

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS
CRÉATION**

PAR SARA MOISAN

**LA PRÉSENCE CORPORELLE DE L'ACTEUR
Ou
De l'utilisation de la danse dans la mise en scène théâtrale**

AUTOMNE 2005



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts
profil création
de l'Université du Québec à Chicoutimi.**

« « Être fortement présent » et pourtant ne rien représenter est, pour un acteur, un oxymoron, une contradiction dans les termes. Par le fait même qu'il se tient devant les spectateurs, l'acteur semble devoir forcément représenter quelque chose ou quelqu'un. Moriaki Watanabe définit l'oxymoron de la pure présence de l'acteur ainsi : il s'agit d'un acteur représentant sa propre absence. »

-Eugenio Barba

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon équipe de comédiens, Josée Laporte, Fannie Gagnon, Jessyka Maltais-Jean, Guylaine Rivard, Jonathan Beois et François- Mathieu Hotte, qui ont placé toute leur confiance en moi, qui m'ont suivie pendant sept longs mois à travers cette expérience exigeante et insécurisante. Ils ont été d'une générosité et d'une patience sans bornes. Merci aussi pour l'amitié qu'ils me vouent tous les jours.

Mes parents, pour leur présence, leur aide physique et matérielle mais surtout pour m'avoir toujours encouragée à poursuivre, à aller au bout de mes rêves, et pour m'avoir appuyée dans tous mes choix.

Tous ceux qui ont collaboré généreusement au projet, de près ou de loin. Notamment Jean-François Caron pour sa poésie, Julie Marcotte pour ses aiguilles et sa bonne humeur, Guy Laverdière, Stéphane Boivin, Alexandre Nadeau et ma soeur Mira.

Merci également à mon directeur Rodrigue Villeneuve et aux membres de mon jury, Robert Faguy et Jean-Pierre Vidal.

RÉSUMÉ

Cette recherche sur l'utilisation de la danse en tant que moteur de la création théâtrale est née d'une fascination pour le mouvement et du désir d'amplifier à l'extrême cette sensation propre au théâtre, c'est-à-dire l'effet de présence. Quête d'un théâtre basé uniquement sur la rencontre des corps, celui du spectateur avec celui de l'acteur, d'une expérience de la *pure présence*, dépouillée de la volonté de représenter, d'être un référent du réel.

Ce projet ambitieux, qui n'est pas si étranger à ceux d'Artaud, de Barba et de Gotowski, a nécessité une réflexion sur la place des différents matériaux théâtraux, notamment le texte et le corps, et sur la manière même d'aborder le processus de création théâtrale. Le corps, celui de l'acteur, est apparu ici comme seul matériau essentiel à la création. Il fallait donc le rendre infiniment sensible, infiniment présent. Dans cette optique, cette recherche propose un nouveau modèle d'acteur; l'acteur-dansant, qui est en quelque sorte un acteur amplifié et dépouillé. Dépouillé de sa volonté de contrôle et de l'idée d'avoir à représenter quoique ce soit.

Ce sont ces réflexions qui ont jeté les bases de l'expérimentation et de la création d'une oeuvre théâtrale présentée devant public en octobre 2005 à l'UQAC.

Au départ il n'y avait rien, ni texte, ni thème, ni idée du résultat auquel parvenir, si ce n'est une idée du processus, du chemin à emprunter pour créer une oeuvre vivante. Tout est parti de six acteurs, du désir de la metteuse en scène de travailler particulièrement avec ces acteurs là, à partir de ce qu'ils sont, de ce qu'ils portent en eux d'expériences et de souvenirs, de blessures et de limites. C'est au cours de trois mois d'ateliers, à travers des expérimentations sur le mouvement inspirés de la danse bûto et des improvisations, qu'a été accumulé le matériel nécessaire à la création de l'oeuvre. Elle a ensuite été tissée à partir de ces bribes, ces morceaux, par le biais du montage et de l'écriture scénique.

L'aboutissement de cette recherche a donné lieu au spectacle *Morceaux Choisis*, qui est davantage une suite d'univers poétiques en mouvement qu'une oeuvre dramatique. Il ne contient pas d'histoire, du moins pas qu'une seule; en fait elles y sont multiples, car ce sont celles que le spectateur se raconte à lui-même, qu'il projette à travers le corps des acteurs. C'est un spectacle dans lequel il vaut mieux pénétrer comme on le ferait dans une danse, sans chercher à analyser ou à comprendre, mais simplement en s'abandonnant aux images et aux sensations qu'il provoque.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ	4
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I : PRÉCEPTES DE LA DÉMARCHÉ	13
1. La place de la danse et le corps de l'acteur	17
1.1 Acteur-dansant	22
1.2 Corps unifié.....	27
2. La place du texte et l'écriture scénique.....	30
2.1 Écriture scénique.....	33
2.2 Processus de création.....	35
3. Le regard du spectateur et la réception de l'oeuvre.....	37
3.1 Espace d'ajustement.....	39
3.2 Corps du spectateur.....	41

CHAPITRE II : POÏETIQUE D'UN SPECTACLE	43
1. L'exploration corporelle et la production de matériel.....	46
1.1 Laboratoire du geste.....	48
1.2 Ateliers de création.....	56
2. Le choix des fragments et le montage.....	62
2.1 Choix des fragments.....	63
2.2 Montage des oppositions.....	65
3. La mise en scène et les choix scéniques.....	68
3.1 Direction d'acteurs.....	69
3.2 Scénographie.....	70
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	81
ANNEXES.....	83

INTRODUCTION

Il y a une conception assez répandue selon laquelle les artistes créent généralement à partir d'un désir, d'un manque, d'un vide, d'une sensation qu'ils ont vécue dans le passé et qu'ils tentent de retrouver. Peu importe la forme et le médium à travers lequel ils s'expriment, le fond demeure toujours le même, ils sont habités par les mêmes fantômes, pourchassent les mêmes illusions. Pour tenter de comprendre pourquoi j'avais envie de travailler le mouvement, la présence corporelle des acteurs par l'utilisation de la danse au théâtre, j'ai cherché à identifier mon propre manque.

J'ai cherché, du plus loin que je me souviens, d'où était partie cette envie, quel événement avait pu déclencher mon questionnement sur le rôle du corps au théâtre. La première idée qui m'est venue en tête a été le désir que j'avais étant petite fille de devenir danseuse de ballet, rêve qui ne s'est jamais réalisé. Mais à mon avis cela ne tenait pas la route, ce n'était pas un moteur assez fort pour générer chez moi le besoin de création. Car ce qui m'intéresse réellement n'est pas la forme, la danse en tant que telle, mais un certain effet que produit le corps mouvant de l'acteur sur le spectateur.

Puis je me suis rappelée une expérience théâtrale qui de toutes a été la plus marquante dans ma vie. C'était lors d'une représentation du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht. Je me souviens très vaguement de l'histoire et du texte, encore moins de qui y jouait ou sur quoi reposait la mise en scène, mais j'ai inscrit dans mon corps une sensation très forte. Dans une des scènes les acteurs, nombreux, fuyaient en traversant

le plateau dans tous les sens au pas de course. C'est de ce mouvement dont je me souviens très clairement et de mon corps qui avait été attiré en bloc, happé tout entier, de ce rapport très physique avec les acteurs alors que mon corps semblait courir avec eux. Je venais de vivre ma première expérience de ce qu'on peut appeler la *présence*.

Je me suis rendu compte, à partir de cet événement, que ce qui me fait principalement retourner au théâtre ce n'est pas l'envie de me faire raconter une histoire, d'entendre un texte ou encore de voir de belles images, bien que cela fasse partie du plaisir d'aller au théâtre, mais l'espoir de retrouver cette sensation étrange, ce quelque chose qui fait que l'on sort transformé, plus plein ou plus vide je ne sais pas, de refaire l'expérience de la *présence*. Je pense que c'est également ce que je veux retrouver dans le corps des acteurs avec lesquels je crée et que la danse est un moyen pour y parvenir.

Pour moi le théâtre n'est donc pas une représentation du monde, d'un monde uni et cohérent; c'est d'abord et avant tout une rencontre. C'est une expérience partagée par l'acteur et le spectateur dans un même espace et pour une durée donnée. Ce sont des corps qui se tiennent là, les uns en face des autres, dans un lieu choisi, pour vivre quelque chose ensemble pendant un moment. C'est l'expérience d'une communication directe avec l'Autre qui ne peut se faire qu'à travers les corps. Avant d'être une parole, avant d'être une image, avant même qu'il y ait la scène. « S'il faut renoncer à produire une compréhension, une lecture interprétative du réel, il reste à donner à saisir l'altérité en tant que telle » ¹. Des corps qui communiquent ensemble par leur présence seule, avant qu'il y ait un discours. C'est un théâtre qui fait de la seule

¹ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, p.56.

volonté de communiquer son principal objet. Un théâtre qui n'est pas d'abord un texte, pas une construction visant à produire un objet défini d'entrée de jeu, avant même qu'il y ait eu contact avec la matière, mais une expérience vivante, humaine, qui prend forme progressivement au contact des acteurs, de manière organique. Je pense que le théâtre est une expérience qui passe en premier lieu par le corps des acteurs et se transmet au corps du spectateur ensuite par l'expérience de la *présence*. Cette idée s'appuie sur ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le principe de la littéralité. « Contre un théâtre dont l'enjeu esthétique était de *représenter* le réel, le principe de littéralité affirme la *présence*, la matérialité des éléments qui constituent la réalité spécifique du théâtre.[...]La pure présence théâtrale, c'est ce qui donne à voir un objet, un corps, un monde dans son opacité à lui-même, qui le donne à voir et à déchiffrer sans espoir de venir jamais à bout de ce déchiffrement » ².

Le seul matériau que je considère donc essentiel au théâtre est le corps de l'acteur, sa présence physique. C'est pourquoi il est primordial que les acteurs participant à mon projet théâtral développent une présence corporelle accrue, une présence *extra-quotidienne*, pour employer le terme d'Eugenio Barba. Pour atteindre une telle présence, impliquant une dépense excessive d'énergie et un don total de soi, une complète mise à nu, l'acteur doit se défaire de certaines de ses barrières physiques et psychiques. Il doit se départir de ses codes appris pour atteindre un mode d'expression intime, dépouillé de clichés. Pour cela, le corps ne doit pas être travaillé de l'extérieur mais de l'intérieur ; pas comme une construction de signes mais comme un processus organique à partir des pulsions internes et de l'imaginaire des acteurs.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, p.62.

À travers le travail de mise en scène, je cherche à mettre en oeuvre des moyens pour accroître la présence physique des acteurs. C'est pourquoi je travaille, par l'utilisation de techniques de danse, à augmenter la capacité expressive du comédien en le rendant plus libre et plus sensible. Michael Chechov avait constaté que sur scène chaque geste infime révèle une part de notre vie intérieure. Pour cette raison chaque geste doit être à la fois précis et vivant et être commandé par une pulsion propre à l'acteur. C'est pourquoi les gestes exécutés sur scène ne devraient pas être soumis uniquement à la représentation d'un texte et devraient être libérés du souci de réalisme ou de vraisemblance. « Enfin, il est indispensable à l'art de l'acteur, que la dynamique visuelle soit bien distincte de la simple locomotion. [...] le mouvement semble mort quand on a simplement l'impression d'un déplacement » ³. Pour arriver à rendre chacun de leurs mouvements expressifs, les acteurs doivent acquérir une concentration, une écoute et une précision exceptionnelles.

Un tel travail de précision, très exigeant physiquement, permet à l'acteur un « lâcher prise » mental. Dans plusieurs danses et théâtre orientaux dont le Kathakali, le Nô et le Butô, la notion de *présence* de l'acteur ou du danseur est fortement liée à un travail de grande précision physique qui entraîne une forme d'abandon mental, une libération de l'aspect rationnel. Nous avons travaillé en atelier avec des exercices inspirés entre autre de la danse Butô et de la danse contemporaine et avec divers exercices d'improvisation théâtrale. Les exercices pratiqués dans la danse Butô peuvent apporter beaucoup dans le développement de la sensibilité corporelle du comédien. Par la voie de la visualisation, le danseur Butô cherche à atteindre une

³ Eugenio Barba, *Anatomie de l'acteur*, p. 42.

hyperconscience de chacun de ses muscles, de chaque articulation de son corps, mais aussi de son rapport à l'espace. Aussi le Butô entraîne le danseur dans un état qui est proche de celui de la transe, pendant laquelle le corps devient un canal à travers lequel jaillit directement l'imaginaire ou des souvenirs profondément enfouis.

À la suite de trois mois d'ateliers, à raison de deux ateliers de trois heures par semaine, dans lesquels j'ai exploré ces techniques avec des comédiens, j'ai accumulé le matériel nécessaire à la création d'une oeuvre originale qui est l'objectif final de cette recherche. Il est essentiel selon moi que la recherche trouve son application concrète, qu'elle vise non seulement l'élaboration d'une pensée sur le théâtre et la formation d'acteurs, mais surtout la création d'un objet artistique destiné à rencontrer le spectateur. Six comédiens ont collaboré à la création de ce spectacle théâtral d'environ une heure. Je parle ici de collaboration, non pas que nous ayons travaillé sous forme de création collective, mais parce que les comédiens n'étaient pas que de simples interprétants, des outils de la représentation. Ils ont eu une part active dans le processus d'écriture scénique ; ils en ont été le point de départ, le sujet, la matière première, et ce sont eux qui l'ont nourri par leurs expériences. Ce spectacle n'avait pas comme point de départ un texte d'auteur, mais plutôt les expériences de vie de chacun des comédiens. Les comédiens n'ont donc pas été choisis au préalable pour incarner tel ou tel personnage; ils ont été choisis pour leur personnalité, leur potentiel physique, pour leur capacité à évoluer à l'intérieur d'un groupe et leur volonté de s'abandonner totalement à cette expérience de création.

J'ai choisi des fragments des improvisations faites en atelier, parfois des mots, des

phrases, des gestes, des sons, et sélectionné des morceaux de textes ramassés ça et là. C'est ainsi que s'est constituée une première ébauche du spectacle, un montage préliminaire sur lequel j'ai retravaillé en collaboration avec un dramaturge. Le dramaturge ayant fait de l'ordre dans les textes choisis et récrit de nouveaux passages pour donner une certaine homogénéité à l'ensemble. J'ai par la suite intégré ces textes au reste du texte spectaculaire jusque-là constitué principalement de mouvements. Le spectacle s'est construit ainsi, petit à petit, en mettant l'ensemble des signes et objets choisis en relation, puis en retravaillant ces images pour les rendre plus fortes, plus théâtrales, par la mise en scène. J'ai donc fait un travail d'écriture scénique en premier lieu et un travail de mise en scène par la suite. Tous les autres moyens scéniques, conception de l'espace, scénographie, lumière, costumes, environnement sonore, ont été traités de manière à mettre d'abord en évidence l'acteur, sa présence physique dans l'espace et sa matérialité.

En bout de ligne, le spectacle est une construction poétique dont le sens reste assez ouvert, laissant au spectateur un espace de liberté. Parce que je ne fais pas du théâtre pour convaincre le spectateur, pour qu'il adhère à un point de vue qui serait le mien ou celui d'un auteur, mais pour qu'il développe son propre point de vue. « Pensées qui refusent de s'imposer, d'imposer un raisonnement. Théâtre qui refuse d'imposer un développement, d'imposer une représentation, une image développée » ⁴. Je ne fais pas non plus de théâtre pour conforter le spectateur dans ses propres idées sur le monde. Je le fais plutôt avec la volonté de l'amener à se questionner sur ses propres représentations du monde et son mode de perception de celui-ci.

⁴ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, p.113.

CHAPITRE I

PRÉCEPTES DE LA DÉMARCHE

Je tiens dès le départ à avertir le lecteur que ce qui suit est une réflexion personnelle sur la *présence*, sur la place du corps, de la danse, du texte et de la mise en scène au théâtre, basée à la fois sur mon expérience de comédienne, mes expérimentations en mise en scène et mes observations en tant que spectateur de danse et de théâtre et non une analyse théorique exhaustive. Ce que je tente de définir dans les pages qui suivent est ma propre approche du théâtre, dans le cadre bien spécifique de cette recherche et de cette création. Je ne veux pas dresser un portrait général du théâtre, mais exposer mes désirs actuels face au théâtre. J'ai tenté d'aller au bout de cette réflexion, ce qui m'a entraînée sur des sentiers parfois un peu périlleux, comme celui de la réception de l'oeuvre chez le spectateur. Certains ne seront peut-être pas d'accord avec mes idées, ils en sont tout à fait libres, puisque que je ne crois pas avoir encore trouvé de vérité universelle. Ce que je présente, ce sont des hypothèses bien plus que des réponses, hypothèses auxquelles je crois profondément pourtant. Aussi il y a encore au sein de cette recherche bien des contradictions, que je tente de résoudre peu à peu, et qui à mon sens font partie de l'intérêt de chercher. Peut-être est-ce même normal, puisque la vie au théâtre naît souvent de la cohabitation de principes contraires. Voilà pour les mises en garde ; entrons maintenant dans le vif du sujet.

C'est à travers l'expérience de la *Présence* que le spectateur peut entrevoir l'altérité, qu'il peut atteindre une conscience de l'acteur en tant qu'Autre, c'est-à-dire comme corps étranger. Mais cet acteur Autre ne s'inscrit pas dans un simple rapport de dualité avec le spectateur, il n'est pas qu'extérieur et étranger au corps du spectateur. Il est plutôt doté d'une double nature. Le corps de l'acteur est à la fois étranger au spectateur et une image de lui. « Ce que nous retrouvons dans le *corps* de l'acteur *présent* n'est rien d'autre que notre propre corps : d'où notre trouble et notre fascination en face de cette présence étrangère et familière »⁵. C'est-à-dire que le spectateur projette l'image de son propre corps à travers cet acteur Autre. L'acteur lui renvoyant une image de lui-même différente de celle qu'il connaissait auparavant, c'est son reflet qui lui apparaît alors modifié, éloigné du quotidien. C'est sa propre perception de lui-même qui est questionnée et remise en cause.

« Quelque chose s'absente qui est remplacé, dépassé, déplacé avec l'effet de la Présence, cette sensation subie. C'est peut-être l'ordre de la raison et le règne de l'entendement qui s'estompent. C'est peut-être la conscience d'un être social au monde qui se disjoint du monde des réalités pour devenir précisément un être-au-monde. C'est peut-être la raison qui, fragilisée, s'ouvre à une crise et à un dépaysement qui sont la matière de cet Autre à la fois différent et indistinct de sa métamorphose »⁶.

Pourtant le théâtre ne provoque pas toujours cette prise de conscience chez les spectateurs, et ce n'est pas à chaque spectacle que le public peut faire l'expérience de la *présence*, si réussi qu'il puisse être et si bons que puissent être les acteurs. Il convient donc de déterminer quel type de présence est susceptible de provoquer cette rencontre. Je veux également définir avant tout ce que j'entends par *présence*, mot qui

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p.270.

⁶ Yannick Butel, *Op. Cit.*, p.59.

est souvent utilisé à toute occasion de manière assez vague pour qualifier le jeu des acteurs, et qui est, d'une certaine façon, ce que cherche à atteindre tout metteur en scène qui se soucie du jeu d'acteurs. Patrice Pavis mentionne qu'« avoir de la présence », c'est, dans le jargon théâtral, savoir captiver l'attention du public et s'imposer ; c'est aussi être doué d'un « je-ne-sais-quoi » qui provoque immédiatement l'identification du spectateur, lui donnant l'impression de vivre ailleurs et dans un éternel présent. [...] Elle serait liée à une communication corporelle « directe » avec le comédien perçu »⁷. Bref, c'est pour l'acteur une manière d'exister qui dépasse la simple matérialité de l'être, qui ouvre sur une autre dimension de l'être. « Elle n'existe pas toujours », précise J.P. Ryngaert, « à travers les caractéristiques physiques de l'individu, mais dans une énergie rayonnante dont on ressent les effets avant même que l'acteur ait agi ou pris la parole, dans la vigueur de son être-là »⁸.

La présence est quelque chose que l'on perçoit assez clairement en tant que spectateur mais que l'on peut difficilement expliquer par le langage sans tomber dans l'ésotérisme. Mais en dehors de l'effet qu'elle produit chez le spectateur, je crois que la présence de l'acteur résulte de l'action combinée de trois conditions essentielles, soit d'une concentration proche de celle de la transe, d'une dépense accrue et non habituelle d'énergie et d'un abandon mental, c'est-à-dire de l'abolition du contrôle de la volonté, du *je* chez l'acteur. Ces trois notions entrent déjà dans la pratique du théâtre et de la danse, à un niveau plus ou moins approfondi, mais ne sont pas toujours appliquées de façon simultanée au théâtre. L'idée d'une énergie extra-quotidienne du corps est basée sur les recherches d'Eugenio Barba et tirée du livre

⁷ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p.270.

⁸ *Loc. cit.*

l'Anatomie de l'acteur. « Les techniques quotidiennes du corps », explique celui-ci, « sont en général caractérisées par le principe du moindre effort : à savoir un rendement optimum pour une dépense minimum d'énergie. Les techniques extra-quotidiennes se basent au contraire sur le gaspillage de l'énergie »⁹. Les deux autres notions m'ont été inspirées par la danse contemporaine et la danse butô.

De plus, je juge important de faire une distinction entre quelques termes qui ont parfois valeur de synonyme pour certains. On confond en effet régulièrement la notion de *présence* avec celle de vérité, de justesse, d'impression de réalisme, de parfaite assimilation de l'acteur à son personnage. En ce qui me concerne, je ne suis pas à la recherche de vérité au sens mimétique, dans le sens où je ne veux pas provoquer par cet effet de la *présence* une plus grande coïncidence entre la scène et le réel. Je recherche une présence qui ne fait pas en sorte que la scène se rapproche du réel mais s'en éloigne au contraire. « Pour créer une présence, il faut la dépouiller, l'abstraire de toutes les significations qui partout la dissolvent en la reliant à de multiples déterminations. Il faut une construction et un dispositif qui l'extraient, l'épurent des réseaux de sens dans lesquels elle est prise, par une sorte d'opération de sublimation »¹⁰. Une présence qui ne représente rien, sinon sa propre présence. « De fait, c'est dans l'absence de représentation que la réitération d'une expérience de l'altérité, que l'expérience de la représentabilité avec ses caractéristique paradoxales devient possible »¹¹.

⁹ Eugenio barba, *op. Cct.*, p.6

¹⁰ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, p. 200.

¹¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p.83.

Cela présente un absolu, j'en suis bien consciente, celui de la pure présence de l'acteur. On peut en parler et la comprendre théoriquement, mais il est plus difficile de comprendre comment cela est possible en pratique, puisque l'acteur est condamné d'avance à représenter, même en ne faisant absolument rien. On ne peut évidemment pas, je pense, atteindre cet absolu, du moins on ne peut faire un spectacle complètement basé sur cette pure présence, sans quoi il n'y a que de la vie, informe, mais il n'y a plus d'art. Car l'art sous-entend nécessairement qu'il y ait une forme, et par le fait même une représentation, aussi abstraite soit-elle. On ne peut donc qu'espérer entrevoir cette présence pure à certains moments dans un spectacle. Mais on peut tout même en faire, de cette pure présence, un absolu, on peut en faire un désir qui stimule la recherche, qui nous pousse à réinventer toujours le théâtre.

1. La place de la danse et le corps de l'acteur

Plus efficacement que la parole, la danse établit une communication directe de corps à corps. La danse entraîne le corps de celui qui la regarde dans son mouvement. Le spectateur bougeant ainsi à travers le corps de celui qui se trouve en face, il entretient avec lui un rapport directement lié à ses sens, sa perception est avant tout sensorielle plutôt qu'intellectuelle. D'où l'intérêt d'emmener le théâtre vers la danse.

Bien sûr, il ne suffit pas de plaquer de la danse par-dessus un texte, ou de faire cohabiter le théâtre et la danse, tout en leur conservant leurs spécificités, dans une même oeuvre pour développer une forme et une nouvelle manière de penser le théâtre.

Je ne fais pas de la danse-théâtre et encore moins de la danse tout court, mais j'utilise la danse comme outil de recherche et de création dans un cadre théâtral. Il ne s'agit donc pas de créer un vocabulaire chorégraphique, d'enseigner des postures et des figures de base aux acteurs afin de les intégrer au spectacle par la suite. J'intègre la danse à l'intérieur même de mon processus de création. Je veux expérimenter la manière dont la danse peut transformer la forme habituelle du théâtre, faire éclater le cadre de la scène, et rendre ces deux arts perméables l'un à l'autre. En fait, mon travail joue de la limite entre les deux arts, ne voulant être ni l'un ni l'autre tout en étant à la fois l'un et l'autre. Je pense que je ne veux pas que mon travail ait une forme définie, mais plutôt que l'on sente que la forme est sans cesse en train de se redéfinir.

Aussi je mentionne tout de suite que je n'entends pas par « danse » les formes arrêtées de danse, ayant des règles déterminées par la tradition, telles la danse classique, les danses sociales ou les danses folkloriques. Ce que je veux évoquer par le terme « danse » est une libre expression personnelle à travers le mouvement, l'extériorisation d'un flux pulsionnel. C'est finalement assez près de la pensée du corps telle qu'on la conçoit en danse contemporaine. C'est pourquoi je me suis intéressée aux propos de Sophie Guhéry dans un article traitant de la danse contemporaine comme laboratoire d'une action nouvelle au théâtre. Elle précise que « beaucoup d'éléments qui la façonnent [la danse contemporaine] correspondent aux préoccupations d'un théâtre « postdramatique ». Il s'agit essentiellement du rapport étroit qu'elle entretient avec la notion d'immanence, de son détachement par rapport au sens prédéterminé et de sa capacité à être comme aux sources d'un « drama pur »¹².

¹² Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle », *L'Annuaire théâtral*, p.56.

Un « drama pur », c'est-à-dire une action débarrassée de la nécessité d'imitation, de représentation. Ces trois notions que Guhéry attribue à la danse font partie de mon questionnement sur le théâtre. Comment, en somme, être à l'écoute de ce qui émerge du corps de l'acteur, dans l'immédiat de l'improvisation, construire l'oeuvre à partir de cette matière brute en se tenant toujours à distance de la volonté d'illustration et arriver à répéter cet immédiat sur la scène à chaque présentation.

La danse contemporaine introduit effectivement l'idée que le mouvement ne demande pas toujours à être justifié par la logique, qu'il peut être pure expressivité, sans être pour autant l'expression chaotique d'une subjectivité non dirigée. La danse contemporaine n'exclut pas toute forme de structure, mais elle est organisée par le désir plutôt que par la raison. Pavis fait l'analyse suivante du danseur : « Le danseur - du moins celui de la danse dite post-moderne - fait au contraire fi de toute vectorisation narrative ou mimétique, ce qui peut suggérer qu'il n'est soumis qu'à ses impulsions et à son désir et que son corps échappe à tout contrôle, à toute linéarité, à tout projet d'ensemble. La difficulté, pour le danseur comme pour le spectateur, est de décider d'une mise en vue fléchée du désir »¹³. La « mise en vue fléchée du désir » implique nécessairement une mise en forme, une organisation du spectacle autour de ce désir, qui permet à l'oeuvre d'apparaître comme un tout fini, un système ayant son fonctionnement particulier. À défaut de quoi l'oeuvre part dans tous les sens, pour ne pas dire aucun, et le spectateur ressent rapidement de l'ennui. Cette opposition entre pure expressivité et structure est nécessaire à la composition de l'oeuvre. Jerzy Grotowski considère l'équilibre entre les deux forces opposées *Flux de vie et*

¹³ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, p.119.

Précision/structure comme la condition essentielle à l'apparition de la vie scénique. Lors des premières étapes du travail, dans les ateliers de recherche et les improvisations, je me suis principalement appliquée à trouver avec les acteurs ce flux de vie, ces pulsions non contrôlées. Alors que dès qu'a commencé mon intervention pour le montage, nous sommes passés ensemble de l'autre côté, dans la structuration qui nous a menés vers la représentation, vers le spectacle.

L'équilibre entre ces deux termes opposés est non seulement nécessaire à la composition du spectacle mais aussi à l'art de l'acteur. Une fois passée l'étape de la création, l'acteur ne peut laisser libre cours à l'improvisation et réinventer des mouvements à chaque présentation. Il doit fixer une ligne d'actions qu'il devra exécuter à chaque fois avec la même vitalité, la même spontanéité et la même précision lors de la présentation du spectacle. La pratique de la danse permet aussi à l'acteur d'acquérir une plus grande maîtrise du corps, une meilleure capacité à comprendre les mécanismes et les sensations qui entrent en jeu lors du mouvement. Cette compréhension peut aider l'acteur à rendre le même mouvement vivant à chaque fois, comme s'il venait d'émerger à l'instant même.

Guhéry mentionne également dans le même article que « la danse contemporaine, de par les investigations qu'elle mène sur le corps et l'intérêt qu'elle porte à l'écoute et à la conscience de ce qui advient, touche à un réel plus enfoui. Et les spectateurs sont sensibles au mystère et à l'étrangeté qui s'en dégagent » ¹⁴. Toucher à un réel plus enfoui, rendre perceptible l'intérieur de la chair, qu'on ne peut voir ailleurs que sur la

¹⁴ Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », *L'Annuaire théâtral*, p.51.

scène. Faire advenir à la scène une part des désirs inconscients des acteurs et des créateurs, rendre visible une partie de ce qui est invisible au quotidien, voilà ce à quoi j'espère toucher par le biais de la danse.

Une autre danse, orientale celle-là, tente de faire disparaître la distinction entre l'intérieur et l'extérieur du corps. La danse Butô, ou Ankoku butô, qui signifie danse de l'ombre ou danse du corps sombre, s'applique à montrer l'invisible, les fantômes qui prennent possession du corps du danseur lorsqu'il entre en transe, en « état de danse ». En fait, pour donner une explication un peu moins ésotérique de la chose, c'est un type particulier de concentration dans lequel le corps du danseur est parfaitement disponible à ce que lui suggère son inconscient, et où la partie consciente du danseur voit agir son corps en ne cherchant à exercer aucun contrôle sur lui. Le danseur devient un canal à travers lequel s'exprime le souvenir d'une grande danseuse de flamenco (Kazuo Ono) ou le fantôme d'une soeur décédée (Hijikata), pour ne donner que ces exemples. Le Butô est moins une esthétique qu'un mode de pensée, une manière de concevoir la danse et le corps du danseur, bien que l'on puisse reconnaître certains traits récurrents chez différents danseurs, dont la nudité, le visage recouvert de blanc, la démarche qui s'appuie sur l'extérieur du pied. Mais il n'y a pas de règles ni de techniques partagées par les danseurs de Butô et qui peuvent s'enseigner, si ce n'est le travail à partir de l'imaginaire et de la visualisation d'images sensibles comme source des sensations physiques et de mouvement. Chaque danseur développe ses outils pour atteindre cet état de concentration bien particulier. « En butô, la méthode fondamentale de *training* est l'improvisation par la transe, sans

modèle de mouvement, sans préparation » ¹⁵. Une des notions importantes du Butô est l'abolition de toute intentionnalité comme origine du mouvement, ainsi qu'une mise à nue complète de soi, un don total de l'acteur qui se consume sur la scène, transgressant les limites du corps, les tabous et idées préconçues. Notons que cette conception de la danse présente plusieurs similitudes avec le théâtre tel que l'a repensé Jerzy Grotowski. C'est-à-dire selon un principe d'organicité du mouvement prenant naissance au sein même du corps, par les impulsions physiques, alors que la raison est mise en retrait. Il faut dire que la visualisation fait déjà partie de l'art de l'acteur mais de façon moins prononcée, je crois, que dans la danse butô. Ou ce sont simplement les objectifs qui diffèrent.

1.1 Acteur-dansant

J'ai remarqué que les acteurs ont tendance, dans un contexte de théâtre plus traditionnel, à chercher d'abord avec l'esprit, à réfléchir, analyser la psychologie d'un personnage, le sens de ses paroles et de ses actes, ce qu'il peut ressentir à différents moments de la pièce pour trouver ensuite les moyens d'illustrer ce caractère en se basant sur des gestes qu'ils croient correspondre à la vérité. Ils essaient de soumettre le corps à la pensée. C'est croire en partant que tout acte est explicable, cohérent, et s'inscrit dans un ordre logique des choses, alors que la majorité de nos gestes sont mus par des désirs qui échappent à la raison, parfois contradictoires ou simplement gratuits ; alors que le monde en lui-même n'est pas cohérent. Les acteurs qui

¹⁵ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 237.

travaillent ainsi ont soif de détails, de justifications, ayant du mal à laisser fonctionner librement leur outil créateur, du mal à laisser libre cours à l'expression de leurs pulsions physiques, pris qu'ils sont dans les structures du langage.

La danse sert à réapprendre à mes acteurs à bouger en-dehors des codes culturels, à retrouver une gestuelle personnelle, à sortir son corps du carcan du réalisme psychologique. Dans mon théâtre je veux des acteurs qui cherchent en marge de la logique, qui puisent au fond d'eux-mêmes, là où peut naître l'organicité du mouvement. Des acteurs qui pensent par le corps, qui cherchent dans la matière première du théâtre, dans la chair. Parce que toutes nos expériences s'inscrivent dans le corps et que ce corps peut parler plus facilement que la parole, ou de façon plus directe, le langage de l'inconscient. Ce que je veux créer, par l'intégration de la danse au processus de création théâtrale, ce sont des acteurs nouveaux. « Acteurs qui réfléchissent un nouvel art de penser, celui de ne pas développer la pensée, la soustraire au monde des preuves, aux raisonnements, à l'enchaînement. Un acte de penser qui contrarie la raison en quelque sorte »¹⁶. C'est cet acteur que j'ai nommé l'acteur-dansant. Si j'ai choisi d'appeler mon acteur ainsi, c'est pour faire une distinction entre l'acteur traditionnel et celui dont j'ai besoin pour mon théâtre. Patrice Pavis parle déjà de l'acteur-danseur, indiquant par là qu'il tient deux rôles distincts, qu'il est en même temps danseur et acteur, passant d'un mode à l'autre en alternance. Alors que mon acteur-dansant est toujours un acteur à la base, demeurant toujours dans un mode théâtral mais en intégrant à son jeu certaines notions appartenant à la danse.

¹⁶ Yannick Butel, *op. cit.*, p.113.

L'acteur qui cherche par la voie de son corps de façon organique fait le chemin en sens inverse par rapport à un acteur qui cherche à composer un caractère. Il ne sait pas quel résultat il doit atteindre, mais il sait quels outils employer pour donner naissance au mouvement. Il construit ses séquences de mouvements à partir des pulsions physiques qui sont déclenchées chez lui par un souvenir ou une image mentale, d'après ce que cela éveille de sensations imaginaires qu'il visualise et recrée physiquement. Il doit laisser ces pulsions traverser son corps, sans chercher à arrêter, à amplifier, à censurer ou à contrôler le mouvement, être totalement honnête envers lui-même. Il ne cherchera donc pas à rendre le mouvement esthétique, à remplir l'espace par des gestes amples. Il n'y a pas de mouvements plus valables que d'autres lorsqu'ils sont tous nourris par une vie intérieure. La chute, la perte d'équilibre, les tremblements et même l'immobilité peuvent eux aussi faire partie du mouvement.

Pour être organique et doué de vie, chaque mouvement ou chaque geste infime doit impliquer tout le corps de l'acteur. Si l'acteur fait un geste de la main - nous entendons ici par geste des mouvements exécutés seulement par les extrémités du corps - l'énergie du corps tout entier doit être dirigée vers cette main. Au moindre soubresaut, c'est tout le corps qui s'active. Ce qui ne veut pas dire que toute l'énergie est toujours dirigée dans une seule direction à la fois, que le corps est considéré comme un bloc ne pouvant se concentrer que sur une seule sensation. L'acteur doit être capable de travailler certaines parties de son corps de façon indépendante, ou de faire vivre des sensations différentes dans plusieurs parties de corps à la fois. Nous n'ignorons pas non plus que le mouvement est plus riche quand il se base sur des tensions contraires et commence par un autre mouvement infime dans la direction opposée.

Ce principe des oppositions est bien connu dans les arts de la scène orientaux et il est à la base du traitement de l'énergie chez le danseur butô. Il s'appuie en fait sur une rétention de l'énergie. Nous avons mentionné, dans une section précédente, que la présence est en partie le résultat d'une dépense non habituelle d'énergie, d'un gaspillage de l'énergie. Le danseur doit du même coup dépenser une grande quantité d'énergie tout en retenant une partie de cette énergie à l'intérieur du corps. « La rétention de l'énergie consiste à ne jamais laisser aucune impulsion, aucun élan entraîner le corps jusqu'au maximum de ses possibilités (sauf dans les sauts). Il en résulte une accumulation d'énergie non dépensée, non convertie en mouvement qui intensifie chacun d'eux » ¹⁷. Comme le fait le danseur, l'acteur doit observer le jeu des tensions qui le traversent au moment de faire un mouvement, de même que dans les phases de statisme. Ce sont ces tensions qu'il devra retrouver par la suite pour redonner vie aux mouvements. Il doit toujours retravailler en se rappelant la sensation physique, en s'appuyant sur le concret, et non en tentant de retrouver une émotion. Bien sûr la sensation physique peut provoquer un état émotif chez l'acteur, cela est même souhaitable, mais cet état ne doit jamais être le point de départ du mouvement, car on ne peut fixer une émotion et la reproduire avec sincérité à chaque fois. L'acteur qui cherche à fabriquer une émotion ne peut être totalement abandonné mentalement et se délester de sa volonté. Aussi, si l'acteur n'est pas totalement abandonné mentalement, qu'il n'est pas assez à l'écoute des sensations physiques au moment de l'exécution, cela peut occasionner certaines tensions parasites qui appauvriront le mouvement.

¹⁷ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 204.

L'acteur-dansant apprend également par la danse à développer sa mémoire sensorielle, sa mémoire physique, et à faire confiance à cette mémoire, à la laisser le guider. Car l'acteur n'a pas à penser à se déplacer ni pourquoi il se déplace lorsqu'il est en jeu, cela doit se faire sans l'intervention de la raison. C'est ce qui donnera l'impression que le mouvement n'est pas prémédité, qu'il vient de naître dans l'instant. Cette mémoire enregistre à la fois la force avec laquelle est projeté le mouvement dans l'espace, c'est-à-dire la quantité d'énergie nécessaire à son exécution, les forces musculaires qui sont en jeu, le point d'équilibre, le rythme et la durée d'un déplacement, en plus de la position du corps dans l'espace et ce sans avoir besoin d'avoir recours à la vue. C'est aussi une manière d'apprendre à l'acteur à travailler au-delà des limites de la fatigue physique, et même parfois avec une certaine douleur, car il ne doit pas toujours chercher ce qui est le plus confortable pour lui s'il veut élargir ses possibilités gestuelles.

Mais, au bout du compte, pourquoi choisir des acteurs plutôt que des danseurs pour travailler à partir de la danse, alors que les danseurs ont déjà une gestuelle personnelle beaucoup plus développée, une meilleure endurance et une plus grande liberté corporelle, et maîtrisent mieux tous ces outils ? En partie parce que je n'ai pas besoin d'athlètes, capables de performances physiques exceptionnelles. Je ne veux pas montrer des corps athlétiques, musclés, parfaits, simplement parce que cela me touche et m'inspire moins. Je ne veux pas non plus que mes acteurs recherchent la grâce, la beauté du geste en tentant de masquer l'effort que cela leur demande. Je ne veux pas que le spectateur perçoive en premier plan la grande maîtrise technique et admire la précision de la performance. Si cela fait partie du plaisir de la danse, je pense qu'au

théâtre la technique doit s'effacer pour laisser voir autre chose, car ce n'est pas la qualité du mouvement en tant que tel qui intéresse mais l'espace imaginaire qui est ouvert par celui-ci. L'autre raison est que la communication est plus simple à établir pour moi avec des acteurs, puisque nous sommes habitués de parler le même langage, de partager un certain nombre de codes, et que ce que je fais est somme toute plus près du jeu théâtral que de la danse. Ne serait-ce que parce que je travaille encore avec du texte pour certains passages. Les acteurs sont plus expérimentés dans le travail de mise en voix que les danseurs, même si maintenant la danse contemporaine introduit souvent la parole dans ses spectacles.

1.2 Corps unifié

L'acteur-dansant est un acteur qui arrive à entrer dans un état particulier lorsqu'il est en situation de jeu, un état qui s'apparente à « l'état de danse » décrit par les danseurs butôs. Ikeda Carlotta, une danseuse de butô dont on dit que la présence en scène dépasse tout vocabulaire susceptible d'en rendre compte, explique l'état vers lequel doit tendre le danseur.

« Quand je danse, dit-elle, il y a deux *moi* qui cohabitent : l'un qui ne se contrôle plus, en état de transe, et l'autre qui regarde avec lucidité le premier. Parfois ces deux *moi* coïncident et engendrent une sorte de folie blanche, proche de l'extase. C'est cet état que doit chercher le danseur de butô. Une des principales clés de cet état réside dans l'abolition de l'intention. Quand une forme est installée ou un mouvement engagé, la danseuse en suit le trajet à travers son corps, d'une articulation à l'autre, comme si elle en était spectatrice. Son corps agit et son attention, délestée de tout vouloir, se consacre entièrement aux moyens d'exécution et à la conscience précise de ce qui se passe en elle » ¹⁸.

¹⁸ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, p.215.

Pour retrouver une présence essentielle, l'acteur doit atteindre cet état dans lequel il a une double perception de lui-même, où il laisse à la fois son corps agir dans le plus complet abandon, objet indépendant de sa subjectivité, corps-objet, tout en ayant conscience de cet état.

À la base, l'idée d'un corps unifié et celle d'un dédoublement du *moi* semblent s'opposer, mais il n'en n'est rien. Ce que j'entends par corps unifié, c'est qu'il n'y a plus de distinction, de division, entre intérieur et extérieur du corps, comme c'est généralement le cas dans une vision dualiste. C'est-à-dire qu'il n'y a pas un des deux, du corps et de l'esprit, qui précède l'autre et le commande ou qui existe indépendamment de l'autre. Chaque mouvement de la chair révèle une part de l'esprit conscient et inconscient, car ils sont intrinsèquement liés dans un tout, ils ne forment ensemble qu'un seul et même objet. C'est ce que Patrice Pavis appelle le glissement, dans la pensée moderne, d'« avoir un corps » à « être un corps ». Cette conception découlant de la « phénoménologie moderne tend à rétablir l'unité entre ces trois instances- corps, voix et parole »¹⁹. De cette façon la voix, qui était antérieurement attribuée à l'expression de l'âme, réintègre sa place au sein du corps. La parole n'est plus considérée comme en-dehors de la chair, au contraire elle la traverse, y trouve une résonance, tandis qu'elle devient voix.

Seule la conscience d'exister en tant qu'objet, la subjectivité, le *je* peut être « à côté » de l'existence de cet objet.

« Le mot objet sert essentiellement ici à souligner dans le corps l'*autre* du sujet, entendu ici comme ce qui, dans l'être humain, dit *je* et croit décider.

¹⁹ B. Villien, « Corps et théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 409.

Dire le corps *autre* renvoie au fait qu'il n'est « rien en dehors du désir inconscient et des fantasmes qu'il suscite », car c'est en cela qu'il échappe forcément au *je*, comme on l'a dit de la chair. Seul un corps ainsi conçu et assumé peut devenir « l'objet » de métamorphoses qui sont autant de figures d'un inconscient ignorant notre logique » ²⁰.

Il faut emmener l'acteur à se percevoir ainsi, comme un objet séparé de son ego, si l'on veut le libérer de l'emprise de la volonté, du désir de signifier, de faire sens, si l'on veut présenter une image du corps transformée.

Ce que montre l'acteur-dansant est un corps fictif. Un corps fictif, mais qui n'est pas une projection d'un personnage fictif sur le corps de l'acteur. Je fais une distinction entre les deux. C'est que l'acteur ne prétend pas montrer autre chose sur la scène que lui-même, mais une image de lui-même métamorphosée, différente de son corps quotidien, par la mise à nu. L'acteur-dansant est donc différent de l'acteur incarné, qui est habité par un personnage, qui tente de faire coïncider sa propre image et celle de son personnage, comme dans la méthode de Stanislavski. Différent aussi de l'acteur distancié du théâtre de Brecht, qui demeure le *moi* de l'acteur désignant son personnage, montrant la distance entre le personnage et lui-même. Mon acteur est un acteur amplifié et dépouillé. Dépouillé de sa volonté de contrôle et de l'idée d'avoir à représenter quoi que ce soit. Amplifiée l'affirmation de sa présence au monde en tant que corps, son être-là, alors qu'il brûle jusqu'à ses dernières énergies. Dans ce sens, cet acteur se rapproche du performeur, car la partie performative de son jeu est plus fortement affirmée. C'est sa nature intime qui nous est ainsi révélée de façon plus évidente parce que débarrassée de ses masques du quotidien, de tout ce qui habituellement la rend invisible.

²⁰ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, p. 215.

2. La place du texte et l'écriture scénique

Ne plus considérer la scène au départ comme le lieu de la parole, du logos, mais comme celui de la rencontre et de la pure présence implique en quelque sorte de ne plus considérer le texte comme le point de départ du théâtre, comme ce qui appelle la scène. De cette façon, on donne à la scène la possibilité de parler une autre langue que celle des mots, celle de la matière, celle des corps, de l'espace. Pourtant, ne plus considérer le texte comme point de départ ne veut pas dire s'en départir complètement, mais le considérer comme un matériau de la scène au même titre que la lumière par exemple, c'est-à-dire n'étant pas absolument nécessaire au théâtre. Je crois que le rapport entre texte et scène ne devrait pas être un rapport de soumission, mais de mise en tension. Ils ne doivent plus s'illustrer l'un l'autre mais se répondre de toute la force que leur procure leur individualité ou tout simplement s'ignorer complètement, parlant chacun une langue qui ignore l'autre. Ils doivent avoir chacun leur voix propre, sans qu'une des deux voix soit soumise à l'autre. Ou si un des deux doit se soumettre c'est plutôt le texte qui devrait l'être à la scène. C'est la scène elle-même qui doit commander le texte.

En outre, s'il doit y avoir du texte sur la scène, je ne veux pas qu'il s'inscrive dans un mimétisme, qu'il soit porteur d'une fiction ou reproducteur du réel. Je veux que le texte et le théâtre se tiennent en-dehors de la représentation et du principe d'imitation. Car je veux refaire du théâtre le lieu sacré où on aurait la chance de voir émerger la poésie, le rêve, le fantasme, comme une brèche dans l'ordre établi des choses, une provocation envers le réel. La parole ne doit plus servir à créer un espace de fiction

nous renvoyant à un temps et un espace diégétiques à l'intérieur duquel évoluent des personnages définis par ce qu'ils disent. Cela ressemble au projet dont rêvait déjà Antonin Artaud il y a bien longtemps, l'échec de la représentation. C'est effectivement ce qu'il proclamait à travers le théâtre de la cruauté, un théâtre qui ne serait même plus du théâtre mais la vie elle-même, dans ce que cela peut avoir de cruel. « L'art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication »²¹. Je ne suis pas la première à avoir marché derrière ses pas, et si tant de créateurs ont cherché dans cette direction sans jamais refaire la même chose, sans jamais épuiser la question, je crois que c'est justement parce qu'Artaud présentait non pas une technique, une manière de faire du théâtre, mais un absolu. Je pense qu'on peut essayer de tendre vers cet absolu, ou du moins tenter de travailler à partir de cette contradiction entre la pure présence et la nécessité de représenter pour qu'il y ait théâtre. Ce qu'on présente au spectateur, c'est la manière, différente pour chaque créateur, de résoudre cette équation, l'endroit où on place la limite entre les deux. « Artaud », explique Derrida, « s'est tenu au plus proche de la limite : la possibilité et l'impossibilité du théâtre pur. La présence, pour être présence et présence à soi, a toujours commencé à se représenter, a toujours déjà été entamée »²².

Je veux donc que la parole soit matière sonore, prise dans le présent, dans la matérialité de sons émis sur la scène. Aussi, quand elle se fait entendre, je veux qu'elle soit plus souvent adressée directement au spectateur, ou plutôt dirigée vers lui. Il n'y

²¹ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, p.344.

²² Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 366.

a pas dans ce spectacle de véritables dialogues entre les acteurs, parce que je ne voulais pas que la parole ait la fonction qu'on lui attribue au quotidien, celle de permettre la communication. Je voulais qu'on l'entende différemment, dans ce qu'elle a de matière, de vivant, non de fonctionnel. Je voulais en plus que la communication s'établisse autrement que par les mots, à un autre niveau, celui du corps. Si les acteurs s'adressent parfois la parole, bien souvent ils n'en reçoivent aucun écho, leurs paroles se perdent dans le vide, ou bien tous tentent de parler en même temps, sans espoir d'être écoutés ou entendus. Aussi ces acteurs ne sont-ils pas définis par ce qu'ils disent, ils ne font que porter ces paroles, les donner à entendre au spectateur.

Comme le texte n'est plus la structure du spectacle, son squelette, on doit donner aux acteurs une autre structure, une forme de partition à jouer, qu'ils devront suivre à chaque représentation. Cette partition est composée du tissage des actions et des mouvements, et de bribes de texte que l'on a accumulés. C'est-à-dire que le travail d'écriture se fait par montage, en rassemblant tous les morceaux jugés intéressants lors du travail préliminaire. Barba nomme cette partition constituée d'actions le «performance text ». C'est ce qui sera le résultat du travail d'écriture scénique.

2.1 Écriture scénique

Dans un tel type de processus de création le travail de mise en scène et celui d'écriture sont indissociables. L'écriture scénique est un langage qui appartient exclusivement à la scène, un langage fait de signes disparates, grappillés ça et là, souvent le fruit du

hasard. Écriture qui porte attention à ce qui émerge directement de la matière et au sens qui advient de la rencontre, de la juxtaposition et de la friction entre ces différentes matières. Art du disparate, du choc, de la rupture. Chantal Hébert le décrit ainsi :

« Cette écriture scénique consiste en un assemblage, un brassage ou un bricolage d'objets, de paroles, de musiques, de sons, d'éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme des ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, la recombinaison, le déplacement, le jeu de ces éléments permet la constitution de la matière ou texte spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime que ces matériaux ou éléments scéniques établissent entre eux et avec l'espace théâtral »²³.

La grande question à résoudre lors d'un tel processus d'écriture est celle de la motivation : trouver un point de départ assez riche pour déclencher tout le reste. Comment, en somme, trouver une manière de ne pas partir d'une idée abstraite à illustrer sans tourner à vide ou s'égarer complètement. Robert Lepage, qui utilise beaucoup de cette méthode lors de la création de ses spectacles, explique qu'il travaille toujours à partir d'un matériau sensible, c'est-à-dire d'une matière tangible susceptible d'enclencher la participation des acteurs par son caractère évocateur. Par exemple, pour la création de *Circulations*, le déclencheur a été un enregistrement d'un cours d'anglais et une carte routière des États-Unis.

C'est ce matériau qui est appelé *REssource*, dans les cycles Repère, méthode à partir de laquelle travaille Lepage. Il s'intéresse à ce que ce matériau peut éveiller

²³ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, p.9.

spontanément dans l'imaginaire des acteurs, à ce qu'il peut raviver comme souvenir dans leur mémoire. Les comédiens et le metteur en scène développent à partir de là des prétextes à l'improvisation. Les acteurs sont comme des réservoirs d'expériences dans lesquels le metteur en scène créateur puise la matière du spectacle. Peu à peu, en cours de travail, se greffent de nouveaux matériaux qui donnent un nouveau souffle aux créateurs. Au cours des répétitions se construit, à partir des improvisations, la *partition* exploratoire, faite de tous les morceaux à travers lesquels aucun choix n'a encore été fait. Cette phase équivaut au P dans les cycles.

Elle est suivie d'une phase d'*évaluation* qui consiste à faire des choix et à organiser la matière en montant les différents matériaux. Le montage se développe à travers les associations de formes, de rythmes, d'ambiances, de thèmes. Le spectacle se bâtit donc à travers l'assemblage de fragments, de morceaux imbriqués les uns dans les autres, sans qu'il y ait, du moins en ce qui me concerne, de narration, de récit linéaire. La *représentation* est également considérée comme une phase des cycles, car la réponse du public pourra servir par la suite de nouvelle matière pour retravailler le spectacle.

2.2 Processus de création

Un des points importants de mon travail consiste à ne pas concevoir le spectacle en partant de la fin, en définissant d'entrée de jeu le résultat auquel on devrait arriver avant même d'avoir commencé à prendre contact avec la matière. En fait, je fais le

chemin en sens inverse, je travaille sans savoir à l'avance ce que je cherche à dire; c'est au cours du processus que se révèle peu à peu le propos de l'oeuvre. Bien sûr ce propos, l'objet du spectacle, fait déjà partie de moi, il y est enfoui. C'est le processus qui me permet de l'identifier, de l'en extraire. À vrai dire, c'est simplement une manière de me libérer de la censure et du déterminisme. La meilleure que j'ai trouvée jusqu'à maintenant. Je pense que si j'arrive à la pratiquer avec sincérité, cette méthode peut arriver à révéler ce que je suis profondément en tant que créatrice et aussi en tant qu'être humain. Elle permet de libérer le processus créatif de toute idée préconçue et de ce qui est superflu.

Bref, pendant une grande partie du travail j'ignore encore de quoi l'oeuvre traitera, quel sens émergera à travers la matière, et j'essaie de l'ignorer le plus longtemps possible pendant la phase préliminaire de recherche. Ce que je connais plus sûrement, ce sont les moyens, le chemin à emprunter pour arriver à construire une forme à partir de la matière brute. Si le processus est si important, c'est qu'il est la seule certitude à laquelle je peux me raccrocher. Comme l'explique Barba, « il s'agit de mettre en oeuvre un processus de travail beaucoup plus que de prévoir la manière dont il s'achèvera. En d'autres termes : la solution du problème concernant les choses intéressantes à dire, la « pensée profonde », n'est pas dans la recherche de choses intéressantes ou de pensées profondes » ²⁴. Nous avançons donc à tâtons avec les acteurs, suivant le chemin que je crois le plus approprié, le plus susceptible de faire naître en eux les qualités qui leur permettront d'avoir cette *présence* bien particulière une fois sur scène. Cela, sans chercher à répondre à des standards ou à plaire à un

²⁴ Eugenio Barba, *Anatomie de l'acteur*, p.201.

spectateur futur. Nous nous appliquons à laisser les choses évoluer lentement et naturellement, sans rien forcer. « Regarder un spectacle à partir de la fin », ajoute Barba, « constitue même un blocage du processus créatif et renforce le risque de céder à la superstition, de croire que ce qui peut être un signe aux yeux du spectateur n'est pas un *signe pour lui* mais un *signe en soi* »²⁵. En cours de route il y a nécessairement direction du sens, ne serait-ce que par mes choix de matériaux sensibles, par ma manière de présenter les improvisations ou mes indications aux acteurs. Et dès que commence le travail de mise en forme, de montage, mon contrôle sur le sens devient de plus en plus clair. Même si je veux me garder de trop orienter la lecture, de tenir un discours univoque au spectateur, je ne peux tout de même pas échapper à l'émergence d'un contenu, cela est inévitable et nécessaire. Mais je souhaite que ce sens ne soit pas totalement fermé, qu'il laisse encore assez d'espace à l'imaginaire du spectateur.

Enfin, je considère la création théâtrale avant tout comme une expérience humaine. C'est une rencontre entre des créateurs qui partagent un univers commun pendant un certain temps, sorte de traversée en haute mer, pendant laquelle chacun évolue en tant que créateur et parfois même en tant que personne. Processus dont le résultat, le spectacle, est une étape essentielle mais qui ne doit pas prendre toute la place. Bien sûr il est important que le processus trouve un aboutissement et rencontre le spectateur pour être complet. Le travail de recherche est stimulé par cet objectif final, il en a besoin, sans quoi les acteurs finissent nécessairement par se lasser et cessent d'être créatifs après un certain temps. Si, à travers les ateliers de recherche, je transmets aux comédiens ma vision du travail d'acteur, ce n'est pas dans le seul but

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

de former des acteurs, c'est pour pouvoir donner à cette vision une application concrète. Le résultat est la somme de toutes les étapes que nous avons traversées. On ne peut donc sauter des étapes et tenter d'arriver plus rapidement au résultat final, cela n'aurait aucune valeur. La valeur du spectacle tient précisément dans ce qui a nourri le processus, dans toutes ces couches qui se sont accumulées en cours de route, qui ne sont pas nécessairement montrées sur scène mais que le spectateur perçoit inévitablement. Ce que l'on présente au spectateur est l'état du processus au moment de la présentation.

3. Le regard du spectateur et la réception de l'oeuvre

Si ma démarche est marquée par la danse, je persiste donc à penser et à soutenir que je fais bel et bien du théâtre. Car contrairement à la danse, qui fait de la matérialité des corps dans le présent de la scène son principal objet, je recherche, à travers cette même matérialité quelque chose qui transcende le présent, le réel. Un ailleurs à l'intérieur duquel peut se faire l'expérience de l'altérité. Un espace fictif en quelque sorte. En somme, je me suis détachée de la représentation sans toutefois me départir de la fiction. Pourtant, s'il y a encore fiction, ce n'est pas celle née du texte ou de la scène, mais de la projection que fait le spectateur de sa propre fiction, qui se déploie alors qu'il vit l'expérience de la présence. Je crois que la grande différence entre la danse et le théâtre tient spécifiquement dans la volonté de stimuler l'imaginaire du spectateur pour qu'il repense l'espace de la scène, et repense par le fait même l'espace de ses représentations intérieures. Si la danse implique de façon plus évidente

le corps du spectateur, elle ne requiert pas implicitement une participation de son imagination. À mon avis le théâtre a quant à lui trop souvent tendance à laisser le corps du spectateur à l'écart de l'expérience. Ce que je souhaite, c'est réconcilier les deux modes de réception. Faire en sorte que le spectateur oscille entre une perception physique, par les sensations qui le traversent alors qu'il vit l'expérience, et la projection mentale d'une fiction.

C'est pourquoi le spectateur doit avoir l'espace de liberté pour reconstruire ses propres images, sa propre narration, sa fiction. Une fiction qui n'est pas le fruit de la logique mais de ses fantasmes, de ses désirs enfouis. C'est ce que je veux lui donner, un espace de liberté. « La relativité des significations est en effet plus évidente dans ces formes de théâtre qui ne s'appuient pas sur un texte écrit ou une tradition précise mais sur le « performance texte » et sur des conceptions et des expériences individuelles et collectives »²⁶. Ce qui ne veut pas dire de faire de la scène un chaos, une masse de matière informe, ce qui aurait plutôt comme effet d'effrayer le spectateur et de le repousser. Le spectacle doit avoir une structure, perceptible mais non identifiable par le spectateur, assez souple pour lui permettre d'établir ses propres réseaux entre les différents fragments de l'oeuvre sans qu'il se sente totalement abandonné. C'est le sentiment d'être accompagné au cours de l'expérience qui lui permet de s'y abandonner pleinement. Je pense qu'une partie de l'oeuvre et de son sens se construit précisément dans l'activité de réception. Le spectateur ne saisit pas tout ce qui se passe sur la scène par la logique, plusieurs signes échappent à sa compréhension, et c'est à partir de ce moment que s'effectue un lâcher prise de la

²⁶ Eugenio Barba, *op. cit.*, p.203.

raison et qu'il s'abandonne à ses sensations. Comme il n'est plus dans un exercice de reconnaissance et de classement suivant des codes qu'il connaît, il peut vivre une expérience originelle, dépouillée de stéréotypes et de référents culturels, et peut-être entrevoir l'altérité.

3.1 Espace d'ajustement

Pour rendre au spectateur la liberté d'y projeter ses propres fantasmes, je crois qu'il faut faire de la scène le lieu de l'ailleurs, le lieu du dépaysement. « Paysages épars de la scène soustraits à la représentation, au mythe de la représentation, pour permettre à celle-ci d'être enfin un espace d'ajustement, de production, un théâtre du dépaysement »²⁷. Le spectateur devrait se sentir à la fois appelé et dépaycé par l'oeuvre. Appelé parce que son attention est attirée en bloc par ce corps qui se révèle à lui dans toute sa nudité ; dépaycé parce qu'il n'y reconnaît rien de rassurant, il ne peut y voir le réel tel qu'il a l'habitude de le voir. Si la scène ne fait plus référence au réel, qu'elle n'est plus l'espace où l'on représente ce réel, elle doit nécessairement être le lieu d'autre chose, cet ailleurs, en marge du réel. De cette façon la scène est exemptée de l'obligation de répondre aux lois de la logique, du réalisme, de la reproduction; elle devient un système singulier n'obéissant qu'à ses propres lois, auquel est encore étranger le spectateur. Le réel ne se laisse plus voir dans ce qu'il a de familier, il est déplacé, étrangéifié. Dans l'activité de réception, le spectateur tente de faire sienne cette réalité autre, en y confrontant son propre univers, en y projetant ses

²⁷ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, p.113.

désirs, ses fantasmes. Dans cet espace de suspension du réel, les fantasmes du spectateur rencontrent ceux des acteurs et des créateurs. La scène n'apparaît donc plus comme étant le lieu d'une seule fiction mais comme un espace ouvert à la rencontre de toutes les fictions.

Par le fait même, la scène ne peut plus prétendre présenter un temps et un lieu uniques, faisant référence à quelque lieu ou époque connus, s'inscrivant dans la logique de la fiction. Pourtant, si la scène ne représente plus un lieu et un temps fictifs, elle projette le spectateur dans une autre sorte de temps que celui de la réalité scénique, de la durée du spectacle, un temps hors du temps, une temps arrêté ou du moins ralenti. Un temps qui se déploie en de multiples dimensions, un présent infiniment présent. Un temps de suspension, d'ajustement, qui n'est pas structuré par un début et une fin. Le même phénomène se produit pour le lieu, qui s'affirme plus fortement comme l'ici-maintenant de la scène tout en faisant miroiter un ailleurs. Le théâtre se présente alors comme hétérotopie. Les hétérotopies sont des espaces différents. « Ils apparaissent comme une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons. Chaque culture se réserve ainsi des espaces qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements. Aussi la capacité de l'oeuvre d'art de « faire monde » est toujours pensée au pluriel- donc pas dans un sens utopique mais hétérotopique » ²⁸.

²⁸ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, p.48.

3.2 Corps du spectateur

Afin qu'il prenne continuellement conscience de l'expérience qu'il est en train de partager avec les acteurs, je pense qu'on doit faire en sorte que le spectateur ait une conscience plus aiguisée de son propre corps dans l'espace. Par moments il peut être happé par l'effet de *présence*, son esprit étant comme suspendu à l'intérieur de ce temps en dehors du temps, dans l'ailleurs; mais il doit revenir ensuite dans le présent de la scène, jouant ainsi un jeu d'aller retour. Il participe alors totalement à l'expérience théâtrale. Je ne veux pas qu'il projette entièrement son esprit dans un espace fictif et oublie sa propre présence physique. On doit sans cesse le ramener, par les moyens de la scène, au moment présent, au réel de l'expérience vécue, en le déstabilisant, en ne le laissant pas se caler confortablement dans son fauteuil, le corps endormi. Il doit avoir conscience du trou que son corps fait dans l'espace, de la place qu'il occupe par rapport aux acteurs et aux autres spectateurs, et se voir comme de l'extérieur en train de vivre une expérience. Comme le danseur de butô qui se voit en train de danser, sans pour autant faire intervenir sa volonté, son « moi » conscient. Conscience d'un corps qui commence à percevoir au-delà de la raison, qui vit et ressent indépendamment de sa volonté. Alors le spectateur peut commencer à apercevoir cet *autre* à l'intérieur de lui-même qui échappait au *je*, à sa subjectivité.

Par une forme non arrêtée, à la limite du théâtre et de la danse, je propose en quelque sorte au spectateur un mode de réception qui oscille entre celui attribué spécifiquement à la danse et celui propre au théâtre. Lorsqu'il est en présence du danseur, le corps du spectateur est attiré en bloc dans le mouvement, suivant le flux

énergétique. Sa perception est motorique et kinesthésique, dit Pavis. La perception du corps de l'acteur est plus complexe car elle joue continuellement sur deux niveaux. Patrice Pavis explique le phénomène de réception du spectateur en regard du corps de l'acteur comme un « va-et-vient continu entre l'intérieur et l'extérieur ». « Parfois, il se perçoit de l'intérieur en s'identifiant à l'objet ; parfois, il perçoit l'autre de l'extérieur comme un corps étranger. Il y a une dénegation perpétuelle de la réalité du perçu » ²⁹. La perception de l'acteur-danseur en scène est d'autant plus ambiguë. « Il ne fait qu'amplifier et accentuer le mouvement pendulaire de cette dénegation, il promène le spectateur entre fiction éloignée et performance vécue, l'entraîne dans le mouvement et, à d'autres moments, l'ancre dans une fiction où se mêle sa propre connaissance de la réalité » ³⁰. S'il y a une différence quant à la réception entre acteur-danseur et acteur-dansant je pense que c'est précisément au niveau du mouvement perceptuel entre fiction éloignée et performance vécue. D'après moi, l'acteur-dansant suggère plutôt au spectateur un mouvement vibratoire que pendulaire. C'est-à-dire que le spectateur n'est jamais totalement dans un mode ou dans l'autre, mais toujours un peu dans les deux à la fois, dans la vibration de l'un et l'autre. Toujours à la limite, sa position n'est jamais complètement certaine. Ainsi il est en perpétuelle réorganisation de ses perceptions.

²⁹ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, p. 119.

³⁰ *Loc. cit.*

CHAPITRE II

POÉTIQUE D'UN SPECTACLE

Pour moi le travail du metteur en scène ne consiste pas à mettre en oeuvre tous les moyens possibles pour illustrer un point de vue ou une vision personnelle d'un texte. Je ne considère pas non plus le metteur en scène comme le dictateur de la scène, comme le directeur omniscient, possédant les seules réponses valables. Je crois que bien souvent toutes les réponses viennent des acteurs en premier. Le metteur en scène se doit d'abord d'être très à l'écoute de ses acteurs. Il faut ensuite savoir leur poser les bonnes questions, les stimuler suffisamment, et savoir faire les bons choix dans toute la matière qu'on a accumulée. Le metteur en scène a lui aussi beaucoup à apprendre de ses acteurs à travers une telle expérience. Il ne doit pas prétendre enseigner ce qu'il sait faire aux comédiens, mais trouver la manière d'apprendre avec eux. Cela demande une forme d'humilité et d'abandon de sa part.

Abandon aussi par rapport à la volonté très puissante de vouloir faire du sens, de trouver des justifications, de construire une oeuvre réconfortante, rassurante tant pour soi que pour le spectateur. J'ai dû me placer dans un état d'esprit particulier pour suivre ma démarche avec honnêteté et me défendre souvent contre moi-même. J'ai en effet essayé de pratiquer une forme d'*epoché*, comme le chercheur qui utilise une méthode phénoménologique, c'est-à-dire faire *tabula rasa* de ce que je connais du

théâtre, de ce qui est considéré comme bien ou moins bien, de mes préjugés, bref de tous mes *a priori*, pour me concentrer uniquement sur les phénomènes émergents. Parce que la peur de l'inconnu et de l'échec est souvent très forte, il faut sans cesse se rappeler la patience et le lâcher prise que requière une telle expérience. Je dois me méfier de ma propre intelligence, puisque qu'elle a tendance à vouloir me faire emprunter les chemins les moins périlleux, ceux qui donnent des résultats rapidement, de façon à se conforter dans ses idées. Il faut combattre l'angoisse de ne pas connaître l'issue, de marcher les yeux bandés en équilibre sur un fil tendu au-dessus d'un gouffre, si l'on veut vraiment laisser pénétrer une part d'inconscient, de non contrôlé dans la création .

Un même lâcher prise est nécessaire de la part des acteurs. Naturellement, ce ne sont pas non plus tous les acteurs qui sont prêts à se laisser entraîner dans ce type d'expérience. Cela nécessite des acteurs qui sont prêts à s'investir totalement, à faire ce chemin vers l'intérieur avec humilité. Un acteur-chercheur, qui cherche non seulement à évoluer dans son métier, mais qui cherche aussi à évoluer en tant qu'être humain à travers l'expérience du théâtre. Un acteur, donc, qui accepte de se tromper, prêt à explorer plusieurs chemins avant de trouver le bon ; prêt aussi à aller au-delà de ses limites et à considérer le travail en atelier aussi sinon plus important que le résultat final. Un acteur qui accepte également de puiser au fond de lui-même, dans ses expériences personnelles, et n'a pas peur de se dévoiler dans ce qu'il a de plus vulnérable. Un acteur qui ne fait pas du théâtre pour satisfaire un ego et avoir du succès.

Si l'acteur s'investit totalement dans un processus de travail comme celui-ci il peut apprendre beaucoup sur lui-même, comme créateur et comme personne, aussi parce qu'il expérimente de nouvelles sensations, qu'il explore des zones peut-être encore inconnues de sa psyché. Pas parce qu'il apprend des théories ou suit une méthode rigide qui lui est imposée, mais parce qu'il doit découvrir le bon chemin, qui lui est personnel, pour atteindre le niveau de concentration et d'énergie nécessaires pour faire naître une impression forte de présence. Au cours du travail préliminaire d'atelier, les comédiens, parmi les six participants, à opposer le plus de résistance, à avoir le plus de réserves et qui avaient le plus de difficulté à vivre dans l'absence d'une finalité déterminée et de balises claires, étaient les comédiens les plus expérimentés, parce qu'ils sont habitués à travailler à l'intérieur de paramètres connus, avec des outils qu'ils maîtrisent mais que je leur demandais de désapprendre pour en développer de nouveaux. Les jeunes acteurs étaient plus avides d'expériences leur permettant de se constituer une méthode personnelle. Ce qui ne veut pas dire toutefois qu'ils arrivaient plus rapidement à des résultats concluants.

Je souligne qu'il est de première importance comme metteur en scène de créer un climat de confiance entre les membres du groupe et une bulle à l'abri des regards extérieurs. Ce qui se passe et se dit de personnel dans le groupe de recherche doit y rester de façon que chacun puisse s'exprimer en toute liberté. Chacun doit avoir une grande ouverture et un grand respect envers les autres, sinon aucun abandon n'est possible et l'expérience risque d'être stérile.

1. L'exploration corporelle et la production de matériel

Les ateliers comprennent toujours un bon réchauffement, des exercices qui visent à développer de nouvelles habiletés chez le comédien et à augmenter sa concentration pour les improvisations de création qui viennent ensuite. Je l'ai déjà mentionné, mais je le répète, les exercices n'ont pas pour objectif d'apprendre aux acteurs des techniques mais de les aider à se défaire de leur barrières pour atteindre le niveau d'abandon nécessaire. Comme l'élève en butô, l'acteur doit d'abord désapprendre pour réapprendre à bouger de façon plus personnelle. « L'élève en butô est cependant imprégné, orienté sans s'en apercevoir, ou plutôt dés-orienté, poussé dans ses retranchements par des consignes négatives. Il lui faut d'abord désapprendre, puis trouver la danse qui réside en son corps. Les exercices ne proposent nul modèle à reproduire, ils développent l'imaginaire, accroissent l'endurance, développent l'énergie et la fluidité »³¹.

Je n'informe pas les comédiens des exercices qui peuvent entrer dans la création du spectacle, parce que je veux que tous les exercices soient exécutés avec le même sérieux, sans distinction. Lorsque je parle de sérieux, cela ne veut pas dire que les ateliers se font sans plaisir. Même qu'il est plus facile de stimuler l'imaginaire des comédiens lorsque l'on suggère les exercices comme des jeux qui demandent leur participation plutôt que comme des test d'habiletés, car ils n'ont pas le stress d'avoir à réussir l'exercice, d'arriver à un résultat intéressant. Mais l'investissement doit toujours être complet de la part de tous les acteurs, même de ceux qui observent ce

³¹ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, p. 91.

que font les autres. Dès qu'un des comédiens ne s'investit pas complètement dans le travail, cela mine perceptiblement l'ambiance. Aussi je veux que pour chaque exercice ils se concentrent uniquement sur le faire, sur les moyens physiques pour parvenir au bon état de concentration et de tension, sans se poser de questions sur le résultat et sur l'utilisation future du matériau produit. Il faut enlever aux acteurs la volonté de bien faire, de faire des choses belles, des mouvements gracieux, amples, car c'est ce qui les empêche d'être vrais, d'être branchés sur eux-mêmes quand il font les exercices. Il ne doivent pas non plus être juges d'eux-mêmes, car du moment que les acteurs commencent à se regarder et à s'évaluer ils cessent d'être à l'écoute des sensations corporelles. Ils ne portent plus attention au processus vivant mais au résultat produit, ce qui est une grande erreur, car l'acteur est généralement assez mauvais juge de lui-même. Grotowski, dans ses règles adressées aux acteurs, élabore aussi cette pensée.

« Dans tout ce que vous faites il faut garder à l'esprit qu'il n'y a pas de règles fixes, pas de stéréotypes. L'essentiel est que chaque chose doit venir du et par le corps. D'abord et surtout, il doit y avoir une réaction physique à chaque chose qui nous affecte. Avant de réagir avec la voix, il faut d'abord réagir avec le corps. Si vous pensez, il faut penser avec le corps. Vous devez penser avec tout le corps, par les moyens d'action. Ne pensez pas aux résultats, et surtout pas à ce que le résultat soit beau. Si cela vient spontanément et organiquement, comme des impulsions vivantes, finalement maîtrisées, ce sera toujours beau - beaucoup plus beau que toute somme de résultats calculés mis ensemble »³².

Pour faciliter la lecture de ce qui suit, j'ai divisé les exercices en deux catégories, soit les exercices visant le développement de nouvelles habiletés chez les comédiens et les exercices destinés à la recherche de matériel pour le spectacle. Mais il faut préciser qu'il n'y a pas une si grande différence entre les deux. Parfois certaines exercices

³² Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, p.168.

formateurs ont donné des résultats fort intéressants et j'ai cru bon d'en conserver des fragments dans le spectacle. D'autres fois je n'ai rien pu tirer de bon de certaines improvisations dirigées, mais elles ont permis aux acteurs d'avancer un peu plus et de comprendre des mécanismes qu'ils n'étaient pas arrivés à comprendre autrement. L'important est de savoir reconnaître dans tout cela ce qui a assez d'intérêt pour être intégré à l'oeuvre.

(Les exercices présentés ci-dessous sont basés à la fois sur mes expériences personnelles de comédienne et de metteuse en scène et inspirés d'exercices expérimentés lors d'un stage de danse Bûto avec Jocelyne Montpetit et d'un stage auprès du chorégraphe Pierre-Paul Savoie. Bien que plusieurs de ces exercices s'apparentent à ceux proposés par Grotowski dans l'ouvrage *Vers un théâtre pauvre*, ceux détaillés dans le livre *Butô(s) d'Odette Aslan et B.Picon-Vallin*, comptabilisés dans l'oeuvre d'Eugenio Barba, ou à certains exercices traditionnels de Yoga.)

1.1 Laboratoire du geste

a) Préparation

Les exercices de préparation servent à réchauffer les muscles et à étirer les articulations pour éviter les blessures lors des improvisations qui vont suivre, ainsi que les courbatures qu'elles peuvent entraîner après coup, puisqu'elles demandent aux acteurs un effort non habituel et stimulent des parties du corps qui sont peu utilisées au quotidien. Ils visent aussi à plonger l'acteur dans un état de détente, de concentration et d'éveil des sens. On fait toujours au moins deux de ces exercices au début de chaque atelier, car ils sont indispensables pour entrer dans le travail avec la bonne attitude.

- **Étirements et assouplissement des articulations** : Chacun peut s'étirer individuellement ou sinon on fait en groupe un étirement des cinq méridiens avec des respirations abdominales. On doit faire en sorte que les acteurs ne négligent aucune des parties du corps lors des étirements, notamment le bassin, le tronc et les hanches , qui sont souvent oubliés mais qui sont des centres importants du mouvement.

- **Course** : On fait quelques tours de salle au pas de course jusqu'à temps que les acteurs soient essoufflés. Cela est suivi d'un temps de détente.

- **Danse libre sur musique rythmée pendant dix minutes** : On doit danser les yeux fermés en se laissant complètement aller aux impulsions du corps. On doit continuer à danser même si l'on atteint un stade de fatigue et d'essoufflement.

- **Course à obstacles dirigée** : On dirige verbalement les acteurs à l'intérieur d'un trajet virtuel au cours duquel il y a différents obstacles à franchir. Les acteurs doivent visualiser ce trajet et effectuer les mouvements que cela nécessite. Il ne s'agit pas de mimer les actions mais de ressentir intérieurement comment le corps réagit.

- **Itchini Sanchi** : Ceci est un exercice tiré de la pratique du yoga. On abaisse le centre de gravité en pliant les genoux et en écartant les pieds à la largeur des épaules. Dans cette position on frappe le sol en rythme avec les talons sans

que le reste du corps saute. Seules les jambes travaillent et il faut faire attention de ne pas donner des coups dans la colonne vertébrale. Sur le rythme on entonne une petite comptine en japonais en faisant descendre la respiration vers le bas du ventre.

- **Choeur grec** : Cet exercice de groupe développe la concentration, l'écoute entre les membres du groupe, la motricité et la spontanéité. On se place en formation triangulaire de façon à ce que la personne qui se trouve à l'avant devienne le coryphée, c'est-à-dire celui qui dirige le choeur. Il improvise des mouvements que le groupe doit reproduire avec précision. On peut explorer deux vitesses différentes de mouvements ; soit très lent, alors le groupe doit bouger simultanément sans que l'on puisse distinguer la source du mouvement ; soit très rapide, alors le coryphée fait un mouvement et attend la réponse du groupe qui doit se faire à l'unisson. C'est toujours le regard qui détermine le coryphée. Le regard doit toujours rester fixé à l'avant et la personne qui n'a plus dans son champ de vision les autres devient le chef de choeur. Le changement de chef s'effectue donc lorsqu'il y a un pivot du corps ou de la tête.

b) Exercices visant à développer la conscience du corps

- **Visualisation du corps externe et interne** : L'exercice commence par une détente complète de toutes les articulations et une série de respirations lentes. On demande à l'acteur de sentir chacune des parties de son enveloppe

corporelle, toute la surface de la peau, en la visualisant. On part d'une extrémité du corps et on se rend jusqu'à l'autre extrémité. Le même exercice se fait sur l'intérieur du corps, soit avec les articulations, les muscles ou carrément le squelette. On doit sentir chacun des os qui composent le squelette, puis se déplacer dans l'espace en tentant de conserver la sensation engendrée par l'exercice. Un tel trajet peut être fait au début de chaque atelier pour permettre à l'acteur de se concentrer et de reprendre contact avec son corps. Les premiers trajets sont accompagnés oralement, mais peu à peu on laisse l'acteur faire ce trajet par lui-même à son propre rythme.

- **Visualisation d'images mentales** : Cet exercice commence pas le même rituel que dans le précédent exercice, mais au lieu de faire une simple visualisation on emmène l'acteur à transformer son corps, à le métamorphoser par le biais d'images mentales. On lui demande par exemple de sentir que des chocs électriques traversent la jambe. Sentir s'épaissir l'enveloppe corporelle comme si elle était gonflée. Sentir que le squelette devient fragile comme du cristal et que ce cristal se brise en morceaux à chacun des déplacements, jusqu'à ce qu'il soit rendu à l'état de poussière. On demande ensuite aux acteurs de renaître lentement de leurs cendres avec un squelette normal. On peut visualiser plusieurs images en même temps dans différentes parties du corps. Ainsi on met en forme le corps en travaillant directement les tensions musculaires et cela en utilisant l'imaginaire des acteurs. On peut aussi, lorsqu'ils sont plus habitués à cette forme de visualisation, leur demander de métamorphoser leur corps en animal. Encore

une fois il ne suffit pas d'imiter un animal, mais de s'approprier son comportement, sa manière de se mouvoir, bref de trouver l'énergie de cet animal

- **Exercice de la locomotive** : On choisit une partie du corps, soit un doigt pour commencer, puis une épaule, un genou. Ce point précis dirige le reste du corps comme la tête du train, en explorant l'espace. On peut visualiser que cette partie du corps est tirée par un fil invisible ou qu'elle est le nouveau centre de la vue. L'acteur commence l'exercice assis sur une chaise en explorant l'espace autour de lui avec la partie du corps déterminée. Cette force directrice doit l'emmener à se lever et à marcher en changeant de direction et de vitesse. On doit avoir l'impression que seule cette partie du corps est dotée de volonté et que le reste du corps suit le mouvement que lui imprime la tête de la locomotive. Si l'acteur ne laisse pas son corps parfaitement disponible, crispe certains de ses muscles inutilement ou devance le mouvement en n'abolissant pas complètement sa volonté, on perd automatiquement la compréhension du mouvement et l'étrange effet d'un corps qui se meut de lui-même.

- **Exercice de gaspillage de l'énergie** : On demande d'abord à l'acteur de faire des mouvements pour dépenser le plus d'énergie possible. Puis on lui demande de refaire le même trajet par une visualisation physique, en essayant de dépenser autant d'énergie que lors du premier essai tout en demeurant parfaitement immobile.

- **Naissance et mort d'une plante** : Il s'agit encore d'un exercice de visualisation mais dans lequel il y a intégration de la notion de vitesse et de durée du mouvement. L'acteur doit se percevoir comme une matière végétale qui croît pour devenir une plante à maturité et dépérit ensuite pour redevenir matière organique. On demande à l'acteur d'effectuer la moitié du trajet en cinq minutes et le retour également en cinq minutes, sans lui indiquer le passage des minutes. Ce travail de lenteur demande une grande force musculaire et une souplesse des articulations pour que le mouvement ne se fasse pas par saccades mais de façon continue.

- **Envelopper le corps de l'autre** : Cet exercice concerne également la notion de temps et la lenteur du mouvement et aide à faire tomber les barrières du toucher physique entre acteurs. Ceux-ci se placent les uns en face des autres en groupes de deux. Un des deux acteurs doit embrasser l'autre de son corps en prenant contact avec le plus de parties possibles et ce pendant cinq minutes. Il fait le mouvement inverse de se détacher du corps de son partenaire dans le même laps de temps. On inverse ensuite les rôles.

- **Exercice des vents** : Cet exercice se fait deux par deux, face à face. Un des deux acteurs envoie des vents dans différentes directions par un léger contact de la paume de la main sur différentes parties du corps de l'autre. Il doit varier le plus possible la force de l'impulsion, les directions, les parties du corps touchées. Le partenaire doit recevoir l'impulsion avec honnêteté, sans amplifier ni résister à la poussée envoyée, en laissant le corps répondre et le

mouvement se répercuter dans le reste du corps. Cela doit se faire dans la souplesse. On le fait ensuite de façon simultanée, en étant à la fois celui qui envoie et celui qui reçoit. Finalement on peut faire le même exercice à distance, comme si on soufflait du vent sur l'autre avec la paume.

- **Marche inspirée du théâtre Nô** : On doit abaisser le centre de gravité au niveau du bassin en pliant les genoux et en redressant le dos très droit pour déplacer l'axe du corps très légèrement vers l'arrière. Les jambes peuvent ainsi bouger de façon indépendante du haut du corps. On doit faire une marche en ligne en gardant le regard fixé sur un point devant soi. Le tronc doit toujours rester au même niveau et le corps ne doit pas balancer de gauche à droite comme c'est le cas dans la marche normale. La réussite de cet exercice est liée à la lenteur de la marche et au changement de poids d'une jambe à l'autre qui doit se faire en suivant la respiration. On a l'impression, lorsque l'acteur parvient à garder la stabilité du tronc, que le corps flotte, qu'il se déplace sans bouger.

c) Exercices visant le développement d'une gestuelle personnelle

- **Improvisation libre en zone restreinte avec musique** : Les premières improvisations se font seules devant le reste du groupe, car les acteurs doivent perdre leurs inhibitions à improviser sous le regard des autres. Nous ne sommes pas là dans le but de nous comparer mais d'arriver tous ensemble à créer un spectacle. Aussi ils ne doivent pas percevoir les commentaires

comme des critiques négatives mais comme des indices qui peuvent les aider à atteindre ce que l'on cherche en terme de présence.

Lorsqu'il y a utilisation de musique lors des improvisations on demande aux acteurs de ne pas essayer d'illustrer la musique, de la transposer en mouvement ou d'en suivre le rythme. Nous utilisons la musique dans les exercices pour aider les acteurs à se concentrer et à s'approcher de l'état de transe, ce qui est plus difficile dans le silence.

- Improvisation libre sur musique avec objet imposé : J'intègre à l'improvisation dansée un objet de grande dimension avec lequel l'acteur doit interagir. Je veux que l'acteur se nourrisse du contact physique avec son environnement, qu'il soit capable de rester branché sur ses sensations physiques tout en ayant à négocier avec une donnée extérieure.

- Improvisation en duo avec contact physique : L'acteur doit être à l'écoute de ses propres impulsions tout en étant à l'écoute de ce que lui suggère son partenaire. Je parle ici d'une écoute corporelle. L'acteur se laisse transformer au contact de l'autre. C'est un échange où il doit donner et recevoir en même temps.

- Improvisation en duo sans contact physique : Les deux acteurs doivent travailler ensemble dans un même espace sans pour autant se toucher. L'écoute est plus difficile que dans l'exercice précédent. Les acteurs ont tendance à vouloir jouer quelque chose, à essayer de représenter pour arriver

à se comprendre. Ou encore chacun reste dans son propre univers de façon hermétique sans arriver à entrer en communication avec son partenaire, alors il n'y a pas d'évolution commune.

- Improvisation avec petit objet en zone restreinte : On ne peut travailler de la même manière avec un petit objet qu'avec un objet de grande dimension. Il s'agit moins de prendre appui sur l'objet, d'avoir un contact physique, que d'entrer en dialogue avec. Aussi doit-on adapter le mouvement à la dimension de l'objet, on doit le concentrer et l'intensifier autour de l'objet. Si j'impose un espace de petite dimension c'est pour que l'acteur développe la conscience de l'espace à travers des repères physiques plutôt que visuels. Car il ne peut, s'il doit toujours vérifier où est son corps dans l'espace, être totalement libre de ses mouvements.

1.2 Ateliers de création

La technique de mise en branle du travail de création que j'ai utilisée est semblable à celle développée par Pina Bausch avec ses danseurs. Lorsqu'elle crée une nouvelle chorégraphie, elle commence toujours par discuter avec ceux-ci avant de travailler le mouvement ou de déterminer de quoi va traiter le spectacle, les interrogeant sur certaines de leurs expériences personnelles. De la même façon, notre motivation de départ, ce qui a donné le premier élan à la création, a été une discussion ouverte, alimentée par deux questions très larges et très simples qui m'ont permis de

déterminer, par les recoupements d'idées, quelles étaient les préoccupations communes aux membres du groupe. Les questions étaient les suivantes :

Qu'est-ce que vous rêvez de voir sur une scène, que ce soit de l'objet le plus banal à l'idée la plus compliquée et la plus folle, un fantasme de créateur quoi.

Qu'est-ce qu'on ne peut absolument pas présenter sur une scène, ce qui pour vous est insupportable à regarder.

Ce qui m'intéressait n'était pas précisément les réponses aux questions mais toute la discussion autour, les anecdotes, les souvenirs, les désirs. J'y ai puisé des germes d'idées. Après coup, en repensant à ce qui s'était dit lors de cette rencontre, je me suis rendu compte que tous les acteurs étaient préoccupés par leurs limites physiques et mentales, par la peur d'être incapables de dire ou de faire des choses en raison de ces limites. C'est ce qui m'a donné envie de travailler à partir de la limite et du handicap corporel.

C'est à partir de cette première piste que j'ai fait une cueillette d'images qui ont servi à certains exercices de création, mais aussi comme source d'inspiration pour l'aspect esthétique du spectacle. J'ai travaillé avec les comédiens à partir de six images différentes (annexe 1). Je ne savais pas d'entrée de jeu quelles improvisations j'allais suggérer aux comédiens. Les idées sont apparues au fur et à mesure que l'on avançait ensemble . Voici brièvement les pistes qui m'ont guidée lors de la création.

- **Actions physiques** : Le travail que nous avons fait sur les actions physiques est basé sur les recherches de Grotowski. Nous avons tenté de retrouver l'impulsion physique du geste en creusant un souvenir personnel,

pas dans le but de trouver un plus grand réalisme mais en cherchant la pulsion de vie, l'*organicité*. La différence d'avec Grotowski est que nous n'avons pas utilisé de chants traditionnels incantatoires au cours du travail, pour retourner à des racines archaïques, et que je me suis gardée la liberté, comme metteuse en scène, de retravailler ces actions en les découpant, en choisissant les mouvements qui me paraissaient les plus intéressants. Je ne prétends pas présenter comme lui des archétypes du comportement humain. Aussi je n'ai pas utilisé les séquences d'actions intégrales lors du montage. Pour moi ce n'était qu'un des moyens pour arriver à ce que je cherche.

- Séquence d'actions à partir d'un souvenir inspiré d'une des six images (2 fois).

- Séquence d'actions à partir du souvenir d'un personnage ou d'une personne qui les a marqués positivement dans leur vie.

- Séquence d'actions à partir du souvenir d'un personnage ou personne qui les a marqués négativement dans leur vie.

- **Improvisation avec handicap corporel** : J'ai imposé aux acteurs des sensations qui les limitaient physiquement, par exemple la sensation d'avoir un bras très lourd, fait de plomb, et leur ai demandé d'expérimenter la nouvelle manière de bouger à laquelle cela les obligeait. Nous avons ensuite intégré ces corps déformés à l'intérieur d'une improvisation de groupe s'appuyant sur un lieu fictif, en indiquant au fur et à mesure aux acteurs quoi conserver et quoi modifier de leurs propositions.

- **Improvisation avec corps fictif en grand groupe** : Les acteurs devaient choisir d'investir le corps d'un des deux personnages qui les avaient marqués et à partir desquels ils avaient déjà construit une séquence d'actions afin de retravailler ce corps fictif. Je leur ai demandé de trouver, à travers le groupe, leur partenaire idéal en faisant la rencontre de chacun des corps fictifs des autres comédiens. Cette improvisation devait être gestuelle seulement.

- **Cérémonie de dépouillement** : L'idée de cette improvisation est venue d'une anecdote qu'une des comédiennes nous a racontée lors de la première discussion. Elle disait avoir été troublée dernièrement lorsqu'elle avait aidé sa mère âgée à se dévêtir. Elle avait été frappée de voir comment ce corps s'était métamorphosé sans qu'elle y prête attention jusqu'à ce moment. J'ai fait faire cette improvisation aux acteurs à plusieurs reprises, en lui ajoutant des variantes et en modifiant mes consignes à chaque fois, un peu comme un exercice de style. Au départ j'ai simplement demandé aux acteurs de se dévêtir au ralenti. Bien sûr les acteurs ne devaient pas mimer les actions mais tenter de retrouver dans leurs souvenirs des gestes précis, en décortiquant chacune des actions. Je leur ai ensuite demandé de faire ces actions avec une énergie sexuelle. Puis j'ai modifié l'exercice en leur demandant de visualiser qu'ils n'enlevaient pas des vêtements mais des morceaux de leur peau, puis de parties complètes de leur corps, et que ces morceaux devenaient de la mécanique plutôt que de la matière biologique, jusqu'à ce qu'ils deviennent complètement désarticulés et monstrueux.

- **Histoire dirigée** : Une des images m'a rappelé une petite histoire de Kundera que j'avais lue peu de temps avant et dans laquelle il y avait un trajet intéressant, où le personnage traversait toutes sortes de sensations étranges. J'ai suggéré un travail de visualisation aux acteurs à partir de cette histoire, les yeux fermés mais sans mouvement. Je leur ai raconté l'histoire en leur demandant d'y évoluer comme à l'intérieur d'un rêve et de ressentir physiquement les sensations, de s'imaginer faire les actions à l'intérieur des lieux où l'histoire les entraînait. Après l'exercice nous avons partagé en groupe ces sensations et discuté des images ou des objets qu'ils avaient imaginés et qui les avaient frappés. Certaines de ces images ont servi de piste de recherche pour d'autres improvisations.

- **Recherche sur le monstre et la perte de contrôle** : La première étape de cette recherche a été un trajet avec métamorphose du corps d'après le monstre intérieur de chaque acteur. Je voulais que les acteurs cherchent à partir de ce qui peut rendre le corps monstrueux à leurs yeux, à partir d'une déformation de leur propre corps, plutôt que de jouer au Godzilla ou au zombie. J'ai demandé aux acteurs de se mouvoir avec ce monstre et de perdre complètement le contrôle de leur corps de façon momentanée pour revenir ensuite au monstre.

- **Recherche à partir d'un personnage mythique** : L'idée est partie d'une discussion à propos du cliché au théâtre. Certains acteurs soutenaient qu'ils étaient incapables d'endurer de voir des clichés sur une scène et d'autres

pensaient qu'on pouvait jouer sur le cliché, réutiliser des images très connues et leur faire dire quelque chose de neuf selon les moyens et l'utilisation qu'on en faisait. L'idée m'est alors venue de travailler la métamorphose, mais à partir d'un personnage cliché ou mythique, et de voir comment ces clichés pouvaient être à la base de mouvements tout à fait originaux. Je ne fais pas uniquement référence à la mythologie antique ou classique, mais aussi à la mythologie moderne, bref des personnages faisant partie d'un inconscient collectif.

- **Recherche sur l'objet comme extension du corps** : Les acteurs devaient improviser avec les objets mais pas comme s'ils étaient extérieurs à eux. Ils devaient considérer ces objets comme intégrés à leur propre corps, comme des extensions de certains de leurs membres à intégrer dans leur gestuelle.

- **Improvisation de groupe à partir d'histoires de leur enfance** : Chaque acteur devait raconter au reste du groupe, en quelques phrases, une histoire, un conte de son enfance qu'il avait aimé et dont il se souvenait plus ou moins vaguement. Il devait ensuite distribuer les personnages de son histoire aux comédiens. Puis les comédiens improvisaient en mouvements à partir du petit scénario proposé. L'objectif n'étant pas de suivre l'histoire à la lettre et de l'illustrer fidèlement, mais de se servir de ce point de départ pour stimuler leur imaginaire et d'avoir un petit fil pour les aider à évoluer ensemble dans l'improvisation.

- **Improvisation sonore et verbale à partir d'une image** : Nous avons tenté d'improviser avec la parole en partant du même principe que pour les improvisations corporelles, c'est-à-dire en laissant émerger les mots sans essayer d'exercer de contrôle par la raison et d'après ce que l'image suggérait. J'ai demandé aux acteurs de se servir du langage comme d'une matière sonore et de ne pas essayer de faire du sens, de ne pas essayer de construire un discours logique, un peu comme le faisaient les automatistes en écriture. J'ai vite réalisé que c'était tout à fait différent de l'improvisation corporelle et qu'il est beaucoup plus ardu de laisser aller le flot de paroles sans chercher la logique et en s'abandonnant mentalement. Cela a quand même permis de créer du matériel intéressant pour le spectacle.

2. Le choix des fragments et le montage

J'ai choisi comme fragments ceux qui avaient le pouvoir de me captiver plus d'une fois lorsqu'ils étaient repris pour être retravaillés, rendus plus précis par l'ajout de détails auxquels l'acteur n'avait pas pensé la première fois ou pour être épurés des mouvements parasites qui dispersent l'énergie. Certaines improvisations nous semblent intéressantes lorsqu'on les voit pour la première fois, mais n'ont plus de mystère à la seconde présentation, ne procurent plus la sensation de présence. C'est peut-être qu'elles n'ont pas de racines assez profondes à l'intérieur de l'acteur, qu'elles ne peuvent pas le stimuler assez et le porter jusqu'à la fin du travail. Dans ce cas je les mets de côté, mais je peux y revenir plus tard si j'en ressens le besoin. Par

contre, cela est parfois dû au fait que l'acteur n'arrive pas à refaire la même action avec sincérité, n'arrive plus à toucher ce qu'il avait atteint la première fois et qui peut revenir en cours de travail. Il ne faut donc pas éliminer trop vite une action. Il faut stimuler l'acteur de façon qu'il retrouve le bon niveau de tension, les sensations du départ, celles qui l'avaient habité la première fois. J'ai constaté que lorsque le comédien tente de retrouver une action en se replongeant dans l'état émotif, il perd tout de suite la sincérité qu'il avait la première fois, il pompe des émotions qui ne sont pas appuyées, qui n'ont pas de résonance dans son corps. Alors qu'en retraçant le trajet physique des tensions et des sensations qui avaient été inspirées par une image ou un souvenir, l'acteur peut facilement atteindre un état émotif, mais avec honnêteté cette fois.

J'ai choisi surtout des mouvements et des actions qui avaient un sens ouvert, c'est-à-dire qui avaient la possibilité d'évoquer plus d'une chose, d'avoir des significations multiples. Ce qui donne une plus grande liberté lorsque vient le temps de faire le montage en permettant différentes associations avec la musique, le texte et les autres actions. Cela permet également de ne pas trop orienter la lecture dans une seule direction.

2.1 Choix des fragments

Mes choix se sont avant tout faits par instinct, mais aussi en fonction d'un désir. J'avais envie de corps imparfaits, qui ont toutes sortes de limites, tant physiques que

psychologiques, et une ultime limite, celle de leur mort. Un corps matériel avant tout, corps matière et non corps sublimé, transcendé. Un corps beau et sensible à travers l'expérience d'une souffrance et non pas à cause de sa force et de sa perfection. Un corps qui nous trouble par sa fragilité exposée au regard, qui porte une histoire inscrite dans sa chair, se laissant deviner entre les lignes d'un mouvement, nous permettant d'apercevoir l'interdit. Un corps qui n'est pas immuable mais qui se transforme, se métamorphose continuellement. Des corps intéressants de par leur unicité et leur imperfection, avec leurs spécificités physiques et leur gestuelle propre. Je voulais voir le drame de la chair expirante. Mais je n'avais pas envie de m'apitoyer sur cette imperfection, de montrer seulement l'aspect dramatique de ces corps, je voulais le faire en mélangeant aussi l'humour et le grotesque. Finalement je recherchais les contrastes plutôt que l'uniformité.

En ce qui concerne les fragments de texte que j'ai recueillis ça et là, les choix ont été tout aussi instinctifs. J'ai simplement gardé ceux qui me parlaient le plus et qui éveillaient en moi une certaine curiosité à cause de leur sens parfois difficile à pénétrer. J'ai choisi des auteurs chez qui la langue est très matérielle, où la forme est particulière et dont les univers sont absurdes et dérisoires. Sans le savoir, je crois que je recherchais des textes qui avaient cette même ambiance à la fois pathétique et grotesque que l'on retrouvait dans notre travail corporel. J'ai choisi des extraits d'oeuvres de Milan Kundera, Samuel Beckett, Heiner Müller et Thomas Bernhard. Un seul extrait de Beckett, tiré de *Pour finir encore et autres foirades*, se retrouve tel quel dans le spectacle. J'ai fourni les autres extraits au dramaturge pour qu'il s'en serve comme matériel, ou simplement comme piste d'écriture, pour produire un texte

original à ajouter au montage. Il est donc l'auteur du texte sans pour autant être l'auteur du spectacle. Le rôle de cet auteur-dramaturge, puisque j'en fais mention, était de s'assurer que l'univers créé à partir de tous ces morceaux disparates ait une certaine cohérence et de faire en sorte qu'on retrouve des éléments récurrents dans le spectacle. C'était en quelque sorte un regard extérieur à la mise en scène, donc plus en mesure de poser des questions et de faire des remarques éclairantes. Il est intervenu dans le processus à partir de la fin des ateliers de recherche, c'est-à-dire après que nous ayons fait une première esquisse, un montage préliminaire du spectacle.

2.2 Montage des oppositions

J'ai commencé par faire un pré-montage, regroupant trois ou quatre actions, pour voir avec les acteurs si ces actions pouvaient s'enchaîner. Si oui, nous les gardions comme des petits blocs à insérer dans un plus grand montage. Plus le montage avançait, plus mes désirs se précisaient et plus je voyais se dessiner une structure. J'ai découpé le spectacle en quatre parties d'une durée presque équivalente. Ce qui donne quatre petits essais d'environ quinze minutes, ayant chacun leur indépendance tout en s'inscrivant dans un tout. Cette division me permettait de travailler quatre rythmes différents, et de développer quatre aspects d'une même thématique. Chacune des parties a été guidée par un désir particulier. Je voulais, dans la première partie, que chaque acteur tente de communiquer quelque chose, de façon répétitive, sans y parvenir, jusqu'au bégaiement, jusqu'à la perte de contrôle, et qu'on voie le mépris des autres membres du groupe devant cette incapacité. La deuxième explore les

fantasmes et les histoires d'enfance des comédiens. J'avais envie de créer quelque chose de purement fantaisiste, d'un peu fou et festif. La troisième section a été dirigée par l'envie de montrer un besoin d'amour, de montrer le côté érotique et affectif du corps. Pour cette partie, je voulais former surtout des duos. Pour la dernière, j'avais plutôt envie de créer un effet d'ensemble dans lequel on présenterait le corps mourant, la chair qui dépérit. Chaque partie a donc une ambiance, une couleur distincte, ce qui participe de l'effet de rupture.

La méthode de montage que j'ai préconisée, faite de chocs et de ruptures, n'est pas sans rappeler ce qu'Eisenstein a permis de mettre en lumière au cinéma et au théâtre en parlant du « montage des attractions ». « Jouant sur le double sens du mot, le montage des attractions est celui des formes spectaculaires populaires, puis des associations libres entre des motifs visuels, par le « choc », le conflit de deux fragments s'opposant l'un à l'autre »³³. Ainsi j'ai souvent choisi de faire s'enchaîner des actions qui n'avaient pas nécessairement de rapport de sens au départ, qui étaient totalement indépendantes, mais qui, mises côte à côte, créent une image forte dont les significations peuvent être multiples. J'y suis parvenue également en ne présentant pas une seule action à la fois, mais des actions simultanées dont la signification apparaissait à travers leur coexistence. La simultanéité des actions élargit les possibilités de perception du spectateur, car chacun établit ses propres liens. Aussi, comme il ne peut tout saisir, ce qui lui apparaît avec plus d'évidence n'est pas un message mais le fait d'être en train de vivre une expérience. Barba parle notamment de l'importance de la simultanéité dans la saisie du présent de l'expérience chez le

³³ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p.218.

spectateur :

« Appauvrir le rôle de la simultanéité signifie limiter la possibilité de faire émerger dans le théâtre des significations complexes qui naissent non pas d'un enchaînement complexe d'actions mais de l'enchevêtrement de plusieurs actions dramatiques, chacune dotée d'une « signification » simple, mais composées, tissées entre elles, à travers une unité de temps unique. [...] plus il devient difficile pour lui [le spectateur] d'interpréter ou d'évaluer immédiatement le sens de ce qui se passe sous ses yeux ou devant son esprit, plus est forte pour lui la sensation de vivre une expérience »³⁴.

Dans un même ordre d'idées, je ne veux pas que les différents matériaux de la scène soient tautologiques, qu'ils disent tous la même chose au même moment pour finalement se perdre dans une voix commune, exprimant très clairement la même idée. Le mouvement ne devrait pas répéter ce qu'exprime le texte, pas plus que la musique et la lumière ne devraient venir surligner ce qui est dit. Je pense que la scène est plus riche lorsque les matériaux conservent une certaine indépendance et que s'installe une forme de dialogue. Il devrait même y avoir par moments un fossé entre les matériaux pour créer des frictions et un effet d'étrangeté qui permet de faire de la scène cet espace d'ajustement dont j'ai parlé. Je préfère donc les dissonances, les effets de rupture, qui mettent en tension les différents matériaux de la scène. C'est de cette façon que j'ai intégré le texte au montage préliminaire, en essayant de faire en sorte que ce qui est vu et ce qui est dit au même moment ne soit pas répétitif. Je ne voulais pas que le texte explique les actions et qu'ainsi le spectateur soit obligé de leur donner un seul sens. J'ai donc la plupart du temps inséré le texte entre les actions, pour donner l'impression que le temps s'arrête et que cette suspension permet aux acteurs de prendre la parole, comme si ce qui était dit ne faisait pas partie du même temps scénique que le mouvement mais était plutôt un commentaire adressé au spectateur.

³⁴ Eugenio Barba, *Anatomie de l'acteur*, p. 188

Lorsqu'il arrive que la parole et les actions coïncident, le texte est plutôt matière, déconstruit, trop faible pour être clairement audible.

3. La mise en scène et les choix scéniques

Un des principaux dangers lorsque l'on travaille à partir de l'improvisation est que le passage à une structure plus rigide ne se fasse pas très bien. La grande difficulté consiste à passer du premier jet à un spectacle fini et répété sans perdre la spontanéité des improvisations, les pulsions physiques que nous avons tant recherchées lors des ateliers. Comment, donc, renforcer les images en ne leur faisant pas perdre de vie et que la forme n'efface pas toute trace de la pure présence ? J'ai concentré mes énergies principalement sur le rythme et la durée de chacune des actions et de l'ensemble. J'ai également porté mon attention sur les transitions, le passage d'une action à une autre, pour que le spectateur ait l'impression que tout s'enchaîne, évolue de façon naturelle, et qu'il n'y ait pas de moment vide où l'on attend la suite des événements. Si chaque acteur doit se concentrer sur une action indépendante, le spectateur, lui, ne doit pas avoir la sensation de voir défiler une suite d'actions isolées, sans liens les unes avec les autres. La tâche du metteur en scène est de donner l'impression au spectateur que ces fragments forment un ensemble, malgré l'absence de narration. Chaque action doit donc garder sa fraîcheur d'origine, son indépendance, tout en semblant faire complètement partie de l'ensemble. Voilà encore une chose qui semble théoriquement contradictoire mais qui est tout à fait possible dans le concret de la scène.

3.1 Direction d'acteurs

D'abord, pour que ce passage se fasse bien, le comédien ne doit pas se laisser contaminer par l'ensemble, sinon tout risque de devenir homogène, chaque action ayant un rythme et une énergie semblables abolissant tout effet de contraste. Le comédien doit rester concentré sur son action de départ, sur son trajet personnel, tout en ayant conscience de la présence des autres comédiens dans le même espace. Il ne doit surtout pas chercher à s'inscrire dans un tout, chercher un sens, une justification logique à ses actions. Il ne doit pas non plus essayer d'établir par lui-même des rapports entre les actions en élaborant une trame narrative à laquelle se raccrocher, chose que les acteurs ont malheureusement tendance à vouloir faire trop souvent. Ce n'est pas sa tâche mais bien celle du spectateur que de projeter ses représentations sur la scène.

Quant au travail de mise en voix du texte, précisons que la parole est moins jouée que proférée par l'acteur. Je pense que l'acteur doit être traversé par le texte, j'entends le corps de l'acteur tout entier, pas seulement sa voix. On doit presque avoir l'impression que le texte ne sort pas de sa bouche ou de son esprit, mais qu'il vient de son ventre et même de beaucoup plus loin encore. Je veux d'abord que l'acteur respire le texte, qu'il le dise à voix haute jusqu'à trouver le rythme et le souffle qui conviennent au texte. Je ne veux pas que l'acteur fixe une émotion sur chaque mot et donne des inflexions fabriquées à sa voix, des intonations basées sur des motifs psychologiques. Cela ne veut pas dire que l'acteur n'a pas besoin de comprendre le sens de ce qu'il dit. Il doit trouver un sens qui a une résonance pour lui et s'en

imprégner physiquement. La vie du texte part avant tout du corps, du souffle, du rythme et de la manière de faire résonner les mots dans le corps. L'acteur ne doit pas chercher « la » façon juste de dire le texte, mais sa façon personnelle, son rapport intime avec le texte.

Surtout, le texte ne doit pas être travaillé uniquement dans l'idée d'une mise en place finale, avec des gestes et des intonations posés sur le texte dès le début du travail. Je crois qu'il doit d'abord être éprouvé de différentes manières dans le corps. En tant que metteur en scène on doit par dessus tout se garder de dicter à l'acteur les intonations et les émotions qu'il doit ressentir, parce que même s'il comprend la commande, il ne trouvera pas nécessairement le bon chemin pour atteindre l'énergie juste, des racines plus profondes à l'intérieur de lui. Ce qu'il faut indiquer à l'acteur ce sont des clés, des images mentales qui l'aideront à trouver lui-même la manière appropriée de faire résonner le texte .

3.2 Scénographie

Je ne voulais surtout pas que le résultat soit simplement un objet esthétiquement beau, paysages offerts uniquement à la jouissance du regard. Je ne voulais pas qu'au bout du compte le spectacle apparaisse comme une expérience formelle dépourvue de vie. J'ai essayé de ne pas perdre de vue notre point de départ qui était la rencontre de l'Autre à travers l'expérience de la *présence*, un corps à corps d'acteur à spectateur, lorsque j'ai pensé à l'espace, à la lumière, aux costumes, à tout l'aspect visuel du

spectacle. J'ai donc encombré le moins possible la scène. À mon avis, dans ce type de théâtre, où le corps est le matériau premier, celui que l'on veut d'abord montrer, mettre en premier plan, les autres éléments scéniques doivent servir cette présence sans l'étouffer. « Pour que la « chair » ou « une présence » adviennent réellement sur une scène, il faut que cet espace reste réel, lui aussi, qu'il soit donc abstrait, purifié de tous les réseaux de significations qui encombrant tout lieu » ³⁵. C'est pourquoi j'ai voulu que l'ensemble soit très dépouillé. J'ai voulu créer un espace assez neutre, assez ouvert pour permettre au spectateur de faire le travail d'imagination nécessaire au théâtre.

J'ai imaginé un espace scénique très long et très étroit en face duquel les spectateurs sont placés en une seule rangée. D'abord pour permettre de voir les corps des acteurs selon différentes perspectives, soit directement en face de soi ou dans le lointain, corps perdu au bout d'une route interminable. Cela augmente, je pense, la perception de l'épaisseur des corps et permet au spectateur de percevoir plus facilement son propre corps dans l'espace selon la distance qui le sépare de chacun des acteurs. Ce dispositif permet également de séparer l'espace en de plus petits espaces, de façon que plusieurs séquences se jouent en même temps, sans que le spectateur puisse les embrasser toutes du regard. Le temps nous apparaît aussi différemment dans un tel espace; il est ralenti, éternisé, car on ne peut traverser la scène en quelques enjambés; on doit prendre le temps de faire le passage d'une extrémité à l'autre, ce qui instaure un rythme particulier. Bien que la perception ne soit pas celle d'un dispositif à l'italienne, il n'en demeure pas moins que spectateurs et acteurs sont placés dans deux

³⁵ Odette Aslan et B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, p. 213.

espaces distincts. Par contre l'un et l'autre sont assez près pour se voir. Le spectateur, seul en face de l'acteur, ne peut se fondre au reste des spectateurs, à l'abri dans son anonymat. Il est engagé dans un rapport direct dont il ne peut s'extraire facilement.

La lumière avait pour moi une grande importance, puisqu'elle a le pouvoir de faire ressortir le volume des corps, de leur donner leur épaisseur, leur matérialité. Elle influence directement la perception du corps en jeu. Aussi avec un décor vide, c'est la lumière qui crée toute l'ambiance et nous fait imaginer des lieux complètement autres. À partir du travail de la lumière, je souhaitais façonner des ambiances très différentes pour chacun des quatre essais. Mais je voulais une lumière mouvante, en évolution très lente, se métamorphosant, sans ruptures apparentes. Pour donner toute son importance à la lumière et pour qu'on en perçoive toutes les subtilités, j'ai conçu le décor et costumes en monochromie, dans des variantes de gris.

Le gris rappelle l'ambiance de l'allée bordant la fosse, la piste faite de poussière et de pierre d'une des histoires de Beckett. Je me suis également inspirée d'une photographie de Sandy Skoglund, qui a traîné longtemps sur le mur du bureau que j'ai partagé avec une étudiante en photographie. C'est aussi parce que sur un fond gris très neutre tout élément blanc ou de couleur vive est très visible, crée un contraste fort, et paraît se détacher du reste. J'ai particulièrement joué sur ce contraste des couleurs pour les costumes du deuxième essai, le plus fantaisiste. Mais j'ai adopté également le gris pour les autres costumes, ceux que les comédiens gardaient pour tout le spectacle. En partie parce que j'avais envie qu'à certains moments les acteurs se

confondent presque avec le fond de la scène, que leurs corps semblent faits de la même matière pierreuse, poussiéreuse que la scène. Et aussi parce que les costumes devaient être assez neutres et assez passe-partout pour permettre aux acteurs de se métamorphoser, de faire voir une autre image de leur corps, toujours pourtant dans le même habillement. D'autant qu'ils demeurent toujours des acteurs sur la scène et n'ont pas à tenir un personnage d'un bout à l'autre du spectacle. Comme pour le reste, les costumes devaient s'abstenir de représenter. J'ai donc opté pour le mélange des matières et des styles, en multipliant les couches de vêtements hétéroclites, privilégiant là encore les dissonances et les effets de rupture.

CONCLUSION

Les sections précédentes du document ont été rédigées en cours de recherche et de création, et déposées peu avant la finalisation de l'oeuvre. Mais j'ai tenu à rédiger la conclusion après la présentation publique du spectacle, afin de pouvoir rendre compte de mes observations personnelles en regard du processus de création et du résultat auquel il a abouti, ainsi que des impressions des spectateurs face aux représentations. C'est ce qui explique que le ton y est peut-être un peu différent, plus rétrospectif et critique, par rapport au ton plutôt affirmatif de mon mémoire. Je souhaite que cela n'aura pas pour effet de discréditer ou de ternir la réflexion présentée plus haut, mais seulement d'y ajouter quelques nuances et de nouvelles pistes afin de pousser la réflexion un peu plus loin.

La rencontre

D'abord, on peut affirmer sans hésitation que l'oeuvre a été bien accueillie du public. L'enthousiasme a été général, a dépassé mes attentes. La *rencontre*, qui était ma préoccupation première, le moteur de toute ma recherche, a bel et bien eu lieu, de façon forte, et les réactions ont été riches et variées. Ma peur principale était que l'oeuvre demeure hermétique, que les spectateurs soient déstabilisés au point d'être rebutés et demeurent indifférents à l'expérience ou ressentent de l'ennui. Mais au contraire, les spectateurs sont entrés facilement dans cet univers, ils se sont laissés porter par la représentation. Beaucoup ont remarqué la présence particulière des acteurs et en ont été touchés.

J'avais pris la peine de présenter brièvement, à l'intérieur d'un petit mot dans le programme, le sens de ma recherche et de prévenir les spectateurs qu'ils n'avaient pas à chercher d'histoire ou d'explication, simplement à s'abandonner à la contemplation, comme il est approprié de le faire lors d'un spectacle de danse. Cela a permis, semble-t-il, à plusieurs spectateurs d'être mieux disposés d'entrée de jeu et de s'abandonner plus facilement sans trop se poser de questions. C'est peut-être aussi ce qui explique que personne ne semble s'être questionné sur la forme. Il est apparu très évident qu'il s'agissait de théâtre, d'une forme particulière et peu conventionnelle de théâtre, mais de théâtre quand même.

Les impressions, les émotions et les lectures ont été multiples, et chacun a donné au spectacle une signification personnelle. J'ai donc réussi en partie à créer cet espace de liberté souhaité, à laisser assez libre le sens pour permettre au spectateur de créer son propre réseau de significations. Plusieurs personnes ont ressenti une sensation de bien-être, ont été plongés dans un état contemplatif et méditatif. Plusieurs ont au contraire trouvé le spectacle très dur et sombre, empreint de tristesse; ils y ont vu la solitude, le dépérissement du corps, la vieillesse et le deuil. Alors que d'autres ont été charmés par l'aspect fantaisiste, ludique, et ont eu envie de sourire et même de rire à plusieurs moments. Mais ce qui importe, c'est que la grande majorité des spectateurs aient été interpellée directement par ces corps, qu'ils aient saisi la grande place accordée à la corporéité et eu l'impression de voir non seulement le corps des acteurs mais plus encore, à travers eux, à l'intérieur de ceux-ci. Certains ont plutôt exprimé leur sensation en terme de sensualité. Quelques spectateurs ont même éprouvé des tensions musculaires, plus particulièrement dans le troisième morceau, lorsque les

acteurs effeuillent des parties de leur corps dans une extrême lenteur. Ce qui veut dire que l'effet de présence a, dans une certaine mesure, eu un impact direct sur le corps des spectateurs. Mais ce ne sont que des commentaires que les spectateurs ont bien voulu me faire partager, recueillis de manière non exhaustive, ce qui ne me permet pas d'évaluer de façon sérieuse la dimension de la réception spectatorielle. Y a-t-il réellement eu oscillation entre perception physique de l'expérience vécue et le lieu de projection d'une fiction personnelle ? Les spectateurs sont-ils repartis avec une perception un peu transformée par rapport à leur système personnel de représentations, ou ont-ils entraperçu cet Autre ? L'expérience induit-elle réellement à un rapport d'altérité ? Ce sont des questions auxquelles je suis incapable de répondre avec certitude, et qui demeurent du domaine de la spéculation. Il faudrait sans doute de nombreuses expériences et plusieurs années de recherche pour confirmer ces résultats. Mais, cela me permet, à tout le moins, de croire qu'il y a quelque chose là, que mes recherches ont des bases solides et tracent une avenue de création, qu'il est effectivement possible de penser un théâtre basé sur la *pure présence*.

Les limites

Toutefois, avec l'expérience des représentations, ce qui m'est apparu avec plus d'évidence c'est la précarité du succès d'une telle entreprise. Pousser à l'extrême l'épuration et ramener le théâtre à cette seule qualité de présence, c'est pousser à son paroxysme la limite de l'art. C'est ce risque qui rend cette forme de théâtre très touchante mais aussi très fragile. Si un soir les acteurs ne sont pas assez concentrés, ne vivent pas le moment présent, ne s'abandonnent pas totalement dans le mouvement, s'exécutent avec un peu trop de mollesse ou de rapidité, il ne se passe

plus rien sur la scène, l'expérience est tout a fait stérile. Le spectateur ne peut plus se raccrocher a rien et l'ennui s'installe rapidement. En fait, il n'y a plus de théâtre, tout simplement. Cela s'est produit le soir de la générale. Tout s'est écroulé et est devenu terriblement plat. Pourtant, il s'agissait du même spectacle, avec les mêmes acteurs, mais sans la vie.

Je suis satisfaite de ce que nous avons atteint dans les représentations. Lorsqu'ils étaient très concentrés, les acteurs dégageaient effectivement une énergie étrange par moments. Mais je crois que nous sommes seulement parvenus à effleurer l'état de danse et sommes demeurés bien loin de cet absolu de *pure présence*. En vérité, c'est qu'une telle pratique exige d'avoir des acteurs extrêmement bien entraînés, capables de se plonger à chaque fois dans cet état de danse, car tout le poids de la représentation repose uniquement sur leurs épaules. Quelques-uns des comédiens ont d'ailleurs manifesté leur inconfort, leur angoisse, face à la pression que leur imposait une telle mise en jeu. Ils ont eu du mal à faire complètement confiance à leur performance et au résultat, n'ayant qu'une idée parcellaire du spectacle et n'ayant pas de récit ou de personnage auxquels se raccrocher. Cela a peut-être diminué leur capacité d'abandon. C'est principalement le contexte de recherche dans lequel nous nous trouvions qui leur a permis d'accepter plus facilement cette grande part de risque, l'idée que ce qui comptait, avant tout, était de suivre le processus avec le plus de sincérité et de rigueur possible, indépendamment du résultat. Il faudrait plusieurs années d'entraînement avec les mêmes acteurs pour arriver à une oeuvre vraiment accomplie, tout comme les danseurs de Butô passent leur vie à s'entraîner avant d'atteindre la maîtrise de leur art. Comme notre travail à nous a été d'assez courte durée, soit sept mois pour la création

complète du spectacle et seulement trois mois d'ateliers de formation, il est naturel que la qualité de présence ait été inégale d'un acteur à l'autre, selon les dispositions et l'expérience de chacun.

Quant au travail d'écriture scénique, si j'ai dit, plus haut, avoir réussi « en partie » à créer un espace de liberté, à ne pas exercer de contrôle sur le sens, c'est que je ne pense pas y être arrivé complètement. D'abord, la scénographie, les costumes, l'éclairage, la disposition de la salle ont placé très clairement le spectateur dans une convention théâtrale. Cela a eu un effet positif, dans la mesure où le spectateur ne s'est pas retrouvé en terrain totalement étranger et a adhéré rapidement à l'expérience théâtrale auquel il était convié. Par contre, je me suis questionnée, après coup, sur la nécessité de ces éléments visuels, finalement très présents. Malgré mon désir d'épuration et d'abstraction, je crois que je me suis légèrement détournée de mon objectif en fin de parcours, pour succomber à une forme de trop grande esthétisation et de trop grande structuration. Ce qui n'a pas eu que des impacts négatifs, au contraire. C'est la beauté des images qui a d'abord retenu l'attention de beaucoup de spectateurs. C'est aussi cette esthétisation qui a permis d'établir une distance par rapport au contexte de recherche, pour faire du spectacle une oeuvre autonome et non une simple démonstration publique d'une expérience.

Pourtant, je me demande si cela n'a pas trahi mon désir d'échapper à la représentation, alors que le spectacle fonctionnait avant l'ajout de tous ces éléments, et si cela n'a pas masqué l'essentiel de ce que je voulais montrer, soit la présence du corps. Je crois que j'ai accordé trop peu d'importance au montage dans ma réflexion.

Je me rends compte, après coup, que toute intervention, qu'elle soit consciente ou inconsciente, basée sur la logique ou sur le hasard, construit et dirige nécessairement le sens. Alors que je voulais éviter toute forme de narrativité, il y a eu, apparition d'une structure narrative dans la construction même du spectacle. Comme si l'on sentait en trame de fond, de façon très subtile, une volonté d'expliquer la démarche, ou plutôt de guider doucement les spectateurs vers la nouvelle forme, vers une présence qui se détache de plus en plus de la parole et du réel. J'ai même, déjà à l'intérieur du prologue, annoncé à l'avance aux spectateurs de quelle manière allait évoluer et se terminer le spectacle, c'est-à-dire par une déconstruction et un ralentissement progressifs, laissant de plus en plus la place à la seule présence des corps des acteurs. Ainsi, ce sont les troisième et quatrième morceaux qui se rapprochent le plus de l'essence de ma recherche. Et ce sont ceux qui parviennent le mieux aux spectateurs d'ailleurs.

Les moments les moins maîtrisés sont donc ceux où j'ai fait intervenir d'avantage le texte. Ce qui ne veut pas dire que le texte a été un ajout inutile, car je tiens à faire cohabiter le corps, le texte et les autres matériaux de la scène, sans qu'ils soient dans un rapport de soumission ou de représentation. Je crois simplement que nous n'avons eu ni le temps ni assez d'outils pour intégrer efficacement le texte au reste du travail. D'où le décalage entre les passages parlés et « dansés ». Il aurait fallu un autre entraînement, ajouté à celui déjà proposé à mes acteurs. En fait, cela pourrait constituer une recherche en soi, au-delà de celle que j'ai faite autour du mouvement. Une recherche uniquement sur de la manière de maintenir l'état d'acteur-dansant à travers la profération d'un texte.

La part du vide

Chose certaine, le spectacle est parvenu à révéler une part profonde de moi. Il témoigne de ma principale angoisse, je pense. Celle du vide, de l'incommunicabilité entre les êtres, de la solitude, même, ou surtout, à travers la rencontre. Comme si à travers la rencontre chacun demeurerait perpétuellement seul, ou plutôt que c'était précisément la rencontre qui nous mettait en face de notre solitude. Comme si le corps de l'autre creusait un espace qui, par la suite, laissait place à un vide plus vaste encore. Étonnant, quand on pense que mon désir premier était justement de provoquer une rencontre forte entre le corps de l'acteur et le spectateur.

À mon sens, cette expérience contient déjà le germe d'une pratique personnelle à venir, bien qu'elle soit encore pleine de contradictions pour l'instant. C'est un terreau riche et dont je suis bien loin d'avoir vu les limites. Il me faut indéniablement approfondir la technique et la réflexion qui me permettront de mieux définir cet acteur-dansant. Je voudrais également tenter de repousser un peu plus loin la limite de la représentation, ou de la non représentation devrais-je plutôt dire, afin de découvrir jusqu'où il y a encore *rencontre* entre l'acteur et le spectateur. Car ce qui m'est apparu avec le plus d'évidence, au bout de cette recherche, c'est que c'est par les risques que l'on prend, et la sincérité avec laquelle on prend ces risques, que la création devient riche et stimulante. Pour mettre le fin mot à cette conclusion, je dirai que je crois essentiellement que pour continuer de faire du théâtre un art vivant, il faut continuellement tenter d'en redéfinir la forme.

BIBLIOGRAPHIE

- ASLAN, Odette et Béatrice Picon-Vallin (2002), *Butô(s)*, Paris, CNRS, (Coll. Arts du spectacle), 388 p.
- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARASE (1985), *Anatomie de l'acteur*, Rome, Bouffoneries Contrastes, 210 p.
- BUTEL, Yannick (2000), *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan, 126 p.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas (Coll. In Extenso), 960 p.
- DANAN, Joseph (2004), « Généalogie d'une question », *L'annuaire théâtral*, no. 36 (automne) *Mutations de l'action*, p. 79-89.
- DERRIDA, Jacques (1967), « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, p. 343 à 368.
- FAGES, Jean-Baptiste (1990), *Comprendre Jacques Lacan*, Toulouse, Privat, 126 p.
- FARCY, Gérard-Denis, René PRÉDAL (2000), « Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur », *Brûler les planches, crever l'écran, La présence de l'acteur*, L'Entretemps, p 69-78.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 223 p.
- GUHÉRY Sophie (2004), « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », *L'annuaire théâtral*, no. 36 (automne) *Mutations de l'action*, p. 44-57.
- HÉBERT, Chantale et Irène Perelli-Contos (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 202 p.
- LEEHRMAN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 307 p.

- NOVARINA, Valère (1986), *Lettre aux acteurs, Pour Louis de Funès*, Arles, Actes sud, 78 p.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 319 p.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 447 p.
- PIETRAGALLA, Marie-Claude (1999), *La légende de la danse*, Paris, Flammarion.
- RICHARDS, Thomas (1995), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 201 p.
- ROY, Irène (1993), *Le théâtre Repère, Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, 97 p.
- SAISON, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel, Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, Éditions l'Harmattan (Coll. L'art en bref), 95 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), *Études théâtrales*, # 22, « Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 145 p.
- TEMKINE, Raymonde (1970), *Grotowski*, Lausanne, La Cité (Coll. « Théâtre vivant »), 245 p.

ANNEXE



Jean-Loup Sieff
Coiffeuse avec femme nue. 1976.



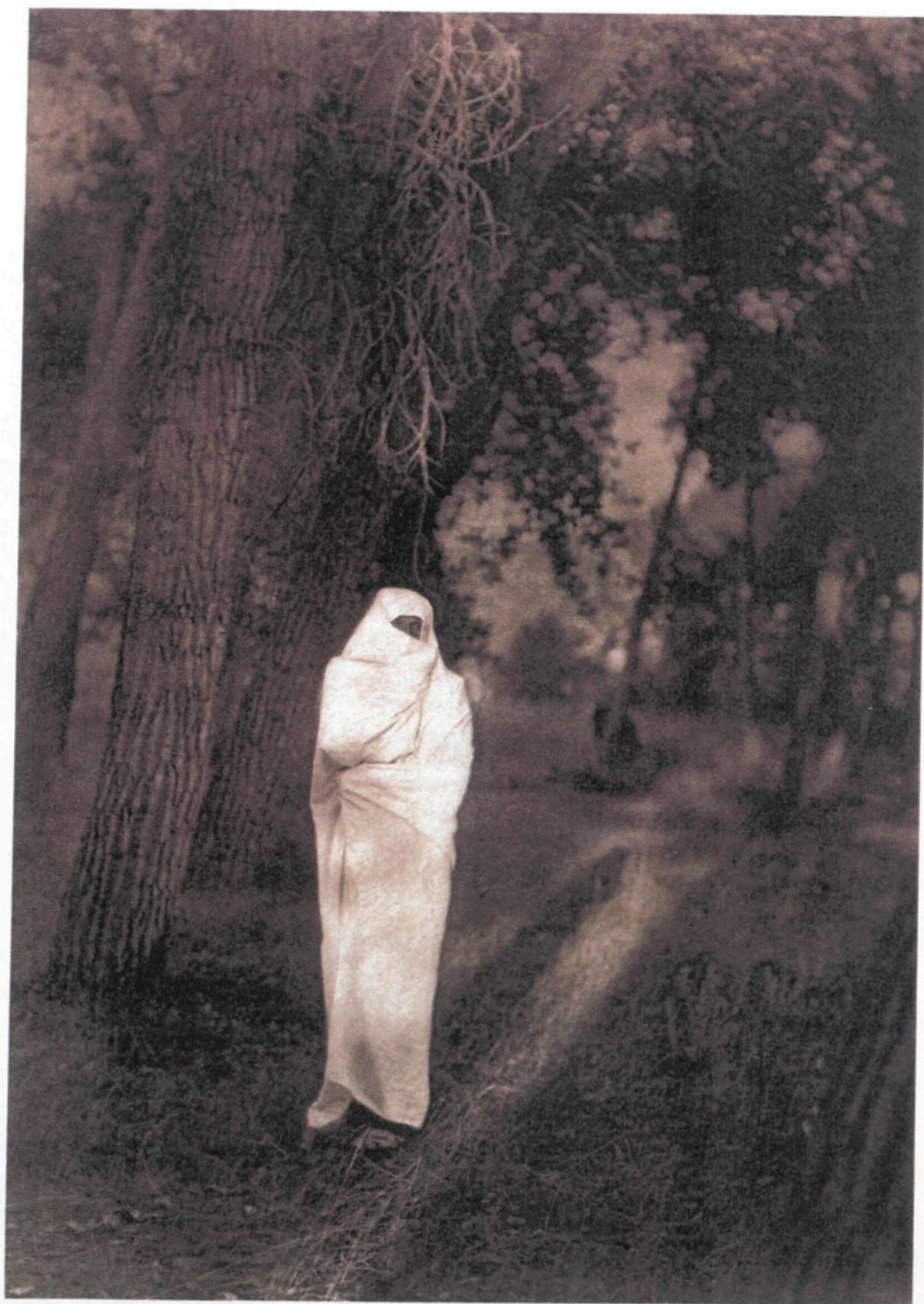
Jean Loup Sieff
Cuisinière de snack-bar. Californie, 1977.



Jean Loup Sieff
Catacombes des Capucins. Palerme, 1982.



Man Ray
Lee Miller with Hand on Lips. 1928.



Edward Sheriff Curtis
Waiting in the Forest. 1910.



Annie Leibovitz
Lil' Kim, Rap Artist, New York City. 1999.