour elle, ce « je », outil d'expression du discours considéré subjectif, se réfère à la personne qui tient le discours *ici et maintenant*.

Ce *je* et ce *il* reflètent la distinction opérée [...] entre récit et discours [...] Le pronom *il*, tout comme le passé simple, sont l'apanage du récit, censé être objectif, tandis que le *je*, à l'image du présent et du passé composé, sont des outils d'expression du discours qui est considéré comme éminemment subjectif. [...] D'un point de vue linguistique, ce *je* ne se réfère à aucun critère extérieur, si ce n'est à un « ici et maintenant », c'est-à-dire à l'être-là de celui qui tient le discours. (Monfort, 2009, p. 5)

Ce serait le nouveau « personnage » qui apparaît sur la scène théâtrale : le « je » de l'acteur en tant qu'être « phénoménologique ». La subjectivité de l'acteur, on la comprend comme l'être phénoménologique de l'acteur sur scène confronté à un texte/personnage *ici et maintenant*. Donc, c'est la subjectivité de l'acteur qui peut opérer cette distinction entre le réel et le fictif, qui va définir son positionnement, qui va créer une nouvelle perception des

textes et enfin, qui peut renouveler l'expérience théâtrale. Ce mémoire-crétion a comme objectif de proposer des moyens de développer cette subjectivité de l'acteur et d'établir des bases qui, ultérieurement, pourraient amorcer une méthode du jeu pour des formes théâtrales performatives. Cet outil s'ajoute à d'autres techniques de jeu déjà existantes, notamment l'identification et la distanciation.

## CHAPITRE I

### L'ACTEUR SANS PERSONNAGE

#### 1.1. INTRODUCTION

L'évolution du jeu de l'acteur est liée à sa relation avec le texte de l'auteur. Même si tout au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le potentiel de son corps et sa voix constituent le sujet d'innombrables recherches d'une expression au-delà des mots, qui soit capable de matérialiser l'abstrait, la métaphysique ou l'invisible (Maeterlink, Artaud, Craig, entre autres, qui vont permettre le développement des techniques pour l'acteur), le texte de l'auteur et la conception du personnage sont les principaux éléments qui constituent le travail de l'acteur. Le personnage est le plus important objet où se développe le travail de l'acteur, sa voie de création et de communication. Le rapport entre l'acteur et son personnage a connu différents changements, déterminés par les tendances philosophiques et politiques du monde occidental : quelle vérité de l'homme doit être privilégiée? Quelle question profonde faut-il rechercher? Quelle est la réalité du monde et comment l'exprimer ou la transformer? Après la Seconde Guerre mondiale débute une crise du drame (Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, 1963), qui mènera jusqu'au questionnement de l'existence du personnage. L'acteur aujourd'hui est confronté à ce questionnement. Si le personnage disparaît comment l'acteur peut-il jouer? Qu'est-ce qu'il représente sur scène? Comment peut-il dire le texte de l'auteur et qu'est-ce qu'il veut communiquer à travers ce texte? À travers qui parle-t-il ?

#### 1.2. LA SUBJECTIVITÉ DE L'ACTEUR DANS L'ÉVOLUTION DU LANGAGE THÉÂTRAL

La subjectivité de l'acteur a toujours participé au jeu de l'acteur. Le corps de l'acteur, sa voix et son point de vue pour aborder son personnage, sont la garantie d'une interprétation subjective. Mais (comme on verra dans ce chapitre), dorénavant, l'art doit se comprendre en termes de création. Cette idée était, il y a longtemps, avancée par Edward Gordon Craig : « De nos jours l'acteur s'applique à personnifier un caractère et à l'interpréter ; demain il essaiera de le représenter et de l'interpréter ; au jour prochain il en créera un lui-même. » (Craig, 1942, p. 84) Ainsi, comme tout autre artiste, l'acteur se confronte à la création d'un nouveau « personnage », et c'est ici que sa subjectivité prend son rôle capital. Il n'est plus question dans l'art d'imiter le réel, mais de le créer. Mais, il est où le réel ? C'est la question qui occupe l'art aujourd'hui. Or, la fiction nous est nécessaire pour identifier le réel. Des auteurs d'importance comme Hans-Thies Lehmann et Erika Fischer-Lichte, situent ce réel dans une zone frontière. Cette zone, on peut la trouver pendant le glissement entre codes différents. Par exemple, pendant le passage d'un code de jeu de l'acteur à un autre. La « présence » de l'acteur s'impose comme le réel, pendant ce glissement. C'est le développement de cette présence qui peut favoriser une nouvelle création de l'acteur. Comme a affirmé Nicolas Bourriat (Directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris) dans sa lecture au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013, la mission de l'art dans notre siècle est de prendre position. C'est pourquoi la subjectivité est incontournable dans l'art. Également, dans l'art de l'acteur.

### 1.2.1 LA FIN DE L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE À TRAVERS LA FICTION

Le théâtre le plus conventionnel aujourd'hui, celui qui n'a pas tenu compte de la crise du drame (Bouko, 2010), qui maintient la mimésis au centre de sa forme et qui veut faire vivre une illusion, trouve des obstacles pour provoquer une expérience à travers la fiction.

La préservation totale de l'illusion mimétique interdirait un tel procédé (l'expérience du temps réel de la représentation), pour garantir l'immersion du spectateur dans l'univers représenté. Le théâtre dramatique a depuis longtemps abandonné cette obéissance inconditionnelle à la mimésis. (Bouko, 2010, p. 24).

Cependant, le théâtre a persisté dans cette convention où le spectateur, qui savait que ce qui se passait sur scène n'était pas la réalité, faisait « comme si » c'était la réalité. Cette convention est devenue intenable au théâtre, car la théâtralisation qui se produit dans la vie réelle fait que les individus deviennent de plus en plus des « personnages ». Ainsi, devant cette confusion entre le réel et le fictif, le spectateur au théâtre a besoin de vivre des expériences «réelles». Le drame, l'identification à un héros fictif qui nous fait vivre une expérience à travers son action, ne suffit plus. L'expérience que le spectateur cherche à vivre est personnelle et unique. Dans le théâtre performatif, où n'existe pas un message unique, où les sens sont multiples et les signes opaques, on suscite la créativité du spectateur pour qu'il conçoive sa propre œuvre, le spectateur devient co-constructeur de l'œuvre et donc, de sa propre expérience. Le spectateur est devenu un élément constitutif du théâtre performatif, au même titre que l'événement et la présence particulière de l'acteur, devenu performeur.

Un théâtre qui intègre les actions et les expressions du public en tant qu'éléments constitutifs ne peut –ni en pratique, ni en théorie- s'agencer en un tout mais reste essentiellement ouvert. L'événement théâtral explicite de la sorte la processualité qui lui est propre et son caractère imprévisible. (Lehmann, 2002, p. 92).

On peut affirmer que le spectateur du théâtre contemporain, pour avoir une expérience, doit participer à l'avènement de la pièce. Également, on peut affirmer que sa participation est essentielle pour la constitution de la pièce et pour que l'événement soit possible. La relation spectateur-acteur détermine la création ; elle est donc nécessaire pour qu'on puisse parler de théâtre performatif. Donc, l'expérience et la participation est commune aux acteurs et spectateurs. Mais de quelle nature est l'expérience qu'ils vont vivre aujourd'hui au théâtre et en quoi consiste sa participation?

Le spectateur, qui n'a plus la possibilité de se projeter dans un personnage fictif, ne se perçoit comme individu que dans le contact avec des expériences extrêmes, mais est-il nécessaire que ces expériences soient physiques ou traumatisantes ?

### 1.2.2. L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE COMME AUTORÉFLEXION

Ce n'est point pourtant l'apparition du « réel » en tant que tel, mais son utilisation *autoréflexive* qui caractérise l'esthétique du théâtre postdramatique. Cette autoréférentialité justement permet de penser la valeur, la localisation, la signification de l'extra-esthétique *dans* l'esthétique et, de la sorte, le déplacement de son concept. L'esthétique ne peut être comprise par aucune détermination de contenu (beauté, vérité, sentiments, réflexion, [...], etc.), mais – comme le montre le théâtre du réel – seulement comme une *voie sur la frontière* entre deux espaces. (Lehmann, 2002, p. 162)

Donc, le point central dont il est question ici est la conscience qu'a le spectateur de son propre rôle dans la création de l'œuvre. Autoréflexion, donc, de l'esthétique mais aussi de la perception du spectateur. Cette participation était déjà proposée par Brecht et Müller qui cherchaient à bouleverser le système de perception du spectateur pour stimuler des expériences réflexives, (plutôt que des expériences uniquement émotionnelles). Les théories cognitives contemporaines permettent d'approfondir et de développer ces propositions qui soulignent le processus théâtral. La proposition de cette recherche est de mettre l'accent sur le processus du jeu de l'acteur.

Cependant, pour créer cette distanciation et cette position critique du spectateur par rapport au jeu de l'acteur, il est nécessaire d'évaluer non seulement l'état où se trouve le langage théâtral à l'heure actuelle, mais également le contexte (socio-politique) dans lequel se trouve immergé l'individu de la société contemporaine occidentale. Étant donné qu'on cherche à favoriser une participation critique qui devrait amener l'acteur et le public à avoir une expérience personnelle (en même temps que collective), cette participation représente, aujourd'hui, une confrontation avec notre société subjectiviste, (Taylor, 2011). Une réaction nécessaire, car cette participation vient d'une position critique de la part de l'acteur et du spectateur face à tout ce qui intervient dans la formation de « l'esprit humain.» (Taylor, 2010, p. 48)

### 1.2.3 LE SUBJECTIVISME : LA PERTE DES POINTS DE REPÈRE ET DES HORIZONS DE SENS

Une analyse du subjectivisme va nous permettre de comprendre les difficultés qu'éprouvent les individus en occident pour former leur « esprit humain ». Les questions fondamentales

n'ont plus de place dans notre quotidien où rythme effréné et culture du narcissisme nous poussent à l'isolement. L'individu contemporain est marqué par la perte des points de repère. L'acteur ne fait pas exception : en tant qu'individu, il est lui aussi entraîné par ce dérapage, et sur scène, il se retrouve sans personnage pour refléter ses contemporains (avec ses angoisses, ses désirs et ses aspirations). Comme on verra dans ce chapitre, l'authenticité qui représente le subjectivisme se voit trahi par son mauvais usage. Les conséquences de ce dérapage peuvent être néfastes. Cependant, Charles Taylor voit un espoir dans le dialogue entre les individus. L'acteur peut favoriser ce dialogue, capable de stimuler la réflexion sur l'humain, à travers sa présence « réelle » sur scène.

J'ai tenté de mettre en perspective ce qu'on a appelé «la culture du narcissisme», qui fait de l'épanouissement de soi la principale valeur de la vie et qui semble ne reconnaître que peu d'exigences morales extérieures ou d'engagements profonds à l'égard des autres. Cette idée d'épanouissement de soi exprimée ainsi, apparaît comme très égocentrique, d'où le terme « narcissisme ». Je soutiens que nous devrions considérer que cette culture est l'expression partielle d'une aspiration morale, l'idéal de l'authenticité, mais que cet idéal ne justifie pas ces modes égocentriques. Ceux-ci apparaissent plutôt, à la lumière de cet idéal, comme des modes aberrantes et futiles. (Taylor, 2010, p. 73)

L'idéal d'authenticité se confronte à deux courants: l'idéal d'épanouissement perçu de façon égocentrique qui camoufle le désir de céder à ses désirs et la recherche égoïste de satisfaction personnelle (sans idéal), ce qui entraîne une conception subjective des convictions morales. La culture du narcissisme satisfait ses propres aspirations et reste à l'abri de toute critique.

J'entends par là (subjectivisme moral) cette façon de voir qui veut que les positions morales ne soient pas du tout fondées sur la raison ou la nature des choses mais chacun de nous les adopte pour des motifs purement subjectifs. (Dans cette façon de voir, la raison perd son rôle d'arbitre des débats moraux. Bien sûr, vous pouvez faire observer à un individu que ses prises de position entraînent certaines conséquences auxquelles il n'aurait jamais songé. Ainsi les critiques de l'authenticité peuvent mettre en lumière les effets sociaux et politiques qui découlent d'une recherche exclusive de l'épanouissement de soi. Mais si votre interlocuteur réplique qu'il a envie de s'en tenir à sa position initiale, vous ne pouvez rien pour le convaincre). (Taylor, 2010, p. 31-32)

Il faut souligner que l'inquiétant de cette situation, ne se trouve pas dans la perte de la «morale», mais dans la perte du débat de tout ce qui a une valeur humaine, même la morale (ne serait-ce que pour la rejeter).

C'est vrai qu'il existe des exigences externes qui exercent une pression contre notre développement personnel. Ce dont il faut tenir compte, c'est la facilité relativement plus grande avec laquelle on peut maintenant rejeter ou discréditer les contraintes extérieures. Le rythme effréné des transformations sociales peut faire croire qu'il s'agit d'un comportement inévitable. Les idées individualistes notamment : la disparition de la hiérarchie, la concession d'un plus grand rôle au marché et à l'esprit d'entreprise. Cette conduite s'est enracinée dans la vie quotidienne, au travail et dans la politique ; elle en est arrivée maintenant à représenter pour les gens la seule perspective concevable. Cela peut expliquer les déviations de la culture de l'authenticité sociale qui engendrent un anthropocentrisme radical. Les relations ont un rôle instrumental. En fait, ces déviations délégitiment tout ce qui est en dehors de notre désir ou aspiration: histoire, tradition, société, nature ou Dieu.

Je ne peux définir mon identité qu'en me situant par rapport à des questions qui comptent. Éliminer l'histoire, la nature, la société, les exigences de la solidarité, tout sauf ce que je trouve en moi, revient à éliminer tout ce qui pourrait compter. [...] L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi: elle les appelle. (Taylor, 2010, p. 58)

Selon Charles Taylor, il y a des aspects intrinsèques de l'idéal d'authenticité qui favorisent sa déviation: la culture populaire et son idéal d'épanouissement de soi (lequel exerce le contrôle sur l'individu) et la tendance au nihilisme de la grande culture, ce qui a comme résultat une négation de tout horizon de sens:

[...] on ne peut défendre l'authenticité en ignorant les horizons de signification. Même le sentiment que le sens de ma vie tient au choix personnel que j'ai fait – c'est le cas lorsque l'authenticité se fonde sur la liberté autodéterminée – dépend de ma prise de conscience qu'il existe *indépendamment de ma volonté* quelque chose de noble et de courageux, et donc de significatif dans le fait de donner forme à ma propre vie. (Taylor, 2010, p. 55-56)

Mais, qu'est-ce qu'on comprend par authenticité? La culture de l'authenticité privilégie désormais deux modes de vie: au niveau social et au niveau privé. Socialement, le principe essentiel de l'équité exige qu'on accorde à chacun des chances égales pour développer sa propre identité. L'identité implique la reconnaissance universelle de la différence, soit par rapport au sexe, la race, la culture ou l'orientation sexuelle. Au niveau de la vie privée, la

relation amoureuse joue un rôle crucial dans la formation de l'identité. Qu'est-ce qu'on entend par identité? C'est ce qui définit «qui» nous sommes, «d'où nous venons».

En ce sens, elle constitue l'arrière-plan en regard duquel nos goûts et nos désirs, nos opinions et nos aspirations prennent leur signification. Si certaines des choses auxquelles j'accorde le plus de valeur ne me sont accessibles qu'en relation avec la personne que j'aime, cette personne devient un élément de mon identité intérieure». (Taylor, 2010, p. 50)

Nous nous définissons toujours dans un dialogue même par opposition aux autres, voire par opposition aux identités que les autres (qui comptent pour moi) veulent reconnaître en nous. Donc, la création et le développement de notre identité demeure dialogique toute notre vie.

Le tournant subjectif de la culture moderne a conçu une nouvelle forme d'intériorité qui amène l'individu à atteindre une source qui ne se trouve qu'en lui-même, dans la part la plus profonde de son être. Charles Taylor s'inspire de Rousseau pour qui notre salut moral se trouve dans le retour à un contact authentique avec nous-mêmes (une source de joie), qui serait le sentiment de l'existence.

J'appellerais ce concept la liberté autodéterminée: je suis libre lorsque je décide pour moi-même ce qui me concerne plutôt que de me laisser modeler par des influences extérieures [...] La liberté autodéterminée exige que je me déprenne de toute obligation extérieure et que je me décide pour moi seul. (Taylor, 2010, p. 42)

Selon Charles Taylor, cela confère une énorme importance à la sincérité qu'on doit avoir envers nous-mêmes, car si on n'est pas sincère, on rate ce que représente pour nous-mêmes le fait d'être humain, donc on rate notre vie. D'ailleurs, on ne peut pas adopter un point de vue instrumental envers nous-mêmes (atteindre une fin –avec le maximum d'efficacité-), car on pourrait perdre la capacité d'écouter notre voix intérieure (à laquelle fait référence Rousseau).

Si chacun de nous a une façon particulière d'être humain, on doit vivre notre vie de cette façon et non pas imiter celle des autres. Mais il s'ajoute un concept d'originalité; « Non seulement je ne dois pas modeler ma vie sur les exigences du conformisme extérieur, mais je ne peux même pas trouver de modèle de vie de l'extérieur. Je ne peux le trouver qu'en moi.» (Taylor, 2010, p. 44) Donc, être sincère envers soi-même signifie être fidèle à sa propre

originalité, et c'est ce qu'on est seul à pouvoir dire et découvrir. En le faisant, on se définit du même coup, on réalise une potentialité qui est proprement nôtre.

C'est ce qui confère sa forme morale à la culture de l'authenticité. Cependant, l'authenticité a ce caractère dialogique fondamental.

Nous devenons des agents humains à part entière, capables de nous comprendre, et donc de définir une identité, grâce à l'acquisition des grands langages humains d'expression [...] En ce sens, la formation de l'esprit humain ne se fait pas de façon «monologique», c'est-à-dire de façon indépendante, mais dans le rencontre avec l'autre. (Taylor, 2010, p. 48)

Dans l'individualisme moderne donc, la façon originale d'être humain implique que chacun d'entre nous doit découvrir ce que c'est que d'être humain. On ne peut pas faire cette découverte en se reportant à des modèles préexistants. On ne peut la faire qu'en recommençant à neuf: en le devenant dans notre vie, donnant forme par notre discours et par nos actes à ce qui est original en nous. La révélation, selon Taylor, se trouve dans l'expression. Malgré qu'il fait un lien direct entre la découverte de soi et la création artistique, car l'artiste sert de modèle à l'être humain, (non pas à travers son œuvre -fonction qu'on analysera plus tard dans ce texte-, mais comme agent de la définition originale de soi), Taylor prévient que confondre la création de soi avec l'esthétique peut entraîner un des dérapages de la culture de l'authenticité.

Si l'art est une création, la création artistique serait le paradigme de définition de soi, car la découverte de soi exige une *poiesis*, une création. L'idée de l'originalité pour atteindre cette authenticité peut s'opposer au conformisme social, donc l'identité devra combattre certaines règles imposées de l'extérieur. Cela entraîne une différence conceptuelle entre sincérité envers soi et justice intersubjective. Il se produit une identification entre l'authenticité et l'esthétique, car je fais une création de moi-même.

On considère de plus en plus la sincérité envers soi-même et l'intégrité personnelle non comme moyens d'être moral, d'un point de vue objectif, mais comme des réalités valables en elles-mêmes. L'intégralité personnelle et l'esthétique sont sur le point de se fondre dans une unité. (Taylor, 2010, p. 84)

On comprend alors l'authenticité comme sa propre fin: si la plénitude esthétique est une fin en soi, la création de moi/ l'authenticité, est une fin en soi. Mais l'esthétique se trouve au-delà du conflit entre la morale et le désir. La morale et l'esthétique peuvent être compatibles, mais peuvent aussi s'opposer. Donc, si on ne comprend pas l'authenticité comme moyen d'être moral, la quête de l'authenticité serait contre la morale.

L'authenticité implique une création et une construction aussi bien qu'une découverte, une originalité et, souvent, une opposition aux règles sociales et même à la morale [...] (Mais) elle requiert une ouverture à des horizons de signification, (car sans eux la création perd la perspective qui peut la sauver de l'insignifiance) et une définition de soi dans le dialogue. Il est normal que se produisent des tensions entre ces exigences, mais il est néfaste d'en privilégier une aux dépens d'une autre. (Taylor, 2010, p. 86)

Abolissant tout horizon de signification, l'anthropocentrisme nous menace d'une perte de sens et donc d'une banalisation de notre destin. À un moment, les individus ont le sentiment tragique d'être seuls dans l'univers à créer eux-mêmes leurs valeurs. À d'autres moments, ils se sentent livrés à un monde aplati où les enjeux cruciaux n'existent plus. La principale valeur qui nous reste réside dans le seul fait de choisir. Mais cela subvertit l'idéal d'authenticité et de reconnaissance, soumis aux pressions d'une société atomisée: la culture de l'authenticité est poussée au dérapage. Cette crise d'identité peut difficilement avoir une solution, sans des modèles vers lesquels se tourner. Le plus grave, c'est qu'elle peut entraîner une perte de liberté individuelle qui, plus largement, menace la démocratie.

Les trois malaises de la modernité, selon Charles Taylor, seraient la disparition des horizons moraux, l'éclipse des fins, (face à une raison instrumentale effrénée) et une perte de liberté. Les trois symptômes en sont: l'individualisme, le désenchantement du monde par la raison instrumentale, (quand nous évaluons les moyens les plus simples de parvenir à une fin donnée -l'efficacité maximale et la plus grande productivité-), et, au niveau politique, une menace contre les libertés individuelles et collectives par le despotisme «doux». L'individu-citoyen, qui se trouve seul face à l'état, trouve de plus en plus de difficultés à participer politiquement. Ce qui entraîne une perte de sa liberté politique mais, plus largement, cela signifie que sa dignité de citoyen est menacée.

Le gouvernement restera doux et paternaliste. Il maintiendra même les formes de la démocratie en organisant régulièrement des élections. Mais, en réalité, tout sera régi par un immense pouvoir tutélaire sur lequel les gens auront peu de contrôle. La seule défense [...] consiste en une culture politique forte qui valorise la participation [...]. (Taylor, 2010, p. 21)

Ce dérapage du subjectivisme et cette société virtuelle éloignent l'Homme d'un positionnement clair face à la réalité qui l'entoure. Sans la possibilité de se positionner, l'individu perdrait la capacité de réflexion et de participation dans le domaine social et privé donc, une perte de contrôle dans ces domaines. Ses expériences réelles seront de plus en plus limitées. Ce phénomène est dégénéral pour l'Homme, car ce subjectivisme l'empêche d'être conscient de sa propre subjectivité. Pourtant, Charles Taylor croit qu'il est possible d'orienter la culture moderne vers de plus grands objectifs plutôt que vers leurs formes dégradées. C'est pourquoi il trouve des solutions possibles dans l'expression comprise comme la discussion entre individus, qui peut les définir en tant qu'individus, mais qui pourrait viser, en dernière instance, à favoriser cette participation politique citoyenne.

L'expression, selon Charles Taylor, favoriserait la définition de soi et la participation. Jusqu'ici, est argumenté l'aspect dialogique de notre identité, mais ce dialogue doit se produire avec mon intériorité. Qui suis-je? D'où je viens? On se trouve ici avec ces questions fondamentales et il devient logique d'éprouver de la difficulté à répondre dans cette société contemporaine où la subjectivité, plus qu'un outil de liberté, dérape facilement en instrumentalisation de soi-même. Pour répondre, aujourd'hui, à la citation de Socrate «Connais-toi toi-même», une difficulté nous est ajoutée qui touche la création de nous-mêmes. Comment se créer soi-même sans la possibilité de se reporter à des modèles préexistants pour faire la découverte de nous-mêmes? Comment l'acteur pourrait-il favoriser cette création et connaissance de soi-même? Comment pourrait-il établir ce dialogue qui favorise la définition de l'identité des individus? Est-ce que c'est nécessaire et possible de créer des nouveaux modèles? Est-ce qu'on peut créer des modèles sans imposer un critère moral ou politique?

Cette perte des modèles, explique comment la crise du personnage est issue d'une profonde crise de l'Homme contemporain. (Cette crise se manifeste par une perte d'horizons de sens qui l'entraîne à une passivité vers l'humain et le social). Donc, un personnage fermé, selon le

sens défini par une psychologie des comportements, ne peut pas refléter la multiplicité des personnages qui constituent les individus de notre société: «les prises de rôle incessantes dont la succession rythme notre existence la plus quotidienne relèvent d'une fonctionnalité humaine fondamentale qui rend possible les rapports entre individus au sein des situations socialement déterminées.» (Thierry, 2011, p. 11) Le modèle et la référence qu'a représenté le personnage au théâtre ont disparus. Le personnage aurait perdu sa fonction dramatique et aurait une tendance à se désintégrer: «Si le personnage authentique semble ouvert et inachevé, c'est qu'il est comme une interrogation posée sur l'être du monde et le sens de la vie à travers le rôle. Ce qui n'est pas le cas des héros et des rôles définis a priori.» (Duvignaud, 1965, p. 212) Le héros, comme modèle de conduite, ne sera plus crédible. En fait, il est délégitimé par notre subjectivisme.

La singularité de l'acteur vient du fait qu'il devient, devant un groupe, le porteur d'un message. À travers lui, le spectateur fait l'apprentissage des valeurs et des modèles existants ou possibles d'une culture. Selon Duvignaud, les modèles sollicitent une participation qui produit une fusion des consciences, car la création de l'image d'une personne humaine sert de « matrice » à une participation dynamique. (Duvignaud, 1965, p.270). Donc, l'acteur apparaîtrait comme matrice pour cette participation. Cependant, si dans notre société subjective il n'y a plus de modèles fermés et précis à montrer, si l'individu de notre société est composé d'une multiplicité de rôles dans sa vie quotidienne dont il se sert (consciemment ou inconsciemment) pour affronter le quotidien (ce qui serait une autre des raisons de la disparition du personnage), quel pourrait être le modèle dans un monde où chacun doit faire la découverte de soi, en combattant les règles imposés de l'extérieur, contre la morale si nécessaire?

Le développement du subjectivisme dans le jeu de l'acteur serait pertinent pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la subjectivité est la réalité qui nous entoure dans la société contemporaine et parce que c'est le fonctionnement des individus. L'acteur ne pourrait pas montrer un individu qui ne soit pas pris dans cette subjectivité, mais, non plus, il ne pourrait pas montrer rien du réel autrement qu'en s'immergeant lui-même dans ce subjectivisme. Ce qui peut favoriser ce développement du subjectivisme dans le jeu de l'acteur est la dénonciation de ses dérapages et aussi, en même temps, le rétablissement de l'idéal

d'authenticité à travers l'expression: l'acteur s'exprime et dialogue avec « l'autre ». Il se définit en prenant position face à des choses qui importent et en tenant compte moralement des autres. Il se crée quand il exprime ses opinions. Son positionnement est une création de soi dans le dialogue, (dialogue avec le public qui participe à cette réflexion et qui, pourtant, a la possibilité (à son tour) de se créer lui-même. Ce qui voudrait dire que l'acteur servirait de matrice de sens, (comme selon Duvignaud a été toujours l'acteur), ce qui équivaut à dire qu'il crée des modèles possibles de l'humain. Un modèle non fermé (contrairement au héros), mais un modèle subjectif où l'individu de la société contemporaine puisse se voir reflété. C'est pourquoi le jeu de l'acteur pourrait favoriser le développement de cet idéal d'authenticité en son sens le plus positif: en stimulant le dialogue et la réflexion (voir l'apprentissage) dans cette recherche d'identité, à travers son individualité. « Il en est résulté une compréhension nouvelle de l'art. Non plus défini par l'imitation du réel [...] l'art est désormais compris en termes de création. » (Taylor, 2010, p.81)

On peut conclure qu'on doit décider pour nous-mêmes, sans nous laisser modeler par des influences extérieures, notre propre façon particulière d'être humain. D'un autre côté, cette définition de son identité, ou cette création de soi-même, on doit la faire en dialogue avec les autres et en tenant compte des horizons partagés de signification, ainsi on développe nos propres opinions, points de vue et positions. C'est en ce sens que Charles Taylor, (en critiquant son dérapage), défend l'expression de soi comme création artistique car, en développant en dialogue nos propres critères on se crée nous-mêmes. « L'authenticité est un idéal valable ; on peut discuter rationnellement des idéaux et de la conformité des pratiques à ces idéaux ; et ces discussions peuvent porter à conséquence. » (Taylor, 2010, p.38) Donc, deux éléments capitaux interviennent dans cette quête de l'authenticité: la portée de la discussion rationnelle serait plus grande qu'on peut le supposer à priori et c'est pourquoi la recherche des sources de l'identité pourrait servir à quelque chose. Le second élément est que, désormais l'art doit se comprendre en termes de création. Mais n'est-ce pas ce qu'a toujours fait l'acteur ?

Jouer le personnage d'Hamlet [...] c'est trouver le moyen de représenter d'une manière inédite l'existence d'un homme pris dans une situation déterminée et particulière ; c'est aussi douer cette individualité d'un pouvoir de communication qui réponde à l'attente des publics. [...] l'atypisme résulte moins d'une dissociation

entre les modèles définis par la culture et une individualité [...] que d'un effort de tout le social pour faire l'apprentissage d'autres valeurs et modèles que ceux qui composent cette culture. (Duvignaud, 1965, p. 253)

Alors ce serait une production vivante d'expérience collective (et non sa négation), à travers la création de nouveaux modèles pour cette culture.

## CHAPITRE II

### L'ACTEUR EN QUÊTE D'IDENTITÉ

#### 2.1 L'ACTEUR, LE MODÈLE ET LE RÉEL

Un lien étroit s'établit entre l'acteur, le modèle et le réel. Comme le souligne Duvignaud, à l'époque de Diderot, l'acteur aidait l'auteur à la création d'un modèle au-delà de la réalité, un idéal parfait qui pourrait servir de référence ou de guide à l'homme courant qui était le spectateur. Brecht, par contre, veut exemplifier la diversité des modèles sociaux qui constituent la réalité pour que le spectateur ait une vision critique qui lui permettra d'intervenir dans la réalité. Cependant, dans les deux cas, l'acteur sert de matrice de sens social, il construit des références concrètes à partir desquelles le spectateur prend position et construit son identité. La grande différence entre ces deux constructions de personnage (Diderot et Brecht) est liée précisément à l'espace social et politique. Les personnages étaient porteurs d'un apprentissage moral en consonance avec la société de Diderot et l'acteur brechtien tente, à travers eux, de casser ce joug. Dans tous les cas, l'acteur apparaît comme cet espace de construction ou de confirmation de valeurs sociales et privées.

Devons-nous interpréter les idéologies de Diderot et de Brecht comme un effort pour rendre compte de cette dialectique psychosociologique concrète qu'implique la genèse du rôle par un comédien – l'une accentuant la création de modèles, l'autre affirmant la socialisation des figures imaginaires ; mais toutes deux mettant également l'accent sur l'impossibilité de réduire le comédien à une psychologie et posant le problème dans ses limites réelles - celles de la création d'une image de la personne humaine qui serve de matrice à une participation momentanée mais dynamique. (Duvignaud, 1965, p. 270)

Déjà Diderot définit le personnage comme une convention. « C'est qu'ils y sont (les personnages) de convention. C'est une formule donnée par le vieil Eschyle ; c'est un protocole de trois mille ans. » (Diderot, 1994, p. 49) Cette convention s'écarte de la nature, elle n'est pas *une* copie de la réalité, mais plutôt une idée ou un modèle. Ce modèle peut s'inspirer de l'histoire ou de la poésie mais, pour Diderot, l'acteur participe à cette création.

Tantôt le poète a senti plus fortement que le comédien, tantôt, et plus souvent peut-être, le comédien a conçu plus fortement que le poète; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses pièces : *Est-ce bien moi qui ai fait cela?* Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire? Dans ce moment du moins son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant, mais ce modèle idéal n'était pas elle. Quel était donc son talent? Celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. Elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus d'elle. (Diderot, 1994, p. 76)

Diderot aurait été le vrai inventeur du quatrième mur : « soit que vous composiez soit que vous jouiez, ne pensez pas plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas », tel que cité par Abirached (1994, p. 108). C'est donc, précisément, Diderot qui créa l'élément fondamental qui permettrait le développement du naturalisme et du réalisme, qui poseront des questions notamment sur le personnage et les rapports entre la salle et la scène. Il (le quatrième mur) sera, pourtant, défini par Antoine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est important de souligner cette recherche du réel et la constante référence au modèle que l'acteur aide à constituer, les deux aspects principaux par lesquels est marquée l'évolution de son jeu. À son époque, la conception du quatrième mur était révolutionnaire par rapport aux possibilités du réel qu'il permettait d'amener sur scène. Cette séparation imaginaire permettait, par la première fois, de donner une expérience du réel au spectateur, qui se transformait en « voyeur ». Antoine et Stanislavski « se sont voués à leurs débuts à la recherche exclusive du vrai, en conformité avec le mouvement des idées contemporaines ». (Abirached, 1994, p.163) L'aspiration est d'introduire la plus grande part possible de réalité sur scène, sans passer par le filtre de la représentation. Ils transportent tels quels meubles et objets et abandonnent la toile peinte. Pour chercher ce « vrai » ils lèvent ce quatrième mur entre la salle et la scène. Cependant, l'effet de ce quatrième mur n'était pas un éloignement du spectateur, mais un rapprochement, comme une propulsion en avant jusqu'au plus intime de l'âme de l'acteur.

L'éclairage électrique permet de répartir à volonté lumière, pénombre et obscurité. Donc, le spectateur restera dans l'obscurité à jouer son rôle, à savoir, faire « comme si » il ne serait pas là. Le jeu des comédiens se transforme profondément. Cette proximité du regard du spectateur n'admet pas d'artifice. Antoine et Stanislavski convient l'acteur à être le personnage, entièrement, et à s'approprier sa vie en revêtant son costume. « Ainsi, le personnage est le masque qui dissimule l'individu-acteur. Ainsi protégé, l'acteur peut dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime. C'est là un des points les plus importants de la construction du personnage. » (Stanislavski, 1984, p. 48) Pour la première fois, depuis que prescription en a été donnée par Diderot, l'acteur met en pratique une technique pour donner les traits concrets et immuables du personnage mais, les détails de son jeu, il doit les emprunter à l'observation directe de la vie en trouvant, à chaque personnage, un modèle concret qui a l'origine en lui-même.

(La leçon de Stanislavski) [...] loin d'asservir l'acteur, elle le rend maître de sa propre activité. En même temps, elle ne soumet pas cette activité à des lois, techniques, théories ou systèmes : ces derniers ne sont pour l'acteur que les moyens de parvenir au stade créateur par excellence, celui où il prête sa vie au personnage. (Stanislavski, 1984, p. 20)

C'est ainsi qu'est née une nouvelle conception de l'acteur qui va dominer jusqu'à nos jours : l'acteur se sert de lui-même comme la richesse naturelle qui va donner vie au modèle. Le Système de Stanislavski va se centrer sur la présence de l'acteur et sur ses rapports avec le personnage.

Si bien que, pour donner son envergure réelle au personnage, il prescrit de découvrir ce qui se dissimule sous les paroles et les actes que nous livre de lui l'auteur et de reconstituer son histoire occulte [...] telle est, exactement, l'enquête dévolue à l'acteur [...] mais qui, aux yeux de Stanislavski, ne peut trouver ailleurs qu'en lui-même les clés qu'il cherche. (Abirached, 1994, p. 225).

Il propose des supports pour que l'acteur confonde la vie de la pièce avec sa propre vie. L'acteur utilise sa mémoire émotionnelle pour activer le subconscient, et faire le transfert d'expériences propres analogues. « [...] il est question du mouvement ininterrompu de la vie, [...] que la mémoire maintient immobiles ...des images et des souvenirs... » (Abirached, 1994, p. 231) Ces « mouvements de l'être » seraient une vérité intérieure qui surgit de l'acteur, face à des repères concrets. (C'est pourquoi c'est une nouvelle vérité et qu'elle est

plus profonde que la vérité du personnage). L'acteur, plutôt que de s'identifier au personnage, se substitue à lui sur scène. « Pour exprimer l'altérité du personnage, l'acteur doit se servir de lui-même à la manière d'un filtre; il s'incarne dans le rôle et il incarne le rôle en lui simultanément. » (Abirached, 1994, p. 230) Donc, une nouvelle vie apparaît, créée du croisement entre le modèle et l'acteur ou, autrement dit, un nouveau modèle né de l'expérience personnelle de l'acteur.

Il y a une grande différence entre la recherche et le choix de sentiments et d'émotions personnels pouvant entrer dans la construction du personnage. [...] Vous avez des possibilités. Vous êtes capable de montrer non seulement vous-même, mais aussi un personnage créé par vous. (Stanislavski, 1984, p. 39-40)

Ce procédé est à retenir. Cette séparation claire, si défendue par Diderot, entre l'acteur et le personnage disparaît. Néanmoins, cette recherche du réel touche la clé de voûte qui va aboutir à notre théâtre contemporain et ses questionnements, au moment où elle établit le concept du quatrième mur : un mur psychologique qui va créer une nouvelle convention qui touche non à la salle, non à la scène, mais à la relation qui s'établit entre les deux. Débute ainsi toute une autre étape qui va changer la nature de l'expérience théâtrale. Dorénavant, cette relation entre la scène et la salle deviendra le point central pour transformer les concepts théâtraux. Les créateurs et chercheurs en théâtre deviennent conscients que, pour développer le langage théâtral, ils ne pourront plus ignorer tout ce qui touche le système de perception du spectateur.

### 2.1.2 LE RÉEL ET LA DISTANCIATION

C'est précisément cette quête du réel et ces changements dans la perception du spectateur qui sont à l'origine de tout le théâtre de Bertolt Brecht et qui vont occuper ses recherches et réflexions pendant toute sa vie. Brecht prépare le spectateur pour qu'il aie une conscience plus vive et plus exacte de la réalité. C'est pourquoi, selon lui, le théâtre doit provoquer le doute, désarticuler des structures, ébranler des certitudes, renverser des préjugés, en laissant au spectateur la tâche de conclure. « Si nous voulons donner des représentations réalistes de la vie sociale, il est indispensable de rétablir le théâtre dans la réalité. » (Abirached, 1994,

p. 268) C'est la clé de tout le théâtre de Brecht, il s'inscrit dans le réel, non pas par ce qu'il imite, mais par ce qu'il produit : il est une réalité lui-même. Ainsi débute une nouvelle façon de comprendre la création théâtrale comme un événement en soi-même et en constante transformation.

Cette réalité théâtrale, qui tient compte des habitudes de réception du spectateur et de sa participation, représente l'effort de Brecht pour restaurer les effets originaires (d'apprentissage) du théâtre aristotélicien. Son théâtre se place en continuité du théâtre aristotélicien.

[...] il emprunte en particulier sa distinction entre l'épique et le dramatique, il semble bien reprendre à son compte la plupart de ses préceptes fondateurs, pour s'attaquer, sous leur couvert, à ses déviations modernes de la mimésis, telle qu'elle a été détournée par la dramaturgie bourgeoise. (Abirached, 1994, p. 272)

Pour provoquer une rupture dans les habitudes de réception, Brecht détrône l'action au profit de la narration et récupère les techniques de l'épopée pour « comprendre les événements » (Abirached, 1994, p. 275). Prédominance de la fable, donc, au détriment de l'action.

L'efficacité de sa démarche vient du fait de placer le destinataire de l'histoire (le spectateur) devant son déroulement, comme « le témoin oculaire d'un accident » (Abirached, 1994, p. 275-276), pour lui permettre d'y voir clair. Selon Abirached, « raconter, c'est d'abord placer la scène sous la surveillance d'un regard froid, que ne vient embuer aucune complicité avec l'objet montré. [...] Le narrateur, quel qu'il soit, est par définition un montreur. » (1994, p. 275-276) Cependant, ce regard froid, propre au narrateur du roman, on ne saurait le comprendre de la part de l'acteur. Car ce regard froid, sur la scène, deviendrait une opinion, une position critique par rapport au personnage. C'était précisément l'objectif de Brecht, mais cette procédure oblige l'acteur à simuler, face à un personnage ou une situation, une froideur même quand il ne la sent pas. Brecht, ultérieurement, n'aurait pas empêché tout effet d'identification, ni tout recours à l'expérience vécue : « La nouveauté de la dramaturgie épique tient tout entière dans le passage constant qu'elle favorise du senti au pensé, du reproduit au raconté et du connu à l'inouï. » (Abirached, 1994, p. 276)

L'effet de distanciation aurait une importance capitale pour donner aux événements l'allure de faits insolites, qui ne vont pas de soi, mais on ne peut pas pour autant oublier l'empathie d'un côté et l'étonnement de l'autre. Si on entend raconter, à un témoin, l'écrasement de deux tours à New-York, et si on n'avait aucune connaissance préalable de cet événement, ne serait-il pas plausible que tant le spectateur comme le narrateur éprouvent de l'empathie et de l'étonnement?

A la pitié et à la terreur, ressorts de la tragédie, [...] Brecht substitue une nouvelle notion : l'étonnement. Le théâtre tel qu'il le veut, a pour but de déranger l'apparence des choses les plus coutumières et l'ordonnance des idées les mieux établies « [...] C'est un exercice d'attention au réel, qui décompose le tout en ses parties et qui soumet au dépaysement les fragments ainsi obtenus. Car le réel, on s'en souvient, est le contraire même d'une nature immuable, une fois pour toutes donnée : fait d'éléments en constant mouvement et de formes provisoires, il ne peut être saisi que comme un processus en cours, qui appelle la transformation, et c'est cela même qui commande de changer de système optique pour le percevoir. (Abirached, 1994, p. 277)

Ainsi, l'acteur doit cultiver en lui l'étonnement jusqu'au point de se placer à l'extérieur de l'œuvre qu'il doit interpréter. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'harmonie qu'il serait en mesure d'y introduire, en complicité avec son personnage, mais les discordances qu'il peut y révéler.

Le comédien épique se place devant le personnage en interrogateur. Il se comportera en homme informé sur les tenants et les aboutissements de son rôle et offrira au spectateur les moyens de parcourir, pour son propre compte, le même chemin que lui. Il cherche avant tout à comprendre son fonctionnement. C'est pourquoi il ne peut pas se confondre avec le personnage.

S'il fait l'expérience d'un certain dédoublement, ce n'est pas à l'intérieur de lui-même, mais par son partage entre un *Je* et un *Il*, puisqu'à peine aborde-t-il le rôle qu'il lui est enjoint de le percevoir comme un autre, de le mettre en contradiction avec son propre moi et de tourner autour de lui, soupçonneux et les sens en éveil. (Abirached, 1994, p. 292)

Le dédoublement de l'acteur entre le *Je* et le *Il* se prolonge en une dualité ressentie, dès qu'il entre dans la salle, entre un *Moi* et un *Toi*. Tenir distinct le personnage est une façon de le renvoyer devant le spectateur, [...] sans chercher à se faire oublier

lui-même, et à qui il demande sans relâche: Qu'en penses-tu, toi? (Abirached, 1994, p. 294)

S'il doit user de l'identification pour se représenter l'ego du personnage, il le fait en connaissance de cause, en sachant qu'il utilise une technique.

Le personnage brechtien est toujours en construction et peut faire l'objet d'innombrables interventions, sans jamais s'arrêter par lui-même en une structure stable. « Il est tenu à l'écart de son acteur, lequel est souvent obligé de lui couper la parole, de le contredire et de le commenter. » (Abirached, 1994, p. 289) « Comme l'unité sociale la plus petite n'est pas l'homme, mais deux hommes et que dans la vie aussi nous nous aidons les uns aux autres à constituer nos personnalités » (*Ibidem*). Ainsi, l'acteur va aider le personnage à se construire : en faisant le montage du rôle sans rien simuler ou dissimuler au spectateur.

On peut conclure que Brecht instaure le théâtre comme une réalité en elle-même, qu'il récupère le discours épique pour l'acteur et introduit le concept d'étonnement. D'ailleurs, la création du quatrième mur inaugure une nouvelle relation entre la scène et la salle qui va modifier profondément le concept de création. Cependant, dans le jeu de l'acteur, il se crée une nouvelle approche entre le personnage et l'acteur qui devient, avec le développement du réalisme, la matière première pour créer le modèle.

Les différences entre les fonctions exercées par cet individu (l'acteur) accentuent les solutions de continuité. Si bien qu'il n'est plus possible de parler de l'acteur en lui-même et dans l'absolu, mais de la diversité des rôles exercés par le comédien, du contenu vivant de son activité au sein d'une expérience collective qu'il anime et informe diversement. [...] (Il concerne) une réalité qui se situe au niveau le plus profond de la vie collective, [...] où se définit l'image qu'une société se forme de l'homme, de la personne vivante et, partant, des possibilités dont elle dispose de se représenter à elle-même et de définir symboliquement la liberté. (Duvignaud, 1965, p. 203)

Cependant, les événements historiques vont bouleverser les convictions et les croyances plus profondes de la société et de ses individus : la Seconde Guerre mondiale marque, comme le formulera plus tard Richard Schechner (2008), la fin de l'humanisme. La croyance que la condition de l'Homme s'améliore constamment et davantage grâce au progrès disparaît. Ni la science, ni la philosophie ne pourront justifier la bombe atomique : l'Homme est capable de faire le mieux, mais il est aussi capable de faire le pire. La méfiance envers l'être humain, la

peur du futur et le sentiment d'être abandonné de Dieu vont être les caractéristiques fondamentales d'un monde qui avance dans une profonde crise des idéologies et la dilution des identités vers la globalisation.

L'après-guerre réfère à tout ce qui s'est passé depuis la Seconde Guerre mondiale. Et peut-être ce terme est-il très juste puisque c'est au cours de cette guerre que la bombe atomique fut utilisée et démontra la capacité de l'être humain d'anéantir sa propre espèce et de ruiner la biosphère. Ce fut aussi le début de l'ère post-humaniste [...] « Ruine » signifie devenue invivable pour les êtres humains et, aussi, pour les autres mammifères. [...] L'humanité a atteint un point limite [...] Je définirais la stabilité comme l'acceptation de limites à l'action humaine, limites qui ne se situent pas aux frontières les plus reculées du savoir ou du pouvoir, mais qui constituent un cadre consciemment mis en place en fonction de ce qui est « acceptable » et qui définit tout ce qui est à l'extérieur comme « inacceptable ». L'acceptation d'un tel cadre signifie la fin de l'humanisme. J'avoue éprouver des sentiments contradictoires à ce sujet. L'humanisme évalue toute action en fonction de ce que les gens peuvent imaginer et/ou réaliser; sa devise est, bien entendu: « l'Homme est la mesure de toute chose ». L'humanisme est une idéologie très arrogante, anthropocentrique, expansionniste et idéologiquement dynamique. (Schechner, 2008, p. 275)

Si, comme explique Richard Schechner en relation à l'humanisme, le mot d'ordre est « l'Homme est la mesure de toute chose » et l'acceptation des limites et la fin de l'humanisme, on pourrait affirmer que le dernier humaniste dans le théâtre était Bertolt Brecht, qui croyait encore que l'homme peut apprendre à devenir meilleur et transformer le monde en un lieu meilleur.

## 2.2 LE POSTBRECHTIEN

Après la Seconde Guerre mondiale la méfiance envers l'homme prend place et aucun modèle n'est certain. Le théâtre de l'identification, qui avait mis tant d'effort à expliquer l'homme et la société occidentale, n'échappera pas à cette interruption de l'histoire. Le personnage commence à diluer son identité, l'action à s'interrompre et la fable à disparaître, au même titre que l'histoire est incapable d'expliquer l'Homme. Samuel Beckett, dernier démiurge au théâtre, mettra fin au drame : « rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va » (1971). Après lui, le théâtre est divisé entre ceux qui croient au renouvellement du drame et

ceux qui acceptent de manière irréfutable sa disparition. C'est le début du théâtre postdramatique.

Qu'en est-il de la représentation «postmoderne»? [...] «Postmoderne» signifie aussi quelque chose qui se rapproche de la signification d'«après-guerre» [...] Il s'agit de rechercher différentes façons d'organiser des fragments d'information afin qu'ils soient à la fois expérience — enjeu même de toute performance — et ce qui la sous-tend, ce qui la fonde. [...] La représentation postmoderne ne se fonde plus sur la narration, définie comme expérience en tant qu'action. Parce que l'expérience [...] elle n'est pas propice à l'action, elle n'est pas crédible en tant qu'action. Et, parce que l'artiste occidental, par opposition à l'artiste indien, désire que la performance ne soit pas une représentation de la vérité mais la vérité elle-même, ou tout au moins qu'elle soit véridique, cette désintégration du fondement de la vérité, cette destruction de l'expérience nous mènent à une crise profonde. (Schechner, 2008, p. 278)

### 2.2.1 THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE

Entre l'absence du sens où finit le théâtre dramatique et la brèche ouverte dans son système par Brecht, l'éclosion du théâtre postdramatique n'était qu'une question de temps.

Le théâtre postdramatique est un théâtre postbrechtien. Il se situe dans l'espace inauguré par la problématique brechtienne de la « présence » du processus de la représentation dans ce qui est représenté [...] et par sa demande d'un nouvel art du spectateur. (Lehmann, 2002, p. 44)

Ces deux éléments seraient suffisants pour identifier presque tout le chemin qu'a fait le théâtre postdramatique jusqu'à maintenant en ne tenant pas compte d'un autre élément primordial (qui n'existait pas chez Brecht) : l'abandon de la fable.

Si, selon Lehmann, «drame veut dire : cours du temps rendu maîtrisable et sous surveillance » (2002, p. 56), alors il semble logique qu'un des textes les plus représentatifs du théâtre postdramatique soit *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller (1985), car on ne traite plus quelque chose qui se passe (ou être témoin du progrès d'une action ou d'une fable), mais quelque chose qui est là. On est capable de voir ce qu'il y a devant nos yeux, de voir les détails à notre propre rythme en privilégiant ce qui nous intéresse jusqu'à nous confondre avec l'objet et entrer dans la chose observée, en se l'appropriant.

Lehmann souligne que le théâtre postdramatique n'est pas simplement un théâtre « au-delà » du drame, mais plutôt « l'épanouissement et l'éclosion d'une potentialité de la désintégration, du démontage et de la déconstruction dans le drame. » (2002, p. 63) Pourtant, le moment où l'élément poétique du texte deviendra indépendant de l'élément poétique de la scène sera crucial. Cette autonomie permet une libre combinaison du texte et de la scène qui a comme plus importante conséquence l'apparition d'une pluralité de voix. Il se produit alors,

« une liberté par rapport à la subordination aux hiérarchies, liberté par rapport à l'impératif de l'aboutissement, liberté de l'exigence de cohérence. Marianne van Kerkhoven, dramaturge très engagée pour le nouveau théâtre en Belgique [...] établit un rapport entre les nouveaux langages théâtraux et la théorie du chaos qui prétend que la réalité consiste davantage en des systèmes instables que dans des circuits hermétiques ; les arts y répondraient par une pluralité de signifiés, une polyvalence et une simultanéité, le théâtre avec une dramaturgie fixant plutôt des structures partielles qu'un modèle général. [...] Si pourtant, de ses structures partielles, se développe quelque chose comme une entité, celle-ci n'est plus organisée selon des modèles préfixés par une cohérence dramatique en de vastes renvois symboliques et ne réalise pas non plus une synthèse. (Lehmann, 2002, p. 130)

C'est pour tout cela que l'on retournera au surréalisme pour y puiser des éléments importants au théâtre postdramatique : la technique du collage/montage qui va favoriser et exiger le rythme, l'intelligence et la liberté d'association du public, de même que l'ouverture au monde des rêves, des fantasmes et de l'inconscient qui favorise un théâtre de l'image, mais surtout qui stimule la capacité à mettre en relation l'hétérogène et qui permet la communication avec le public à travers ses impulsions et sa créativité personnelle en tant que récepteur.

La présence particulière de l'acteur en scène, l'irruption du réel et, enfin, le glissement de l'œuvre en événement étaient décisives. L'événement, qui montre le processus et le caractère imprévisible qui lui est propre, restera ouvert. Le message devient acte et expérience. Les expressions du public deviennent des éléments constitutifs.

Sans le réel, pas de mise en scène. Représentation et présence, jeu mimétique et performance, représenté et processus de représentation : [...] théâtre du présent. [...] C'est le réel « autoréflexif » qui va permettre à l'esthétique d'être comprise comme « une voie sur la frontière entre deux espaces ». [...] Le théâtre postdramatique serait le développement d'une perception qui effectue le va-et-vient entre une perception de structure et le réel sensoriel. (Lehmann, 2002, p. 162).

C'est quand ce procès réel de la performance remplace la *mimésis* d'une action, en adoptant quelques éléments fondateurs de la performance — acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un enjeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte — qu'on devrait parler de théâtre performatif (Féral, 2011, p. 110) et non de théâtre postdramatique. J'adhère à la notion de théâtre performatif suggérée par Josette Féral car, effectivement, peu importe que la performance aie deux grands axes différenciés, à savoir, performance comme art ou performance comme expérience et compétence, c'est à leur croisement qu'émerge une grande partie du théâtre d'aujourd'hui.

En effet, s'il est évident que la performance a redéfini les paramètres nous permettant de penser l'art aujourd'hui, il est évident aussi que la pratique de la performance a eu plus particulièrement une incidence radicale sur la pratique théâtrale en son entier. Aussi faudrait-il souligner plus profondément cette filiation [...] en adoptant l'expression de théâtre performatif. (Féral, 2011, p. 112)

Cependant, Catherine Bouko dans son ouvrage *Théâtre et réception, Le spectateur postdramatique* (2010), maintient le terme de théâtre postdramatique mais d'une manière plus restrictive par rapport à la définition qu'en fait Lehmann car il doit y avoir cinq conditions pour qu'on puisse définir le théâtre comme postdramatique aujourd'hui. Il doit se situer à la frontière des années 80, il s'agirait donc d'une génération d'artistes qui serait née à la même époque que les nouvelles technologies, le texte et le drame ne seraient pas au centre des créations qui seraient interartistiques (Lesage, 2008), il doit maintenir la séparation acteur-spectateur, donc conserver la fonction de représentation, le signe postdramatique qui reste en suspension doit être opaque et obliger le spectateur à une pensée iconique ce qui l'amène à l'élaboration « d'isotopies thématiques » et, finalement, le caractère fragmentaire des dispositifs scéniques doit donner au spectateur la liberté de créer sa propre interprétation. Ces conditions se trouvent, effectivement, dans les deux principales options choisies par le théâtre actuel et qu'Anne Monfort appelle « écriture de plateau » et « néo-dramatique » (Monfort, 2009) qui correspondraient, comme souligne Bouko, aux deux réactions qui rendent compte de l'évolution du théâtre. Catherine Bouko différencie trois réactions qui succéderaient à la crise du drame après Samuel Beckett : la restauration, qui ne tient pas compte de l'évolution du théâtre et conserve les formes dramatiques, la seconde qui considère la disparition du drame comme étant irrévocable et propose des formes théâtrales sans dimension dramatique

et la troisième qui serait la réaction post-beckettienne qui renouvellerait le drame (celle qu'Anne Monfort désigne comme néo-dramatique et qui comprend des auteurs comme Falk Richter ou Anja Hilling).

Ainsi, le théâtre performatif serait un mode d'utilisation des signifiants. « Pour des réalités dans lesquelles les ramifications indéchiffrables ou de conjonctions hétérogènes empêchent la synthèse, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont inventé le concept de « rhizome ». Le théâtre a, quant à lui, développé un grand nombre de conjonctions rhizomatiques de l'hétérogène.

Déjà la division du temps scénique en séquences minimales multiplie indirectement les données de la perception car une masse d'éléments pris isolément s'avère plus importante du point de vue de la psychologie de la perception que la même quantité agencée dans un ordre cohérent. (Lehmann, 2002, p. 142)

Ce concept rend possible ce que Bouko appelle la pensée iconique qui permet ensuite l'élaboration « d'isotopies thématiques, visuelles ou sonores » (2010) de la part du spectateur. Le spectateur ne peut pas faire une sémiotisation immédiate des signes hétérogènes et opaques sans représentation dans le monde extérieur ; les signes restent en suspension, ce qui amène le spectateur à une pensée iconique qui après se transforme en isotopies, (car selon Marie-Madeleine Mervant Roux (2007) dans *Figurations du spectateur*, il « ne peut pas ne pas dramatiser »).

[...] le processus d'interprétation repose sur une série d'opérations essentiellement cognitives qui précèdent la formulation d'hypothèses. La stratégie textuelle définit le lecteur comme une construction actantielle capable d'effectuer ces différentes opérations. Les scénarios appelleraient des réactions de type cognitif de la part du sujet. [...] (on entend) les scénarios comme des éléments de connaissance cognitive [...] des représentations du « monde » qui nous permettent d'effectuer des actes cognitifs fondamentaux comme les perceptions, la compréhension linguistique et les actions. (Bouko, 2010, p. 170)

On ne peut pas ne pas dramatiser parce que l'homme interprète et fait toujours des hypothèses avec toutes les données (visuelles, sonores ou autres) et c'est le moyen principal qu'il a pour acquérir les connaissances qui vont lui permettre d'agir et d'habiter le monde. Toute perception est liée au système moteur. (L'homme, comme le singe, passe sa vie à faire des hypothèses d'action). Il existe une interaction continue entre perception et action qui est décisive dans la constitution du sens des objets. Ainsi, selon Rizzolatti et Sinigaglia, on doit

« redéfinir la perception comme une “ préparation implicite ” de l’organisme à “répondre” et à “agir” » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 62)

La perception ne se réduit pas à une représentation iconique, c’est pourquoi le signe opaque réveille la créativité du spectateur qui va essayer de lui trouver un sens. Cependant, le processus d’actualisation du sens est plus important que le sens lui-même. Ce signe opaque donc, est central mais controversé (d’autant plus si on tient compte qu’il pourrait, facilement, être porteur de messages subliminaux).

Le point de vue est réflexif : le signe ne vaut plus pour un élément extrascénique. Il devient opaque : le plan de l’expression ne peut plus être associé aisément à un plan du contenu. La recherche en sémiologie du théâtre doit prendre en compte l’opacité des signes postdramatiques. [...] Les horizons d’attente du spectateur sont questionnés : habitué à des signes qui renvoient vers le monde extrascénique, il se trouve confronté à des formes mystérieuses qui ne renvoient à rien d’autre qu’à elles-mêmes. Les codes dramatiques qu’il maîtrise ne permettent pas au spectateur d’aborder ce langage scénique. Il est alors contraint de les abandonner et de s’ouvrir à d’autres modes de perception. (Bouko, 2010, p. 114)

Müller, déjà, disait que l’objet de la recherche est la faille dans le déroulement. Cette faille serait l’idée fondamentale décrite par différents théoriciens et philosophes comme le choc, la soudaineté, la frayeur comme apparition du nouveau, la menace que rien ne se passe, « [...] un effroi, non par rapport à l’histoire, non par rapport à un événement, mais un effroi de l’effroi même ». (Lehmann, 2002, p.232) Enfin, c’est l’expérience du vide. Ce vide, que j’identifie entre autres comme l’horizon d’attente frustré du spectateur, dont nous parle H. R. Jauss (1990) dans *Pour une esthétique de la réception*, est libérateur, mais c’est aussi ce vide qui peut le confronter à lui-même, à son angoisse existentielle et à la mort. Ce moment de suspension que Müller appelait *punctum*<sup>1</sup>, où le spectateur a une vulnérabilité extrême, est libérateur pour lui, mais le rend aussi manipulable.

Ce discours secondaire prend la forme d’un « déphasage », lors duquel différents systèmes se confrontent sans le souci de la cohérence dramatique : les fragments ne se combinent pas en fonction du drame ; ils valent dans leur capacité à générer des images chez le spectateur et à l’inviter ainsi à une « nouvelle perception ». Si le spectateur identifie des signifiés, ces derniers ne sont pas traduisibles de manière univoque. Le signe perd ainsi son caractère transparent. (Bouko, 2010, p. 126-127)

<sup>1</sup> Terme pris à Roland Barthes de *La chambre claire. Essai sur la photographie*. Aris : Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1980.

Alors que dans le drame le spectateur élaborait des isotopies narratives pour compléter l'intrigue, dans le théâtre performatif il élabore des isotopies thématiques. Elles sont notamment les thématiques idéologiques, comme le souligne Bouko, qui vont avoir une prédominance dans ce théâtre, comme la mise en valeur d'une certaine vision du monde. Par ailleurs, toujours selon Bouko, la pensée iconique, produite grâce aux signes opaques, serait de plus en plus difficile à atteindre pour le spectateur familiarisé avec ces signes. Donc, ces signes seraient temporaires mais aussi potentiellement dangereux.

Certaines séquences postdramatiques déploient un langage scénique qui prive le spectateur de tout repère. Le sens demeure alors en suspension. Le modèle de processus sémiotique postdramatique permet d'affiner cette affirmation métaphorique. En ne se laissant pas aborder au moyen des conventions dramatiques, le dispositif scénique invite le spectateur à la pensée iconique [...] Le sens apparaît doublement en suspension : le processus iconique appelle un « temps d'arrêt » lors duquel la perception demeure au niveau de la priméité et est délivrée de toute recherche de sens. La pensée iconique est fragile et éphémère ; elle ne peut être atteinte qu'en de rares instants et requiert une attitude ouverte de la part du spectateur : ce dernier doit accepter d'abandonner ses repères (dramatiques) pour aborder ce langage scénique. S'il s'oppose au flottement, il ne pourra pas atteindre ce type de réception. Sa réception ne peut être maintenue longtemps au niveau de la priméité. Dès qu'elle est intellectualisée, la pensée iconique disparaît et est relayée par le processus de dramatisation. Dans un second temps, le sens se construit sous la forme d'isotopies multisensorielles ou thématiques lors de la dramatisation. Il demeure en suspension car il n'est jamais vérifiable ; chaque spectateur élabore des isotopies personnelles qui ne sont jamais soumises à validation. (Bouko, 2010, p. 143)

Un des éléments importants de cette recherche-crédation est de démontrer que ces états liminaires du spectateur peuvent se produire à travers le jeu de l'acteur. On confronte ici l'opacité du processus sémiotique métaphorique, versus la transparence de la subjectivité de l'acteur. On soutient que l'expérience autoréflexive stimule l'autonomie du spectateur et qu'elle pourrait favoriser un apprentissage, pendant que le signe opaque peut envoyer des messages subliminaux non contrôlables.

### 2.2.2 MÜLLER ET L'ABSENCE DE MODÈLE

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus mon rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor, des gens, que mon drame n'intéresse pas, pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi, non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus. (Müller, 1985, p. 75)

Heiner Müller montre le processus théâtral, en continuation avec la distanciation brechtienne, mais ajoute la disparition de la fable, du drame, de l'action dans le drame. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est le positionnement de l'acteur par rapport à son rôle, de l'acteur et du public. D'abord, l'acteur dit directement au public qu'il ne joue pas un rôle. Le drame de la pièce se serait produit dans le passé et serait fini, les mots et le contenu ne seraient plus représentables : le conflit que vit le personnage est anachronique (et absurde) et l'acteur ne se sent pas concerné donc, il ne veut pas le jouer. Encore plus, ce « drame » ne concerne ni l'acteur ni le public, il n'est pas en adéquation avec la réalité et l'esprit de son époque. C'est le point de départ du jeu de l'acteur performatif, cette (conscience de l') absurdité de jouer un personnage et son histoire. Cependant, cette question inaugurée par Müller demande à être amenée plus loin, car on ne traite plus aujourd'hui de l'absurdité, mais de l'impossibilité de jouer un rôle, de la perte de points de repère et de l'oubli. Alors, comment l'acteur d'aujourd'hui pourrait jouer ce texte de Müller ou le rôle original de Shakespeare?

Cette perte de points de repère fait que les individus se voient seuls à créer de nouveaux horizons de signification (comme l'explique Charles Taylor). Toutefois, un nouvel obstacle leur est ajouté pour qu'ils puissent faire la « création » de leur identité, à savoir, la multiplicité de rôles qu'ils se voient entraînés à jouer dans la vie quotidienne. Donc, l'acteur se trouve avec une double difficulté : d'un côté, il ne peut pas jouer un personnage car le modèle que celui-ci représentait n'existe plus. De l'autre côté, en tant qu'individu, il se trouve lui-même privé de points de repère. Cela qui veut dire que la dichotomie simple, « acteur-personnage », dénoncée par Müller ne peut pas se produire chez l'acteur contemporain, pour qui ce n'est plus possible de se définir lui-même d'un seul coup. Cette variété des « personnages », qui contribuent à ce que notre vie prenne un caractère de plus en plus fictif, sont pourtant nécessaires pour construire notre personnalité. « Les prises de rôle incessantes dont la succession rythme notre existence la plus quotidienne relèvent d'une

fonctionnalité humaine fondamentale qui rend possibles les rapports entre individus au sein des situations socialement déterminés. » (Lenain, 2011, p. 11) Mais le plus important, ce sont ces personnages qui collaborent à la construction de la personnalité, ils seraient une sorte « d'ancrages à la modélisation » ce qui est essentiel pour l'élaboration du réel tant intérieur qu'extérieur. Un lien direct peut s'établir entre la multiplicité de rôles qu'on exerce dans la vie et notre société subjective. En fait, ils en seraient une conséquence et la seule façon possible d'interagir socialement. Nonobstant, il est remarquable que les « personnages » (encore qu'ébauchés) soient toujours nécessaires aux individus pour construire leur propre personnalité. Si l'acteur est immergé lui-même dans cette difficulté pour se définir lui-même, la « personne » ou le *je* de l'acteur devrait montrer cette multiplicité des rôles, ce subjectivisme, voir ses difficultés dans la quête de sa propre identité. Si, selon Charles Taylor, le dialogue est ce qui peut favoriser la construction de l'identité, est-ce que l'acteur va faire cette quête sur scène à travers le texte ? Cela supposerait la création d'un espace de réflexion et de dialogue « existentiel », social et politique. Comme on l'a avancé dans la section 1.2.2., une participation réflexive dans la ligne suggérée par Brecht aurait une continuité au jeu de l'acteur qu'on propose, mais cette continuité passe par une confrontation avec la société subjectiviste. C'est à travers une position critique de la part de l'acteur et du spectateur face à l'humain et au social, que se produit sa participation et c'est ce qui pourrait favoriser des événements, voire des expériences au théâtre. Si les événements et les expériences théâtrales sont communs entre acteur et spectateurs, est-ce que ça voudrait dire que ce dialogue et cette quête d'identité se produisent aussi chez le spectateur ? Si le dialogue se produit des deux côtés, cet espace pourrait devenir un espace de débat, est-ce qu'on pourrait supposer qu'il serait possible de créer, à travers le jeu de l'acteur, un espace de débat social et politique au théâtre?<sup>2</sup> Étant donné que le réel est nécessaire pour produire un

<sup>2</sup> Selon Augusto Boal, « toutes les formes de théâtre doivent servir le spectateur à sortir de sa condition de spectateur. Protagoniste de l'action dramatique, le spectateur doit enfin *essayer* des actions, même s'il se trompe » (Boal, 1996, p. 185). Il est invité à monter sur scène et tester vraiment des actions avant « la réalité » : « il nous faut donner au spectateur la possibilité d'*essayer* les actions révolutionnaires ». (Boal, 1996, p.185) Cependant, le théâtre-forum garde une forme aristotélicienne qui maintient, entre autres, la fiction. « Le théâtre-forum, se rapproche du théâtre disons traditionnel. Je me demande si toutes ces formes ne sont pas des étapes préliminaires au... grand théâtre : du sous théâtre ? » (Boal, 1996, p. 188) Un autre élément qui peut faire une différence entre l'espace de débat créé par Augusto Boal et l'espace de débat dont nous faisons hypothèse est le concept d'action. Nous empruntons de Denis Guénoun l'idée que l'action dramatique au théâtre contemporain, n'est pas nécessairement physique, mais aussi une action propre de la pensée (2.2.3, p.24). Finalement, malgré les points en commun entre cette recherche et les objectifs du théâtre d'Augusto Boal, (notamment la démystification de l'acteur et la stimulation au spectateur à la participation, encore que par d'autres moyens), notre travail reste une

événement théâtral qui se construit entre la scène et la salle, le théâtre performatif est le seul qui pourrait provoquer cette réflexion et l'expérience de tous les participants, c'est-à-dire qu'acteurs et public doivent vivre en même temps cette expérience. Cette expérience, cet événement réel, va être provoqué, selon mon hypothèse, à travers la « personne » de l'acteur, sa singularité comme individu et sa subjectivité face au texte. Le fait que dans notre société contemporaine se produise une confusion croissante entre le réel et le fictif aboutira, au théâtre performatif, à la dichotomie « présence-représentation ». Ce passage constant entre le réel et fictif que l'acteur performatif va opérer, n'est rien d'autre que l'évolution du « passage constant » de l'identification à la distanciation proposé ultérieurement par Brecht et transposé par Müller.

### 2.2.3 LE RÉEL ET L'ACTION AUJOURD'HUI

« Ce recours au réel, créant l'événement sur scène, apparaît comme le moyen de déjouer l'illusion scénique et la représentation au bénéfice d'une présence immédiate qui évacue la médiation d'un récit ou celle d'un dialogue porté par l'acteur. » (Féral, 2011, p. 166) Ces pratiques s'inscrivent dans une large réflexion, (notamment celle de Jacques Derrida et Philippe Lacoue-Labarthe), sur la remise en question de la représentation. La scène perd soudain le jeu d'illusion et le spectateur se trouve face à un réel qu'il n'attendait pas. Cette illusion s'interrompt à travers une action qui surgit sans médiation et qui produit l'événement, c'est-à-dire, le présent sur scène.

Bien sûr, le surgissement inopiné et imprévu du réel sur scène peut être de nature différente et avoir divers effets sur le spectateur selon l'intensité de ce surgissement et selon la nature de l'action accomplie. Dans tous les cas, le contrat tacite de départ entre l'artiste et le spectateur semble soudain se rompre et le public se trouve propulsé de force dans un réel qui semble déborder le cadre scénique. (Féral, 2011, p. 166)

---

recherche sur le jeu de l'acteur qui pourrait servir d'outil dans des formes théâtrales performatives et elle n'aspire pas à créer une forme théâtrale. Au contraire, Boal a créé une forme théâtrale qui correspond à diverses expressions (théâtre-forum, théâtre législatif, théâtre invisible, entre autres), qu'il a développé dans sa *Poétique de l'opprimé* (1996).

Mais, qu'est-ce qu'on comprend par action? Richard Schechner (2008) affirme que dans la performance se produit trois opérations : être, (se comporter); faire, (activité de tout ce qui existe); et montrer le faire. Il souligne que c'est le « faire », compris comme construction des signes, et donc de sens, qu'on doit inventer. (Féral, 2011, p. 117)

L'action qui se produit sur scène ne se limite plus à des actions physiques mais à des actions internes propres de la pensée et des émotions. Les actions réelles qui produisent l'événement au théâtre performatif ne seront donc pas obligatoirement physiques mais des actions réflexives, morales et affectives. C'est pourquoi, selon Féral, la subjectivité de l'acteur est incontournable pour qu'on puisse parler de théâtre performatif.

Cette événementialité au cœur de l'œuvre performative ne peut surgir sans un engagement total de l'artiste [...] un investissement de soi par l'artiste [...] C'est dire que, plus que dans les autres formes théâtrales, le théâtre performatif touche à la subjectivité du *performer* [...] C'est grâce à elle que celui-ci installe l'ambiguïté des significations, le déplacement des codes, le glissement de sens [...] Il déjoue le sens univoque- d'une image ou d'un texte- et institue la pluralité, l'ambiguïté du sens - voire des sens - sur scène. (Féral, 2011, p. 118)

C'est cette subjectivité, ce positionnement personnel qu'il faudrait explorer, ou en termes de Guénoun, la « décision-devant » comprise comme action. La « décision » que l'acteur prend « devant » des textes, des personnages, des actions voire devant des sujets, des arguments, des idées, des faits (réels ou fictifs). L'acteur prend cette décision sur scène, ouvertement, et il l'adresse au public (comme s'il s'agirait d'une réplique qu'il lance à son partenaire) : elle est une prise de position et c'est pourquoi elle peut être comprise comme une action. Cette décision-devant serait un autre mode d'action, une action adressée. Il ne s'agit pas d'une interaction ou d'une pure pratique. (Guénoun, 2005, p. 88) « Il est possible que la raison dramatique institue l'acte humain comme décision. » (Guénoun, 2005, p.90) Or, si l'expérience et la participation au théâtre performatif sont communes à l'acteur et au spectateur, la participation du public ou son action, n'est pas forcément physique mais également, réflexive, morale et affective. Ainsi, sa participation peut être comprise comme « décision-devant », c'est-à-dire comme un positionnement qu'il prend. C'est cette recherche commune de sens qui va construire l'œuvre. De la part de l'acteur, décision-devant le texte et le personnage, de la part du public décision-devant le texte, le personnage mais aussi, décision-devant la subjectivité de l'acteur.

### 2.3 THÉÂTRE PERFORMATIF : ENTRE DEUX

Le théâtre performatif, selon Jacques Derrida, « ne décrit pas quelque chose qui existe hors langage et avant lui. Il produit ou transforme une situation. Il opère. » (Derrida, 1972, p. 382)

La fiction peut être présente au théâtre performatif, mais comme une composante parmi d'autres, à savoir : la juxtaposition d'actions, le collage de formes ou de genres. Ces formes performatives sont déconstruites, désordonnées voire chaotiques car il n'existe pas de hiérarchie dans l'écriture scénique. Un autre principe fondamental du théâtre performatif est la notion d'échec, parce qu'une œuvre performative peut être effective ou non, elle peut ou non atteindre son objectif. « Ce constat de réussite ou d'échec dévient principe inhérent à la nature même de la performativité » (Féral, 2011, p. 119), mais la théâtralité ne disparaît jamais. L'événement n'aurait de sens sans cadrage, c'est celui-ci qui fait qu'on puisse parler d'art et non de réalité. Donc, c'est la théâtralité qui donne à l'événement sa dimension esthétique. « Ce n'est qu'en raison de la prégnance de cette théâtralité que le spectateur demeure assis à sa place, impassible, quoi qu'il advienne. » (Féral, 2011, p.168) À la différence de la performance où le réel est la composante fondamentale, le théâtre performatif a besoin de la reconnaissance de la théâtralité de la part du spectateur pour opérer, c'est-à-dire qu'il garde la représentation comme cadrage.

Ainsi, la théâtralité laisse apparaître la performativité de l'action avec le surgissement de l'événement

Ces moments, lorsqu'ils surviennent, marquent une rupture, violente ou pas, suspendant la représentation pour laisser surgir l'événementiel et donc le présent sur scène. Ils font événement. La scène y perd soudain le jeu d'illusion, le faire semblant. Le « comme si » et le spectateur se trouve face à face avec un réel ayant surgi là où il ne l'attendait pas, un réel qui modifie le contrat de départ, autrefois implicite, autour de la représentation. (Féral, 2011, p.165, note 177)

L'événement scénique serait le moment où l'illusion s'interrompt et surgit sur scène une action sans médiation (mais toujours avec un cadrage) qui laisse place au hasard. Le spectateur se trouve comme suspendu, soustrait à la temporalité de la représentation. L'objectif est cette oscillation de la perception, ce moment où celui qui perçoit se trouve entre ces deux perceptions, cet *entre deux*. Le réel est un moyen pour faire apparaître une présence

immédiate qui déjoue l'illusion scénique, autrement dit, parce qu'il se produit une émergence. « La perception peut faire un tour dans le même acte de percevoir. Ce qui dans un moment est perçu comme présence de l'acteur, peut être perçu comme personnage un instant après. Il suffit de constater qu'il s'agit d'une émergence. » (Fischer-Lichte, 2011, p.295) Mais qu'est-ce qui se passe dans l'instant d'instabilité entre ces deux états liminaires? La différence entre ces deux ordres se fait de moins en moins importante et l'attention du perceuteur est centrée sur les transitions, sur l'altération de la stabilité, sur la création d'une stabilité nouvelle. À ce moment, il expérimente sa propre perception comme émergente. Donc, c'est dans ce moment *entre deux* que le spectateur va vivre une expérience, car son attention se tourne vers sa propre perception, (ce qui déclenche un processus autopoïétique de la perception). Mais, qu'est-ce que le processus autopoïétique de la perception? Le spectateur, en même temps qu'il perçoit, est conscient de sa perception, c'est-à-dire, sa perception s'éveille et se crée en simultanéité. Autrement dit, (cognitivement) le spectateur prend conscience qu'il est en train de construire des hypothèses d'action, donc qu'il choisit pour lui-même comment agir à ce stimulus. Ce qui revient à dire qu'il prend conscience de lui-même, de sa position et de son caractère, car il s'observe lui-même. Ce qui confirmera l'hypothèse de Schechner quand il affirme qu' « on peut envisager l'expérience au théâtre postmoderne comme une construction de conscience » (Schechner, 2008, p. 275). Mais si,

[...] le processus d'interprétation repose sur une série d'opérations essentiellement cognitives qui précèdent la formulation d'hypothèses. [...] Les scénarios appelleraient des réactions de type cognitif de la part du sujet. [...] (on entend) les scénarios comme des éléments de connaissance cognitive [...] des représentations du « monde » qui nous permettent d'effectuer des actes cognitifs fondamentaux comme les perceptions, la compréhension linguistique et les actions. (Bouko, 2010, p.170)

Ce qui équivaut à dire que, pendant le processus autopoïétique de la perception, le spectateur est en train d'acquérir une connaissance.

Selon Fisher-Lichte (2011, p.300), l'effet fondamental de l'événement théâtral est d'exciter des passions, des émotions et des affections; c'était sur cet effet que se fondaient principalement sa valeur et son risque (les conséquences que ces passions pouvaient avoir sur le spectateur). Ce qui veut dire que la valeur fondamentale de l'événement théâtral a été toujours une expérience liminaire. Peut-on alors comprendre ces expériences liminaires

comme des effets de *catharsis*? Est-ce que ces expériences liminaires sont, au théâtre performatif, un moyen d'apprentissage? Si cet apprentissage est possible aujourd'hui au théâtre (grâce à ses expériences liminaires), et s'il est toujours nécessaire, pour qu'on puisse parler de théâtre, de la (mimésis) d'une action, quelles sont les actions qui peuvent favoriser ces expériences liminaires ?

Si dans ces expériences liminaires le spectateur expérimente sa propre perception comme émergente, et si cette émergence opère un processus autopoïétique de conscience chez le spectateur, ce processus, effectivement, est équivalent à la construction de conscience dont nous parle Richard Schechner. Pourrait-on comparer cette construction de conscience dont nous parle Schechner à l'apprentissage ? Selon Aristote on peut imiter une action en la « dramatisant » (avec des acteurs agissant) ou en la « racontant ». C'est à cette prémisse que Brecht s'est attaché pour décentrer l'action en faveur de la fable. Il a développé la « diégésis » (Monfort, 2009) ou, autrement dit, l'épopée, c'est pourquoi le théâtre brechtien est primordialement un théâtre « épique ». Après lui, le théâtre postdramatique développe le discours avec cette double présence du « narrateur » et du « personnage » qui a abouti à notre présente dichotomie entre le réel et le fictif. Est-ce que ça veut dire que, (dans le théâtre performatif), c'est dans le discours, notamment, que devrait se produire l'action qui va déclencher ce glissement de sens, cet *entre deux* ? Est-ce que cette action se produirait dans un dialogue narrateur-personnage voire dans un dialogue réel-fictif ? Autrement dit, est-ce que c'est une action propre du discours qui peut produire des expériences liminaires, voire un apprentissage ?

Le discours est fondamentalement porteur d'une « pensée ». Mais, chez l'homme la pensée, les émotions et les sensations sont indissociables de son physique. C'est-à-dire que sa « pensée » n'est rien d'autre que son « être au monde » phénoménologique.

Il y a deux sens et deux sens seulement du mot exister : on existe comme chose ou on existe comme conscience. L'expérience du corps propre au contraire nous révèle un mode d'existence ambigu. Si j'essaie de le penser comme un faisceau de processus en troisième personne – « vision », « motricité », « sexualité » - je m'aperçois que ces « fonctions » ne peuvent être liées entre elles et au monde extérieur par des rapports de causalité, elles sont toutes confusément reprises et impliquées dans un drame unique. Le corps n'est donc pas un objet. Pour la même raison, la conscience que j'en ai n'est pas une pensée, c'est-à-dire que je ne peux le

décomposer et le recomposer pour en former une idée claire. Son unité est toujours implicite et confuse. (Merleau-Ponty, 1945, p. 231)

Donc, c'est pourquoi, selon mon hypothèse, c'est à travers son être phénoménologique que l'acteur va développer non seulement des actions physiques, mais toutes les actions propres à la pensée. Ce que vient appuyer l'hypothèse de Guénoun (à laquelle nous adhérons) selon laquelle l'action dramatique peut être comprise, non pas nécessairement comme une action physique, mais comme une décision, voire une prise de position. Il s'agit d'un élément capital pour le développement de la subjectivité de l'acteur, car cela signifie un changement substantiel quant à la nature des actions qu'il va montrer sur scène. Il est important de souligner qu'il n'est pas nécessaire de les transformer en actions concrètes (au service d'une histoire ou d'une cohérence dramatique) mais que l'attention soit dirigée vers le réel de la pensée de l'acteur sur scène. C'est pourquoi un des défis est de transformer le processus de l'acteur en jeu. (Processus de la pensée de l'acteur et des perceptions personnelles de l'acteur). C'est ce qui détermine l'orientation du jeu de l'acteur et, plus tard, le développement d'une méthode. N'oublions pas que l'objectif de l'acteur performatif est d'opérer en créant des émergences. Il devient le matériel qui va créer à travers le réel, ces émergences. Ce qui importe, c'est le va et vient entre la présence et la représentation, il s'agit donc de montrer que l'enjeu se trouve au niveau du réel de l'expérience de l'acteur sur scène. Cependant, à la différence de la méthode de Stanislavski, il ne se produit aucune incarnation ou substitution entre les matières du modèle et de l'acteur, mais celui-ci se servira des différences et des affinités qui existent entre eux pour prendre position par rapport au personnage et au texte.

Comme on l'a déjà vu dans la section 1.2.1., le spectateur est devenu un élément constitutif du théâtre performatif (Féral, 2011, p. 110). Les spectateurs participent à la création scénique avec leur présence physique, leurs perceptions et leurs réactions. L'événement scénique surgit, donc, de cette interrelation entre acteurs et spectateurs. Les règles qui le rendent possible, sont des règles qui se négocient entre tous les participants (acteurs et spectateurs), et qui peuvent être respectés ou non, des deux côtés.

Peu importe ce que font les acteurs, leurs actions ont des effets sur les spectateurs, et peu importe ce qu'ils font leurs actions ont des effets sur les acteurs et les autres spectateurs. En ce sens, on peut affirmer que l'événement scénique se produit au

milieu d'une boucle de rétro-alimentation autoréférentiel et que ceci est en constant changement. C'est de là que vient le fait que l'événement scénique ne soit pas planifiable ni prédictible. (Fisher-Lichte, 2011, p. 78)

C'est de là que vient aussi, son caractère *autopoïétique*. Cela s'est toujours produit au théâtre, il est le composant qui le définit : la présence physique d'acteurs et de spectateurs et cette boucle de rétro-alimentation. La différence, par exemple, entre le théâtre bourgeois et le théâtre performatif est que dans celui-ci les actions sont dirigées vers la perception du spectateur. L'action importe peu, la boucle de rétro-alimentation se produit toujours, mais elle se transforme en autoréférentiel dans le théâtre performatif. C'est ce qui permet le caractère autopoïétique de la perception du spectateur.

Ce qui nous intéresse, c'est l'affirmation de Fisher-Lichte par rapport à l'intervention des émotions dans l'autopoiésis :

Comme l'ont démontré les dernières recherches neuropsychologiques nos actions ne peuvent pas s'expliquer à partir des réflexions calmes qui partent de notre conception sur la nature du monde, ou de n'importe quelle conception qu'on soutient, mais à partir de nos émotions, c'est où elles prennent naissance les motivations plus décisives pour les expliquer. (Fisher-Lichte, 2011, p. 306)

On peut conclure que nos actions prennent leurs origines dans les émotions. Pour développer cette information nous allons expliquer le fonctionnement des neurones miroirs qui peuvent nous éclairer sur l'origine émotionnelle de nos actions et, s'il y a lieu, sur l'origine émotionnelle de l'imitation d'une action. Si, comme on verra dans le chapitre des neurones miroirs, la fonction principale de celles-ci est de comprendre les actions d'autrui et la création d'hypothèses d'action et si, (comme on vient de l'expliquer avec Merleau-Ponty), le corps, les émotions et la pensée sont une unité implicite, cela pourrait expliquer, à son tour, pourquoi les actions au théâtre performatif peuvent être comprises comme un glissement de sens ou comme une construction de sens. On parle de construction de sens au moment où l'acteur produit une émergence à travers son être phénoménologique. Une émergence où quelque chose de réel se produit et elle est vécue par l'acteur et le spectateur. La perception de cette expérience au théâtre performatif arrive dans ces moments « entre deux » où il peut se produire un processus autopoïétique du spectateur (création de conscience comme avancé par Schechner). Finalement, comme il se produit un apprentissage à travers l'imitation, (ce

qui devrait répondre à son tour, si un apprentissage peut être favorisé grâce à ces expériences-événements liminaires).

Si, comme dit Fisher-Lichte, l'acteur est celui qui permet l'émergence grâce à son être phénoménologique, on pourra affirmer que la subjectivité de l'acteur produit, à travers des glissements de sens compris comme action, des événements liminaires qui favorisent l'apprentissage du spectateur.

## CHAPITRE III

### MÉTHODOLOGIE

#### 3.1 L'IMITATION ET L'APPRENTISSAGE

Denis Guénoun dans son ouvrage *Le théâtre est-il nécessaire?*, (2006), aborde le traité d'Aristote intitulé *La Poétique*, non pour comprendre notre actualité théâtrale, mais parce que la philosophie se pose encore la même question : « qu'est-ce qui provoque l'existence des tragédies, des comédies? » (Guénoun, 2006, p. 17) Effectivement, Aristote répond à cette réflexion :

Une raison en est [...] qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aux autres hommes [...] On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose [...] L'instinct d'imitation étant naturel en nous [...] dans le principe ceux qui étaient le mieux doués à cet égard firent petit à petit des progrès et la poésie naquit de leurs improvisations. (1980, p. 33)

Selon Guénoun, c'est précisément la distance avec ce traité qui fait comprendre notre théâtre, (2006, p. 17). Mais, comme lui-même le souligne, la philosophie continue de se poser la même question après 2 500 ans. Est-ce que la nature de l'homme est toujours la même? Est-ce que l'imitation continue d'être un moyen d'apprentissage, et de plaisir, au théâtre? Est-ce que la distance entre ce traité et les théories théâtrales contemporaines est si énorme? Et, pourquoi est-elle apparue? Plusieurs de ces questions touchent directement à l'esthétique, la philosophie, la politique, et même la sociologie. Un mémoire-crédation sur le jeu de l'acteur n'est pas la place pour les approfondir toutes. Cependant, toutes ces questions sont contenues

dans le jeu de l'acteur. Mais, il est fondamental de ne pas perdre de vue une de ces questions, pour le développement du jeu de l'acteur : Si l'art aujourd'hui doit se comprendre en termes de création, est-ce que l'imitation est encore un moyen d'apprentissage au théâtre? Comme on verra dans ce chapitre, deux acceptions différentes peuvent être attribuées au terme d' « imitation ».

Il y a quelque temps, Peter Brook a déclaré dans une interview qu'avec la découverte des neurones miroirs les neurosciences commençaient à comprendre ce que le théâtre savait depuis toujours. Pour le célèbre dramaturge et metteur en scène britannique, le travail de l'acteur n'aurait aucun sens si, par-delà toute barrière linguistique ou culturelle, il ne pouvait partager les bruits et mouvements de son propre corps avec les spectateurs, en les faisant participer à un événement qu'ils doivent eux-mêmes contribuer à créer. Cette participation immédiate, sur laquelle le théâtre fonde sa réalité et sa légitimité, trouverait ainsi une base biologique dans les neurones miroirs, capables de s'activer aussi bien durant la réalisation d'une action que lors de l'observation de cette même action par d'autres individus. (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 7)

### 3.2 NEURONES MIROIRS

L'instrument avec lequel l'homme mesure le monde est son propre corps. « C'est par rapport à notre corps, en effet, que nous situons les objets extérieurs, et les seules relations spatiales de ces objets que nous puissions nous représenter, ce sont leurs relations avec notre corps. » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p.78)

Il est important de commencer par expliquer que de nombreux objets, contiennent plus d'une « affordance ». Rizzolatti et Corrado nous expliquent ce qu'est une « affordance » : « La perception visuelle d'un objet implique la sélection immédiate et automatique des propriétés intrinsèques qui nous permettent d'interagir avec lui. Celles-ci « ne sont pas seulement des propriétés physiques (ou géométriques) abstraites », elles incarnent également des *opportunités pratiques* que l'objet pour ainsi dire *offre* à l'organisme qui le perçoit. » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 45) C'est donc dire, que les affordances sont ces diverses « opportunités » que les objets, qui ont plusieurs applications, offrent. L'observation de ces objets déterminera l'activation de plusieurs populations neuronales dont chacune code une affordance déterminée. Ces opportunités ou « propositions » d'action en déclenchent de

véritables actes moteurs potentiels. Le choix d'une action adéquate ne dépendra pas seulement des propriétés de l'objet, mais aussi, de ce que nous entendons faire de cet objet, des fonctions d'usage que nous lui attribuons.

Cependant, les neurones (de F5 et de AIP)<sup>3</sup> ne réagissent pas simplement à l'aspect sensoriel, à la forme, mais à la signification que l'objet a pour le sujet donc, « réagir à une signification équivaut à « comprendre ». (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 60) Ces neurones permettent de redéfinir la perception comme une « préparation » de l'organisme à « répondre » et à « agir » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 62) C'est-à-dire que toute vision est une vision pour l'action.

Selon Rizzolatti et Corrado, ces actes, qu'ils soient exécutés ou potentiellement évoqués, activent des chaînes d'intervention motrice, d'orientation et de préhension qui vont aider l'individu à configurer un monde habitable, c'est-à-dire un milieu praticable, plein de chemins et d'obstacles. C'est de notre capacité à bouger et à nous orienter dans l'espace mais, aussi, à saisir les actions et les intentions des autres, que dépend la constitution de ce monde. Une première information d'importance à retenir, c'est que l'intention de l'action transcende l'acte particulier et en modifie la signification. La fonction principale des neurones miroirs n'est pas de caractère imitatif. Les neurones miroirs, avant même d'être à la base de l'imitation, jouent un rôle majeur dans la reconnaissance et la compréhension du sens des événements moteurs.

Le système des neurones miroirs est capable de coder non seulement l'acte observé, mais aussi l'intention avec laquelle cet acte est accompli- et cela probablement parce qu'au moment où il assiste à un acte moteur exécuté par un tiers,

<sup>3</sup> « Le cortex moteur est formé d'une constellation de régions différentes. La région ventrale (*cortex prémoteur ventral*) est divisée par les aires F4 et F5. L'aire F1 correspond au cortex moteur primaire. » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 21) Toutefois, F1 n'a pas d'accès direct à l'information visuelle et les rares neurones de cette aire qui répondent à des stimulations visuelles ne possèdent pas les caractéristiques requises pour transformer les propriétés géométriques des objets en configurations motrices opportunes. « Depuis quelques années, nous savons que ces transformations, indispensables pour des actes comme la préhension, dépendent d'une manière décisive de l'aire F5 ». (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 32) La plupart de ses neurones (de l'aire F5) ne codent pas des mouvements particuliers, mais des actes moteurs, autrement dit, des mouvements coordonnés par une finalité spécifique. Cependant, dès les premières études, il est apparu qu'une partie des neurones de F5 répondait sélectivement aussi à des stimulations visuelles. « Du point de vue anatomo-fonctionnel, l'aire F5 possède une connexion étroite et réciproque avec l'aire intra-pariétale antérieure (AIP) [...] [il est possible] de répartir les neurones de l'aire AIP en trois classes distinctes : *neurones à dominance motrice, neurones visuo-moteurs, neurones à dominance visuelle.* » (Rizzolatti et Corrado, 2008, p.41) Les propriétés fonctionnelles des neurones indiquent que le circuit AIP-F5 est impliqué dans les transformations visuo-motrices requises pour l'exécution d'un acte. Une fois l'information visuelle traduite en information motrice, est envoyée à F1 et à divers centres sous-corticaux pour l'exécution effective de l'action.

l'observateur anticipe les actes successifs possibles auxquels cet acte est enchaîné. (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 140)

Le système des neurones miroirs chez l'homme va encore plus loin, (car il est plus étendu que chez les singes), et il s'active même quand l'action est simplement mimée. La première chose à retenir jusqu'ici, c'est que le rôle principal de ce système de neurones est de nous permettre de comprendre la signification des actes d'autrui.

Cependant, il est prouvé que la simple observation de l'action accomplie par un autre évoque dans le cerveau de l'observateur, un acte moteur potentiel analogue à celui activé pendant l'organisation et l'exécution de l'action par l'individu lui-même. «L'activation des neurones miroirs engendrerait une représentation motrice interne de l'acte observé.» (Rizzolatti et Corrado, 2008, p.110) Donc, c'est cette représentation interne qui va permettre l'imitation des actions.

Selon, Rizzolatti et Corrado, il y a deux notions d'imitation : la capacité qu'a un individu de *reproduire* un acte qui, en quelque sorte, appartient à son patrimoine moteur, après l'avoir vu exécuter par autrui; la deuxième, qu'un individu puisse *apprendre* un type d'action nouvelle et la reproduire : «Le principe de compatibilité idéomotrice doit être considéré comme un mécanisme de transformation direct des informations visuelles en actes moteurs potentiels». (2008, p. 154) Le système des neurones miroirs joue un rôle fondamental dans l'imitation, en codant l'action observée en termes moteurs et en permettant ainsi sa reproduction. Mais, on se demande : si l'action codée se transforme directement en actes potentiels et l'activité principale de ce système est de comprendre, est-ce que cela veut dire qu'on apprend directement pendant la perception des actions d'autrui?

Dans le cas de l'apprentissage, expliquent Rizzolatti et Corrado, s'ajoute la transmission des compétences, des habilités qui ne sont pas présentes dans notre vocabulaire d'actes. Comment pouvons-nous acquérir des capacités d'action nouvelles? Comment pouvons-nous traduire la perception d'un ensemble de mouvements, en possibilité d'action dotée pour nous de signification? Les neurones miroirs interviennent dans cet apprentissage.

Nous savons que chez l'homme, le système des neurones miroirs est non seulement capable de coder les actes moteurs transitifs et intransitifs, mais de tenir en compte

des aspects temporels des actions observées. On peut donc supposer que l'homme serait plus apte à l'imitation et en particulier à l'apprentissage par imitation. Toutefois, la capacité d'imitation n'est déterminée ni par la richesse du patrimoine moteur ni par la simple présence du système des neurones miroirs. Ce système est une condition nécessaire, mais non suffisante pour procéder à une imitation. (Cela vaut pour l'apprentissage et pour répéter des actes). (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 160)

Une différence importante existe entre la conception potentielle de l'acte et sa reproduction. Les neurones miroirs codent les actes, ce qui permet sa reproduction, mais l'imitation se produit seulement si l'individu le décide. Le système de contrôle des neurones miroirs est facilitateur du passage d'une action potentielle à l'exécution d'une action effective. Par contre, il est aussi inhibiteur et capable de bloquer ce passage, (car sinon, la perception de n'importe quelle action se traduirait par son exécution immédiate).

Il est probable que ces mêmes aires mésiales qui sont désinhibées lorsque le lobe frontal est lésé soient responsables de l'apparition des actes imitatifs lorsque l'individu considère opportun ou utile d'imiter les actions d'autrui. [...] Leur activation reflète la décision de l'individu d'agir. (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 161)

On se trouve ici avec une information capitale, à savoir que c'est l'individu qui décide s'il veut imiter une action ou non.

La fonction principale des neurones miroirs est de comprendre les intentions d'autrui pour agir, et c'est ce qui détermine l'apparition d'un espace partagé d'action potentielle. Le même processus se produit à la vue du visage et des gestes d'un autre individu. Le cerveau résonne à cette vue et la code immédiatement en termes viscéro-moteurs. Cela fournit le substrat neural d'une coparticipation empathique qui va orienter nos conduites et nos relations.

Dans le cas des actions, nous avons montré que ce mécanisme de résonance n'était pas pour le cerveau la seule manière de saisir les actions et les intentions d'autrui. Cela s'applique aussi aux émotions : celles-ci peuvent être comprises également sur la base d'une élaboration réflexive des aspects sensoriels liés à leurs manifestations sur le visage ou dans les gestes d'autrui. Mais, considérée en elle-même, autrement dit sans aucune résonance viscéro-motrice, cette élaboration se réduit, comme le dit William James, à une perception « froide » et « neutre », privée de toute coloration émotionnelle. En outre, la compréhension immédiate, à la première personne, des émotions d'autrui, que le mécanisme des neurones miroirs rend possible, représente la condition nécessaire de ce comportement empathique qui sous-tend une large

part de nos relations interindividuelles. Partager, au niveau viscéro-moteur, l'état émotionnel de quelqu'un ne signifie pas cependant être en empathie avec lui. (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 201)

La compréhension permet donc qu'un espace potentiellement partagé émerge. Mais l'individu, en fonction de sa stratégie, choisit une réponse. Cependant, automatiquement, se produit une compréhension des intentions derrière les actions et les gestes d'autrui. Selon Merleau-Ponty,

la [...] compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. (1945, p.215)

Cette compréhension se produit par une transformation de cette action, ou geste, en image viscéro-motrice, (c'est ce qui peut nous rappeler un miroir). Cela voudrait dire que, en marge de ce que l'individu décide de reproduire ou non l'action, il serait capable d'apprendre des nouveaux répertoires dans cet espace partagé qui s'est créé ? Cette question nous intéresse pour tout ce qui touche le développement du langage théâtral, mais plus spécifiquement, dans le jeu de l'acteur.

L'acte du spectateur est un acte potentiel, induit par l'activation des neurones miroirs capables de coder l'information sensorielle en termes moteurs et de rendre ainsi possible cette « réciprocité » d'actes et d'intentions qui est à la base de notre reconnaissance immédiate de la signification des gestes d'autrui. Donc, la compréhension des intentions d'autrui n'a rien de « théorique », elle s'appuie sur la sélection automatique de ces stratégies d'action qui, sur la base de notre patrimoine moteur, apparaissent chaque fois les plus compatibles avec le scénario observé. Dès que nous voyons quelqu'un accomplir un acte ou une chaîne d'actes, que nous le voulions ou non, ses mouvements acquièrent pour nous une signification immédiate; naturellement, l'inverse est aussi vrai : chacune de nos actions revêt une signification immédiate pour celui qui l'observe. Le système des neurones miroirs et la sélectivité de leurs réponses déterminent ainsi un espace d'action partagée, à l'intérieur duquel chaque acte et chaque chaîne d'actes, les nôtres et ceux d'autrui, apparaissent immédiatement inscrits et compris, sans que cela requiert aucune « opération de reconnaissance » explicite ou délibérée. (Rizzolatti et Corrado, 2008, p. 143)

Donc, si la compréhension des intentions se fait d'une façon immédiate et ce, en dépit de notre volonté, cela voudrait dire qu'il n'y aurait aucune décision qui se fait pour nous

permettre de comprendre. La vue des actions, des gestes et des émotions qui restent en forme d'image viscéro-motrice, (mais aussi les hypothèses que l'individu fait quand une partie de l'action est cachée), seraient des « imitations » (sans action effective) dans le sens d'apprentissage dont nous parle Rizzolatti. Ce qui revient à dire qu'on apprend malgré nous. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'on puisse apprendre sans tenir compte des compétences intellectuelles ou physiques, par exemple, mais il n'existe pas de signe (comme dans le cas de la reproduction), que l'individu prenne la décision d'apprendre. Or, si cela ne requiert pas une opération de reconnaissance, il est possible d'affirmer que tout le monde apprend toujours. Cependant, l'individu décide d'imiter une action ou non, (qu'elle soit dans son répertoire ou non). Apprendre des actes potentiels ne l'oblige pas à les reproduire. Cependant, la compréhension des actes d'autrui (ou des émotions d'autrui) est un acte d'apprentissage, et le système de neurones miroirs est celui qui le rend possible : il permet de percevoir l'acte et son intention, et aussi d'imprimer son image motrice potentielle dans notre propre répertoire, (à nous de décider si on la met en pratique).

### 3.3 L'ACTEUR PERFORMATIF

« La performance ne vise pas un sens, mais elle fait sens, dans la mesure où elle travaille précisément en ses lieux d'articulation extrêmement flous d'où finit par émerger le sujet. Sous cet angle, elle le réquisitionne en tant que sujet constitué et en tant que sujet social, pour le désarticuler, pour le démystifier. La performance comme mort du sujet. » (Féral, 2011, p. 187)

La fable, donc, (au sens d'une histoire) n'a pas d'importance dans un événement scénique, c'est la présence physique de l'acteur qui produit l'effet sur le spectateur, qui active le processus *autopoïétique* qui produit finalement l'événement. C'est l'acteur qui permet l'émergence. Mais si, comme dit Féral, ce qui émerge c'est le sujet constitué et le sujet social, ce qui nous intéresse de savoir c'est : qu'est-ce que l'acteur met en jeu sur scène pour « opérer ». (2011, p. 116)

Fischer-Lichte introduit un mécanisme clé qui permet à l'acteur de produire cette émergence. « (Au théâtre bourgeois) la tension entre le corps phénoménologique de l'acteur et l'interprétation d'un personnage dramatique devait être supprimée au bénéfice de

l'interprétation. » (Fischer-Lichte, 2011, p. 160) Cependant, ce sont ces corps dans leur spécificité et les actions faites avec et par eux, qui créent les personnages. Selon Fischer-Lichte, le Hamlet d'un acteur ne peut pas être identique au Hamlet d'un autre ni, non plus, au Hamlet du texte littéraire parce que « le personnage qui apparaît sur scène serait impensable en tant qu'être singulier sans la particularité phénoménologique de l'acteur. Le personnage n'existe pas au-delà du corps phénoménologique de l'acteur, puisqu'il ne peut aucunement le supprimer. » (Fischer-Lichte, 2011, p. 183) C'est précisément de ne pas supprimer le corps phénoménologique de l'acteur dont il est question ici; au contraire du théâtre bourgeois, et plus tard du théâtre réaliste, dans le théâtre performatif c'est cette tension, voire cette confrontation, qui est mise en jeu.

Les mouvements des acteurs sont autoréférentiels et constitutifs de réalité. Le personnage est plutôt ce qui se génère et est amené à présence, au milieu des actes performatifs, à travers lesquels le performeur génère et amène à présence sa propre présence, sa particulière corporalité [...] C'est précisément cette remarquable séparation entre le performeur et le personnage qui nous permet de voir cette condition telle quelle, et de centrer notre attention en elle. (Fischer-Lichte, 2011, p. 176)

C'est-à-dire que le spectateur centre son attention sur cette séparation et c'est elle qui va permettre l'émergence.

On abandonne l'ordre de perception en vigueur et on en établit un nouveau. Percevoir le corps de l'acteur comme son physique phénoménologique instaure un ordre de perception spécifique; percevoir, par contre, le corps de l'acteur comme signe d'un personnage instaure un ordre différent. Pendant que dans le premier, il génère une signification (sens) comme être phénoménologique du perçu [...] dans le second, il produit des significations qui constituent le personnage. (Fischer-Lichte, 2011, p. 296)

On se trouve ici face à la dichotomie, de présence- représentation. Autrement dit, réel-fiction, donc face à ce flou qui réveille la pensée iconique chez le spectateur. Ce qu'on veut souligner, c'est que les mécanismes du théâtre performatif peuvent être déclenchés simplement à partir de cette oscillation entre le réel et le fictif de l'acteur. La question qu'on peut se poser est quel est le réel de l'acteur sur scène. Or, si on accepte comme réel ce corps phénoménologique en toute sa globalité et complexité, c'est-à-dire en tant que physique et pensée, ce qu'on devrait questionner, c'est comment développer l'être phénoménologique

de l'acteur, ce qui, selon mon hypothèse, nous portera au développement de sa subjectivité<sup>4</sup>. Cette subjectivité peut avoir lieu en confrontant l'acteur à un personnage et un texte, à des discours et des actions. Ceci pourrait nous permettre une analyse capable de transformer cette subjectivité en un outil qui puisse aider les acteurs à aborder le jeu performatif avec des principes stables qui le guident.

Si, effectivement, une méthode de jeu était possible à partir de cette oscillation entre le réel et le fictif de l'acteur, entre son physique phénoménologique et son corps comme signe d'un personnage, on serait en train de renverser l'affirmation de Brecht : « L'acteur aide au personnage à se construire » car il se peut qu'aujourd'hui les personnages aident aux acteurs à construire leur propre identité.

Mais comment trouver un point fixe où s'ancrer dans le flux évanescent qui emporte l'homme, sa personnalité, sa vie, ses rêves ? De là à se demander si le personnage de théâtre n'offre pas une vérité plus sûre que la réalité qu'il représente par mimésis, ou inversement, s'il n'est pas une construction artificielle qui doit éclairer au bénéfice de la vie innombrable. (Abirached, 1994, p. 231)

Cette réflexion d'Abirached est très pertinente par rapport à la réalité contemporaine, où les individus ont perdu leurs points de repère, des modèles préexistants comme nous le soulignait Charles Taylor. Effectivement, le personnage a été toujours un modèle de l'humain. Comment pourrait-il servir encore de référence à l'homme dans notre société contemporaine ? Comment le personnage, cette « construction artificielle », pourrait « éclairer cette vie innombrable » des individus ? Enfin, comment peut-elle opérer au théâtre aujourd'hui pour devenir un point fixe où l'homme pourrait s'ancrer ?

---

<sup>4</sup> Il ne faut pas oublier que Charles Taylor place au centre de ses réflexions sur le subjectivisme, l'attitude extrêmement égocentrique des individus, d'où le terme « narcissisme » pour définir la culture de notre époque. (Taylor, 2010, p. 73). Ce « narcissisme » est compris par Schechner dans ses hypothèses, comme une technique à développer : « Je place le narcissisme parmi les techniques postmodernes [...] La perception du je comme centre du monde est un sentiment moderne. La perception et prise en compte par le sujet de sa réflexion ou de son double comme s'il s'agissait d'un autre est une expérience postmoderne. La prise de conscience de ce dédoublement, le fait de poser un troisième sujet conscient de la relation mutuelle des deux autres, cette « réflexivité » selon une suite géométrique est postmoderne.[...] Je soutiens que l'état d'esprit du postmoderne est passif et subjonctif-affirmation que je rapproche de l'idée que le fondement de la réalité est situé en deçà de/derrière l'expérience » (Schechner, 2008, p. 278). C'est, donc, cette « réflexivité » dont nous parle Schechner ce qu'on tente de développer dans cette recherche. Effectivement, ce narcissisme est intrinsèque dans notre démarche. Cependant, comme on a expliqué au Chapitre I, plusieurs éléments déterminent le comportement des individus à notre époque (pas seulement le narcissisme). D'ailleurs la subjectivité des individus contient des valeurs positives qui peuvent être rétablis. C'est cette amplitude (même ses contradictions) de la subjectivité qui nous intéresse, et c'est pourquoi on a choisi ce terme pour définir ce jeu de l'acteur.

## CHAPITRE IV

### RÉSULTATS

#### 4.1 INTRODUCTION

Dans cette recherche, on a eu peu de temps pour l'exploration. On devait faire une présentation publique et les acteurs n'étaient pas payés, ce qui se traduit en des disponibilités et une concentration limitées. Donc, une semaine pour établir les constantes, entre elles le « Il » brechtien qui n'est pas dans la tradition des acteurs québécois qui jouent dans *Paella barcelonaise*. « Le comédien épique se place devant le personnage en interrogateur. S'il fait l'expérience d'un certain dédoublement, ce n'est pas à l'intérieur de lui-même, mais par son partage entre un *Je* et un *Il*, puisqu'à peine aborde-t-il le rôle qu'il lui est enjoint de le percevoir comme un autre, de le mettre en contradiction avec son propre moi et de tourner autour de lui, soupçonneux et les sens en éveil. Comment se confondrait-t-il avec lui, alors qu'il cherche avant tout à comprendre son fonctionnement? » (Abirached, 1994, p. 292) Une semaine pour que les acteurs commencent à se débrouiller dans les constantes et contraintes établies (sections 4.1.2 et 4.1.3). Une semaine d'exploration en soi et la préparation pour la présentation publique, car c'est en représentation que les acteurs peuvent mettre à l'épreuve ce nouvel outil. Il a fallu créer un dispositif qui puisse continuer à grandir pendant la présentation, qui favorise la recherche et le développement de l'acteur au présent. Pour qu'il soit effectif (le dispositif), les acteurs doivent pouvoir agir dedans et le créer en même temps. Finalement, une semaine d'entrée en salle.

Pour profiter au maximum du peu de temps de recherche pratique, une des décisions que j'ai prise, c'est d'appuyer les positionnements des acteurs vis-à-vis du texte qui sont apparus au cours des répétitions. Jamais je n'ai imposé mon opinion par rapport aux personnages ou aux textes, (d'où l'impression de n'avoir pas été dirigés). Ces positionnements ont des variables et des invariables, c'est-à-dire : certaines opinions des acteurs (par rapport au personnage par exemple), peuvent évoluer. Par ailleurs, les accidents sur scène et les réactions des spectateurs vont l'affecter et vont produire des modifications dans son jeu, une phrase du texte attire soudain son attention, certains mots vont être reçus par eux différemment un jour ou un autre, etc. Ce sont des éléments variables, (qu'un professionnel sait contrôler, mais qu'il va utiliser ici autrement : il doit apprendre à les développer, car il questionne ici de montrer le processus. C'est pourquoi ce jeu demande, entre autres, une technique déjà acquise). Cependant, certaines tendances politiques ou de caractère, par exemple, peuvent difficilement changer en deux mois. Puisqu'il n'existe aucune méthode de jeu de l'acteur performatif, et que cette recherche essaie de créer un nouvel outil, les constantes autant que les variables devaient être établies pendant l'exploration. Le but était donc d'identifier différentes possibilités qui permettent de développer la subjectivité de l'acteur. Les possibilités proposées dans ce mémoire-crédation sont des exemples concrets du développement de la subjectivité de l'acteur comme outil pour le jeu performatif.

Le dialogue avec le spectateur est presque toujours direct. Sa présence ne se nie jamais. Il n'y a pas de quatrième mur. Ça veut dire que tout ce que font les acteurs est partagé avec le spectateur. Si les acteurs sont fâchés contre le spectateur, ou veulent se cacher, ou arrêter de jouer, ou n'importe, c'est toujours montré ouvertement au spectateur. Rien n'est imposé au spectateur, d'ailleurs. Celui-ci peut partir, bouger ou parler, s'il le veut. On partage l'espace et l'expérience. Il est vrai que le parcours que le spectateur effectue, dès son entrée dans le lieu théâtral, va conditionner son approche du spectacle et active certaines conventions. Même dans le théâtre performatif, le spectateur s'engage dans un « contrat comportemental ».

L'engagement prend la forme d'un contrat : quand le participant s'engage dans une interaction, il signe un contrat implicite par lequel il est tenu de veiller et de contribuer au succès de l'interaction. [...] la facilité relative avec laquelle les participants obéissent au contrat s'explique par le simple fait que son respect est plus profitable aux participants que la désobéissance. (Bouko, 2010, p. 223)

Étant donné que le temps est limité, certaines positions primaires de l'acteur par rapport aux textes ont été choisies, (qui mériteraient être développées), et l'adresse au public doit être la plus pertinente pour que l'acteur puisse continuer à développer son positionnement en direct. Qui parle? C'est le « je » de l'acteur, (son être phénoménologique), la « personne » qu'il se sent en ce moment, *ici et maintenant*. (Même s'il est interprété par le spectateur comme un élément constitutif de l'événement et de l'histoire. On reviendra à ce sujet.) Mais l'autre question est, à qui l'acteur parle? Ce « qui », n'est pas général, il n'est pas le même pendant toute la présentation publique, parce qu'il est question ici de l'adresse à un « Tu ». J'ai dirigé les acteurs, les aidant à définir cette adresse. En fait, elle a été choisit une adresse (un hypothétique « Tu »), qui favorise la prise de position de l'acteur et qui nous permet de montrer notre travail d'exploration. Cependant, cette adresse est un des points plus importants à développer, pour le jeu de l'acteur. Le spectateur est souvent traité comme un personnage. Mais jamais le même personnage et jamais en permanence : « entre deux » du spectateur. C'est pourquoi il peut suivre et vivre le même processus que l'acteur, parce que, lui aussi, est un acteur dans la création. Cette adresse touche directement l'intentionnalité d'acte, ce que les neurones miroirs vont essayer de déchiffrer, donc ce qui va mobiliser, peut-être le plus, le spectateur. (Qui va s'exclamer : mais qu'est-ce qu'il veut? Ou, qu'est-ce que je peux faire ?, par exemple). Il est mobilisé, il cherche quelle réponse donner, comment agir, quelle position prendre. Il est obligé de s'interroger sur son propre rôle dans la pièce. Il est en action.

Le caractère dialogique du discours ne tient pas à ses contenus. Pas plus qu'il ne se fonde dans l'alternance des répliques [...] Ne reste, pour définir le noyau de dialogue, le trait dialogique le plus distinctif, que *l'adresse*. Ni ce qu'on dit, ni la façon de le dire, mais le fait de le *dire à*. [...] Mais pour que la dimension dialogique soit avérée, il faut en outre que ce discours « adressé à » le soit à quelqu'un, ou quelque chose, en puissance de parler aussi, en capacité de réponse. L'entre-humain, le dialogique sont l'ouverture à cette puissance même. L'interlocuteur, en scène ou dehors, peut répondre ou se taire, c'est autre chose. [...] Mais n'est dialogue que cette parole adressée à un entreparlant qui l'écoute, en tant que celui-ci pourrait retourner l'adresse par une adresse en retour : la puissance de réponse est le transcendantal de l'adresse. [...] l'élément du dialogue, son trait distinctif, serait donc l'adresse (en attente de réponse). [...] en quoi l'action (dramatique) et l'adresse (qui sollicite et attend) sont-elles liées? [...] Que l'action dramatique soit une décision n'en fait pas un événement psychique [...]. La décision dramatique est ce qu'on pourrait appeler une *décision devant*. Ce qui en fait le noyau du drame, et la pose comme nœud de l'action, est d'être prise *devant* un, une ou des autres humains. C'est une décision posée sous le regard ou la pensée

d'un, d'une ou des autres, et qui donc leur est ainsi présentée, soumise. [...] (L'adresse qui est le dialogue) c'est l'envoi d'une décision prise, et qui ainsi la pose, la constitue, comme décision *prise devant*. La *décision devant* appelle une réponse, et par là sans doute se pose comme ayant à répondre à son tour, de son acte, devant la réponse qu'elle aura appelée. [...] Jeu d'envoi et d'appel à la réponse et à y répondre – le dialogique comme tel. [...] L'*action devant* ne se réduit pas à ceci qu'une action entraîne une autre ou qui répond à une action qui l'a précédée. Quelque chose de plus creusé s'engage dans le *devant* dont il s'agit là, et qui ne ressortit pas essentiellement au mode de la réaction, ou de l'interagir. La décision y est ouverte, livrée. Déposée, ex-posée. Et cette déposition, livraison, submission est précisément l'*entre* de l'entre-humanité qui fait le dialogue, dont l'invention constitue « l'audace spirituelle » que Szondi découvre à la naissance du drame. (Guénoun, 2005, p. 84-87)

#### 4.1.1 QUELQUES PRÉCISIONS : ACTEUR BRECHTIEN VERSUS ACTEUR SUBJECTIF

Le « gestus » brechtien, qui est central, veut souligner des comportements sociaux acquis sous la pression du système économique-politique du capitaliste et son objectif principal est de créer une distance capable de mettre en évidence ces « gestus » pour pouvoir les changer. Tout le système théâtral créé par Brecht cherchait la transformation sociale. Cependant, le triomphe (presque global) du capitalisme a changé (entre autres) le profil des individus et ses « comportements sociaux » d'après Brecht. Il n'est pas question dans ce mémoire-crédation de s'interroger sur la pertinence du système brechtien pour favoriser des transformations sociales aujourd'hui. Or, étant donné le lien évident entre le jeu de l'acteur brechtien et la subjectivité de l'acteur (qui est sa transposition), quelques précisions s'imposent, car l'utilisation de certains éléments, ainsi que les objectifs, s'avèrent distincts.

S'il doit user de l'identification pour se représenter l'ego du personnage, il le fait en connaissance de cause, en sachant qu'il manie une technique. [...] Aussi gardera-t-il manifeste, jusqu'au bout, l'écart qui le tient à distance de son personnage. [...] [Il doit] rester un montreur [...] Le dédoublement de l'acteur entre le Je et le Il se prolonge en une dualité ressentie, dès qu'il entre dans la salle, entre un Moi et un Toi. Tenir distinct le personnage est une façon de le renvoyer devant le spectateur, [...] sans chercher à se faire oublier lui-même, et à qui il demande sans relâche: « Qu'en penses-tu, toi? » Le peu à peu, le non-pas-mais et le oui-non ressortent

dans la représentation (les trois soucis qui ont guidé l'enquête préparatoire de l'acteur). [...] [Sur scène] il se comportera en homme informé sur les tenants et les aboutissements du rôle qu'il a pris en charge. [...] Il offrira à son spectateur les moyens de parcourir, pour son propre compte et peu à peu, le même chemin jalonné de surprises. [...] Son jeu gardera pratiquement la marque des solutions non retenues et des possibilités négligées dans le cours de son travail, pour donner à interpréter librement les données complexes du comportement de son personnage. (Abirached, 1994, p. 294-295)

- L'acteur brechtien, « s'il doit user de l'identification pour se représenter l'ego du personnage, il le fait en connaissance de cause, en sachant qu'il manie une technique. » L'acteur subjectif également est conscient de cette technique. La différence est qu'il utilise l'identification avec divers objectifs : pour montrer son accord avec le personnage, pour dénoncer le processus théâtral, pour créer une fiction qui va être interrompue (provoquer des états liminaires), principalement donc, pour produire des glissements de sens.
- « Aussi gardera-t-il manifeste, jusqu'au bout, l'écart qui le tient à distance de son personnage. [...] [Il doit] rester un montreur ». L'acteur subjectif ne garde pas toujours cette distance. Il s'en sert, comme de l'identification, pour favoriser le « ici et maintenant ».
- « Le dédoublement de l'acteur entre le Je et le Il se prolonge en une dualité ressentie, dès qu'il entre dans la salle, entre un Moi et un Toi. » Ce dédoublement se conserve, non pas avec l'objectif de construire un personnage, mais pour dialoguer avec lui. C'est-à-dire, que le personnage serve à l'acteur pour réfléchir sur scène (voire pour se définir lui-même).
- « Tenir distinct le personnage est une façon de le renvoyer devant le spectateur, [...] sans chercher à se faire oublier lui-même, et à qui il demande sans relâche: « Qu'en penses-tu, toi? » Dans le jeu subjectif, l'acteur ne lance pas le personnage au public pour que celui-ci ait une position critique par rapport au personnage, mais pour montrer son propre positionnement envers celui-ci. Il montre en direct ce dialogue entre le Je et le Il, autrement dit, il montre le processus de sa prise de position. Le Moi et le Toi brechtien, fait référence à l'acteur et au personnage. Le « toi » dans le jeu subjectif est le spectateur. On fait référence ici à l'« adresse » dont nous parle Guénoun (p. 43) où le spectateur devient l'interlocuteur de l'acteur.
- « Le peu à peu, le non-pas-mais et le oui-non ressortent dans la représentation (les trois soucis qui ont guidé l'enquête préparatoire de l'acteur). » Comme on a déjà

exposé, ces éléments sont utilisés par l'acteur subjectif, cependant on ne doit pas confondre ici, le « non-pas-mais », avec le « mais » du jeu subjectif. Le « non-pas-mais » brechtien veut décrire l'action du personnage : il n'a pas agi de telle manière, mais de telle autre. Le « mais » subjectif est un élément pour déclencher (et montrer) les interrogations qui habitent l'acteur sur scène.

- « [Sur scène] il se comportera en homme informé sur les tenants et les aboutissants du rôle qu'il a pris en charge. [...] Il offrira à son spectateur les moyens de parcourir, pour son propre compte et peu à peu, le même chemin jalonné de surprises. [...] Son jeu gardera pratiquement la marque des solutions non retenues et des possibilités négligées dans le cours de son travail, pour donner à interpréter librement les données complexes du comportement du personnage. » L'acteur subjectif ne prend pas en charge le personnage car il ne cherche pas à le construire. Également, il n'apporte aucune solution, mais des questions, (peut-être s'approcherait en ceci de la méthode suivie par Socrate). Pour finir, il ne cherche pas un jugement du comportement du personnage, mais celui-ci lui sert de point de repère pour juger son propre comportement. L'acteur subjectif ne cherche pas à qu'on interprète rien (des données complexes ou simples), il cherche à en créer.

#### 4.1.2 DÉROULEMENT

La recherche-crédation va s'organiser en répétitions de quinze heures par semaine pour un total de cent heures.

L'objectif est de s'interroger sur le jeu de l'acteur, sa subjectivité et son positionnement critique à l'égard du texte et du contexte socio-politique, afin de développer un jeu compris comme un dialogue texte-acteur/ personnage-acteur et comment, en ouvrant ce dialogue au public, le jeu de l'acteur pourrait faire événement, (faire que quelque chose se passe).

L'équipe est formée de trois acteurs expérimentés qui vont dialoguer avec les personnages d'Hamlet et Ophélie (Dany Boudreault et Dominique Leduc), et (Emma Gomez), qui dynamise la scène en interprétant d'autres personnages et en participant aux actions. Un dramaturge est nécessaire pour organiser la recherche autour d'un canevas et sélectionner le matériel qui sera présenté au public.

### Première étape

Travail de table et improvisations : Première et seconde semaine.

Dans un premier temps, nous ferons un travail de table pour analyser le texte et répondre à des questions afin d'identifier un objectif commun. De quoi parle le texte? Quels sont les événements? Quels sont les personnages? L'analyse du texte se fera en portant une attention spéciale aux interrogations politiques et existentielles, en différenciant les questions qui touchent la collectivité des questions de l'ordre de l'intime. À ce stade de la recherche-crédation, il est fondamental de souligner l'importance de l'opinion personnelle de l'acteur pendant tout le processus de création: à quel moment est-il d'accord avec le texte et les actions des personnages, et quels sont les endroits où il est en désaccord. ; il faut également savoir son opinion vis-à-vis tout ce qui se produit sur scène et qui ne provient pas nécessairement du texte. C'est une attitude constante qu'il doit maintenir, qui va déclencher, sur scène, le développement de son positionnement. Cette attitude ne détermine pas seulement la création, mais elle va aussi favoriser les émergences (voire l'événement théâtral). Même si ce n'est pas le seul élément qui intervient pour produire des émergences, la pensée (phénoménologique) de l'acteur va favoriser sa « décision-devant », c'est-à-dire, l'action dramatique. Même dans le cas où l'acteur ne prendrait pas position, il est capital pour le développement de la subjectivité d'être capable de s'interroger soi-même sur scène (par rapport à n'importe quel sujet), car c'est ce qui fonde le caractère dialogique de ce jeu. En plus, c'est cette « présence » particulière de l'acteur qui fait envisager la subjectivité de l'acteur comme un outil aux possibilités infinies.

Les improvisations dans cette première étape visent à développer le point de vue critique de l'acteur par rapport au texte comme discours. Le texte sert de matériel pour explorer le positionnement subjectif de l'acteur mais sans aborder encore le personnage « dramatique ». Il y a différentes possibilités pour favoriser le développement de la subjectivité de l'acteur : transmettre son opinion selon la façon de dire son texte, ajouter du texte avec ses commentaires personnels, à travers des actions physiques, l'interrogation au public, la répétition de texte, etc. Les choix des textes pour ce mémoire-crédation sont expliqués dans la

section 4.1.2 dispositif scénique, mais cette relation entre l'acteur et le texte est valable pour n'importe quel texte. Un des objectifs de cette recherche, qui se situe dans le renouvellement du drame (2.2.1, p. 27), est de démontrer qu'il est possible et nécessaire de continuer à jouer l'ensemble de la littérature dramatique du théâtre occidental, mais qu'une nouvelle approche (qui se manifeste déjà chez les dramaturges et les metteurs en scène) est également incontournable de la part des acteurs. (Il est possible, encore une fois dans l'histoire du théâtre occidental, que les acteurs soient ceux qui favorisent son évolution).

### Seconde étape

Improvisations avec l'action imposée comme contrainte: Seconde et troisième semaine.

L'exploration dans cette étape aborde le personnage « dramatique ». La distanciation brechtienne sert à l'acteur à montrer le personnage, à se distancier de lui. Les improvisations visent à développer une dynamique de va-et-vient de l'acteur entre montrer son personnage et exprimer son opinion subjective (à travers le matériel qu'il a élaboré les deux premières semaines). La troisième semaine fait apparaître l'action imposée comme contrainte : cuisiner une paella, ce qui devrait permettre d'approfondir les éléments travaillés. L'action va donner des nouvelles possibilités au jeu des acteurs mais devrait soulever aussi des questions et des difficultés. Pour que le jeu fasse événement, plusieurs éléments doivent rester susceptibles au changement. Donc, pour établir une méthode possible, un des principaux objectifs dans cette étape est d'observer les éléments variables et invariables.

### Troisième étape

Développement des actions : Quatrième semaine

Consolider la simultanéité des actions : Cette combinaison de l'action imposée (la paella) et la recherche du jeu de l'acteur devrait favoriser une dynamique créative où les acteurs peuvent pousser ces explorations. La liberté de l'acteur dans cette étape doit être totale pour favoriser le réel sur scène et l'événement. Donc, les contraintes peuvent perdre leur autorité dans cette étape. Ce serait le moment où le troisième acteur commence à participer.

#### Quatrième étape

Sélection du matériel et présentation : Cinquième et sixième semaine

Proposition d'une dramaturgie « ouverte » (dans le sens qu'elle laisse place à l'imprévu et à l'événement) qui favorise la continuation de la recherche. Cette dramaturgie sera fondamentalement une sélection du matériel de recherche mais peut se présenter sous forme de spectacle, car le glissement des codes est fondamental dans le jeu de l'acteur performatif.

Est-ce que la présence du public modifie son positionnement à l'égard du texte ou au contraire le confirme? Ici s'inaugure un dialogue qui fait événement dans les deux directions, parce qu'il ouvre le questionnement au public. Auparavant, l'opinion de l'acteur n'était pas considérée comme une matière théâtrale mais plutôt comme de la matière à polémique. Mais c'est précisément cette polémique qui peut ouvrir le débat. La conscience qu'a le public que l'acteur exprime une opinion personnelle peut déclencher son propre positionnement (sans une vision établie à priori par le metteur en scène). C'est la subjectivité de l'acteur, qui se définit par les décisions qu'il prend d'après sa propre perception et son expérience du monde. Cette décision de l'acteur par rapport au texte, on la comprend comme action, (c'est l'intention d'acte dont nous parle Guénoun, (2005, p. 26). C'est cette intention d'acte qui peut déclencher les hypothèses d'action du spectateur. C'est pourquoi, cette polémique nous intéresse, car elle crée un espace de participation (positionnement critique) de la part du spectateur. Donc, c'est dans cette dernière étape qu'il devrait se créer un espace de débat où le jeu de l'acteur fera événement. La participation du public sera pertinente pendant toute la dernière semaine pour cerner les éléments qui permettent cette expérience (du public et des acteurs) et quelles sont les possibilités pour les développer sur scène. La participation qu'on cherche donc, elle n'est pas physique ou verbale (même quand on prévoit que celles-là pourraient se produire), mais des actions propres de la pensée (toujours liée au corps et aux émotions). Selon ce que démontrent les découvertes des neurones miroirs, on se trouverait face à une participation (construction d'hypothèses) qui implique l'imitation et l'apprentissage, une participation active que, on doit l'admettre, nous n'avons pas le moyen de prouver (sauf à travers les témoignages des spectateurs, ou dans le cas où Rizzolatti et Corrado seraient intéressés à faire une expérimentation neuro-cognitive-théâtrale).

#### 4.1.3 DISPOSITIF SCÉNIQUE.

La création se déroule sur la scène de la salle Marie-Gérin-Lajoie. Acteurs et spectateurs partagent le même espace. Un tulle ferme le cadre de scène derrière les acteurs, alors que les spectateurs sont au fond de la scène, face à la salle, cachée par le tulle. Les spectateurs n'ont pas d'accès à la salle qui reste dans le noir. Pour accéder à l'espace, les spectateurs doivent entrer par les coulisses, ce qui dénonce tout le dispositif scénique et montre le réel : on est dans un théâtre et on assiste à un essai dans le cadre d'une maîtrise. Dans l'espace, il y a trois gradins pour les spectateurs, tout au long du mur de fond de la scène. Il n'y a aucune siège numérotée ou indication pour prendre la place. Le spectateur, donc, est obligé de choisir lui-même, ou de s'asseoir, ou, s'il préfère, rester debout. La conséquence est qu'il doit choisir sa position dans l'espace. (Peut-être, une place provisoire qu'il va changer en cours de représentation).

Pendant que le public cherche une place, (avant que tout le monde soit installé), commence une scène « réaliste » (dans un sens stanislavskien) de *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, auteur catalan du XIX<sup>e</sup> siècle. Les acteurs sont habillés en costumes d'époque et la scène entre les deux acteurs (Dominique Leduc et Dany Boudreault) est très dramatique et très longue. Le but est de déstabiliser le spectateur, qui n'est pas habitué à voir une scène de théâtre « bourgeois » sans être assis ou qui s'attend une autre forme théâtrale dans le cadre d'une maîtrise. Cela devrait provoquer une position critique envers la mise en scène, la conscience d'assister à une « scène théâtrale », et préparer le spectateur pour qu'il se questionne sur les codes de représentation.

Il n'y a pas de séparation nette entre l'espace de jeu et l'espace du public. Cette proximité favorise une expérience physique pour les spectateurs et pour les acteurs, elle permet de voir le jeu de l'acteur en détail et facilite le contact entre eux. C'est très important pour tout le déroulement de la recherche, car ce qu'on veut établir est un espace de « dialogue ».

Un projecteur sur le tulle qui sépare la scène de la salle, envoie les instructions pour faire une paella, les ingrédients et les étapes. Sur le tulle, sont projetées des images des touristes à

Barcelone. Ça nous permet d'établir, tout au début, le lien entre la paella (action physique performative), le texte des acteurs et les sujets qui vont apparaître à travers les images.

La création est organisée en tableaux, qui annoncent sur le tulle à l'avance, ce que l'acteur est en train de chercher dans le cadre de la maîtrise. De cette façon :

- a- On est dans le réel (on assiste à une mémoire-crédation à l'UQAM).
- b- On crée une distance critique (le spectateur sait déjà ce qu'il va voir et il peut prendre position par rapport à la scène).
- c- Le spectateur peut, en même temps suivre la recherche en direct, (présentation des possibilités du développement de la subjectivité de l'acteur).
- d- Ce lui permet d'entendre les sujets présentés, conscient du processus que suit l'acteur, (ce qui favorise une attitude critique par rapport au positionnement de l'acteur).

Tous ces éléments, joints à la projection d'une horloge qui fait le compte à rebours pour la cuisson du riz, vont créer le « ici et maintenant » nécessaire pour que l'événement puisse se produire.

- a- La paella marque la durée de la « performance ».
- b- La paella est, en même temps, la création d'une « œuvre d'art » en direct (plus populaire qu'une sculpture, par exemple).
- c- Le spectateur assiste et participe à cette création (littéralement parlant, car il mange la paella, étape qui fait partie encore de la création : Tableau Déguster).
- d- En même temps, on fait une référence claire à l'apprentissage au théâtre dans toute la création, en soulignant constamment et ouvertement au spectateur les étapes à suivre pour faire une paella, (une chose qu'il peut apprendre).

Les projections vont servir de fil conducteur entre l'hypothétique « cours de cuisine » qui veut être un espace d'évasion « touristique » et la recherche de l'acteur. Cet espace

touristique d'évasion peut se produire grâce au recours qu'on fait du format de cliché télévisuel, qui sert de référence claire au spectateur. Ainsi, on justifie ce « voyage » dans un autre pays à travers sa cuisine. En même temps, ce format nous permet d'introduire l'aspect ludique propre à ces programmes. Cet aspect ludique est très important parce qu'il prépare le spectateur à l'imprévu, autrement dit, aux changements des sujets, voire des codes. Ce format nous permet, aussi, la banalisation des sujets d'importance (ce qui veut être une critique du manque d'un espace de réflexion dans notre quotidien), mais, paradoxalement, il crée cet espace de réflexion à travers l'humour et l'ironie. Donc, il installe le spectateur directement dans la distanciation. Ce voyage à travers le cours de cuisine est renforcé avec la projection de photos de Barcelone, de son histoire, de sa langue, de sa musique mais aussi de ses revendications politiques et sociales. Ce sont ses revendications, qui vont nous permettre de voir la similitude des aspirations et angoisses des individus de tout le monde contemporain. Ainsi, les textes sont choisis en partant de la particularité catalane avec Carles Batlle, suivis par une dramaturgie contemporaine qui veut refléter une situation sociale plus globale avec Dea Loher, pour finir avec un texte classique qui aborde les questionnements fondamentaux de l'homme comme *Hamlet* de Shakespeare. Cette gradation est en lien avec la recherche de l'acteur, qui veut passer de l'anecdotique universel à un positionnement subjectif personnel de l'acteur.

La musique est un recours habituel pour créer de la distanciation (très utilisé par Bertolt Brecht qui avait comme un de ses collaborateurs principaux le compositeur Kurt Weill, entre autres). Dans cette recherche, la musique nous sert, également, pour approcher la culture catalane (sa langue, son histoire, sa réalité politique), et établir un lien direct entre la ville de Barcelone et le point de vue personnel (positionnement) de la mise en scène. Du début (chanson de bienvenue d'Albert Pla) à la fin on accède, à travers la musique, au monde personnel de l'artiste (un des moyens pour insérer du réel au théâtre performatif). La dernière chanson, *Mediterraneo* de Joan Manuel Serrat représente le dernier désir de quelqu'un qui, loin de chez lui, porte toujours dans son esprit l'origine de son culture et rêve à son retour éternel. Ainsi, s'établit le lien avec la première scène *La fille de la mer*, d'Àngel Guimerà. Ce lien souligne l'importance de la mer dans la culture barcelonaise et catalane, mais surtout, il définit clairement le « personnage-personne » du metteur en scène dans la création (en

s'exposant ainsi ouvertement). Comme outil, la musique a une fonction capitale dans le dispositif scénique. Elle est un des recours les plus importants dans cette création. Les acteurs peuvent s'en servir pour développer ses actions sur scène : ils peuvent arrêter le texte pour écouter les chansons, se servir des paroles des chansons pour appuyer ses opinions, les chanter pour prendre position, elle peut servir pour s'évader sur scène, etc. Un « leitmotiv » musical a été choisi pour la recherche, *Parade* de Nouvelle Vague. Les paroles de *Parade*, dont le refrain est «sometimes I forget my position », soutiennent la critique vers le manque de positionnement propre à notre « société subjectiviste ». (Le fait qu'elle soit en anglais appuie le caractère « global » du phénomène social du subjectivisme). Cette chanson rappelle continuellement l'objectif du jeu des acteurs et renvoie clairement ce questionnement au spectateur. Pour finir, elle est chantée par le metteur en scène de l'autre côté du tulle (ce qui envoie le questionnement à son propre rôle, à toute la création, et plus largement, au positionnement du théâtre). Il nous reste à ajouter la musique comme une des possibilités du développement de la subjectivité de l'acteur, quand le texte dramatique est chanté. On a utilisé les paroles de Shakespeare, par exemple, dans la musique d'Amy Winehouse pour faire une distanciation et un positionnement par rapport au deux « personnages ». Au niveau pratique, les chansons peuvent être enregistrées ou jouées en direct. C'est pourquoi, à côté de la cuisinière, il y a un lecteur CD, pour que les acteurs puissent mettre de la musique pendant qu'ils cuisinent ou au moment de leur choix. Un micro est nécessaire pour chanter. Les gradins facilitent aux spectateurs la possibilité d'être debout ou de s'approcher, quand les acteurs joueront la musique. Un espace, donc, en construction propice à l'évènement. Même si personne ne bouge et ne change de place, l'espace veut souligner que c'est un choix du spectateur. D'un côté, l'espace est propice à bouger, et d'un autre côté, certaines actions (les chansons, par exemple), se produisent presque en coulisse, ce qui devient inconfortable à suivre pour le spectateur, qui est assis à l'autre extrémité des gradins. En plus, l'amplification du son, dans le cas des chansons jouées sur scène, n'est effectuée que d'un seul côté. Tout ça contribue à ce que le spectateur s'interroge sur sa place dans l'espace et sa propre façon de l'occuper.

Les costumes sont également un élément performatif dans cet essai scénique : il y a des caractéristiques réalistes (scène réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle). Parfois, ils vont souligner la

théâtralité, comme dans le personnage d'Ophélie, ou encore la réalité sur scène, avec des costumes contemporains et les changements à vue. Liberté des acteurs par rapport à l'utilisation des costumes.

L'espace derrière le tulle est occupé de deux façons différentes, mais toujours par les acteurs :

Espace privé : L'espace derrière le tulle, sur scène (l'avant-scène du plateau), n'est pas illuminé. L'avant-scène est un espace où les acteurs peuvent aller se détendre. Un espace privé qui reste dans le noir. Les acteurs sont conscients que le spectateur pourrait voir ses actions à travers le tulle. Ils peuvent choisir donc, d'être vus dans cette intimité en allumant une petite lumière. On fait référence ici, à la vie du personnage en dehors de la scène et du texte, il s'agit de voir le réel de l'acteur-personnage. Le spectateur fait l'expérience d'être spectateur et, encore une fois, il doit choisir sa place face à cette intimité et à son propre statut de spectateur-voyeur.

C'est un espace réel théâtral où les acteurs suivent le déroulement en direct de la création. La salle s'allume et les acteurs marchent dans les coulisses ou restent assis à la table de direction installée au milieu de la salle, (ce qui a été développé seulement de manière succincte, mais qui pourrait montrer la pertinence du dispositif scénique pour favoriser des possibilités pour développer le jeu de l'acteur « subjectif »). Les acteurs peuvent prendre des notes ou donner des indications aux spectateurs. Le spectateur devient acteur-personnage.

Pour finir, quand la paella est prête, ce qui marque la fin de la performance, le spectateur est invité à la manger. Le spectateur peut choisir d'emporter la paella ou de la manger pendant la discussion après la présentation. Il serait préférable qu'il paie pour la paella, (même si c'est une contribution volontaire), pour rappeler que l'objectif premier du tourisme est économique.

#### 4.2 ANALYSE EXPLORATOIRE

[...] le problème est alors [...] d'explicitier notre savoir primordial du « réel », de décrire la perception du monde comme ce qui fonde pour toujours notre idée de la vérité. Il ne faut pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire

au contraire : le monde est cela que nous percevons. Plus généralement, il ne faut pas se demander si nos évidences sont bien des vérités, ou si, par un vice de notre esprit, ce qui est évident pour nous ne serait pas illusoire à l'égard de quelque vérité en soi [...] Nous sommes dans la vérité et l'évidence est « l'expérience de la vérité ». Chercher l'essence de la perception, c'est déclarer que la perception est non pas présumée vraie, mais définie pour nous comme accès à la vérité. (Merleau-Ponty, 1945, p. XI).

« Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis. » Donc, nos actions ne sont pas déterminées par notre pensée mais par ce que nous vivons, c'est-à-dire nos émotions. La fonction principale des neurones miroirs est de comprendre les actions et les émotions d'autrui. C'est d'après cette « compréhension » que notre organisme agit. Ce n'est pas un processus intellectuel, mais une expérience émotionnelle qui détermine l'action des individus. En agissant, on construit le monde où on habite. Donc, on le perçoit et on le construit en même temps. La phénoménologie est l'essai de la description de notre perception et expérience du monde.

Ce caractère « descriptif » de la phénoménologie nous permet d'établir un lien avec l'aspect narratif (épique) du théâtre brechtien. C'est parce que l'attention et l'étonnement devant le monde sont des principes inhérents à la phénoménologie (donc une attention et un étonnement infinis), qu'elle est si pertinente pour la performance : elle est un mouvement, elle est toujours au présent, elle n'est jamais finie ou définitive, elle ne sait pas où elle va, mais vit dans l'événement. C'est principalement l'attention et l'étonnement qui est dans sa nature, ce qui la convertit en outil parfait pour transposer l'étonnement brechtien. Comme la phénoménologie ne finit jamais, cela permettrait toujours le renouvellement de cet étonnement. Ça voudrait dire qu'elle serait un outil pour développer le langage théâtral performatif à long terme. Une base, une contrainte, encore plus, une attitude. Elle est un principe invariable : la première constante de la subjectivité de l'acteur.

#### 4.2.1 EXPLORATIONS

Nous avons établi une structure de base pour les explorations, avec les exercices progressifs suivants.

Étapes:

ATTENTION ET ÉTONNEMENT

1-Mais : Je m'arrête et je m'étonne d'une phrase et de l'effet qu'elle m'a fait.

CONTRADICTION

2-Mais : Je me demande « Pourquoi ? »

POSITIONNEMENT

4-Décision/Position

INTENTIONNALITÉ D'ACTE

5-Mais : Adresse au spectateur.

Trois fois Mais + J'attends la réponse du spectateur

Objectifs:

Positionnement subjectif par rapport au texte (subjectivité), Établir un dialogue avec le public de façon à ce que la réflexion de l'acteur provoque la réflexion du public sur des grands enjeux.

1-ATTENTION ET ÉTONNEMENT

Le concept d'étonnement a été utilisé par Bertolt Brecht pour développer la distanciation. Cet étonnement voulait souligner que les faits, soient-ils historiques, sociaux ou individuels, ne vont pas de soi, qu'ils peuvent être changés. Au même titre, cet étonnement, soulignait que le comportement des personnages n'avait pas un caractère « inévitable », mais qu'il était un choix du personnage d'agir d'une façon et non pas d'une autre. Un des exemples de Bertolt Brecht (2000) pour créer cette distanciation est son « Scène de la rue. » Le témoin d'un accident vient raconter les faits qu'il a vécus de « l'extérieur ». Ainsi, l'acteur prend distance de l'action, mais aussi du personnage de l'action. Pour raconter « les faits », l'acteur utilise l'article « Il » quand il parle du personnage. C'est ce qui rapproche ce jeu de la narration. Cette récupération du discours épique du théâtre grec (voir, par exemple, *Les Perses* d'Eschyle) lui permettait de créer une distance critique par rapport à l'action et au personnage. L'acteur brechtien, joue ainsi ses personnages : il raconte, il montre son personnage. Pour renforcer cette distance encore, pendant sa « reconstruction », il peut demander que celle-ci soit vérifiée par d'autres personnes (voire le public) en demandant : non? (Qu'est-ce que tu en penses?). Cependant, au cours de la représentation, l'acteur brechtien ne prononce pas ce « il » et ce « non? », ces éléments sont inhérents à son jeu.

**Exemple :** Dans *Paella barcelonaise*, les acteurs jouent une scène naturaliste, en utilisant l'identification de Stanislavski. Après avoir été interrompus, ils reprennent l'action quelques instants avant cette interruption. Ils répètent les mêmes phrases et les mêmes actions qu'ils ont déjà jouées. Ils reproduisent une action déjà faite, en soulignant au public, à travers son jeu cette répétition : vous vous souvenez? On a fait ça, après ça, non? Ce qui se produit, c'est que le spectateur sort de la fiction. Il prend conscience que l'acteur est là, à côté du personnage qu'il « reconstruit ». L'acteur n'essaie pas de faire croire au spectateur qu'il est le personnage. L'acteur a alors la possibilité de jouer le personnage avec une distance critique. L'acteur ne justifie pas les actions du personnage. Il montre que le personnage fait une action concrète, il s'arrête à ce détail et l'amplifie. (Il joue on/off).

## Différences

De notre côté, nous sommes partis de la distanciation brechtienne : le « Il » et le « oui-non », par exemple, sont des éléments basiques dans notre recherche. Cependant, on a utilisé un élément qui nous permettait un glissement de la distanciation vers la subjectivité : le « mais ». Ainsi, l'étonnement se montre à travers cette conjonction adversative, car ce qui nous intéresse, c'est le questionnement de l'acteur sur scène, et non l'affirmation d'un témoin neutre. À la différence de l'acteur brechtien, on ne montre pas le résultat d'un processus critique qui va reconstituer un personnage, mais le processus en soi. L'acteur va souligner un détail qu'il va amplifier, mais il va aussi le questionner sur scène.

## 2-CONTRADICTION

Dans le jeu brechtien, l'acteur montre les contradictions du personnage.

### **Différences**

Par la subjectivité de l'acteur, nous montrons les contradictions de l'acteur par rapport au personnage et au texte. C'est pourquoi on pourrait dire que c'est le personnage qui montre les contradictions de l'acteur. Ce point est très important puisqu'il peut générer l'évènement, c'est-à-dire qu'une réflexion en direct se produise de la part de l'acteur et du spectateur. Le jeu de l'acteur peut déterminer le développement de l'œuvre. Le principe d'échec est particulièrement important dans cette étape (où l'acteur peut avoir besoin des techniques propres au naturalisme. On fait référence ici à cette richesse naturelle de l'acteur qui peut créer un nouveau modèle : chapitre 2.1, p. 18). C'est un des moments où peuvent apparaître des états liminaires.

## 3-POSITIONNEMENT

L'acteur brechtien soumet l'action du personnage à un regard critique à la manière d'un témoin neutre. Il choisit cette action après une opinion « personnelle », mais il ne montre pas son opinion. Celle-ci lui sert pour dessiner un personnage qui représente une attitude sociale, (voire « *gestus* » brechtien, c'est central). Il dessine un personnage qui est soumis à la cohérence de la fable. Il veut provoquer une position critique du spectateur par rapport au

personnage. Il favorise la réflexion socio-politique du spectateur et stimule la transformation sociale.

### **Différences**

Il soumet l'action (ou la pensée) du personnage à ce regard critique, mais non d'une manière neutre, sinon d'après son « être phénoménologique » sur scène, « Ici et maintenant ». Il choisit une action ou une pensée d'après ses sensations « personnelles » et va la confronter à ses opinions personnelles, qu'il va montrer ouvertement. Le « personnage » qui surgit sur scène, né de la confrontation entre le texte et l'acteur ce « personnage » n'est pas soumis à la cohérence d'une fable établie à priori. Il veut provoquer une position critique du spectateur par rapport à la scène, (voire son autonomie face aux sujets traités). . Il veut déclencher le processus autopoïétique du spectateur, (voire prise de conscience qu'il est en train de prendre ses propres décisions devant les « actions » qui se produisent dans la salle), c'est-à-dire, la prise de conscience qu'il est un acteur en action. L'objectif est de favoriser une réflexion sur ses positionnements envers l'humain qui contribue à la création de son identité. Si l'acteur brechtien stimule la réflexion socio-politique en visant la transformation sociale, la subjectivité de l'acteur veut stimuler la quête de l'authenticité (comme valeur de solidarité universelle).

## CONCLUSION

### LA SUBJECTIVITÉ DE L'ACTEUR

Qu'est-ce que la phénoménologie ? [...] C'est une philosophie transcendante qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie par laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde [...] un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est. (Merleau-Ponty, 1945, p. I)

Après les explorations et la présentation publique de cette recherche, on a pu constater que la subjectivité de l'acteur produit, à travers des glissements de sens compris comme action, des événements liminaires qui favorisent la réflexion de tous les participants et stimulent le débat. La subjectivité de l'acteur peut être un outil pour des formes théâtrales performatives. Ces formes mettent l'accent, notamment, sur le processus théâtral et *l'ici et maintenant*. Cet outil représente la transposition de l'acteur brechtien puisqu'il cherche un positionnement critique de la part de l'acteur et montre la distance qui sépare le personnage et l'acteur. Tel qu'avancé, c'est un outil qui s'ajoute aux méthodes du jeu de l'acteur déjà existants, dont les principaux sont l'identification et la distanciation. Ainsi, des éléments comme la mémoire affective développée par Stanislavski, par exemple, peuvent intervenir. Bertolt Brecht se servait des éléments propres au naturalisme stanislavskien pour analyser la distance entre l'acteur et le personnage. Il va même jusqu'à affirmer à la fin de ses recherches que l'enjeu dramatique se situe dans le passage constant de l'identification à la distanciation. « La nouveauté de la dramaturgie épique tient tout entière dans le passage constant qu'elle favorise du senti au pensé, du reproduit au raconté et du connu à l'inouï. » (Abirached, 1994, p. 276) En suivant

cette piste, l'acteur subjectif peut utiliser les outils propres à d'autres formes théâtrales. Les formes performatives permettent qu'il utilise ces outils librement. Cela qui signifie qu'il n'est pas obligé de maintenir une seule méthode qui donne cohérence à son jeu. Un des objectifs principaux de l'acteur « subjectif » est donc, précisément, de créer des états liminaires en se servant de la dichotomie présence-représentation. Cette présence qui se veut « réelle » de la personne de l'acteur sur scène, c'est ce qu'on essaie de développer dans cette recherche. Le cadrage de « représentation » nécessaire au théâtre performatif (et l'obligation cognitive d'une histoire) fait que la présence de l'acteur sur scène, encore que réelle, soit toujours comprise par la part du spectateur comme un personnage. Ce problème a une importance relative pour nous, pour deux raisons : la première, c'est que la confusion entre personne et personnage, dans notre société occidentale contemporaine, est inhérente à tous les individus; la seconde, c'est que l'objectif est de provoquer des états liminaires chez le spectateur pour favoriser le caractère expérientiel du spectacle. Donc, premièrement, on ne peut jamais être certain de l'endroit où la théâtralité est la plus présente, à la vie ou au théâtre. C'est un des points capitaux de cette recherche, car elle s'interroge sur le réel de la présence de l'acteur comme sur le réel des individus. C'est pourquoi, pour instaurer une lecture du réel, on se servira de la phénoménologie. Toujours selon cette dichotomie personne-personnage, on s'interroge, dans cette recherche, sur la fonction et la pertinence des modèles humains que les personnages aident à constituer (pour une société). Secondement, notre questionnement sur le réel n'a pas comme objectif de ratifier ou de démontrer où se trouve le réel, mais de le mettre en question et provoquer ainsi une expérience chez le spectateur. Cette expérience touche le domaine de la perception (qui, grâce aux neurones miroirs, est liée à l'imitation et l'acquisition des connaissances). C'est pourquoi l'intérêt du passage entre présence-représentation tient plus à un questionnement des codes théâtraux qu'à la construction exacte de ce nouveau personnage qu'instaure l'acteur avec son « je ».

Si on pouvait définir de façon succincte cet outil qu'est la subjectivité de l'acteur, on pourrait dire qu'il consiste à montrer le processus de l'acteur sur scène. Toute la difficulté tient à transformer ce processus en jeu. Autrement dit, la difficulté est de transformer ce processus en action dramatique.

[...] Les sociétés humaines inaugurent-elles une nouvelle ère ou est-ce une illusion?  
 [...] Je crois que nous vivons des temps nouveaux, que nous avons franchi une frontière. Il est nécessaire d'identifier les liens micro-macro. Au cours de cette

période de transition, le théâtre est un laboratoire et un modèle: il est possible d'y observer, d'y tester et d'y comprendre les nouvelles coutumes et leur rapport avec les anciens modèles. (Schechner, 2008, p. 279).

L'acteur subjectif ne représente pas un personnage mais il le présente. Les textes et les personnages lui servent de points de repère en la quête de son identité. C'est pourquoi l'art théâtral peut se comprendre en termes de création et non comme une « reproduction » de la vie. Il est vie, parce qu'il est une action nouvelle et vivante. L'acteur n'imité pas un modèle déjà existant mais il est en train d'en créer un de nouveau. C'est une mimesis non imitative<sup>5</sup> : elle n'est pas la copie d'une action, mais elle est « action ». Et c'est cette « action » qu'il essaye de montrer au spectateur et c'est aussi la seule action qu'il désire soit imitée.

---

<sup>5</sup> Terme pris à Philippe Lacoue-Labarthe de *L'imitation des modernes : typographie 2*. Galilée, Paris, 1986

## BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE. (1980). *La poétique*. (Trad. du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris : Seuil.
- ABIRACHED, Robert. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- ARTAUD, Antonin. (1964). *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- ASLAN, Odette. (1974). *L'acteur au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Seghers.
- BARTHES, Roland. (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- BATLLE, Carles. (2009). *Oblidar Barcelona*. Barcelona : Arola Editors.
- BEAUFILS, Éliane. (2006). « Violences sur les scènes allemandes », *Germanica*, p.103-105. Consulté à l'adresse : <http://germanica.revues.org/326>.
- BECKETT, Samuel. (1971). *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
- BOAL, Augusto. (1996). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- BOUKO, Catherine. (2010). *Théâtre et réception : Le spectateur postdramatique*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- BOURRIAD, Nicolas. (2013, 13 février). *Heterochronies*. Lecture présentée au Musée d'art contemporain de Montréal
- BRASSAÏ. (1997). *Conversations avec Picasso*. Paris : Gallimard.
- BRASCH, Thomas. (1985). *Mercedes*. Paris : L'Arche.
- BRECHT, Bertolt. (2000). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard et L'Arche.
- BUTLER, Judith. (2004). *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*. Paris : Amsterdam.
- CASTORF, Frank. (2007). *Un tranvia llamado deseo*. Barcelona, Teatre Lliure.
- CHEKHOV, Michael. (1980). *Être acteur : Technique du comédien*. Paris : Pygmalion / Gérard Watelet.
- CRAIG, Edward Gordon. (1942). *De l'art du théâtre*. Paris : Lieutier.
- DELCUVELLERIE, Jacques (2003) « La résistible ascension du gladiateur ». *Études Théâtrales*, n° 26, p. 32.

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1972-1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit.
- DIDEROT, Denis. (1994). *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Gallimard .
- DUVIGNAUD, Jean. (1965). *L'acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris : Gallimard
- ESSLIN, Martin. (1963). *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet/Chastel
- FÉRAL, Josette. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà de limites*. Montpellier : l'Entretemps.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid : Abada Editores.
- GUÉNOUN, Denis. (2005). *Actions et acteurs : Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis. (2006). *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- JAUSS, H.R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JOUVET, Louis. (1954). *Le comédien desincarné*. Paris : Flammarion.
- KONRAD, Angela. (2007). « Esthétiques théâtrales européennes-Tendances ». *Jeu : revue de théâtre*, n°125, p.159-164. Consulté à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/2100ac>.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre postdramatique*. (Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris : L'Arche.
- LESAGE, Marie-Christine. (2008). *L'interartistique : une dynamique de la complexité*. Registres, n°13, p. 11-26.
- LESCOT, David. (2003). « L'acteur entre le personnage et la performance ». *Études Théâtrales*, n° 26, p. 49-56.
- LOHER, Dea. (2001). *Barbe-Bleu, espoir des femmes*. Paris : L'Arche.
- LYOTARD, Jean François. (1979). *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Paris Minuit
- MAYENBURG, M. Von. (2009). *La Pierre*. (Trad. de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd), Paris : L'Arche.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2009). « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore ». *Images Revues*. Consulté à l'adresse : <http://imagesrevues.revues.org/428>
- MEYERHOLD, Vsevolod. (1980). *Écrits sur le théâtre*. (TOME III). (Trad. De Béatrice Picon-Vallin). Lausanne : La Cité- L'Age d'Homme.
- MONFORT, Anne. (2009). « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique ». *Trajectoires. Mondes en narration*. N°3, p. 1-8. Consulté à l'adresse : <http://trajectoires.revues.org>
- MORIN, Edgar. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF.

- MÜLLER, Heiner. (1985a). *Germania, Mort à Berlin et autres textes*. (Trad. de l'allemand par Jean Jourdhail et Heinz Schwarzinger), Paris : Minuit.
- MÜLLER, Heiner. (1985b). *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*. Paris : Minuit.
- MÜLLER, Heiner. (1988). *Erreurs Choiesies*. Paris : L'Arche.
- MÜLLER, Heiner. (1997). *Espirit, pouvoir et castration entretiens inédits*. Paris : Théâtrales.
- PAVIS, Patrice (1999) « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, p. 95-115. Consulté à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/041380ar>.
- RICHTER, Falk. (2008). *Hôtel Palestine. Electronic City. Sous la glace. Le Système*. Paris : L'Arche.
- RIZZOLATTI, Giacomo et Sinigaglia CORRADO. (2008). *Les neurones miroirs*. Paris: Odile Jacob.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (dir. publ.). (2005). *Les nouveaux territoires du dialogue*. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (2008) « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°43-44, p. 103-112. Consulté à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/041709ar>.
- RYNGAERT, Jean Pierre. (2006). *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil : Théâtrales
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (1981). *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'aire.
- SCHECHNER, Richard. (2008). *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. (Trad. de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher). Montreuil-sous-Bois : Théâtrales.
- SHAKESPEARE, William. (1945). *Hamlet*. (Édition bilingue. Trad. d'André Gide), New York : Pantheon Books.
- STANISLAVSKI, Constantin. (1984). *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion.
- SZONDI, Peter. (2006). *Théorie du drame moderne*. Belval : Circé.
- TAYLOR, Charles. (2011). *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin.
- THIÉRIOT, Gerard. (dir. publ.). (2006). *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- THIERRY, Lenain et WIAME, Aline. (dir. publ.). (2011). *Personne/Personnage*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN.
- VASSILIEV, Anatoli. (1999). *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris : P.O.L.
- WILSON, Robert. (2005). *Quarttet, Heiner Müller*. Paris : Théâtre de l'Odéon.