

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

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

PAR
DARIO LAROUCHE

PRÉCIS DE MISE EN SCÈNE :
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE

MARS 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.

RÉSUMÉ

Ma démarche artistique, ma pratique théâtrale prennent appui sur les écrits et les conceptions de Vsévolod Meyerhold, metteur en scène révolutionnaire russe du début du XX^{ème} siècle.

S'insurgeant contre ce qu'il considérait, à l'époque, comme un cul-de-sac artistique – soit le naturalisme – il s'est attaché à jeté les bases d'un théâtre de la *convention consciente*.

Reprenant les modèles anciens (tels la commedia dell'arte et le théâtre de foire), il a tenté de remodeler la scène de son époque et de lui redonner ce qu'elle avait délibérément mis de côté : la théâtralité... au risque (jusqu'à la fusillade !) d'être taxé de formaliste.

Il peut donc être question, dans ce cas, de *maniérisme* : une recherche formelle avec exacerbation de la réalité, de la couleur, de l'effet.

En soi, mon travail relève de la même préoccupation.

Comment, dès lors, qualifier ma production? la rattacher à sa source historico-artistique ?

À partir de la définition – dans le sens d' « opération par laquelle on détermine le contenu d'un concept en énumérant ses caractères » (cf. : *Le Robert pour tous*, 1994) – de ma propre écriture scénique, de sa mise en rapport avec les écrits et les pensées du praticien russe, la filiation peut paraître, à plusieurs égards, évidente : même goût pour la recherche esthétique, même plaisir à travailler à partir de et avec le comédien, même besoin de liberté dans la création.

Pourtant, il y a la source d'inspiration d'un côté, et ma création de l'autre. Qu'y a-t-il entre les deux? Que peut-on lire entre les lignes de ma spécificité ?

Et s'il s'agissait de *néo-maniérisme meyerholdien* ?

Rupture? Évolution logique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, avec un profond respect, Rodrigue Villeneuve pour son accompagnement et sa présence au cours des dernières années, pour ses conseils et ses encouragements tout au long de cette recherche.

Merci aussi à son pendant féminin, Hélène Bergeron, pour m'avoir donné de son temps sans compter... et de ses cigarettes, même si rien ne l'y obligeait. Et d'avoir été un soutien sans faille lorsqu'il le fallait.

Merci à mon voisin de bureau, Alexandre Nadeau pour ses remarques pertinentes (!), pour m'avoir permis de prendre des pauses fréquentes... parfois malgré moi et pour son apport précieux à tous mes projets.

Évidemment, tout ce travail n'aurait pu s'accomplir sans l'implication généreuse et le talent des deux comédiens qui ont bien voulu travailler avec moi depuis près de six mois, Isabelle Boivin et Marc-André Perrier. Merci infiniment pour votre temps et votre application.

Merci également à Pierre Tremblay et Audrey Savard pour leur folie et leur participation plus sonore qu'active... mais ô combien importante.

Merci à Denis Bellemare d'avoir su répondre à mes interrogations et d'avoir pu me guider jusqu'à la fin de ces études ainsi qu'à tous ceux (professeurs et étudiants) qui ont, pour mon plus grand plaisir, croisé mon chemin pour me maintenir dans le tempo académique et réflexif, dont Madame Irène Roy de l'Université Laval et mes collègues de maîtrise : Sophie Larouche, Guylaine Rivard et Sara Moisan.

Cocteau disait : « Pour certains, le style est une façon très compliquée de dire des choses très simple ; pour d'autres, il s'agit d'une façon très simple de dire des choses très compliquées. ». J'ai tenté de me situer dans la seconde catégorie...

PARCOURS CHRONOLOGIQUE

1996

Écriture d'une première pièce de théâtre, *Esprit de famille*, comédie, dans le cadre d'un concours d'écriture dramatique organisé par le Regroupement des collèges québécois pour le théâtre étudiant.

1997

Écriture de *Gloria Victis !*, drame en vers, pour le concours d'écriture dramatique du R.C.Q.T.É.

Obtention d'un diplôme d'études collégiales « Lettres et langues », Alma.

Inscription à l'Université du Québec à Chicoutimi au Baccalauréat Interdisciplinaire en art – cheminement théâtre.

1999

Fondation du Théâtre de la Castonade en partenariat avec Dany Lefrançois.

Écriture de *Chut ou les soliloques forcés* produit par le Théâtre de la Castonade dans une mise en scène de Dany Lefrançois (repris dans la cadre de l'inauguration officielle du nouveau Pavillon des Arts de l'UQAC).

2000

Écriture de la pièce *Ipsa Facto, courtepointhe désamoureuse*, comédie pathétique fragmentée, en prose.

Obtention d'un diplôme universitaire (B.I.A – théâtre).

Intégration à l'équipe du Théâtre 100 Masques comme directeur de production.

2001

Première mise en scène avec la pièce *Ipsa Facto*, produite par le Théâtre 100 Masques, Chicoutimi.

Collage et mise en scène de *Qui déjà ?* d'après *La Sagouine* d'Antonine Maillet, Université du Québec à Chicoutimi (repris dans le cadre du premier Festival de théâtre amateur pour les aînés à Chicoutimi ainsi que dans un cadre pédagogique à la Polyvalente Nicolas-Gatineau, Gatineau).

Adaptation théâtrale du film *Mais qui a tué Harry ?* d'Alfred Hitchcock pour la création estivale du Théâtre 100 Masques, Chicoutimi.

Écriture, mise en scène et conception de l'espace et des costumes de la pièce *Les Pleureuses*, produite par Les Têtes Heureuses dans le cadre des séries *Cartes blanches*.

Écriture de la pièce *Le Chœur du Pendu*, comédie grotesque et pathétique en prose et en pièces détachées variant inlassablement sur le même thème.

2002

Écriture de textes pour le spectacle *Boîte de conserve, chandelle et fin du monde*, mis en scène par Alexandre Nadeau, produit par les Têtes Heureuses, Chicoutimi.

Mise en scène et conception de la scénographie de la pièce *Les Boulingrin* de Courteline dans le cadre de l'événement *Comédies et Vaudevilles* produit par le Théâtre 100 Masques, Chicoutimi.

Mise en scène et conception de l'espace et de l'éclairage de *La Voix Humaine* de Jean Cocteau, Université du Québec à Chicoutimi.

2003

Mise en scène de *Narcisse* de Georges-Nicolas Tremblay, produit par Les Têtes Heureuses, dans le cadre des séries *Cartes blanches*.

Mise en scène et conception des éclairages et de la scénographie de *Traces d'étoiles* de Cindy Lou Jonhson, Université du Québec à Chicoutimi.

Inscription à la maîtrise en art (création), à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Mise en scène et conception de la scénographie, des costumes et des maquillages du *Chœur du pendu*, produit par le Théâtre 100 Masques, Chicoutimi.

2004

Mise en scène et conception de la scénographie, des éclairages, des costumes et des maquillages de la pièce *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière, produite par le Théâtre Mic-Mac, Roberval (repris dans le cadre des Journées de la Culture, Auditorium d'Alma).

Assistance à la mise en scène (Christian Ouellet) de la création *Onan* de Martin Giguère, produit par les Têtes Heureuses, Chicoutimi.

Présentation d'une première ébauche de la pièce *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset, dans le cadre de mon projet de fin d'études de maîtrise.

Parallèlement à ces productions, participation à divers ateliers (danse, marionnette, éclairages, couture, scénographie), à diverses productions (comme comédien, costumier, accessoiriste, scénographe) ; assistance pour divers cours universitaires ; animateur d'ateliers de théâtre (mise en scène, jeu, écriture) pour différentes écoles primaires et secondaires de la région ; technicien occasionnel en théâtre pour l'UQAC ; administrateur (directeur artistique, de production, de communication) pour divers projets.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉCIS DE MISE EN SCÈNE :

IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE

Résumé	ii
Remerciements	iv
Parcours chronologique	vi
Table des matières	x
1. INTRODUCTION	1
1.1 Position personnelle dans l'espace de la pratique actuelle	3
1.2 Le « (néo-)maniérisme » meyerholdien	5
1.3 La problématique de recherche	8
2. PRÉSENTATION DU SPECTACLE	10
<i>Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée</i>	
3. LA DÉFINITION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE PROPRE	13
3.1 Le texte comme structure : base matérielle de l'univers théâtral	16
3.1.1 La place de l'auteur dans la création du spectacle	17
3.1.2 L'utilisation du texte comme matériau	20
3.1.3 Le traitement de la voix	23
3.1.4 En bref	25
3.2 Le corps en tant que médium artistique :	
comment le corps devient sculpture sur la scène	26
3.2.1 Le corps-comédien	27
3.2.2 Le corps-personnage	32
3.2.2.1 La caractérisation par le costume	33
3.2.2.2 La caractérisation par la coiffure	35
3.2.2.3 La caractérisation par le maquillage	35

3.2.3	Le corps-mouvement	36
3.2.3.1	Le préjeu	37
3.2.3.2	La mécanisation du jeu ou le « marionnettisme »	39
3.2.3.3	Le chœur et/ou l'effet choral	41
3.2.4	En bref	43
3.3	La scène comme support physique	45
3.3.1	Les questions d'esthétisme ou plutôt d'esthétique	46
3.3.1.1	La place du spectateur ou le contexte muséal	46
3.3.1.2	Le grotesque	48
3.3.1.3	La plasticité/sculpturalité	49
3.3.2	Les éléments scéniques	52
3.3.2.1	La scénographie	53
3.3.2.2	L'éclairage	55
3.3.2.3	La musique	56
3.3.2.4	L'objet scénique négatif	58
3.3.3	En bref	60
4.	CONCLUSION	62
5.	BIBLIOGRAPHIE	66
6.	ANNEXES	69
A-	Descriptifs des dernières productions	70
6.1	<i>Traces d'étoiles</i>	71
6.2	<i>Le Chœur du Pendu</i>	73
6.3	<i>Au bout du fil</i>	78
B-	Document audio-visuel <i>Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée</i>	83

1

INTRODUCTION

Il faut d'abord savoir se nouer pour avoir le droit de se dénouer.

Jean Cocteau, *Le grand écart*

D'emblée, je me pose la question : pourquoi faire une maîtrise en création théâtrale ? Peut-être et sans doute pour comprendre ce que je fais en tant que metteur en scène. Pour approfondir mes connaissances et en acquérir de nouvelles. Pour dégager un courant artistique et m'y inscrire. Bref, pour prendre le temps de réfléchir et ouvrir, du coup, de nouvelles portes, de nouvelles voies... ce qu'on appelle, laconiquement, *grandir*.

« Simple... », me direz-vous. « Pour l'instant », vous répondrai-je.

Tous ces questionnements prennent naissance dans une *supra-question*, une question initiale, un *Big Bang* originel qui draine la plupart de mes énergies et m'amène tout droit à l'écriture de ces soixante pages : qu'est-ce que le théâtre ?

1.1 POSITION PERSONNELLE DANS L'ESPACE DE LA PRATIQUE ACTUELLE

Fondamentalement (et nous pourrions ajouter « puristement » si le mot existait), la pratique théâtrale peut se définir comme étant **la représentation d'un texte donné par des comédiens, dans un lieu précis, pour un public qui s'y réunit.**

Chaque praticien (désignant ici et ailleurs *metteur en scène*) peut, dès lors, exploiter à sa façon les différents vecteurs qui supportent cette définition (jeu, éclairages, scénographie, etc.), pour produire la cohérence nécessaire à la transmission d'un message, d'une idée du monde, d'une vision toute personnelle.

Définition toujours immuable du théâtre, du moins dans sa conception traditionnelle admise par nombre de metteurs en scène, moi y compris.

Daniel Mesguish¹ affirmait dans son essai *L'éternel éphémère*² : « Le théâtre est un tressage ». Peut-être avait-il (a-t-il encore !) raison.

Après tout, depuis l'entrée de cet art dans la modernité – soit à partir de la crise du drame de 1880 et de l'invention de la mise en scène – les praticiens n'ont-ils pas cherché à *tresser* chacun des éléments qui le constituent, à les utiliser, les amalgamer de façon à construire un univers scénique, à former un ensemble signifiant, *vrai dans sa fausseté* ?

¹ Acteur et metteur en scène français (Alger 1952).

² Mesguish, Daniel, *L'éternel éphémère*, Seuil, Paris, 1991, p. 17

Oui, à leur manière.

Pourtant, avec le développement du naturalisme d'Antoine³, l'apparition du réalisme psychologique de Stanislavski⁴, les recherches pratiques de Copeau⁵ et de ses *disciples* de l'école française pour mettre l'acte théâtral au service du texte, s'est établie sur le théâtre de tout le XX^{ième} siècle une tendance dominante, une conception classique qui consacra cet art dans sa fonction d'*interprétation* (tant mimétique que psychologique). Ainsi se fit le *tressage* de la sacro-sainte voix de l'auteur avec la consécration et l'évolution de l'acteur dans un espace fictif (entouré de différents supports matériels mentionnés plus haut). Ainsi (re-)naquit le *théâtre de texte* (ou de l'auteur), le *théâtre de l'acteur*.

Tout en maintenant mon adhésion à l'idée fondamentale du théâtre exprimée en début d'essai, je dois cependant ici m'opposer.

Comme la plupart de mes prédécesseurs (et de mes successeurs !), je crois que le théâtre se doit de dire le monde, de décrire les états d'âmes humains et la société actuelle. Toutefois – et à partir d'ici je me détache pour rejoindre une autre branche de la pratique historique – c'est à la forme que je confie cette responsabilité plus qu'au contenu, idée déjà défendue par différents courants artistiques d'avant-garde qui se sont succédés tout au cours de la première moitié du siècle précédent (symbolisme,

³ André Antoine (1858-1943), metteur en scène français, fondateur du Théâtre-Libre, a réformé le théâtre de son époque en prônant le réalisme matériel de la scène, des milieux sociaux représentés.

⁴ Konstantin Alekseïev Stanislavski (1863-1938), acteur et metteur en scène russe, fondateur du Théâtre d'Art de Moscou et créateur du *système de formation de l'acteur* sur une base psychologique.

⁵ Jacques Copeau (1879-1949), acteur et metteur en scène français qui fit du texte le centre de la représentation et qui, pour le mettre en valeur, privilégia le tréteau nu.

futurisme, constructivisme, absurde, etc), avant de se faire le noyau de la pratique théâtrale européenne à partir des années 50.

Le théâtre doit, selon moi, cesser d'être fabriqué au mode *interprétatif* et doit, plus que jamais avec l'apparition du texte dramatique contemporain qui met en crise tous les éléments constitutifs du drame absolu⁶, se poser en tant qu'art formel. Il n'a pas à être *de texte*, *de l'acteur* ou d'autre épithète. Non. Il n'a, au fond, qu'à être ce que Meyerhold⁷ affirmait déjà au début de sa carrière : *théâtral*.

Du coup, que reste-t-il de la conception théâtrale fondamentale énoncée plus haut et des éléments scéniques qui la composent ? Tout... en autant que ce *tout* crée, supporte et serve efficacement la forme, sans exagération, sans enflure. La théâtralité pure face au spectateur.

1.2 LE «(NÉO-)MANIÉRISME » MEYERHOLDIEN

Ma conception du théâtre prend donc comme point d'origine les expériences théâtrales de Vsévolod Meyerhold, surtout celles comprises entre 1906 et 1926⁸.

⁶ Mise en crise de la fable, de l'action, du personnage, de la mimésis (J-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, *Études Théâtrales* no.22).

⁷ Vsevolod Émiliévitch Meyerhold (1874-1940), acteur et metteur en scène russe révolutionnaire qui consacra sa carrière à la recherche formelle (biomécanique, symbolisme, constructivisme, etc.).

⁸ Cette période, marquée par le symbolisme, la naissance du constructivisme et l'élaboration de la biomécanique a vu naître ses importantes réalisations: *Sœur Béatrice* de Maeterlink, *La Baraque de foire* de Blök (1906), *Don Juan* de Molière (1910), *Mystère Bouffe* de Maïakovski (1918), *Le Cocu Magnifique* de Crommelink (1922) et *Le Révizor* de Gogol (1926).

Ce qu'il a nommé le *théâtre de la convention* est, en fait, le produit de « l'élaboration d'un langage scénique exigeant à partir d'un travail de décomposition et de montage de ses éléments verbaux, sonores, rythmiques, plastiques et gestuels »⁹ : textes remaniés et/ou réécrits, diction exacerbée, biomécanique, dispositifs comme aire de jeu.

En rupture avec le naturalisme, le geste *maniériste*¹⁰ (exacerbation de la forme, de la couleur, de l'image) meyerholdien a établi, pour plusieurs générations de praticiens, une nouvelle conception du théâtre. En rejetant la représentation mimétique pour entrer de pied ferme dans le champ du *spectaculaire*, de son efficacité et de son omniprésence, il a dû repenser le fonctionnement et l'utilité de chacun des éléments scéniques pour rendre à cet art son propre langage, sa théâtralité. Tout – comédien, texte et mise en scène – doit se faire outil de théâtralisation.

La théâtralité... Barthes la définit ainsi: « C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. »¹¹

En d'autres termes, la théâtralité est le langage concret de la scène. C'est le *discours visible* qui s'élabore en complémentarité, en parallèle ou en opposition avec le *discours audible*. Elle englobe un grand nombre de vecteurs différents (nous y

⁹ Michel Corvin in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, Paris, 1998, p.1096.

¹⁰ *Maniérisme* : exacerbation de la forme, excès de style, sophistication des couleurs, érotisme des images (Paul Mauriès, in *Maniéristes*, 1983) Un haut niveau de perfection formelle est l'une des caractéristiques du maniérisme : l'élégance raffinée distante d'une pure abstraction (in *Guide de l'ART*, Solar, Paris, 1992, p.68).

¹¹ Roland Barthes, cité dans *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Mémo Seuil, Paris, 1996, p.83.

retrouvons, entres autres, les types de jeu, la scénographie, les éclairages, les costumes) concentrés en un même lieu pour une stylisation de la vérité scénique.

Enfin, « on peut aussi parler de théâtralité à propos de la présence, dans la représentation, de signes qui disent clairement la présence du théâtre »¹².

Qu'entendrait-on, alors, par *néo-maniérisme*?

Dans le champ cinématographique, par exemple, les *néo-maniéristes* se font de plus en plus présents. Qu'il s'agisse de reprendre et de pousser des techniques de grands cinéastes (comme Eisenstein et Fellini) ou de récupérer leurs atmosphères, plusieurs cinéastes d'aujourd'hui puisent dans les expériences de leurs prédécesseurs pour concrétiser leurs projets. On n'a qu'à penser au « travail fondé sur la relectures des genres tels que le western (Peckinpah), ou sur la réécriture de formes empruntées à des films matriciels (De Palma reprenant des scènes hitchcockiennes) »¹³.

Inspiré de ces concepts, j'en suis venu à me définir, en fonction de mon appartenance à une filiation historique, comme un *néo-maniériste meyerholdien*.

Donc le *néo-maniérisme meyerholdien* devrait être, en quelque sorte, un *renouvellement* et/ou un *dépassement* des théories d'avant-garde du metteur en scène russe, provoquant toujours un glissement du *théâtre de texte* (d'auteur) vers le *théâtre*

¹² Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Mémo Seuil, Paris, 1996, p.83.

¹³ Avant-propos de Véronique Campan, in Coll., *Du maniérisme au cinéma*, La Licorne, Poitiers, 2003, p.3.

d'images (il n'est pas question ici de technologie mais plutôt de *quête de sens visuelle*),
du *théâtre de l'acteur* au *théâtre du metteur en scène*.

Bien que tous les éléments scéniques traditionnels devraient s'y retrouver, ceux-ci seraient tout d'abord au service de la forme, de la plasticité, de l'effet (dans le sens de *signe* et non pas d'*illusionnisme*) créateur de sens, à partir essentiellement de l'argument textuel et de l'acteur dans un rapport étroit, utile et *intrinsèque* avec le plateau.

1.3 PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Suite à cet étalement (parfois radical) de mes convictions, s'est concrétisée ma problématique de recherche : en quoi ma méthode de travail, mon écriture scénique, ma signature théâtrale peuvent-elles répondre à une vision du théâtre que l'on pourrait qualifier de *néo-maniérisme meyerholdien*? qu'est-ce qui, alors, singularise ma production par rapport à sa source historique ? comment produit-elle sa théâtralité ?

Prenant corps à partir, entre autres, de la création de ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*** d'après la pièce de Musset, une tentative de réponse s'est constituée suivant ces trois dimensions: comment j'utilise le texte dramatique ; comment, de celui-ci, je donne forme au corps ; comment cette structuration physique s'appuie sur les éléments scéniques.

Alliant conviction personnelle, recherche pratique et réflexion théorique, le développement de cet essai dressera le profil quasi exhaustif de cette production et permettra, tant au lecteur qu'à moi-même, de saisir une démarche théâtrale.

En conclusion, je tenterai de répondre, sous forme de synthèse, aux questions qui m'ont guidé jusqu'ici et j'essaierai de comprendre finalement où je me situe exactement comme créateur dans la pratique actuelle.

2

PRÉSENTATION DU SPECTACLE
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE

Écrite en 1848 par Alfred de Musset, la pièce en un acte ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*** est, en fait, un *proverbe dramatique*.

Cette forme particulière n'était, à ses débuts au XVIII^{ème} siècle, qu'un divertissement de salon, où les acteurs se prêtaient au jeu de faire deviner aux spectateurs le proverbe qu'illustrait l'intrigue. Musset a su, en son temps, faire évoluer le genre et en faire de petites pièces brèves, calculées suivant une mécanique interne forte que supportaient le texte et ses tribulations. Presque un prélude aux vaudevilles qui suivirent.

Cette pièce raconte (du moins dans la forme scénique dont il est ici question¹⁴) la rencontre orageuse entre une marquise blasée et un comte entreprenant. S'ensuit un huis clos tendu, véritable duel de conceptions amoureuses, entre glace et feu, où chaque mot risque de tout faire éclater et où chaque rapprochement ne se fait qu'en fonction de mieux cibler l'autre. C'est une « vaise-confrontation » entre départs fracassants et retours inopinés. Esquisse caricaturale de l'indifférence, de l'insistance et/ou de l'opportunisme qui déterminent parfois les échanges interpersonnels.

Ainsi, les rôles des protagonistes ont été confiés à deux comédiens issus du baccalauréat interdisciplinaire en art: Isabelle Boivin (la marquise) et Marc-André Perrier

¹⁴ La pièce originale met en scène deux personnages (les mêmes que dans ma version scénique) au coin du feu... une déclaration d'amour... une demande en mariage qui tarde et une porte qui s'ouvre et qui se ferme selon les moments.

(le comte). Audrey Savard, elle aussi comédienne, s'est vue confier la charge de la *sonorisation*.

La pièce, d'une vingtaine de minutes, est jouée sur un plateau central, carré (360cm x 360cm) et surélevé (105cm). Noir, celui-ci ne supporte qu'un seul accessoire : un cube noir servant de banc (60cm x 60cm x 120cm).

Les costumes des personnages, simples, sont également noirs.

Quatre sources lumineuses seulement éclairent la scène.

Le public est libre de circuler tout autour de l'aire de jeu.

À noter qu'une première ébauche de la production a été présentée devant public les 8 et 9 décembre 2004 au Studio-Théâtre de l'UQAC, avant d'être présentée dans sa forme finale les 15-16 et 17 mars 2005, toujours au même endroit.

3

LA DÉFINITION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE PROPRE

THÉÂTRE : II.A. Art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique.

Dictionnaire des trésors de la langue française

L'art reflète la vie... mais la vie reproduite dans une œuvre d'art est subordonnée aux lois de l'art.

V. Meyerhold, **Le théâtre théâtral**,

Seul l'artifice de la scène garantit le naturel des émotions simulées. Seuls les mensonges de l'art disent les vérités de la vie.

J. Cocteau, **Le Grand Écart**

L'écriture scénique peut appartenir (et appartient généralement !) à un courant spécifique. C'est pourquoi le but de ma recherche a été de cerner la mienne afin de la mettre en relation avec l'un de ces courants, dans l'espoir d'inscrire mon travail artistique dans un contexte plus large .

Pendant la création de ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, je me suis interrogé sur mes idées théâtrales, sur les éléments qui distinguent ma production de ses sources d'inspiration et sur les raisons qui motivent mes choix.

De mes réflexions consignées dans des cahiers, il s'est dégagé peu à peu une façon de faire qui m'est propre, un portrait de ma méthode de travail que je restitue ici dans sa forme fragmentaire et qui me permettra de fixer les bases de ce que j'appelle le *néo-maniérisme meyerholdien*.

À noter que ces pages ne renferment pas une description détaillée de la représentation, ni une méthode, ni même un processus d'élaboration du spectacle (du moins pas en apparence), et pourtant chacun des points qui vont suivre lui est intimement lié, le conditionne, le soutient.

Voici, en fait, un *presque* traité de mise en scène. C'est un précis de ce qui guide mes choix, de la conception jusqu'à la réalisation d'un projet.

Les exemples auraient pu s'y faire nombreux. Toutefois, limité par la *mémoire théâtrale* et/ou l'efficacité de ses traces, je ne crois guère intéressante l'illustration écrite de quelque chose dont l'essence même est la présence directe et il est plutôt ardu de rendre précisément compte d'une voix ou d'un mouvement. Par contre, lorsque cela sera de mise, un renvoi sera fait au document audio-visuel ci-joint.

3.1 LE TEXTE COMME STRUCTURE : BASE MATÉRIELLE DE L'UNIVERS THÉÂTRAL

Le texte est un système de signes ou de pratiques signifiantes destiné à s'articuler avec un autre système de signes et de pratiques signifiantes qui est celui de la scène.

On peut donc affirmer que le rapport entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique est un rapport de complémentarité, de concurrence ou de conflit, mais en aucun cas un rapport de soumission ou de prééminence.

Daniel Couty, *Le Théâtre*

Dans la création théâtrale, du moins, telle que je l'entends, un élément peut facilement poser problème : le texte.

Comment aborder l'écriture scénique face à l'encombrement de l'argument écrit ? Quelle(s) limite(s) ce dernier définit-il ? Quelle est son action ? Et quelle part de « respect créatif » dois-je avoir face à lui ?

Oui, de lui émane le spectacle : il le *vectorise*, le *charge* d'un message, impose en quelque sorte une ligne à suivre. Il peut facilement devenir omniprésent et faire obstacle à l'autonomisation de la scène, à l'élaboration du discours formel. Pourtant, à l'instar de Meyerhold, loin de le rejeter ou de le renier, je fais toujours du texte le point de départ du travail créatif. Ce que je refuse, c'est le *texto-centrisme*¹⁴ inhérent à un large pan de la pratique actuelle.

¹⁴ Cette expression décrit l'utilisation centrale, la place dominante qu'occupe le texte dramatique dans certaines productions. (in Pavis, Patrice, *L'analyse de spectacle*, Nathan, Paris, 1996, p.186.

Si vous écoutez bien, peut-être entendrez-vous Musset se retourner fébrilement dans sa tombe...

3.1.1 La place de l'auteur dans la création du spectacle

Pour être plus précis, ce que je qualifie de problème n'est pas à proprement parler l'*objet-texte* mais plutôt la *présence* de la voix de l'auteur, la philosophie de pratique la *sacralisant*, le dogmatisme qui lui confère immuabilité et préséance.

Dès lors, se pose la question : doit-on s'attacher à faire entendre cette voix ou doit-on (ou même, pour faire preuve encore une fois de radicalisme, peut-on !) lui substituer la sienne ? Être un metteur en scène *transcripteur* ou un metteur en scène *auteur après l'auteur*¹⁵ ? Faire entendre un texte ou créer à partir de celui-ci ?

Le champ d'action du metteur en scène est large et de son point de vue de *lecteur privilégié* découle le spectacle. Mais qu'advient-il lorsque que ce premier lecteur se pose en tant que « re-auteur », lorsque ses mots, sa rythmique, ses idées s'insinuent dans ceux de l'écrivain ? S'agit-il de sabotage ? d'irrespect ? ou plus précisément de *détournement majeur* ?

Illustrons par l'exemple.

¹⁵ Déjà dans les temps premiers de la mise en scène, des metteurs en scène, dont Meyerhold, prenaient une grande liberté à l'égard des auteurs. Le droit à la création passait par le droit à la ré-écriture. Bien entendu, de nos jours, une telle revendication peut sembler irrespectueuse face au dramaturge... et aux contrats liant les praticiens et les écrivains.

Musset, de son temps, plaça l'intrigue de ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*** dans le milieu aristocratique du XIX^{ème} siècle régi par des conventions sociales strictes. Ce qui me plaisait de ce texte était sa mécanique de valse-hésitation conditionnée, entre autres, par les échanges vifs des personnages, par le *mouvement* des fausses sorties successives et par sa possible résonance actuelle. Non les mots même de l'écrivain et/ou sa subtilité psychologique.

Pour bien isoler, mettre en valeur cette « machine textuelle » choisie, j'ai élagué le texte de toute référence historique, de toute marque de civilité, de toute nuance superflue, resserrant, du coup, la rythmique et l'efficacité des échanges, transformant le subtil personnage psychologique en caractère précis et fort afin d'obtenir un texte délivré de tout contexte socio-historique, de toute époque, de toute coloration contraignante. Par conséquent, le message central s'en trouve modifié, radicalisé.

L'écriture de Musset, soumise à l'assaut de mes révisions et/ou de ma ré-écriture, change quelque peu de visage. Mais est-ce pourtant un manque de respect à l'égard de l'auteur ?

Ma plus profonde conviction est que oui, l'auteur, par le truchement du texte – aussi beau soit-il – , voulait dire et disait assurément quelque chose d'actuel pour lui, pour son époque, mais qui peut supporter, pour passer à la scène contemporaine et atteindre un nouveau public, un remodelage visant, qui sait ?, à dire la même chose mais de manière autre.

Il faut pouvoir, en tant que metteur en scène, en tant qu'artiste créateur et en tant que *nouvelle* source du message, avoir le droit de ne garder que ce que l'on considère comme étant l'essentiel d'un texte en lui ôtant, selon ses visées, toute *dentelle stylistique* qui parfois alourdit ; avoir la possibilité de re-contextualiser les situations pour les besoins de la scène, repolir et/ou accentuer le déroulement de l'action, de la chronologie dramatique ; avoir le choix d'augmenter l'effet de duel verbal en rendant le texte plus concis, avec des échanges brefs et réguliers ; avoir le plaisir, et ce sans remord, de créer une nouvelle *partition d'actions-réactions* plus dynamique.

Par ailleurs, si un metteur en scène peut se permettre de faire abstraction des indications scéniques et autres didascalies (toutes émanant de l'auteur), pourquoi ne pourrait-il pas avoir le même type de *relation libre* avec le « corps dialogique » ?

Le texte n'est-il pas, après tout, un élément scénique parmi d'autres (déhiérarchisation), qui offre, à l'instar de ceux-ci, la possibilité d'être, au besoin, exploré, retravaillé et repensé ? C'est, je crois, le priver de son potentiel créateur que de l'enfermer, de le circonscrire obstinément dans le cadre fixe posé par l'auteur.

Un grand metteur en scène (dont j'oublie malheureusement le nom) répondait ainsi à un journaliste le questionnant sur sa relation à l'auteur : « Je ne *joue* pas un texte ; je *joue avec* le texte... »

Provocation ou égocentrisme ?

(Néo-)Maniérisme. C'est, à quelque cent ans de distance, la même *liberté littéraire* que réclamait ardemment Meyerhold.

Je crois profondément (au risque de paraître dogmatique) que le texte doit servir - passer son message - en tant que matière formelle, et donc malléable.

NOTES ET SURNOTES

- Il me faut une pleine liberté avec les textes des auteurs sur lesquels je travaille. Non pas pour prendre le pas sur eux, mais seulement pour avoir une meilleure capacité d'expression avec eux. Ce n'est pas un vol de propriété intellectuelle mais plutôt un *ajustement* personnel.

3.1.2 L'utilisation du texte comme matériau

À partir du moment où la voix de l'auteur passe en second plan, le texte se teinte donc d'une importance autre : devenir *matériau*, au même titre que les autres composantes de la scène (scénographie, éclairage, musique, etc.).

Que signifie exactement, pour moi, une *matérialisation* du texte ?

Simplement que celui-ci « n'est plus considéré comme le support et le présumé de la représentation »¹⁶ mais comme un ensemble de mécanismes, de structures, de rythme et de musicalité qui confèrent au spectacle sa propre charge théâtrale, qu'il faut *domestiquer*.

L'*objet-texte*, lorsqu'il est bien défini, lorsque tous ses rouages sont mis en évidence, devient tremplin stimulateur et, de surcroît, canevas matériel pour l'élaboration de l'univers scénique. Il doit savoir « revendiquer la scène comme commencement et comme point d'intervention et non comme transcription »¹⁷.

Donc, après avoir lu un texte, après l'avoir analysé, après avoir trouvé une ligne directrice, je m'attarde à découvrir son fonctionnement interne : j'explore son style, sa rhétorique, et je décortique ses mouvements, ses temps forts et ses silences. Ensuite seulement, je m'attelle à la déconstruction/reconstruction du texte par élagage/remodelage afin d'accentuer le rythme de l'action, de maintenir une tension verbale sur laquelle construire la tension physique propre au style de jeu privilégié.

Avant d'entreprendre la mise en scène, je divise le texte en séquences (huit principales pour la pièce dont il est question, correspondant aux fausses sorties, chacune se subdivisant par la suite selon l'évolution de la tension) et je tisse, en quelques sortes, la ligne générale de l'intrigue. Cette *mise en séquences* servira de

¹⁶ Besson, J.L. in *Poétique du drame contemporain*, *Études théâtrales* no.22, p.97.

¹⁷ Lehmann, H.T. cité dans *La poétique du drame*, *Études Théâtrales* no.22, p.97.

point de repère, de balises pour les comédiens dans l'exécution/construction de leur personnage.

Je découpe le texte de manière à en façonner la trame rythmique. Elle se construira, se schématisera selon et d'après les figures textuelles¹⁸ accolées à chaque réplique. Je le *formate* pour le comédien de telle manière qu'il devient canevas pour le personnage. Il peut alors être travaillé en modifiant certains de ses rouages pour en amplifier la théâtralité et générer, du coup, de nouveaux *signes* perceptibles par les spectateurs.

Voilà pourquoi j'évacue constamment le travail de table dans la création d'un spectacle : c'est la structure qui importe, le contenant plus que le contenu. Le texte, dans sa *matérialité*, doit rapidement être mis en application.

Le texte se retrouve donc avec un rôle utilitaire (*creuset* de théâtralité) au lieu de trôner au centre de la création, de sorte qu'il ne peut alors se poser en scène que comme *architecture narrative*, comme *structure vocale* construite, artificielle, musicale et stylisée. Jamais, en un tel cas, il ne peut prétendre à la représentation mimétique, au naturel.

¹⁸ La parole théâtrale se compose d'un nombre limité de figures textuelles réparti en quatre catégories : 1) FIGURES TEXTUELLES FONDAMENTALES S'APPLIQUANT À UNE RÉPLIQUE OU À UNE PARTIE DE RÉPLIQUE : attaque, défense, riposte, esquive, mouvement-vers... 2) AUTRES FIGURES TEXTUELLES S'APPLIQUANT À UNE RÉPLIQUE OU À UNE PARTIE DE RÉPLIQUE : récit, plaidoyer, profession de foi, annonce, citation, soliloque, adresse, discours composites... 3) FIGURES TEXTUELLES S'APPLIQUANT À UN ENSEMBLE DE RÉPLIQUES : duel, duo, chœur... 4) FIGURES TEXTUELLES RELATIONNELLES S'APPLIQUANT À UNE RÉPLIQUE DANS SA RELATION AVEC LE MATÉRIAU TEXTUEL QUI PRÉCÈDE : bouclage, effet-miroir ou écho, répétition-variation, fulgurance.

(Michel Vinaver, *Écritures dramatiques, essais d'études de textes de théâtre*, Acte-Sud, Paris, 1993, p. 901-903.)

S' impose alors un traitement théâtral de la voix.

NOTES ET SURNOTES

- Bien que le contenu colore la pièce, c'est sa propre mécanique qui va lui dicter sa façon de se déployer sur scène.

3.1.3 Le traitement de la voix

Le fait de ne pas se servir du texte pour la construction psychologique du personnage implique, de la part du comédien, un autre investissement de sa voix : elle devra désormais s'attarder non plus à l'expression d'une émotion mais plutôt à l'exécution d'une rythmique juste, de même qu'à l'utilisation variée de la force vocale, de l'intonation et de la respiration.

Pour ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, nous avons cherché, les comédiens et moi, à bien marquer vocalement (force et débit) chacune des répliques d'après les séquences et les figures textuelles proposées. La longueur des mots, des phrases, déterminait la diction, la fréquence des pauses, alors que l'échange verbal entre les personnages, la place qu'occupaient les répliques dans la structure narrative réglaient l'attitude physique à adopter.

De cet ensemble naquit une mécanisation de la voix, où le texte devint apparent tout au long de la représentation.

Dans ce contexte, le but recherché n'est pas de faire de la réplique une parole, mais plutôt de laisser au texte même son efficacité, de le mettre en évidence en tant que matériau. Après tout, le théâtre entier n'est que stylisation de la réalité; la voix ne peut se soustraire à cette exigence et est soumise, elle aussi, à une telle construction.

NOTES ET SURNOTES

- La voix se doit d'être, en tout temps, assurée, se rapprochant peu à peu de la déclamation.
- Le comédien doit mordre dans ses mots.

Les mots forment un épais tissu qui se fait vite appui de la voix de l'acteur, à condition de bien vouloir en faire résonner toute la musicalité par une prononciation précise et appuyée de chacune des syllabes et un traitement vocal des ponctuations.

La force de l'intonation crée le « sentiment ».

- La théâtralisation de la voix passe aussi par la justesse de son débit. Chacun des mots a le temps d'être prononcé et reçu, avec précision, et par les protagonistes, et par les spectateurs.

3.1.4 En bref

Tout comme Meyerhold - du moins d'après ce que j'en ai saisi - je considère le texte malgré tout comme l'un des éléments essentiels de ma production même si, pour moi, il ne fournit pas principalement sa fable ou son intrigue.

Même liberté face à l'auteur. Même goût pour la ré-écriture. En revanche, ma pratique radicalise l'utilisation *matérielle* du texte.

Si Meyerhold le voyait comme étant d'abord et avant tout porteur de message et de propagande, je crois, moi, que sa priorité doit être, par-delà le message et grâce au traitement de la voix, de se faire initiateur de théâtralité et se montrer *visible* à la scène. Il est matière et doit être présenté comme telle, prescrivant à la représentation rythme et musicalité selon lesquels évoluent les personnages. Il n'y a pas ou peu d'investigation psychologique. Les mots et les phrases prononcés deviennent *expression*.

Premier axe de la construction de la théâtralité, le texte en est, en fait, le *générateur*. Il met en place un canevas théâtral (rythme, musicalité, personnage) sur lequel reposera la représentation. Tel serait, à mon avis, le rôle du texte dans un *néo-manierisme meyerholdien*.

3.2 LE CORPS EN TANT QUE MÉDIUM ARTISTIQUE : COMMENT LA CHAIR DEVIENT SCULPTURE SOUS LES FEUX DE LA RAMPE

Le mot latin corpus, déjà définit la dimension physique du corps humain, en opposition avec l'âme, principe vital : le corps est donc d'abord matière.

M. Corvin, **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**

Si tous les éléments constituant le théâtre servent la théâtralité, il en est un, pourtant, qui lui est fondamental...

Le théâtre se veut un art vivant. Qui dit *vivant* dit *homme* (utilisé ici, bien sûr, à titre épïcène) et qui dit *homme* finit inéluctablement par dire *corps*. Sans corps (acteur ou marionnette), il ne reste qu'une scène, une installation.

Le corps instaure le souffle et le dynamisme qui font vivre le monde engendré par les divers éléments scéniques. Il est, comme l'affirme Pavis, « au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation »¹⁹. C'est lui qui devra assumer, qui devra porter l'esthétique choisie ; c'est lui qui prendra en main l'essor de la mise en scène et sa cohérence. C'est dire aussi qu'il devra s'y soumettre, se théâtraliser lui-même, quitter le quotidien pour entrer dans le champs de l'Art.

¹⁹ Pavis, Patrice, *L'analyse du spectacle*, Nathan, Paris 2003, p.53.

La biomécanique aida, en son temps, Meyerhold à construire, pour l'acteur, un véritable langage corporel, un vocabulaire spécifique pour chaque intention, chaque expression scénique.

Pour ma part, ce n'est pas tant le corps qui doit parler : il s'agit d'édifier un système de codes clairs qui rendra signifiant tous les mouvements sur scène, les relations entre les acteurs, l'espace et la fiction.

Mais pour y arriver, il faut tout d'abord savoir distinguer les trois formes du corps en scène : le *corps-comédien*, le *corps-personnage* et le *corps-mouvement*.

3.2.1 Le *corps-comédien*

Le *corps-comédien* est la première forme corporelle à entrer en scène. C'est le matériau brut, la véritable substance à travailler. C'est le comédien lui-même, avec son talent, son intérêt, ses difficultés et parfois son entêtement !

Le *corps-comédien* est aussi et surtout la seule matière scénique *instable* et *mouvante* de cet art. C'est la partie *aléatoire* de la création qui se doit, malgré tout, de drainer l'énergie émergeant de toutes parts. Pour cette raison, il me faut alors savoir avec *quoi* je travaille et ce que j'attends de lui.

C'est le *corps-comédien* qui établit les premières bases du travail de création.

Pour le spectacle dont il est ici question, ce sont Isabelle et Marc-André. Dès le départ, leur corps a imposé des choix : la différence de grandeur peut devenir un jeu de supériorité de l'un par rapport à l'autre ; la façon de bouger peut marquer l'espace ; la personnalité sert inéluctablement de point de départ. Du physique même des acteurs se dégage déjà un système de codes qui alimentera toute la création.

Par la suite, une première ébauche de mise en place permet aux comédiens de prendre conscience de l'espace de jeu et me permet de cerner leurs forces et leurs faiblesses : Marc-andré sait travailler physiquement, a une motricité et une plasticité qui offrent un grand éventail de possibilités mais, cependant, l'effet obtenu doit beaucoup au hasard et à l'improvisation, et il lui est alors difficile de reprendre le même mouvement, de le répéter ; Isabelle, moins à l'aise avec le déploiement de son corps, a plus de gêne à atteindre une fluidité de mouvement et doit particulièrement s'attarder à leur exécution dans le bon ordre et dans le bon ton, ce qui peut parfois être une entrave à l'efficacité d'une répétition.

Les répétitions suivantes servent à leur faire acquérir aisance, précision énergétique et compréhension de leur personnage. Chacune est l'occasion de raffiner petit à petit la production.

Outre ces considérations, s'est également installé, au cours des répétitions, un mode de fonctionnement, une ligne de pensée qui conditionne le choix de mes comédiens.

NOTES ET SURNOTES

- Il y a cinq qualités que je recherche chez les comédiens qui s'engagent avec moi : la confiance (en moi, en eux et au projet proposé), la concentration assidue et exclusive, la facilité d'abandon aux exigences théâtrales, la générosité de proposition et, finalement, la rigueur et la précision du travail.

- À quoi peut tenir, chez le comédien, la coexistence de la rigueur et de la précision ?

Peut-être à la conscience de soi, de soi dans l'espace et dans la relation avec l'autre. Peut-être à une capacité exacerbée de se voir de l'extérieur (bref, le toujours aussi actuel principe de *distanciation* de Brecht).

Peut-être à une tension corporelle maintenue tout au long de la représentation.

Peut-être à l'exécution parfaite d'une multitude de micro-séquences qui, mises bout à bout créent une *totalité*, un ensemble cohérent.

Peut-être, enfin, au plaisir... le fameux plaisir de jouer... le fameux plaisir d'être, l'espace d'une soirée, quelqu'un d'autre, quelqu'un de plus grand que soi... le fameux plaisir de comprendre ce *moi autre*.

En fait, toutes ces suppositions sont, depuis longtemps, devenues pour moi une seule et unique certitude : de toutes ces propositions naissent la rigueur et la précision.

Pourtant, de faire passer ces principes dans le travail de l'acteur s'avère souvent ardu et c'est, en général, l'obstacle le plus résistant rencontré dans le processus de création.

Fondamentalement, le corps de l'acteur, ce corps étranger, se cabre fort longtemps et souvent âprement devant une telle inoculation de principes. Ce corps de l'autre quémande, crie, hurle un besoin d'espace, de liberté. Pourtant, le véritable art de l'acteur n'est-il pas de savoir se contrôler ultimement ?

- De mon point de vue, l'acteur sur scène peut et doit être modelé ; par retranchement de sa personnalité ; par l'esquisse précise d'une série de gestes nouveaux ; par l'exploration d'une caractérisation marquée du personnage ; par l'imposition d'une rythmique scénique à déployer ; par l'application d'une contrainte provocatrice de recherche formelle mettant l'accent sur l'exploitation maximale d'une force créatrice (telle l'utilisation d'une source d'éclairage unique et mobile qu'il devra manipuler) ; par l'adoption continue d'une attitude picturale.
- L'acteur doit avoir une bonne capacité de styliser son corps selon l'équation $\text{RIGUEUR} + \text{PRÉCISION} = \text{PRÉSENCE}$. Il lui faut exhiber son corps tel un *exopersonnage* qui n'est, en fait, que la seule *architecture corporelle* construite par le comédien . Celui-ci apparaît dans l'interstice du jeu chorégraphique de la mise en place formelle de ses moindres gestes, dans la répétition d'une séquence établie. Je recherche la fixité et la rigueur du mouvement, une mise en scène qui exclut l'aléatoire, qui bannit le « laissé à l'instinct de l'acteur ». L'improvisation permet trop à l'imprévu, à l'accident, aux pièges de la nervosité d'accéder à la scène.

Les spectateurs ne viennent pas au théâtre pour vivre par procuration mais pour s'émerveiller de voir avec quel art

*suprême l'acteur de profession maîtrise son corps, sa voix, avec le souci de la perfection*²⁰.

Je crois que le comédien se doit d'avoir et de respecter des balises gestuelles rigides afin d'éviter l'affaissement physique, le relâchement de la tension positive provoqués par l'assurance que procurent les représentations successives et l'emprise grandissante des interférences (gestuelles, vocales). Le jeu stylisé devient pour lui un cadre sûr et constant.

- L'acteur doit d'abord et avant tout apprendre à se mouvoir dans l'espace scénique, à l'utiliser de même qu'à utiliser les accessoires, le mobilier mis à sa disposition.

Il doit maîtriser les mouvements dans une *chaîne chorégraphique*. Se faisant, il établit ses propres balises qui le guideront en cours de représentations.

En représentation, le comédien peut dès lors se fier à sa *mémoire corporelle* et se concentrer sur son jeu.

- Ainsi, l'acteur doit connaître et reconnaître ses limites corporelles. Sur ce point, Meyerhold avait une formule idéale : « sans auto-restriction, pas de maîtrise »²¹.

Il doit comprendre la structure et le fonctionnement de son outil principal avec ses points d'équilibre et ses points d'appui. Il doit savoir le manier avec souplesse, rigueur, calcul et précision, tout en maximisant les possibilités qui s'offrent à lui . Il doit faire fi de ses habitudes scéniques qui en appellent à l'identification au

²⁰ Meyerhold, Vsévolod, Théâtre théâtral, Gallimard, Paris, 1963, p. 45

²¹ Meyerhold, Vsévolod, Théâtre théâtral, Gallimard, Paris, 1963, p. 117

personnage et à l'investigation psychologique, pour plonger dans cette concentration physique où l'image relègue l'interprétation au second plan.

3.2.2 Le corps-personnage

Ce que l'acteur cherche, c'est un corps fictif et non une personnalité fictive.

Eugenio Barba, *Le canoë de papier*

Au risque (très conscient) de me répéter, je considère le texte comme un matériau, au même titre que les autres éléments scéniques. Autrement dit, c'est une structure qui, par la rythmique, le débit et la force de la voix, crée, en quelque sorte, l'*endo-personnage*, son intérieur matériel (reléguant la psychologie en arrière-plan). Cette substance demande à être portée par un support physique complémentaire : le *corps-personnage*.

Tout comme il l'a fait avec sa voix, le comédien doit savoir, à partir de son corps, composer celui de son personnage : il lui faut insister sur la construction et non sur la représentation. Le personnage est une stylisation de la personne humaine. Une image.

En cours de répétition, mes comédiens reçoivent continuellement des indications : bien marquer la démarche de leur personnage et leur façon de s'asseoir ; maintenir leur posture, leur tête ; mouvoir leurs bras, leurs mains, de telle ou telle façon. Bien qu'un tel processus soit similaire à nombre de praticiens, il se distingue, ici, par le

but à atteindre : il ne s'agit pas d'une recherche de naturel et/ou de vérisme, mais plutôt d'une étude, d'une élaboration d'un système de codes et de conventions cohérent et théâtral.

Le personnage devient une machine: l'*endo-personnage* est son mécanisme interne et l'*exo-personnage* est l'*objet* scénique donné à voir aux spectateurs.

Outre le fonctionnement mécanique du personnage, trois autres éléments le caractérisent : le costume, le maquillage et la coiffure.

3.2.2.1 Caractérisation par le costume

Le costume possède généralement un rôle de déterminant: il peut marquer et l'époque, et le lieu, et la condition du personnage. Il peut également, comme c'est le cas pour ma mise en scène de la pièce de Musset, être le déterminant du refus de placer les protagonistes dans un contexte historico-social : les vêtements de la marquise et du comte ne renvoient à rien sinon la distinction des genres féminin-masculin. Autre élément constant dans ma production et autre point commun avec la pratique meyerholdienne qui consistait à vêtir chacun des personnages d'un sur-vêtement de travail (au cours des « années biomécaniques »).

C'est, en quelque sorte, un déterminant *négatif*. Ce qui place ailleurs, pour moi, la principale utilité du costume.

En fait, j'envisage chaque costume comme étant une *scénographie* des personnages. C'est dans le port même du vêtement, dans l'espace entre la chair et le textile, qu'est la véritable aire de jeu du comédien.

Le costume doit donc être pratique et signifiant.

Pratique dans la mesure où il permet une bonne mobilité et où il devient, à l'occasion, extension du corps, du mouvement et de l'effet théâtral. C'est le déploiement de la jupe de la marquise à tout moment, sous forme d'aile, de châle; ou l'utilisation de la livrée du comte comme patère. *Signifiant* lorsque le costume sert de prolongement à l'intention mise en scène, la jupe représentant parfois un refuge dans les moments tendus, ou le chapeau, le découragement apparent.

Le costume est un accessoire qui doit donner du relief aux personnages, rehausser leur théâtralité.

NOTES ET SURNOTES

- Une certaine recherche d'unification s'applique également à mes costumes. Que ce soit dans la forme, le tissu ou la couleur, j'aime que les personnages semblent inextricablement liés par des considérations textiles, que l'œil du spectateur soit accroché par l'effet *d'unité*.

3.2.2.2 Caractérisation par la coiffure

Particulièrement mis en contribution au cours de mes dernières productions, les cheveux des acteurs me servent à créer de véritables architectures capillaires qui mènent tout droit vers la sculpture, qui font passer le personnage du côté de la théâtralité exacerbée.

De plus, ces coiffures permettent une prise d'espace, par le personnage, tant verticale qu'horizontale (accroissement de la grandeur et de la largeur), et amplifie, du coup, sa prestance.

Qu'elles soient ébouriffées et/ou d'une précision plastique, elles prennent part à la construction physique du caractère fictif.

3.2.2.3 Caractérisation par le maquillage

Atténuer la nature humaine renforce la nature *spectaculaire* recherchée.

Le maquillage permet de donner une certaine fixité au visage du personnage, une physionomie constante, exagérée et circonscrite, un effet de rigidité du rictus et du regard.

NOTES ET SURNOTES

- J'aime beaucoup construire le visage du personnage par le maquillage. Il doit imprimer, surligner, accentuer les traits de celui-ci.

Par son grossissement, il devient plus facile de montrer clairement au spectateur comment « lire » leurs interventions. Ce maquillage outrancier devient, en quelque sorte, la clé de voûte de la réception, une amorce, un conditionnement inconscient du spectateur face à l'univers théâtral mis en branle.

Il met l'accent sur le regard et sur le mouvement des lèvres du personnage.

Le maquillage doit servir à encadrer les deux seules sources de vie aléatoires laissées à l'acteur : ses yeux et sa bouche.

En plus de marquer visuellement, tel un croquis, le visage, il permet également, par l'effacement des subtilités, de mieux contrôler l'expression faciale du personnage.

3.2.3 Le corps-mouvement

Le mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots mais en personnes qui se meuvent sur scène en employant des mots.

Erza Pound

Aux observations et aux réflexions diverses relatives au texte, à la voix et au *corps-comédien/personnage*, s'ajoutent celles concernant le point culminant de leur union, de leur synthèse, de la véritable *émission* de la théâtralité : la mise en mouvement.

En d'autres termes, la jonction entre la *structure textuelle* et le *corps-comédien/personnage* trouve son aboutissement, sa finalité, son essence dans le *corps-mouvement*. Sans lui, le théâtre n'est encore qu'œuvre plastique immobile... vivante mais statique !

Toutes mes spectacles antérieurs partagent, avec ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, des éléments constitutifs de ce que je nomme le *corps-mouvement* : le préjeu, la mécanisation du jeu et l'effet choral.

Ces éléments participent, je crois, à construire la singularité du jeu que je privilégie, à définir, en effet, un certain *néo-maniérisme meyerholdien*.

3.2.3.1 Le préjeu

Considérer le mouvement non comme une simple fonction du corps mais comme un développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée mais comme une fonction du corps.

Paul Auster

Tous les comédiens qui ont joué sous ma direction ces dernières années ont dû expérimenter et se soumettre à la rigueur de ce que j'appelle, reprenant le mot de Meyerhold, le *préjeu*. Peu à peu, j'ai appris à construire à partir de cette technique et

c'est ainsi qu'avec *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, un *préjeu* exacerbé et fortement ancré commande le rythme de tout le spectacle.

Le *préjeu* est un principe simple qui peut et sait parfois (souvent !) être ardu à mettre en application et, surtout, à conserver dans l'action. En revanche, il sait donner, lorsque bien réalisé, une grande force à l'image scénique, du moins à son évolution.

Le préjeu constitue précisément un tremplin, un moment de tension qui se résout dans le jeu.

Le jeu est une coda tandis que le préjeu, c'est l'élément présent qui s'accumule, se développe et attend de se résoudre.

Régis par les lois du rythme, les gestes se laissent déduire des paroles dont le propre est d'exprimer ; inversement, les compositions plastiques aboutissent aux paroles.²²

Concrètement, sur scène, le *préjeu* se fait sentir lorsqu'il y a mouvement (déplacement et/ou geste), arrêt, réplique, mouvement et ainsi de suite. De là naît le *jeu séquentiel*. Il en résulte un jeu saccadé, un simulacre constant d'*arrêt sur image*. La concentration exigée pour un tel fonctionnement, cette manière de bouger avant de *jouer* son rôle, crée une tension physique régulière qui peut porter le comédien.

Chaque mouvement, chaque geste est le *préjeu* de la réplique qui suit ou vice-versa.

²² Meyerhold, Vsévolod, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963., p. 59.

NOTES ET SURNOTES

- Le *préjeu* est, en quelque sorte, le régulateur rythmique du corps. Il soutient l'évolution des personnages.
- Le *préjeu* est l'un des éléments constitutif de la création. Il fait se mouvoir et déconstruire/reconstruire les personnages pour un renouvellement perpétuel de l'image.
- Alors que le comédien vise une certaine liberté, une aisance scénique, une attention au texte, le *préjeu* lui demande d'accroître sa concentration dans l'exécution de chacune des séquences.
Il doit manœuvrer avec précision, rigueur et justesse, et son corps (dans l'attitude de son personnage), et sa voix.

3.2.3.2 La mécanisation du jeu ou le « marionnettisme »

Afin de transfigurer la vie sur scène, de la faire passer du quotidien à l'œuvre artistique, je crois qu'il est de bon ton de rendre l'acteur *mécanique*, c'est-à-dire de construire les actions du personnage point par point et d'assumer le corps humain en tant que matériau plastique créateur de signes (tout en le libérant des contraintes de la

recherche psychologique et de l'intériorité), nouveau point commun entre le *maniérisme* de Meyerhold et le mien.

Les acteurs ont à travailler en ce sens, soit de devenir *poupée à modeler*, à *manipuler* (tant par eux-mêmes que par le metteur en scène) selon des indications précises. À partir de leurs propositions, nous arrêtons des mouvements, les peaufinons et les mettons en pratique. Rien ne peut donc être fortuit et/ou aléatoire.

D'où la notion tout à fait subjective et personnelle de *marionnettisme*, librement inspiré de Kleist²³ et de Craig²⁴.

C'est, en fait, une invitation à la création plastique du corps, à sa formalisation.

NOTES ET SURNOTES

- Je définirais le « marionnettisme » comme étant une stylisation du jeu marquée par l'accumulation de gestes précis, sur-naturels, à la limite de l'acrobatie, par laquelle on sent et l'action de la mise en scène et le contrôle par le comédien de son principal outil : son corps.

²³ Henrich von Kleist (1777-1811) parle dans son article *Sur le théâtre de marionnette* (éd. Mille-et-une-nuit, 1983, Paris) de la mécanique des marionnettes, de leur centre de gravité et de leur fonctionnement *biologique* qui, s'ils s'appliquaient à un danseur (ou un acteur) lui apporteraient une grâce et une perfection difficilement atteintes autrement (suprémie de l'objet).

²⁴ Edward Gordon Craig (1872-1966), quant à lui, propose en lieu et place de l'acteur inégal une sur-marionnette plus stable.

- L'un des points forts du « marionnettisme » réside dans sa force, son impassibilité, l'impression que rien ne peut déstabiliser le comédien. Ces caractères impitoyables et non-organiques servent une théâtralisation exacerbée.
- En quoi un jeu mécanique amplifie-t-il, selon moi, la théâtralité (comparativement à la vérité psychologique) ?

Bien que *vrais* ou, pour parler plus justement, *cohérents*, les personnages mécanisés ne provoquent pas l'identification du spectateur. La distanciation ainsi créée permet peut-être à celui-ci de bien saisir le spectacle qui s'offre à lui et d'être atteint doublement : et par la forme et par le message.

De plus, un tel type de jeu donne à la représentation théâtrale une allure de chorégraphie, pour ne pas dire de tableau plastique.

Ce jeu est échafaudé d'ailleurs selon le principe meyerholdien : « regardez comme nous sommes bons ! Comment le théâtre peut exprimer une telle chose !

Prêts ? Voilà. »

Le plaisir doit, encore, être de mise.

3.2.3.3 Le chœur et/ou l'effet choral

Le chœur est la plus haute organisation théâtrale; et un théâtre qui se compose d'un chœur parvient à un très haut niveau de style de représentation.

Jacques Lecoq, ***Le théâtre du geste***

Selon moi, la plus considérable force théâtrale du *corps-mouvement* consiste probablement en sa capacité de former un *chœur* ou, plus exactement, dans le cas de ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, de produire un effet choral.

L'effet choral, c'est mettre véritablement en scène une *symbiose*²⁵ gestuelle entre les partenaires de jeu, un lien solide et rassurant. C'est réunir les personnages en une entité plus stable et plus puissante qu'eux seuls. C'est l'exacerbation de la collectivité. Par cette transformation de forces scéniques individuelles en une autre supérieure, vraie émettrice d'énergie, génératrice de tensions créatrices, l'effet choral permet d'installer l'équilibre sur le plateau.

Il devient *extension* du personnage. Il fait office d'*appui énergétique*, de *catapulteur d'images*, ce qui lui confère le principal rôle d'*état d'âme* scénique.

L'effet choral peut se manifester de trois différentes façons sur scène : par *échoïsme*, c'est-à-dire par la répétition en chaîne d'un même geste et/ou la propagation de celui-ci (un peu à l'instar d'un séisme où un comédien se fait épicer et provoque des secousses, des ondes de vibrations déployées vers l'autre comédien) ; par l'amplification d'un mouvement lors de sa transmission de l'un à l'autre ; par *multiplicité*, par l'exécution précise et simultanée par tous les acteurs présents sur la scène d'un geste ou d'une séquence.

²⁵ Pris dans son sens biologique, *symbiose* signifie une association étroite de deux organismes qui se prêtent un appui mutuel. Cf. : *Le Robert pour tous*.

Par ailleurs, le chœur et/ou l'effet choral impose(nt) aux acteurs une forme fixe de laquelle il est impossible de sortir sans toucher à son intégrité et à sa cohésion. C'est le cadre et le gardien immuable de la rigueur et de la précision.

Plusieurs de mes spectacles mettent en scène la choralité et l'effet choral: entres autres, ***Le chœur du Pendu*** et ***Au bout du fil***. Si l'un était un chœur véritable duquel se détachaient un à un les protagonistes pour livrer leurs monologues, l'autre utilisait abondamment l'effet choral pour créer des images scéniques fortement soulignées.

À cause du nombre limité de comédiens, la comédie produite dans le cadre de ma maîtrise contient aussi, mais en filigrane, ce principe de fonctionnement.

3.2.4 En bref

Conditionné par le texte et appuyé par les autres éléments scéniques, le corps est le pivot de tout le travail de création. Meyerhold disait simplement : «L'acteur peut transformer en bâtiment théâtral n'importe quel tréteau»²⁶. C'est par lui, par l'utilisation consciente qu'il fait de son outil corporel, que se créent les signes qui retiendront les spectateurs.

²⁶ Meyerhold, Vsévolod, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Ed. l'Âge d'homme, Lausanne, 1973, p. 153

Ce sont ces corps en jeu, en mouvement, qui génèrent véritablement la théâtralité.

Si Meyerhold prônait la liberté de l'acteur-créateur, je lui oppose, en *néo-manieriste*, le contrôle de l'acteur-exécutant. Il est soumis à une stylisation accrue et constante, à une recherche formelle qui le structure point par point.

Par conséquent, l'acteur acquiert, dans une telle représentation, une fonction plus technicienne qu'interprétative.

3.3 LA SCÈNE COMME SUPPORT PHYSIQUE

Aussi étrange que cela semble au vu de sa forme actuelle, le théâtre est pourtant un lieu où, plus ou moins consciemment, quelque chose est FAIT et CONTRE-FAIT. Le théâtre, le monde de l'illusion, creuse sa tombe en s'efforçant d'atteindre la réalité, et le mime pareillement en oubliant qu'il est d'abord artifice. Les moyens de tout art sont artificiels et tout art gagne à reconnaître ses moyens et à les affirmer.

O. Schlemmer, programme du **Ballet Triadique**

La scène est, comme je l'ai déjà souligné plus haut dans le texte, le support physique de la théâtralité. Ses éléments (la scénographie, l'éclairage, la musique) forment son langage, forment l'univers théâtral.

Toutefois, si, par essence²⁷, le comédien porte le poids de la théâtralité, la scène porte celui de sa mise en valeur, de sa formalisation.

Dans mon cas, la simplicité fait alors office de mot d'ordre.

²⁷ Ce qui m'amène à une telle réflexion, c'est la définition première du théâtre (voir p.2) : un texte, un acteur, une public. Ces trois conditions essentielles semblent exclure les composantes scéniques (scéno, lumière, etc.). Par conséquent, la théâtralité ne résiderait pas en elles, mais serait exacerbée par elles.

3.3.1 Les questions d'esthétisme ou plutôt d'esthétique²⁸

Il faut encore dire que ce ne doit pas être les exigences de la mode, telles la mécanique et la machine, qui décident de ces créations, mais l'éternellement vieille et toujours nouvelle exigence de l'Art : la Beauté.

Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*

Ma recherche esthétique comprend trois axes principaux qui soutiennent (et portent solidement) ma production et fondent ma position *formalisante, théâtralisante, plastique*.

Le premier est la *production en contexte muséal* (structure muséo-scénique ou architecturisme); le seconde est le *grotesque* (du jeu constant entre les contrastes drôle/tragique, sombre/lumineux, brusque/lent) et le troisième la *plasticité/sculpturalité*.

3.3.1.1 La place du spectateur ou le contexte muséal

Chacune de mes productions cherchent à transmuier le dispositif scénique habituel (le plateau) en dispositif « monumental » (d'exposition) qui donne à penser la représentation non pas seulement comme spectacle mais aussi comme œuvre plastique tridimensionnelle.

²⁸ *Esthétique* : théorie générale qui transcende les œuvres particulières et s'attache à définir les critères de jugement en matière artistique et le lien de l'œuvre à la réalité ; elle formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. *Esthétisme* : qualificatif, d'ordinaire assez critique, qui insiste sur la dimension purement esthétique de la mise en scène, en recherchant la seule beauté formelle, qui recherche l'art pour l'art et prône l'autonomie de l'œuvre d'art. (in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, pp.124-125).

Une telle conception implique une aire de jeu se rapprochant plus du piédestal d'exposition que de la scène, ce que je nomme une structure *muséo-scénique*.

Mis en application pour la première fois pour la pièce ***Les Pleureuses***²⁹ et réutilisé par la suite (***Traces d'étoiles***), le contexte muséal offre aux spectateurs la liberté de se mouvoir *autour* du spectacle, de le voir de près ou de loin, bref, de choisir son propre point de vue. Cette liberté lui permet, je crois, d'avoir un contact plus sensible avec l'oeuvre et, du coup, avec la théâtralité.

Pour ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, j'ai placé le plateau en plein centre de la salle. La mise en scène a donc été pensée pour que, quel que soit l'angle de vision, l'image garde son impact.

NOTES ET SURNOTES

- Ne pas établir d'espace pour le public (c'est-à-dire avec siège, avec place déterminée), laisser libre le tour de la scène, donnent au spectateur la responsabilité de son point de vue.

Passer du divertissement au contexte muséal déstabilise le spectateur et cette déstabilisation peut alors être bénéfique pour une réception plus artistique.

²⁹ *Les Pleureuses* de Dario Larouche, mises en scène par l'auteur, produites dans la cadre des Cartes Blanches des Têtes Heureuses, octobre 2001.

3.3.1.2 Le grotesque

Mes spectacles versent souvent (et par pure coïncidence, du moins, je crois) dans la comédie, que ce soit par le texte, le jeu, ou la mise en scène, ce qui ne m'empêche pas de flirter parfois avec le drame.

Peu importe le genre, tous sont colorés d'un procédé particulier : le grotesque, abondamment analysé, défini et utilisé par Meyerhold dans la Russie du début du XX^{ième} siècle³⁰.

Anne Ubersfeld le définit de la sorte : « [Il] se manifeste au théâtre dans des personnages comme le valet frondeur ou le bouffon de cour, mais surtout par ce que Bakhtine appelle les *mésalliances*, coprésence de personnages opposés, ou, dans le même personnage, de déterminations opposés. [...] Dans l'action, le grotesque résulte de la juxtaposition oxymorique des grands personnages et des actions vulgaires. Quant au comique grotesque, il est de nature particulière : non pas, comme on croit, juxtaposition du comique et du tragique, mais intrication et réversibilité du rire et de la mort ; le comique provient alors de la destruction et y renvoie impitoyablement »³¹.

Le grotesque, c'est la présence forcée et stimulante des contraires. La distorsion, la tension provoquée par leur côtoiement offrent une « vision dégradée de l'être humain » (*Dictionnaire Trésors de la langue française*).

³⁰ Voir Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre* tome I-II-III-IV, Éd. de l'Âge, Lausanne, d'Homme, 1973-1980.

³¹ Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, éd. du Seuil, Paris, 1996, p.44.

Par exemple, il se manifeste, dans mes productions, par la présence de tous ces personnages anonymes d'*Au bout du fil* pêchant dans un lavabo, par les discours fielleux et emportés du *Chœur du pendu* ou le confinement dans un huis clos anti-réaliste de *Traces d'étoiles*.

Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, il s'affirme, entre autres, par les actions parfois vulgaires du comte (approche charnelle insistante marquée par la langue et l'utilisation de son costume comme *patère* pour son chapeau) ou par la domination extrême exercée par la marquise (qui dirige pratiquement du doigt et de l'œil son vis-à-vis masculin).

Ces pièces provoquent le rire mais un rire particulier. Il ne s'agit pas d'humour, d'ironie ou même de sarcasme³². Il n'a pas à être libérateur, mais plutôt réflexif, questionneur.

3.3.1.3 La plasticité/sculpturalité

La plasticité/sculpturalité doit dominer sur le plateau : la scène m'apparaît comme un tableau vide à trois dimensions qu'il faut meubler d'images. Celles-ci allient et le corps dans son ensemble et l'espace dont celui-ci dispose.

³² *Humour* : faculté d'apprécier les éléments amusants, absurdes ou insolites de la réalité (forme de l'esprit, l'humour noir consiste, en quelques sortes, à ridiculiser ces éléments, ou à relever les éléments susceptibles de créer le malaise). *ironie* : forme de l'esprit qui consiste à présenter comme vraie une proposition manifestement fausse de façon à faire ressortir son absurdité. *Sarcasme* : raillerie, moquerie ironique et insultante (syn. Persiflage). (In *Dictionnaire des trésors de la langue française*.)

Mon goût pour l'alternance entre le mouvement et l'arrêt, le brusque et le lent, crée des effets de pause et de pose qui peuvent se rapporter aux *statuaires mobiles* chères aux symbolistes du début du XX^{ème} siècle, à ces *sculptures* qui se meuvent et se transforment constamment.

Ce principe a guidé le travail du chœur lors de la production du *Chœur du pendu*. Tous les déplacements de l'entité chorale servaient à re-créeer une nouvelle masse visuelle. Quant à *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, le travail a été fait de façon qu'il y ait toujours de l'intérêt dans l'image créée, ce qui implique, encore une fois, de la rigueur et de la précision.

Comme pour les Robert Wilson³³, Claude Régy³⁴, et bien sûr Meyerhold, le théâtre m'est beaucoup plus *art de composition visuelle* qu'*art de performance*.

Chaque instant scénique devient un tableau vivant, une œuvre plastique se mouvant ; chaque moment doit avoir sa *force visuelle* propre. La mise en image est l'essence du travail de création et non seulement l'un de ses aspects.

Voilà l'exigence qui guide toutes mes mises en scène.

³³ Robert Wilson (1941), metteur en scène américain qui pratique un théâtre d'images d'une incomparable beauté poétique.

³⁴ Claude Régy (1923), metteur en scène français,

NOTES ET SURNOTES

- Une des choses qui doit primer, c'est la première image : ce qui émane d'elle, ce qu'elle offre, le sentiment d'attente qu'elle produit chez le spectateur.

Il m'est important de créer une image qui fascine et questionne ; surprenne et attire.

La première image, c'est l'amorce, le premier coup déstabilisant, la clef de l'interprétation de ce qui suivra.

Elle est la porte d'entrée du spectacle.

- Ma recherche vise d'abord à charger l'image scénique d'un fort pouvoir d'évocation, à la doter d'un haut degré d'autonomie par rapport au texte, à lui permettre de se changer en signe et de devenir un second langage qui s'élabore en parallèle avec celui des mots, le sublimant parfois.

- C'est à partir de la notion de « potentiel événementiel », de cette mise en tension de l'imagination du spectateur, que je crée mes images scéniques.

Je place les spectateurs devant un questionnement perpétuel : que va-t-il faire maintenant ? que peut-il se passer ? se passera-t-il quelque chose ?

Je cherche donc à créer des images aux multiples interprétations, aux multiples ouvertures et, de là, suivre une ligne simple, claire et cohérente.

- L'impact de l'image est proportionnelle à la rigueur et à la précision déployées par l'acteur lors de son exécution.

Dès lors, peut-on rapprocher les notions de sculpturalité, de charge théâtrale et de plasticité de la notion fondamentale de Taïrov : la *forme émotionnelle* ?

Si l'acteur n'est pas virtuose de cette technique, s'il n'en a pas la maîtrise indispensable, ses projets les plus brillants, ses images intérieures les plus audacieuses et les plus inspirées sont d'avance condamnées à mort. En se heurtant à un matériau indocile et sans sonorité, ils ne trouveront pas leur forme et n'atteindront pas le spectateur, ou bien ils l'atteindront comme l'image renvoyée par un miroir déformant, mutilées et défigurées³⁵.

Peut-être.

3.3.2 Les éléments scéniques

Les formes scéniques sont intentionnellement intensifiées : rien sur le plateau ne doit être fortuit.

V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*

On peut facilement, quand il est question de théâtre, imaginer la scène remplie, architecturée, immense et porteuse de multiples possibilités d'effets. Souvent, elle transporte dans une autre dimension.

Je me dissocie de cette façon de voir la scène et la repense autrement .

³⁵ Taïrov, Alexandre, *Le théâtre libéré*, éd L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974, p.63.

Le rôle de la scène n'est pas de prendre le pas sur le texte, ou sur le comédien-personnage. Elle ne doit, en aucun cas, les mettre en position d'infériorité. Pour cette raison, l'action concrète de chacun des éléments est limitée au strict minimum : c'est débarrasser le langage scénique de sa *préciosité* courante pour le ramener à un dépouillement dense et efficace.

C'est simplifier en apparence son fonctionnement pour rendre plus complexe sa complémentarité avec le corps et avec le texte.

D'ailleurs, comme pour le texte, il ne s'agit ni d'une restriction, ni d'une réduction, mais plutôt d'une exaltation de l'essentiel. Encore une fois, tous les moyens traditionnels peuvent entrer en ligne de compte selon une visée théâtrale formelle.

3.3.2.1 La scénographie

Dans mon travail, la scénographie se limite, le plus souvent et plus particulièrement dans le cas de ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, à une scène vide, neutre et noire de préférence.

Le décor ne doit envahir ni l'espace concret, ni l'espace de l'imagination du spectateur. Il doit prouver son efficacité et son utilité.

De plus, l'espace vide libère metteur en scène et acteur des entraves et des obstacles dues aux références et à la masse des décors.

Vide ne signifie toutefois pas *sans traitement*.

Réduire l'aspect scénographique à son énonciation minimale – soit un plateau – oblige aussitôt à rendre évocateur ce qui ne porte rien en soi. Ce défi revient alors au comédien : il doit charger de fonctions multiples un espace apparemment neutre.

Ce type de dispositif peut, dans le fond, tout représenter. L'espace scénographique prend forme dans l'imaginaire, celui des comédiens et celui du spectateur. La parole du personnage le crée ; le corps de l'acteur en mouvement le définit.

C'est le déni du décor mimétique et même de l'architecturisme meyerholdien suivant lequel l'aire de jeu doit être utile et fonctionnelle.

Le plateau n'a plus à s'accorder à un récit, à une fable, mais à la plastique du spectacle. Il a comme fonction principale la mise en valeur. Ce décor devient *muséo-scénique* et renvoie directement au *contexte muséal* énoncé plus haut.

Ce n'est plus une scène mais un socle.

3.3.2.2 L'éclairage

Un des points spécifiques de mes productions consiste en la simplification de la technique (dans le sens de *moyens*) au strict minimum.

La réduction minimale des sources correspond manifestement, chez moi, à un besoin de résister à l'envahissement de la technologie, de revenir à une théâtralité simple (pour ne pas dire *pure* !) qui s'apparente, à un certain niveau, aux recherches historiques d'un Copeau ou d'un Dr. Dapertutto³⁶ sur les formes anciennes de théâtres, de la *commedia dell'arte* au théâtre de foire, véritables concentrés de théâtralité sans apport extérieur.

Bien que ce ne soit pas un refus catégorique de ses fonctions dramatiques et sémiologiques³⁷, l'éclairage doit éviter de sombrer dans l'encombrement des nuances et de l'effet, pour ne garder que l'essentiel de son action : mettre en valeur la théâtralité déployée sur scène.

Pour la représentation de la pièce de Musset – œuvre somme toute assez sculpturale et formelle – l'éclairage sert fondamentalement à donner du relief, de la texture aux corps et à l'espace. Pas d'ambiance, pas d'évocation, pas de symbole. Quatre lampes éclairent, en diffusant une lumière crue, la totalité de la scène et ce, sans

³⁶ Pseudonyme sous lequel Meyerhold poursuivait ses recherches personnelles alors qu'il était en poste dans les Théâtres Impériaux.

³⁷ Éclairer ou commenter une action, isoler un acteur, créer une atmosphère, donner à lire la mise en scène (Patrice Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p.122).

changement d'intensité, sans mouvement apparent. La matière lumineuse (les jeux d'ombres) se forme et se déplace au gré du mouvement sur le plateau. Elle est expressive non pas dans son *énonciation*, mais plutôt par défaut, par l'articulation de l'ensemble qu'elle éclaire.

Cela définirait assez bien la fonction principale que je réserve à mes éclairages.

Par contre, l'autre extrême peut aussi me servir, soit l'utilisation de sources lumineuses subjectives, comme *accessoires* inclus dans la représentation, comme système donnant une tonalité à la scène en respectant encore la notion d'*essentialisme*. Du détachement, on passe à l'implication directe dans le spectacle. Dans ***Traces d'étoiles***, où la lumière provenait des deux seules lanternes manipulées par les acteurs (justifiées par le fait que l'histoire se déroule dans un refuge isolé, en pleine tempête) ; dans ***La voix humaine***, où seule une lampe de salon (métonymie du lieu), immobile, éclairait la comédienne qui devait alors se déplacer autour pour moduler ses effets.

Bref, ou l'éclairage est un besoin inhérent au récit et s'y trouve impliqué à titre d'objet, ou il s'en exclut et se retrouve simple (!) démarqueur d'espace.

3.3.2.3 La musique

Au théâtre, l'usage du son préenregistré demeure paradoxalement, pour moi, ... problématique. Il m'apparaît factice, superflu à l'action, plaqué et froid.

Je crois que la meilleure théâtralisation sonore possible passe par la voix d'un *comédien-sonorisateur* intégré à la représentation. Du coup, la musique ou le bruitage peut ainsi être contrôlé au même titre que le jeu des comédiens, mais surtout il peut être modulé et avoir une interaction plus forte et plus directe avec les personnages. Dans ce cas, il est faux de parler de simple bruitage ou de musique : il s'agit plutôt de faire de ce comédien un véritable personnage, de faire surgir, comme pour les acteurs-personnages qui portent une partition vocale, un *argument sonore* composé d'interjections et de ponctuations selon un ordre et un rythme précis. Cet élément d'ordre impressif acquiert ainsi une fonction plus *active*, reliée à l'action.

Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, un troisième comédien est donc présent (une présence absente) sur le plateau et demeure attentif à l'action, y allant de l'exécution de son *texte* en temps voulu. Les autres personnages doivent obligatoirement jouer avec lui, le poussant, le contournant lors de leurs déplacements.

C'en est fini de la simple *prise en compte* abstraite par le personnage, de la simple ponctuation. Les comédiens (et les spectateurs) doivent connaître et *accuser* l'origine du bruit.

NOTES ET SURNOTES

- Le comédien à qui incombe la *sonorisation* doit se soumettre à la même discipline que ceux qui portent les personnages, soit rigueur et précision.

- Ce ne sont ni des bruits ni de la musique que je recherche. Il ne s'agit pas de représenter ou de souligner mais plutôt de proposer un élément sonore qui dit ce qui se produit et dont l'ensemble ressemble à une « partition onomatopéique ».

Ce dont je veux me servir, c'est de l'instrument vocal, sans artifice, sans recherche de l'effet.

Je souhaite, dans ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, entendre, au lieu d'un grondement rappelant le tonnerre un *kaplan* retentissant, au lieu d'une clochette de porte synthétique un *ding dong* bien senti.

Le spectateur sera d'autant plus interpellé, séduit, par cette sonorisation *jouée* qu'elle sera complémentaire au texte.

3.3.2.4 L'objet scénique négatif

Dans ces conditions, toute partie du décor dont on aura un besoin spécial, fenêtre qu'on ouvre, porte qu'on enfonce, est un accessoire comme un autre et peut être apportée comme une table ou un flambeau.

Alfred Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*

Plusieurs de mes productions ont un point commun : l'inexistence des objets scéniques et parfois même des personnages, comme par exemple les souliers de ***Traces d'étoiles***, les objets funéraire du ***Chœur du pendu***, ou les interlocuteurs de ***Chut ou les soliloques forcés***.

Inexistence matérielle, certes, mais par un principe de « négativisation », présence spatiale. Il y donc l'objet (positif) souvent rejeté et son *ombre*, en négatif, utilisée comme source d'imagination.

Ce sont les supposés portes, coussins, foyer et bague dans Musset. Ces *non-objets* sont pourtant bien présents, du moins *accusés* et *utilisés* par les comédiens.

Le personnage et l'objet n'ont alors de concret que la place que celui-ci occupe ou, plus précisément, qu'il devrait occuper dans l'espace. Sa réalité ne réside que dans le vide de son *inexistence*.

Cela confère aux interprètes une responsabilité accrue puisque c'est d'eux, de leurs regards, de leurs positions dans l'espace, de leurs mouvements que naîtra et se maintiendra cet objet ou cette présence; sur eux que reposera leur réalité matérielle.

Pour ***Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée***, cette responsabilité incombe particulièrement à Marc-André seul, puisque le comte est le seul à être confronté à ces objets, la marquise ne faisant que les nommer ou les évoquer.

Voilà une autre raison pour laquelle je préconise un jeu stylisé, précis : il permet de théâtraliser l'espace, d'en charger de sens une infime partie, bref de donner vie et forme au vide.

NOTES ET SURNOTES

- Les accessoires acquièrent ainsi une charge théâtrale impressionnante par le seul fait de leur inexistence.

Le manque devient *plein* de ce qui aurait pu être.

Toutefois, il est essentiel que l'acteur revienne à l'occasion à cet objet imaginaire, démontrant ainsi qu'il est toujours là.

3.3.3 En bref

Les éléments scéniques servent à mettre en valeur la théâtralité.

S'il est admis que le *maniérisme* de Meyerhold était bel et bien une exacerbation de la forme, de la couleur et de l'espace afin d'obtenir une théâtralisation forte, que ce soit par la construction de *machine à jouer* pour les acteurs, de musique omniprésente, d'objets disproportionnés, le *néo-maniérisme* viserait les mêmes buts, aurait les mêmes ambitions, par une réduction à l'essentiel des éléments scéniques.

Il ne s'agit pas, dans ce cas, de réduction obstinée mais bien d'une recherche d'efficacité ramenée à sa plus simple expression.

La sobriété (à la limite du dépouillement) de l'espace, des éclairages, de la musique et des objets oblige la scène à s'affirmer autrement. Le recours à l'essentiel donne, paradoxalement, plus d'impact à chacun de ces éléments.

4

CONCLUSION

Trouver son propre sens au théâtre signifie inventer personnellement son métier.

Eugenio Barba, **Le canoë de papier**

Après des pages et des pages de recherche d'un point d'appui, d'un courant justificateur de ma pratique, d'élaboration d'un véritable credo de la théâtralité, comment pourrais-je définir ce que j'ai appelé, pour me donner une identité, le *néo-maniérisme meyerholdien* ?

Commençons par le maniérisme de Meyerhold. Il reviendrait, globalement, à concevoir le texte comme matériau malléable générateur de théâtralité, le corps et l'acteur comme émetteurs et exécuteurs de celle-ci, et la scène comme support physique servant à la mettre en valeur.

Il me semble, à la suite de cet essai, que c'est là aussi la définition de mon écriture scénique. Elle est bien, à l'instar de sa source historico-artistique, une exacerbation de la recherche formelle qui tente de mettre en scène les spécificités du théâtre.

Mais où se situe alors le glissement, le dépassement, le renouvellement du genre qu'on est en droit d'attendre de celui qui s'inscrit dans un courant vieux de cent ans ?

Contrairement à un déploiement de tous les artifices susceptibles de provoquer la théâtralité (éclairages, musique, scénographie, costumes, etc.), le *néo-maniérisme* tend, selon moi, en cette ère de mutation technologique et d'interdisciplinarité des arts, vers une pureté, un *fondamentalisme* artistique. Être *néo-maniériste*, dans mon cas, c'est marquer, et imprimer à la représentation, la présence constante et créatrice de la théâtralité simple et efficace. C'est une réduction à l'essentiel... une exaltation du vide.

Une question pourrait alors se poser : pourquoi ne pas tendre, plutôt que de se rapporter à une source historique, vers un concept plus actuel, plus contemporain, le théâtre *post-dramatique*, que Hans-Thies Lehmann définit ainsi : le théâtre post-dramatique, « au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psycho-logique de la narration, combine des styles disparates, fragmentaires. Il s'inscrit dans une dynamique de la transgression des genres. La chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et bien sûr, les différentes cultures musicales, le traversent et l'animent»³⁸.

Bien que radical dans l'élaboration de ma conception du théâtre et de ma quête d'autonomisation de la représentation, je crois qu'il me reste des points à maîtriser dans le domaine du théâtre dramatique avant d'aborder le *post-dramatique*. Il est aussi plus facile de se reconnaître une filiation historique que de se rattacher à un mouvement contemporain. Néanmoins, le théâtre *post-dramatique* me sera sans doute une avenue logique de recherche dans les prochaines années.

³⁸ Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p.3.

Par ailleurs, chacun des points relevés au cours de cette tentative d'élucidation soulève nombre de questions: quel est (ou quels sont) le(s) mécanisme(s) qui construit (sent) le passage du texte dramatique à la scène ? comment l'acteur peut-il élaborer une vie fictive et la rendre cohérente tout en demeurant *extérieur* à celle-ci ? jusqu'où peut-on réduire l'implication parfois *outrageuse* de la technique dans la représentation ? m'inscris-je bel et bien dans la pratique actuelle ?

Bref, se dessine peu à peu un plan d'avenir, ou du moins de recherche, qui devrait me tenir occupé encore plusieurs années... d'études et d'activités professionnelles.

5

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de références

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, Paris, 1998

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996

Ouvrages généraux

ABENSOUR Gérard, *Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris, 1998

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Points, Paris, 2002

COLL., *Du maniérisme au cinéma*, La licorne, Poitiers, 2003

COLL., *Guide de l'ART*, Solar, Paris, 1992

COUTY Daniel (coll.), dirigé par, *Le Théâtre*, Bordas, Paris, 1996

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996

UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Le Seuil, Paris, 1996

VINAVER Michel, *Écritures dramatiques, essais d'études de textes de théâtre*, Actes-Sud, Paris, 1993

Ouvrages spécifiques

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Folio, Paris, 1995

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1963

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1978

BROOK Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Actes-Sud, Arles, 1991

BROOK Peter, *L'espace vide*, Le Seuil, Paris, 1976

BROOK Peter, *Points de suspension*, Le Seuil, Paris, 1992

COPEAU Jacques, *Registres I à IV*, NRF, Paris, 1974-1996

JARRY Alfred, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, Librairie Générale Française, Paris, 1962

KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977

KLEIST Henrich Von, *Sur le théâtre de marionnette*, Éd. Mille-et-une-nuits, Paris, 1993

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, L'Arche, Paris, 2002

MESGUISH Daniel, *L'éternel éphémère*, Le Seuil, Paris, 1991

MEYERHOLD Vsévolod, *Écrits sur le théâtre*, vol. I à III, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973

MEYERHOLD Vsévolod, *Le Théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963

MICHAUD Éric, *Le théâtre au Bauhaus*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1976

RÉGY Claude, *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 1991

SCHLEMMER Oskar, *Théâtre et abstraction*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977

STANISLAWSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Librairie académique Perrin, Paris, 1990

TAÏROV Alexandre, *Le théâtre libéré*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre*, vol. I à IV, Éd. P.O.L., Paris, 1994

VITEZ Antoine, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991

Périodiques

BARBA Eugenio, *Les canoës de papier*, Bouffonneries, nos 28-29.

SARRAZAC Jean Pierre et coll., *Poétique du drame moderne et contemporain*, Études théâtrales, no 22.

L'Annuaire théâtral

Alternatives théâtrale

Cahiers théâtre Jeu

Études théâtrales

Théâtre/public

6

ANNEXES

ANNEXE A
DESCRIPTIFS DES DERNIÈRES PRODUCTIONS

6.1 «Traces d'étoiles »

Texte de Cindy Lou Jonhson

Traduction de Maryse Warda

Studio-Théâtre de l'U.Q.A.C., mars 2003

Production U.Q.A.C.

Mise en scène,

conception de l'espace, des costumes, des éclairages de Dario Larouche

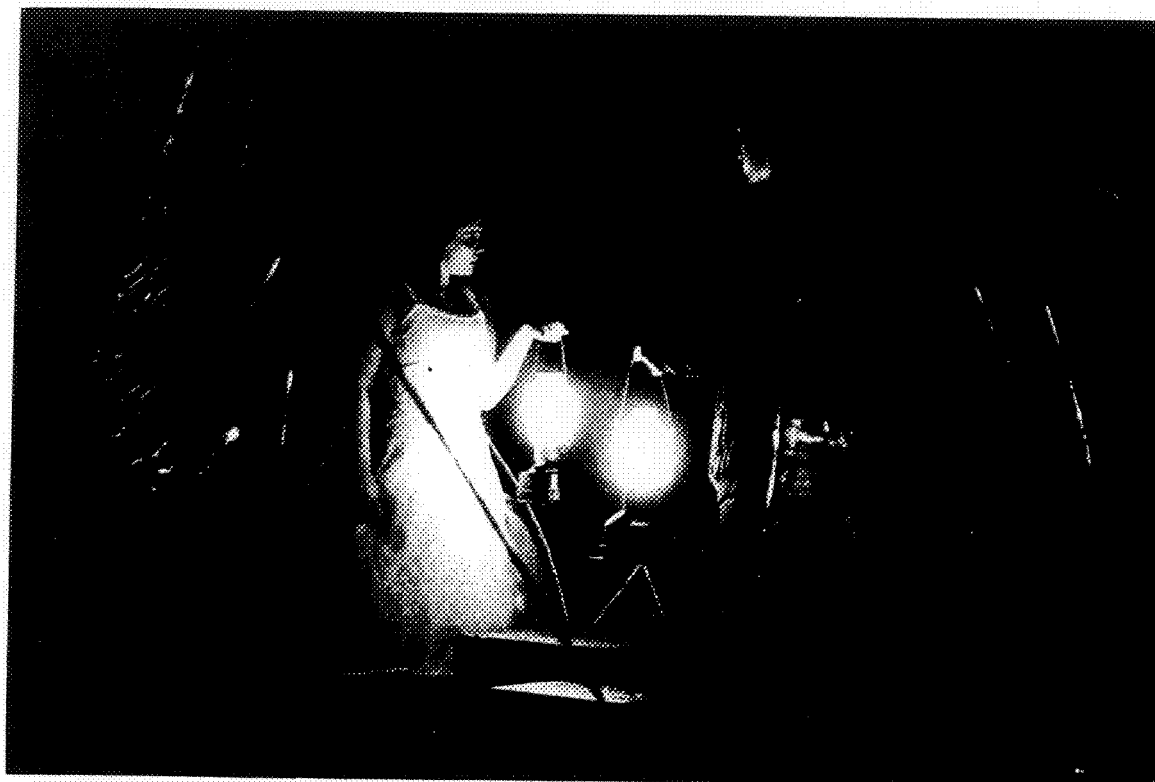
Avec Andréanne Cossette et Pierre-Luc Desrosiers

Photographies de Roxanne Luneau

S'étant enfuie dramatiquement le jour de son mariage, une jeune femme se retrouve prise en pleine tempête en Alaska.

Elle trouve refuge, force la porte d'une petite cabane et y est recueillie par un homme torturé.

S'ensuit un huis clos entre ces deux solitudes brisées...



6.1.1 Utilisation de deux lanternes manipulables comme unique source d'éclairages

Aire de jeu circonscrite par une structure métallique avec une autre disposition des sources lumineuses

6.2 « Le Chœur du Pendu, comédie grotesque et pathétique, en prose et en pièces détachées, variant inlassablement sur le même thème »

Studio-Théâtre de l'U.Q.A.C., octobre 2003

Production Théâtre 100 Masques, Chicoutimi

Texte, mise en scène,

conception des décors, des costumes et des maquillages de Dario Larouche

Éclairages de Alexandre Nadeau

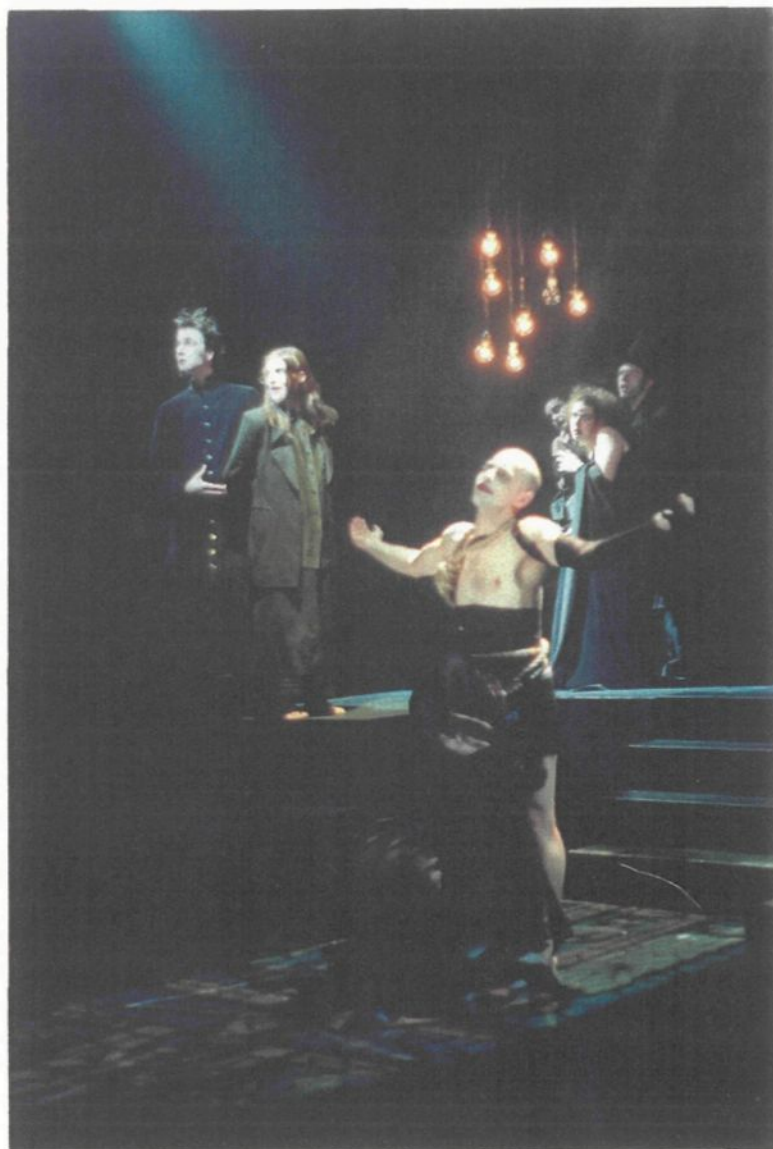
Avec Andréanne Cossette, Josée Laporte, Caroline Leclerc, Marc-André Perrier,
Marc-André Roy, Audrey Savard, Caroline Tremblay et Pierre Tremblay

Photographies de Moïra Scheffer-Pineault

Partant du prétexte de la pendaison, *Le chœur du pendu* fait une parodie grotesque et tragique des rites funéraires. Huit personnages délurés, tantôt drôles, tantôt cruels, se réunissent dans cette chorégraphie funèbre où sont dénoncées parfois avec violence, parfois avec douceur, les affres sans cesse obsédantes et aliénantes de la perte de l'être cher.



6.2.1 Aire de jeu dépouillée



6.2.2 Dispersion du chœur selon trois plans différents :
l'action (au centre), le commentaire (à jardin) et la
réaction (à cour)



6.2.3 Formation sculpturale



6.2.4 Personnage de la mère (Josée Laporte) avec caractérisation par le costume et le maquillage

6.3 « Au bout du fil »

Texte de Évelyne De La Chenelière

Théâtre Mic-Mac, avril 2004

Production Théâtre Mic-Mac, Roberval

Mise en scène,

conception des décors, costumes, maquillages et éclairages de D. Larouche

Avec Franck Asselin, Alain Bilodeau, Stéphane Doré, Colette Fortin, Ursule

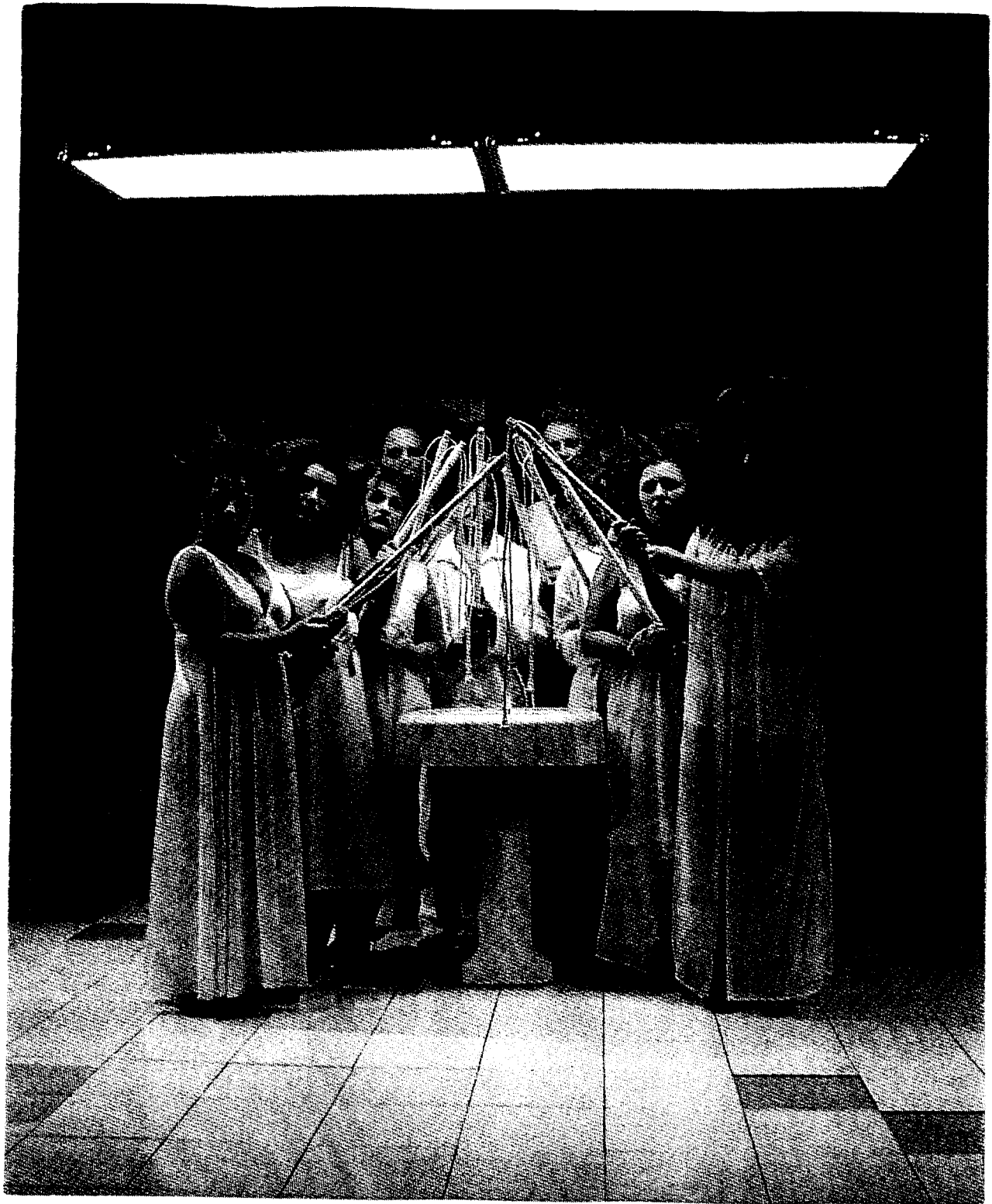
Garneau, Réjean Gauthier, Nicole Guillemette, Suzanne Meunier, Mélanie

Tremblay, Sonia tremblay et Natacha Trottier

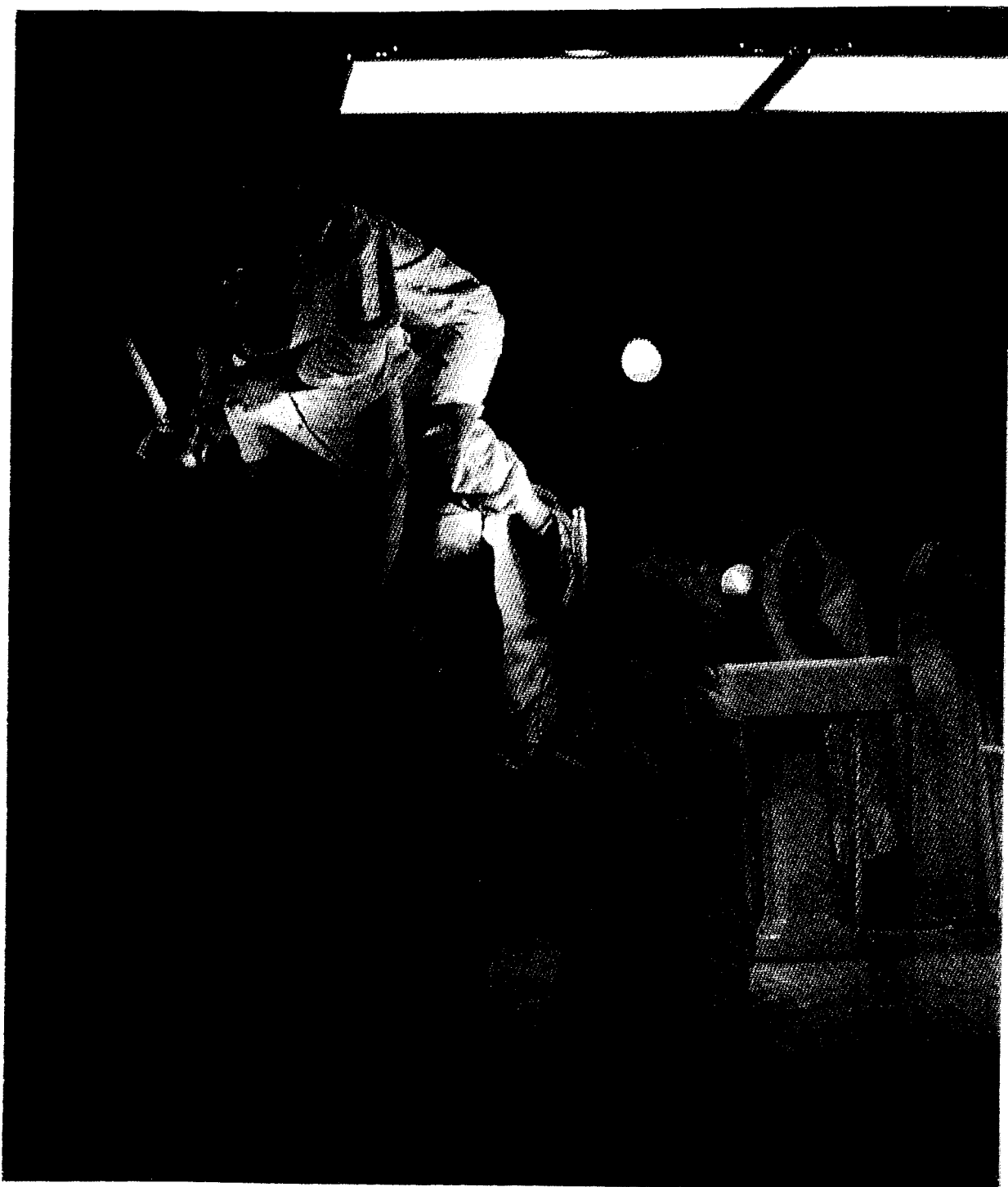
Photographies de Christian Roberge

Au cours d'une activité-pêche, onze personnages se retrouvent confinés dans un lieu désaffecté, entre le passé et le présent, avec leurs espoirs, leurs souvenirs et leur mélancolie : « l'enfance, tous les possibles, la douleur de la femme laide, du bon gars qui n'a su que consoler, de l'homme qui souhaite écrire un classique pour plaire à son père, de l'amoureux amoureux de l'amour »³⁹.

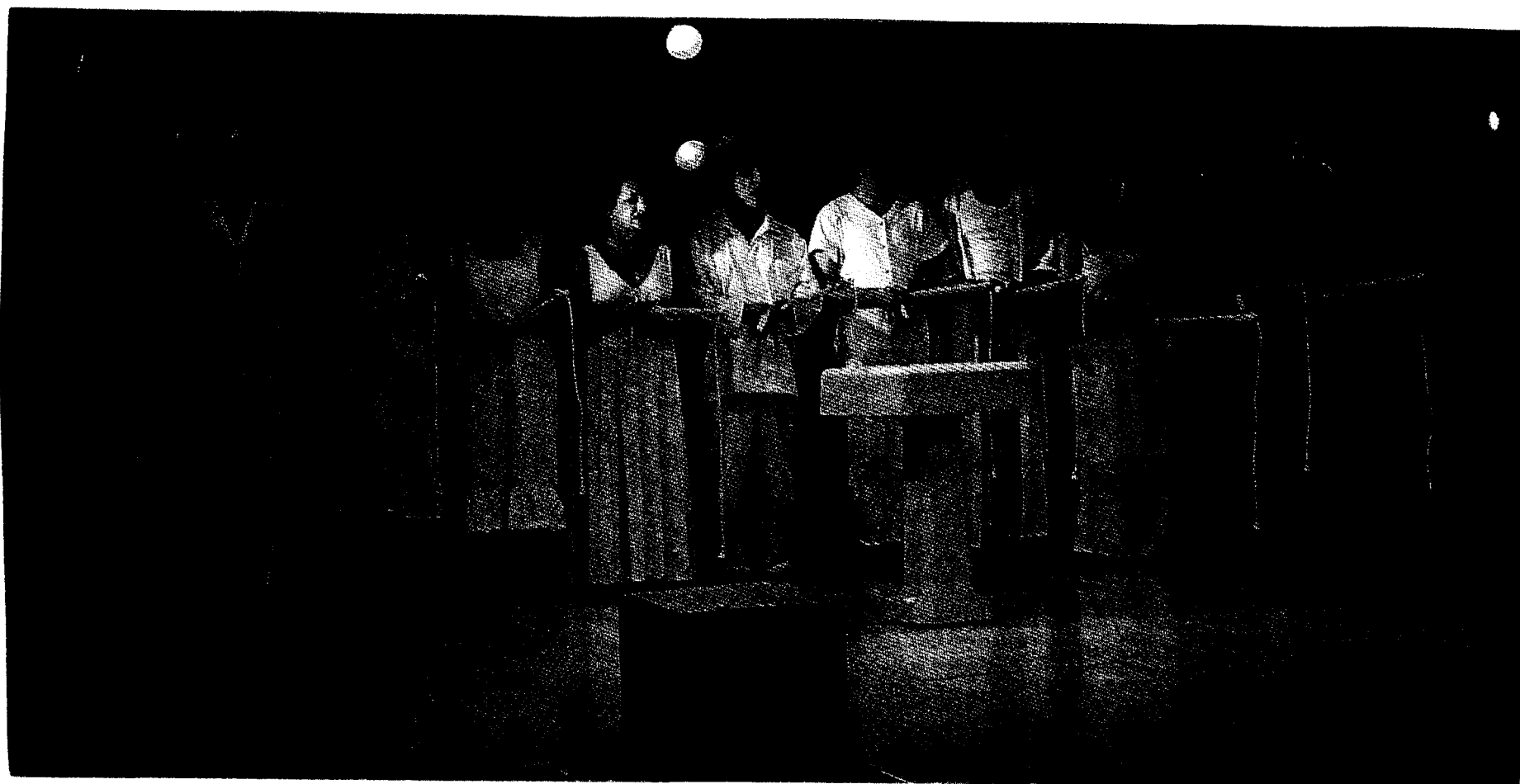
³⁹ Yvon Paré, *Le Quotidien*, 8 avril 2004



6.3.1 Importance de la force de l'image d'ouverture du spectacle



6.3.2 Création d'une fresque à partir du chœur



6.3.3 Redisposition du chœur dans l'espace



6.3.4 Création d'image à partir du chœur et des objets scéniques

IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE