



HAL
open science

Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques

Estelle Moulard

► To cite this version:

Estelle Moulard. Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques. Musique, musicologie et arts de la scène. 2012. dumas-00771613

HAL Id: dumas-00771613

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00771613>

Submitted on 9 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal Grenoble 3

UFR Lettres et Arts

Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre
créations de textes dramatiques et écritures scéniques

Estelle MOULARD

4 juillet 2012

Sous la direction de Alice Folco

Université Stendhal Grenoble 3

UFR Lettres et Arts

Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques

D'après trois créations québécoises :

- ❖ *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, écrit et mis en scène par Olivier Kemeid, création le 10 janvier 2012 au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal.
- ❖ *Dissidents*, écrit par Philippe Ducros et mis en scène par Patrice Dubois, création le 3 mars 2012 à Espace Go, Montréal.
- ❖ *Playtime*, mis en scène par Céline Bonnier, création le 1^{er} mai 2012 à Espace Libre, Montréal

Estelle MOULARD

4 juillet 2012

Sous la direction de Alice Folco

Table des matières

| | |
|--|----|
| Introduction | 4 |
| Partie I. Le jeu d'acteur dans le cadre de créations basées sur un texte dramatique | 13 |
| Chapitre 1. Les nouveaux défis posés au jeu d'acteur..... | 13 |
| 1. Le théâtre de la parole | 13 |
| 2. La fuite de l'action..... | 17 |
| 3. Une question de rythme | 20 |
| Chapitre 2. Interpréter des personnages contemporains : quelles particularités ?..... | 24 |
| 1. Du caractère indéfini du personnage au corps fini de l'acteur..... | 24 |
| 2. L'acteur novarinien et la parole charnelle | 28 |
| 3. <i>Dissidents</i> : quand la mise en scène porte l'anti-réalisme en dépit du jeu d'acteur .. | 31 |
| Partie II. Le jeu d'acteur dans le cadre de créations dites « de plateau » ne prenant pas pour base première un texte dramatique | 36 |
| Chapitre 1. L'acteur dépecé du personnage..... | 36 |
| 1. La personne plutôt que le personnage ? | 36 |
| 2. Le corps dissident : le théâtre de Pippo Delbono | 40 |
| 3. Jeu d'acteur et temporalité..... | 43 |
| Chapitre 2. Le travail de l'acteur..... | 46 |
| 1. L'acteur au commencement de la création | 46 |
| 2. Le concept de partition scénique..... | 49 |
| 3. Remise en cause de la technique de l'acteur..... | 50 |
| Partie III. Le jeu d'acteur : vers un éclatement des frontières | 55 |
| Chapitre 1. De la porosité entre les différentes pratiques | 55 |
| 1. Rapprochement entre les écritures contemporaines et l'écriture de plateau..... | 55 |
| 2. Le corps dramaturgique | 57 |
| Chapitre 2. Le jeu d'acteur au cœur de la dualité réel/fiction : <i>Moi, dans les ruines rouges du siècle</i> 62 | |
| 1. Narration et action : entre réel et fiction..... | 63 |
| 2. De l'ambiguïté entre l'acteur et le personnage | 66 |
| Conclusion..... | 72 |

Bibliographie 74

Introduction

Pour le travail qui va nous intéresser ici, nous nous pencherons sur le jeu d'acteur qui a cours sur les scènes contemporaines, notamment dans le contexte d'un questionnement sur la notion de personnage. Ces personnages désormais plus incertains, flous, « impersonnages »¹ selon Sarrazac, ne se caractérisent plus par une psyché qui se donnerait comme valeur première, mais au contraire, celle-ci se trouve parfois totalement évacuée :

« Le théâtre entérine l'impossibilité qu'il y a aujourd'hui pour l'homme de se rassurer par l'épreuve empirique de sa propre autonomie. Inachevé et disjoint, le nouveau personnage – qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc..., qui est un personnage couturé, un personnage « rhapsodé » – se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute « reconnaissance » de la part du spectateur. »²

Outils pour penser le personnage

Il s'agit ici de voir en quoi ces mutations littéraires peuvent avoir des conséquences lorsqu'il s'agit de passer à la mise en scène de ces textes. Nous allons nous intéresser aux liens qui unissent l'écriture et la scène, en nous demandant si les défis posés par la première trouvent écho sur les scènes contemporaines.

Afin d'élargir et de mettre en regard différentes pratiques théâtrales, nous nous intéresserons à la fois au jeu d'acteur au sein de créations ayant pour genèse un texte théâtral, et de l'autre côté aux créations dites « de plateau » par Bruno Tackels ou « postdramatiques » par Hans-Thies Lehmann³, ne prenant pas forcément un texte théâtral comme base de travail. Centrée sur la relation entre le personnage théâtral et sa mise en jeu, sa confrontation au jeu de l'acteur, nous allons particulièrement nous attarder sur le traitement du personnage dans l'une et l'autre de ces deux grandes pratiques de création. Dans chacune des pratiques que nous prenons en observation, la notion de personnage et son statut sont interrogés, le personnage étant un des lieux privilégiés de l'évolution du genre dramatique.

De nombreuses études se sont intéressées au personnage théâtral et à sa remise en cause permanente, à son évolution. L'ouvrage de Robert Abirached intitulé *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978)⁴ a fait date et reste une recherche majeure concernant les mutations qu'a subies le personnage théâtral qui est passé d'un statut d'être à étudier et donné comme objet d'observation, à un personnage qui se déréalise de plus en plus et qui perd de ses caractéristiques vraisemblables et humaines pour évoluer vers des personnages surréalistes ou symbolistes.

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage – En relisant "La crise du personnage" », in *Études théâtrales*, n°20, 2001

² Jean-Pierre Sarrazac, in *L'avenir du drame*, Circé/poche, 1999, p. 86

³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002

⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978

La remise en cause du personnage s'inscrit dans une remise en cause plus globale qu'est celle de la *mimésis* aristotélicienne. En effet, le théâtre moderne a vu ce glissement se faire, allant d'un théâtre dans lequel la vraisemblance était le rouage majeur à un théâtre où celle-ci est mise de côté, notamment du fait de la prise de conscience que le cinéma était bien plus armé pour représenter le réel que ne pourrait jamais l'être le théâtre.

En ce qui concerne le personnage théâtral dans les dramaturgies contemporaines, c'est la recherche de Jean-Pierre Ryngaert et de Julie Sermon, qui s'est publiée sous le titre *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006)⁵ qui tient lieu d'ouvrage le plus complet à ce jour concernant l'évolution du personnage dans le théâtre actuel. Selon eux, le personnage s'avère aujourd'hui davantage envisagé comme un matériau plutôt que comme un personnage individué et mimétique : « La cohérence n'est pas forcément attendue et elle n'est pas toujours souhaitable artistiquement, puisque des personnages qui paraissent monstrueux ou énigmatiques dans le texte pourront s'éclairer à la représentation ou, demeurés vides, laisser entièrement à la charge de l'acteur la construction de l'image. »⁶ Le personnage se fait sons, figure, silhouette,... Il se caractérise par le fait qu'il intervient dans un théâtre de la parole, dans lequel il est davantage un porte-voix qu'un personnage agissant.

Outils pour penser l'acteur

Concernant le statut du personnage et de l'acteur dans les écritures de plateau, nous ne pouvons passer à côté de l'ouvrage d'Hans-Thies Lehmann intitulé *Le théâtre postdramatique* (2002), ainsi que des différents volumes que Bruno Tackels a consacré aux écrivains de plateau. Dans ces différentes recherches, Tackels et Lehmann s'intéressent notamment à l'ambiguïté et aux rapports qu'entretiennent l'acteur et le personnage, jouant avec les frontières du réel et de la fiction. Dans le volume dédié à Pippo Delbono, Bruno Tackels écrit ceci : « [...] ses acteurs sont à eux-mêmes leur propre rôle, en train de se révéler et de s'épaissir, progressivement, au gré de l'approfondissement du travail. Ce vieil axiome du théâtre occidental a naturellement fait long feu, et dans le monde du spectacle, l'acteur est sommé de disparaître derrière le rôle qui lui est distribué. »⁷

La création de textes et l'écriture scénique sont des pratiques à priori assez éloignées l'une de l'autre, notamment du point de vue du travail demandé à l'acteur. Dans les créations de plateau, l'acteur est bien plus un créateur qu'un interprète auquel le metteur en scène demande une implication personnelle plus forte. Les improvisations sont souvent à la base du travail de l'écriture scénique qui dépend donc étroitement de l'acteur. Mais il s'avère que les deux

⁵ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions théâtrales, 2006

⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, in *Le personnage théâtral contemporain : décomposition recomposition*, éditions théâtrales, 2006, p. 30

⁷ Bruno Tackels, *Pippo Delbono*, collection Écrivains de plateau V, Les solitaires intempestifs, 2009, p. 19

pratiques remettent en cause et questionnent la nature du personnage et la qualité de sa présence sur scène. Les questions sur le rythme et la musicalité rejoignent des réflexions qui ont aussi cours dans le théâtre dit « postdramatique » dans lequel tous les éléments scéniques sont mis sur une relative égalité, l'acteur n'étant plus forcément au cœur de la représentation et la fable et l'action linéaire n'étant plus non plus un point d'ancrage dans nombres de productions. Si le personnage est affaibli, déconstruit dans les écritures contemporaines, la notion de personnage dans les écritures scéniques est, elle aussi, remise en cause, et ce personnage se voit régulièrement supplanté par l'acteur qui entre en scène de moins en moins habillé d'un personnage fictif. Traditionnellement, le personnage est semblable à un masque que revêt l'acteur pour s'effacer derrière lui. Aujourd'hui on assiste de plus en plus souvent à des représentations dans lesquelles l'acteur se dévoile et semble avoir ôté le masque du personnage. L'expérience du Groupov avec le spectacle *Rwanda 94* marque un point important dans le brouillage des frontières de l'acteur et du personnage, entre fiction et réalité, notamment lorsqu'au début une femme entre en scène et faire le récit de son vécu durant le génocide au Rwanda, elle qui l'a réellement vécu. Dans les écritures de plateau, l'acteur étant l'élément *sine qua non* du propos, la dramaturgie fait de cette dualité entre l'acteur et le personnage un des enjeux majeurs. C'est notamment cette relation qui unit le personnage et l'acteur, que notre recherche se propose de questionner.

Une des grandes lignes de partage qui délimitent les deux pratiques se trouve être le lien de dépendance du rôle à un acteur. Le personnage émanant d'un texte théâtral peut être interprété par une infinité d'acteurs différents, tandis que dans le cadre des écritures de plateau, le rôle semble davantage être lié à l'acteur qui l'a créé. D'autre part, si le personnage préexiste et subsiste à l'interprétation de l'acteur dans les créations de textes, dans les écritures de plateau, le personnage (si personnage il y a) ne préexiste pas, il survient sur la scène en même temps que l'acteur lui-même, et il ne lui survit pas, si ce n'est dans la mémoire des spectateurs. Ce personnage dans les écritures de plateau a cela de particulier qu'il se conçoit conjointement à l'interprétation d'un acteur, il va de pair avec le travail de création propre à un acteur singulier. Cela rend difficile et dramaturgiquement périlleux de reprendre et de monter un texte de Rodrigo Garcia par exemple, dont l'écriture est fonction des acteurs qui prennent part à la création, le texte n'étant chez Garcia d'ailleurs qu'une trace de la création. Ces deux types de créations opposent la notion de personnage autonome appropriable par différents acteurs, à la notion de personnage envisagé comme une entité fugitive qui ne vaut que le temps de la création et de la représentation. Dans les pièces de théâtre, le personnage préexiste et attend l'acteur qui l'interprètera tandis que dans les écritures de plateau, c'est l'acteur conjointement avec le metteur en scène qui fait surgir un personnage. Ces deux conceptions du personnage théâtral révèlent des enjeux plus globaux de la pratique. Car en effet, les écritures de plateau mettent un point d'orgue au caractère *hic et nunc* de la représentation, le personnage étant donc

conçu en fonction de ce principe de création et de représentation.

Tandis que le personnage de théâtre est une entité basée sur la mimésis (même si elle a été remise en cause et affaiblie) et sur l'acceptation de l'acteur jouant un autre que lui-même, dans les écritures de plateau, le personnage est le lieu même de cette ambiguïté, cultivée par les artistes, quant aux frontières entre réalité et fiction, on a parfois peine à savoir avec certitude qui du personnage ou de l'acteur prend la parole face à nous. Au-delà du personnage et de sa conception autonome, c'est dans le rapport au public qu'il prend son sens, dans le positionnement que le spectateur prend face aux personnages et aux acteurs. Les conditions d'apparition du personnage déterminent la nature de notre rapport à lui et à l'acteur qui l'interprète. Ainsi, lorsqu'il devient difficile de déterminer qui de l'acteur ou du personnage prend la parole, le public se trouve dans une posture délicate d'incertitude quant à l'objet qui lui est présenté. Les créateurs jouent alors avec les conventions théâtrales, jouant au limite du « cadrage théâtral » pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman. Nous nous intéresserons donc à ces différentes approches, tout en montrant que les frontières sont poreuses entre les deux pratiques théâtrales que nous nous proposons d'observer.

Considérations préliminaires sur la place de la parole dans les écritures actuelles

Une grande partie des écritures contemporaines mettent en avant la parole du personnage plutôt que le personnage lui-même, qui devient un personnage plus proche de la « machine à dire la suite »⁸ comme dirait Valère Novarina qu'une entité habitée et motivée. Les personnages du théâtre contemporain sont investis par la parole, traversés par elle. Si l'on a l'habitude de juger un personnage, de l'appréhender par le biais de ses actions, cette donnée vaut de moins en moins dans le théâtre contemporain dont les personnages ont peu à peu perdu leur pouvoir d'action. L'ouvrage *Le personnage théâtral contemporain*⁹ écrit par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, explore la construction de ces personnages qui font de leur parole l'action principale. Le langage devient l'enjeu majeur des dramaturgies actuelles.

Jean-Pierre Sarrazac établit l'opposition entre ce qu'il appelle le drame « dans la vie » et le drame « de la vie » (nous pensons à la pièce *Le drame de la vie* de Novarina). Le premier induit la notion d'événement, d'action, tandis que le drame de la vie pose davantage le souci de l'état, de la situation, du présent et de la réflexion. Ce théâtre sans action¹⁰ est plus bavard car il

8 *La Scène*, Valère Novarina, POL, 2003

9 *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, éditions théâtrales, 2006

10 *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac, Circé/Poche, 2005, pp. 24-25 : « [...] Il faut ici recourir à la distinction opérée par Michel Vinaver entre les trois niveaux auxquels peut être saisie l'action dans une pièce. Ces trois niveaux déterminent trois types d'action, qui ne sont peut-être pas de même nature : l'action d'ensemble, l'action de détail (le "détail" pouvant être l'acte, la scène, la séquence...), l'action moléculaire (telle qu'elle se manifeste réplique après réplique, ou tout simplement dans le pas à pas du texte). [...] Ce que le drame moderne et contemporain réalise, sous des formes diverses, ce n'est pas nécessairement la disparition de toute action

interroge l'être au monde, il n'est pas sûr de lui, c'est un théâtre qui cherche, qui doute, ce qui peut expliquer une utilisation de la langue chaotique, faites de ratages, de reprises, comme le dit Jean-Pierre Ryngaert lorsqu'il oppose dialogue et conversation, cette dernière étant une donnée récurrente du théâtre contemporain¹¹. Cette non-adéquation de la parole à un projet d'action à venir se manifeste de façon très forte dans les dramaturgies de la conversation : « Avec l'apparition de dramaturgies de la conversation (M. Vinaver, N. Sarraute, J.-L. Lagarce, B.-M. Koltès, N. Renaude, D. Lemahieu, C. Huysman), on passe d'un théâtre qui fait des énoncés du personnage les instruments et les vecteurs d'un projet téléonomique, à un théâtre dont toute l'attention se porte sur l'acte d'énoncer au présent. »¹² La langue ne cherche plus nécessairement l'efficacité, elle est moins un instrument de l'action à mener qu'une fin en soi. Dans le théâtre classique et romantique par exemple, la parole est envisagée comme instance préparatoire à l'action, elle est un instrument dont les personnages se servent pour faire avancer la fable. Les personnages du théâtre contemporain semblent comme dissimulés derrière leur parole, une parole plus forte qu'eux. Si auparavant c'était l'action à mener qui était le fil conducteur de la majorité des écritures théâtrales, aujourd'hui c'est la parole elle-même qui devient parfois l'action privilégiée. La parole est émise par un personnage mais en tant qu'action, on peut aussi la considérer comme extérieure au personnage, autonome. À propos de *Eva, Gloria, Léa*, l'auteur Jean-Marie Piemme dit lui-même qu'il a « rejeté l'idée d'inscrire une distribution précise des prises de parole et des rôles. Cette façon de faire procède bien évidemment de l'hypothèse selon laquelle il est au théâtre des modes d'existence de la parole autres que celui qui consiste à l'incarner à priori dans un personnage. [...] L'énoncé ne colle pas à l'énonciation. »¹³ Le personnage ne semble alors plus lié à sa parole comme il pouvait l'être auparavant. Cela peut nous mener à parler de la notion de figure, notion de plus en plus utilisée pour caractériser ces nouveaux personnages. « La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. »¹⁴ Lorsque l'on parle de ces personnages-figures, il est fréquemment évoqué que la parole les traverse bien plus qu'ils n'en sont les producteurs. Ces personnages sont comme traversés par une parole qui ne leur appartient pas. La parole n'est plus systématiquement une possession du personnage. « Dans les théâtres de la parole-action, le

d'ensemble, mais c'est avant tout la déconnexion entre ces trois niveaux (ou parfois entre deux d'entre eux). L'action d'ensemble, lorsqu'elle est maintenue, a changé de sens et devient, selon les cas, lointaines, fantomatique ou purement intérieure, d'apparence aléatoire – rarement le résultat d'un projet, d'un plan préétabli, d'un engrenage nécessaire (ce qui caractérisait ce que Vinaver appelle la "pièce-machine"). »

11 « Dialogue et conversation » (pp. 17-21), Jean-Pierre Ryngaert, in *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 17 : "Le dialogue présentait une façade nettoyée de toutes les scories de la parole ordinaire, il se développerait en économisant les hésitations et les accidents propres à la langue émise au présent (Catherine Kerbrat-Orecchioni), encore une fois à l'opposé de la conversation riche en répétitions et ratages de tous ordres. »

12 *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, éditions théâtrales, 2006, p. 82

13 Jean-Marie Piemme, « Pour un théâtre littéral » (pp. 20-23), in *Études théâtrales*, n° 26, 2002, p. 20

14 *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, éditions théâtrales, 2006, p. 11

personnage, désinstrumentalisé, est moins évacué qu'il ne change de statut : sur scène, il ne représente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet-langage. »¹⁵ Ce sujet-langage paraît se dérober à la conception psychologique du personnage qui va de pair avec un référent extra-théâtral, réel. Ici, le personnage n'entre pas en scène avec une charge référentielle. « Sans véritable modèle en amont, mais un florilège éclectique de références possibles, globalement privé des appuis qui leur permettent traditionnellement de construire et de jalonner son jeu (l'intentionnalité, l'émotion, la rationalité du personnage conçu comme caractère), l'acteur doit en passer par la voix du texte pour interpréter ces personnages. Ne préexistant pas aux mots qu'elles prononcent, les figures ne sont rien d'autre que ce qu'elles disent. »¹⁶

Corpus

Au long de ce travail, il s'agira de mettre en lumière la qualité de l'attention portée au jeu d'acteur au sein de différentes pratiques et notamment par le biais de la confrontation, de la mise en regard, d'un dialogue, plus ou moins poreux, entre les créations de textes et les écritures scéniques. Ce travail étant effectué à Montréal, la réflexion sera fortement tirée d'observations de créations québécoises, dont les caractéristiques sont tantôt singulières et représentatives d'un théâtre québécois, tantôt prises dans des enjeux plus vastes, assimilables aux pratiques européennes et internationales. Nous avons pu assister aux répétitions de trois créations (qui constituent notre corpus) que sont *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, écrit et mis en scène par Olivier Kemeid au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal, *Dissidents* écrit par Philippe Ducros et mis en scène par Patrice Dubois à l'Espace Go de Montréal, et pour finir *Playtime* mis en scène par Céline Bonnier à Espace Libre, également à Montréal. Ainsi, les deux premières créations sont des mises en scène d'un texte dramatique, tandis que le spectacle *Playtime* s'inscrit dans une démarche d'écriture de plateau. En parallèle à l'étude de ces créations québécoises, nous nous attacherons à installer une mise en regard avec des pratiques européennes. Le travail effectué se base donc sur des observations de répétitions, des entretiens et/ou des captations de discours éclaté. Il s'agira par-là de voir en quoi ces créations sont à la fois représentatives de pratiques distinctes et singulières, et par ailleurs sujettes à la porosité et à la contamination des pratiques les unes envers les autres. Nous faisons l'hypothèse suivante : les écritures contemporaines et notamment la notion de personnage qui s'est vue fortement transformée appelant une/des mutations du jeu d'acteur.

Moi dans les ruines rouges du siècle est une pièce inspirée de la vie de Sasha Samar qui

¹⁵ *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, éditions théâtrales, 2006, p. 162-163

¹⁶ op.cit. p. 163

a grandi en Ukraine sous le régime soviétique et qui a immigré en 1996 au Canada. Sasha Samar est comédien et il a rencontré l'auteur et metteur en scène Olivier Kemeid à Montréal. Cette pièce met en scène la vie de Sasha Samar dont le personnage principal s'appelle également Sasha Samar. Voguant entre la narration et l'action, le personnage-narrateur revient sur son histoire en Ukraine Soviétique. Son destin individuel prend place dans le contexte complexe de cette période. Le personnage s'engage dans une quête pour retrouver sa mère qui les a abandonné son père et lui. Cette pièce donne à voir le personnage de Sasha Samar qui s'engage dans la narration de son histoire, dans laquelle tous les autres personnages interviennent dans la construction de son récit, comme des souvenirs et/ou des fantômes. Il est le seul personnage qui peut faire des va et vient d'une époque à l'autre selon le fil de sa narration. Ainsi, il est le chef d'orchestre de la pièce, il « met en scène » son histoire, il l'invite, la congédie, l'imagine, la transforme,... Cette pièce est aussi porteuse d'un intérêt singulier du côté de la création, car Olivier Kemeid a convaincu le comédien Sasha Samar de jouer son propre rôle sur scène. Le passage du texte à la scène ouvre des enjeux majeurs, notamment du point de vue de l'ambiguïté entre fiction et réalité.

Dissidents, écrit par Philippe Ducros (2012, Les éditions de l'instant même) s'inscrit dans la continuité d'une démarche de l'auteur québécois qui fait de ses pièces le lieu de conflits politiques existants. *L'Affiche*, écrit en 2006 s'attachait au conflit Israëlo-Palestinien. La notion de référence au réel est très présente, bien que la forme travaillée atteste bien d'un grand travail de construction dramaturgique. Dans *Dissidents*, le personnage « Lui » est enfermé et torturé on ne sait où exactement. Il ne prend la parole qu'à la scène six, et l'on apprend que cela fait un mois qu'il n'a pas ouvert la bouche. À la scène sept, « Lui » dit : « Vous savez très bien ce que j'ai fait. Tout le monde le sait. », à un autre personnage, alors que précisément le lecteur/spectateur l'ignore. On apprend qu'il a tué, mais avec très peu d'information. C'est notamment à travers les autres personnages qui entrent en dialogue avec lui ou qui essaient, que ce personnage nous est présenté. La torture passe notamment par la parole qui semble en être un des instruments majeurs. Le personnage appelé « L'autre » parle beaucoup et essaie d'épuiser « Lui ». Mais ce flot de parole ne reçoit pas de retour de la part de l'emprisonné. Celui que l'on cherche à faire parler n'est pas celui qui parle le plus. Tous ces autres personnages sont ambigus, on ne sait pas s'ils font partie du processus de torture ou s'ils sont tous des complices. « Elle » vient lui rendre visite régulièrement et son statut n'est pas clair. On pense d'abord qu'elle est une psychologue puis on apprend à la fin (sans être sûr de l'information) qu'elle était sa femme. Il se forme la même incertitude quant à sa fille, « La petite ». La fin remet en cause tout le reste de la pièce car on ne sait plus alors s'il délirait, s'il savait que c'était sa femme ou si le tout fait encore partie du processus de torture. Cette pièce repose beaucoup sur la notion de vrai et de faux, de jeu et de non-jeu, par l'intermédiaire des rôles que jouent le ou les bourreaux. La question de la subjectivité/objectivité aussi est très présente, car on ne sait pas où se placer, tout est sans cesse

remis en cause, on n'est sûr de rien, tout comme « Lui » est manipulé. Il semble que la structure labyrinthique de la pièce soit le pendant de ce que subit le personnage central.

Playtime, mise en scène par Céline Bonnier est la troisième et dernière création que nous avons choisi d'étudier ici. Si Céline Bonnier est présentée dans le programme comme la metteuse en scène du spectacle, elle ne se considère pourtant pas comme telle. La mise en scène est collective et lui appartient autant à elle qu'aux acteurs. Céline Bonnier fait partie de la compagnie Momentum (fondée par Jean-Frédéric Messier en 1990) qui réunit neuf artistes aux horizons divers mais dont la caractéristique commune est l'envie de chaque fois remettre en cause la forme théâtrale. Il ne s'agit pas de construire une unité homogène chez Momentum, mais plutôt de voir cette compagnie comme une opportunité d'expérimenter de nouvelles façons de créer et de représenter. Ainsi, Céline Bonnier, qui est par ailleurs très reconnue en tant que comédienne, a décidé de mettre en scène un spectacle autour de la notion de l'*eros*. C'est à partir d'un thème très vaste qu'elle s'est entourée de cinq acteurs auxquels elle a demandé ce que l'*eros* représentait pour eux et ce qu'ils voudraient en dire, en faire. Cette création appelle donc à la sensibilité intime de chacun des acteurs. Céline Bonnier nous dit rapidement qu'il n'y a ni personnages ni jeu d'acteur dans cette création. Les acteurs remplacent ici les personnages, mettant en jeu leurs univers intérieurs plutôt que l'univers d'un Autre qui serait un personnage extérieur. Évoquant le procédé de création, Céline Bonnier parle de « labyrinthe », chacun des acteurs effectuant un parcours durant le spectacle. Ils ne sont pas des personnages, mais plutôt des sortes de solitudes ou des individus, à priori sans rapport les uns avec les autres, jusqu'à ce que les rencontres aient lieu. Il y a de la parole, mais il n'y a aucun dialogue, la théâtralité se situe ailleurs. Plutôt qu'une continuité dramatique, nous sommes face à cinq labyrinthes qui se croisent, se frôlent et parfois se confrontent, sur le mode de l'apparition. Le plateau n'est pas envisagé comme un espace de sécurité, familier pour les personnages, mais au contraire, il les oblige à des détours, des instabilités, des chutes, à l'image du plateau circulaire tournant au centre de l'espace, sur lequel les acteurs sont davantage en situation de précarité que de sécurité. Si les deux créations précédentes auxquelles nous nous sommes attachées relevaient toutes deux de la création de textes dramatiques, *Playtime* s'inscrit davantage dans une démarche d'un théâtre postdramatique, d'un théâtre relevant des écritures scéniques.

Nous allons donc nous demander comment le jeu d'acteur peut être représentatif d'une pratique particulière, s'il se modifie en fonction de la diversité des approches artistiques auxquelles il se trouve confronté, s'il répond aux défis posés par les écritures contemporaines, qu'elles soient littéraires ou scéniques, et voir en quoi le statut accordé au jeu d'acteur au sein de la création est-il révélateur d'une pratique globale. Ce travail qui pose la question de la place du jeu de l'acteur et de ses enjeux tant au niveau artistique qu'au niveau de l'acteur même, s'essaie à une sorte d'état des lieux non-exhaustif du jeu d'acteur au sein de pratiques théâtrales toujours

plus nombreuses et singulières. C'est ainsi que nous commencerons par nous attacher au jeu d'acteur pris dans le contexte de la création d'un texte dramatique, puis dans un deuxième chapitre, nous tenterons de saisir les enjeux de l'interprétation (si interprétation nous pouvons toujours dire) dans le cadre des productions inscrites dans le procédé de l'écriture scénique, et enfin dans un dernier chapitre nous nous intéresserons au jeu d'acteur repensé comme révélateur d'un éclatement des frontières entre mise en scène de textes dramatiques et écritures scéniques.

Partie I. Le jeu d'acteur dans le cadre de créations basées sur un texte dramatique

Dans cette première partie, nous allons nous consacrer au jeu d'acteur au sein des créations mettant en scène un texte théâtral. L'objet de notre distinction entre création de texte et écriture scénique repose notamment sur la notion de personnage. Bien que la notion de personnage soit remise en cause au sein même de ce type de création, les écritures contemporaines en produisent toujours et feront donc l'objet ici de notre travail, dans la perspective du jeu d'acteur. Plus théorique que les deux parties suivantes, cette partie-ci sera organisée en deux chapitres que sont : 1. Les nouveaux défis posés au jeu d'acteur et 2. Interpréter des personnages contemporains : quelles particularités ?

Chapitre 1. Les nouveaux défis posés au jeu d'acteur

Confronté à des personnages contemporains qui ont vu leur statut et leurs modalités d'apparition modifiés, les acteurs interprétant ces nouveaux types de personnages sont souvent amenés à questionner leur approche de l'interprétation. Ce chapitre sera articulé en trois sous-parties, mettant de l'avant dans un premier temps le théâtre de la parole, puis nous nous intéresserons à la fuite de l'action, pour enfin terminer par la question du rythme. Cela dans l'intérêt de poser les bases des questionnements qui se posent au jeu d'acteur à l'heure actuelle.

1. Le théâtre de la parole¹⁷

Nous nous attacherons ici davantage aux spécificités du théâtre de la parole dans les écritures contemporaines, qu'à l'observation de ses modalités sur les créations présentes au corpus. Le statut de la parole ayant évolué dans les dramaturgies contemporaines, cela pose de nouvelles questions à l'interprétation, notamment du point de vue du couple traditionnel parole et action. Un des enjeux de l'interprétation, située à l'endroit de la parole, fait se déplacer le jeu vu comme exécution d'une action vers le jeu vu comme exécution de la parole-même. Dans un premier temps nous nous attacherons à des considérations d'ordre théorique pour ensuite apporter une illustration à l'aide d'exemples.

Dans le théâtre de la parole, le personnage caractérisé, saisissable entièrement, complet,

¹⁷ Mettant de l'avant l'idée de la parole-action, en opposition à la parole instrumentale, comme l'oppose Michel Vinaver dans son ouvrage *Ecritures dramatiques*, Actes Sud, 1993

cohérent a laissé sa place à des personnages à l'identité incertaine, à des « impersonnages » ou des « figures » comme nous l'avons dit. Du point de vue de la construction du personnage, l'acteur semble devoir désormais appréhender différemment le personnage dont la logique n'est plus celle d'un personnage fonctionnant sur le mode de la causalité. « Le pôle identitaire, la conscience, le noyau, le caractère (appelons cela désormais comme on voudra) ayant disparu ou étant à peine marqué, il est impossible d'envisager de construire un personnage "en amont", selon les principes de la "caractérisation extérieure", pour reprendre la terminologie stanislavskienne, en supposant qu'elle soit toujours utile. » nous dit Jean-Pierre Ryngaert à propos du travail de l'acteur. Le personnage effacé derrière sa parole demande-t-il à l'acteur qui l'interprètera de s'effacer à son tour derrière cette parole ? À la traditionnelle conception du jeu d'acteur envisagé comme un travail sur la construction identitaire et gestuelle du personnage (on pense ici à la méthode de travail de Stanislavski, qui, inscrite dans un courant naturaliste, s'attachait à prendre l'homme en objet d'observation et d'imitation, et demandait à l'acteur d'incarner un personnage à l'aide d'outils que sont la caractérisation/construction du personnage qui aurait une vie en dehors du temps de la représentation, et la recherche des émotions du personnage en passant par celles de l'acteur), il semble qu'il faille diriger le jeu d'acteur vers de nouvelles zones, qui sont notamment des questions de rythmes et de musicalité. Si les avant-gardes du vingtième siècle que sont notamment Artaud, Grotowski et Meyerhold, mettait de l'avant l'implication rituelle, physique ou ludique de l'acteur dans son jeu, dans un mouvement de contestation de l'interprétation telle qu'enseignée par Stanislavski en chef de file, les enjeux entourant le jeu d'acteur aujourd'hui concernent davantage une remise en cause de la notion de personnage. Les mouvements du texte prévalent sur les mouvements du personnage. Le personnage se fait désormais le passeur des mouvements de la pièce. Plus tard, nous verrons plus profondément cette considération rythmique et musicale des personnages contemporains.

Le surgissement de la parole anime le personnage contemporain et non le contraire, c'est alors une qualité de jeu que nous pourrions qualifier de passive qui serait demandée à l'acteur. Passive dans le sens où il ne serait pas demandé à l'acteur de créer un personnage volontaire, mais plutôt un personnage mu par sa parole. C'est la parole qui anime l'acteur au même titre que c'est la parole qui anime le personnage. « À peine l'acteur a-t-il pris la parole que ça n'est déjà plus à lui de parler et qu'il doit être en mesure de sortir du jeu avec la même netteté qu'il y est entré. Multipliés par le nombre considérable de répliques brèves, les temps pris pour commencer ou simplement se mettre dans la réplique alourdiraient la représentation de façon absurde. »¹⁸ nous disent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. L'exemple de *L'acte inconnu* mis en scène par Valère Novarina en 2007 [créé le 7 juillet 2007 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon], en donne un bon exemple, lorsque les personnages à l'enfilade viennent chacun à leur tour prendre la parole pour ne dire parfois qu'un mot ou deux, puis repartir à

18 op. cit. p. 160

l'arrière faire la queue et attendre que ce soit de nouveau à leur tour de prendre la parole. « Dans la mesure où la parole dit tout et, d'une certaine manière, fait tout, il est vain de chercher à tout représenter, de tout vouloir montrer : l'enjeu de la représentation est plutôt d'inventer la nature du rapport entre le dit et le visible. Le jeu figural implique une certaine économie des moyens. »¹⁹

Un acteur interprétant ces nouveaux personnages semble devoir faire de la parole son espace de travail principal, en dépit de l'exécution d'une action ou de la construction psychologique du personnage. Le théâtre de la parole demande alors une précision et un grand travail sur la voix, la diction, la prononciation, qui peut faire écho à la formation traditionnelle dispensée au conservatoire. Mais si les grands textes de répertoire devaient être bien dits, c'était dans un souci de respect envers l'auteur. La voix est un outil quasi indispensable à l'acteur, même si ses fonctions évoluent. La voix, comme chez Novarina par exemple, est souvent utilisée comme un matériau émanant du corps, sujet à l'exploration. Plutôt que n'être qu'un véhicule du sens par l'énonciation claire du mot, du phrasé, la voix est de plus en plus travaillée pour parler aux sens. On pourrait alors penser qu'il s'agit moins de voir le bel art de l'auteur que de voir le surgissement de la parole, les conditions de son surgissement.

Mais si l'on voit le texte contemporain davantage comme une construction dont on voit les coutures, alors l'auteur est davantage cet « auteur-rhapsode » dont parle Jean-Pierre Sarrazac²⁰, cet auteur qui ressurgit au travers de la structure même de la pièce. Le démantèlement de la progression dramatique linéaire est une des manifestations de la présence visible de l'auteur. Ce à quoi nous pouvons ajouter une autre de ses réflexions :

« Pour Hegel comme pour Aristote, l'absence de l'auteur s'impose au théâtre du fait du caractère *primaire* de la forme dramatique : une action accomplie (allant jusqu'à sa fin) se déroulant *au présent* devant nous, spectateurs... Or l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. »²¹

Nous allons utiliser deux exemples afin d'illustrer nos précédents propos.

« D'abord faire entendre le texte. Et, éventuellement donner du mouvement aux acteurs. Parce que, dans mes mises en scène, ils se retrouvent souvent face au public, immobiles. Alors, je leur demande de se concentrer sur leur bouche, leur langue... »²² nous dit Denis Marleau. Annick

19 op. cit. p. 164

20 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Circé/Poche, 1999

21 Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » (p. 11-16), p. 12, in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005

22 Denis Marleau, « Denis Marleau – Une approche ludique et poétique » (pp. 177-197), in *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome 2, Josette Féral, éditions Jeu/Lansman, 1998, p. 194

Bergeron (comédienne de *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid) a eu l'occasion de travailler avec Denis Marleau en 2001 pour la création de *Catoplébas* de Gaétan Soucy. « Personnages écartés du monde, elles n'ont plus que les mots pour survivre et faire exister ce fils étrange, difforme et monstrueux. »²³ peut-on lire sur le site internet de la compagnie UBU. Lors d'un entretien avec Annick Bergeron en janvier 2012 au Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal) où il était notamment question du théâtre de la parole, elle a évoqué ce travail sur l'immobilisme, comme moyen de laisser aux mots toute la résonance possible. Lorsque plus tard nous avons rencontré Sophie Cadieux (également comédienne de *Moi, dans les ruines rouges du siècle*), nous parlant de son rôle dans *La belle au bois dormant* et *Blanche neige* (mise en scène à l'Espace Go en 2011, Montréal) d'Elfriede Jelinek, elle met en lumière le fait qu'elle faisait énormément de choses en scène, sans cesse en action, en mouvement comme « pour contrer cette espèce de logorrhée verbale [...] ça rend peut-être la parole plus active que si on m'avait juste plantée là. » nous dit-elle. Le travail de Denis Marleau avec Annick Bergeron semble être davantage dans le parti-pris d'écouter le texte, de faire du travail scénique un pendant de la forme dramaturgique, tandis que Martin Faucher paraît forcer le texte en l'augmentant d'actions et de mouvements diverses comme par réticence à l'égard du rien faire ou d'un certain minimalisme du jeu d'acteur.

Bon nombre de personnages contemporains manifestent de la difficulté avec leur langage, avec leur élocution, et parallèlement, ils ne mènent pas d'action, de projet. Le langage n'est plus utilisé comme un vecteur vers l'action. On peut peut-être voir là une corrélation entre difficulté avec le langage et absence d'action, de sorte que le caractère chaotique et énigmatique de la parole empêche le personnage de s'en aller vers l'action. Si nous prenons l'exemple du spectacle *Kolik* de Rainald Goetz mis en scène par Hubert Colas, l'unique personnage est assis à une table couverte de verres de vodka et débite un long monologue sur divers thèmes, sur lui, sur le monde, il donne à voir les méandres de son esprit et de la construction de sa pensée immédiatement mise en parole. La parole est faite de ratages, de reprises, de répétitions,... Assis, il ne bougera pas, l'action d'ensemble consiste à boire tous ces verres au fil de son récit. Plus il avance et plus le nombre de verres ingurgités grandit, plus l'ivresse monte, jusqu'à la mort. Son langage est réflexif, de l'ordre de l'introspection et du commentaire, mais il ne débouche pas sur un projet à venir. Cette parole n'a pas mené à un quelconque dénouement, mais elle l'a accompagné jusqu'à la mort, jusqu'au moment où parole et action s'anéantissent dans un même coup. Du côté du travail d'acteur, privé de l'action à mener, à bouger, l'essentiel se passe du côté de la bouche, de la voix. L'intonation est anti-naturelle, les accents sont placés à des endroits non-habituels, les ruptures d'intensité, de temps, ne sont pas toujours au lieu d'une cohérence du point de vue du sens. Le théâtre de la parole semble appeler un théâtre de la voix, des voix²⁴.

23 Propos de Denis Marleau, http://www.ubucc.ca/spip.php?page=creations&id_rubrique=16

24 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, éditions PUR, 2011

Hans-Thies Lehmann à propos du théâtre postdramatique peut nous éclairer : « En faisant de la présence de la voix la base d'une sémiotique auditive, il la sépare de la signification, considère la création de signes comme une *gesticulation de la voix*, écoute attentivement les échos sous les voûtes des temples prestigieux de la littérature. »²⁵ En remontant un peu dans le temps, *Pas moi* (1972) de Beckett qui met en scène une bouche d'où sort une parole-fleuve semble une image assez signifiante de ce que le théâtre contemporain propose.

Parler de caractère non-volontaire du jeu d'acteur comme nous l'avons fait plus haut, revient aussi à refuser un certain autoritarisme dans la transmission du sens au public. Le mode de jeu minimaliste répond d'un désir de laisser le champ des possibles ouvert pour le spectateur, de la même façon qu'il en est libre lorsqu'il lit une pièce. Le jeu essaie parfois de reproduire l'effet de la lecture. Le personnage n'existant qu'à travers l'imagination du lecteur, la scène tente de préserver cette participation du spectateur qui peut projeter ce qu'il veut et ce qu'il entend sur le personnage joué par l'acteur.

2. La fuite de l'action

Nous venons de nous attarder sur le théâtre de la parole et comme nous l'avons évoqué, le statut de l'action dramatique lui est lié. Ainsi, c'est à la fuite de l'action que nous allons maintenant nous intéresser, en tant que préalable à une remise en cause des principes d'apparition du personnage et de l'acteur. De la fuite de l'action semble découler une fuite du personnage et de l'acteur. Nous commencerons par nous intéresser au délaissement de l'action au profit du commentaire, de sa narration, puis nous verrons que l'action n'est plus le principal moteur de l'entrée en scène des personnages et enfin nous terminerons en proposant l'hypothèse selon laquelle personnages et acteurs deviennent des entités fugitives, éphémères.

Le « bel animal » d'Aristote qui s'articule sur l'intrigue et la progression linéaire de l'action se voit régulièrement remis en question dans le théâtre contemporain. L'action et son déroulement constituent de moins en moins une grille de lecture adéquate à l'analyse du théâtre contemporain. Le théâtre postdramatique comme l'a théorisé Hans-Thies Lehmann met en exergue une fuite de l'action, au profit de son commentaire, de la parole qui l'entoure, et/ou d'une succession d'actions.

« Effectivement, la catégorie adéquate pour le nouveau théâtre n'est point l'action, mais l'état et la *situation*. Le théâtre nie intentionnellement la possibilité de 'développer une fable', ou, en tous cas, la relègue au second plan. Cela n'exclut pas une dynamique particulière dans le 'cadre' de l'état, de la situation – on pourrait l'appeler 'dynamique

25 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 242

scénique', en opposition à la dynamique dramatique. [...] Le théâtre postdramatique est un théâtre des situations et d'ensembles dynamiques. »²⁶

Dans *Dissidents* de Philippe Ducros par exemple, l'évènement sur lequel repose toute la pièce a eu lieu avant que la pièce ne commence, et on nous donne à voir les moyens entrepris par plusieurs personnages qui cherchent à savoir, à comprendre ce qui s'est passé. Le personnage principal (Lui) est enfermé et torturé car il a commis un acte terroriste, un acte de révolte dont on ne connaît pas la nature exacte. Ce personnage est face à des bourreaux, et ce sont les méandres de son esprit torturé entre réalité et hallucination, que nous suivons. L'enjeu de cette pièce est la parole, l'aveu, plus que l'action elle-même qui est de l'ordre du passé, et qui dramaturgiquement n'existe pas. La pièce se déroule dans l'après, dans ce qui reste de l'évènement, c'est à dire le discours sur celui-ci. On lui demande d'expliquer les raisons de son acte, de se remémorer, plus que de donner des informations sur le comment de son geste. Ici encore le discours importe plus que l'acte en lui-même. De plus, la parole agit non pas comme un moyen d'éclaircir l'acte mais au contraire à le rendre encore plus incertain, car le personnage à qui on inflige la torture sombre peu à peu dans la folie et a de plus en plus de mal à distinguer la réalité du fantasme. Les bourreaux (le public n'est jamais certain de savoir s'il s'agit réellement de bourreaux, ou bien si c'est la perception que Lui a d'eux qui nous est montré), en le soumettant à de multiples interrogatoires, participent au délitement du personnage. La torture d'ordinaire associée à la violence physique est ici exercée par l'acte de parole.

On peut se demander, avec la fuite de l'action, ce qui pousse un personnage à entrer en scène. Dans le théâtre contemporain, nous sommes face à des personnages qui entrent non pas en scène avec un but, une action à mener tournée vers le futur, vers la progression, mais de plus en plus avec la seule volonté d'être là. La parole devient le motif de l'entrée en scène. Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid, les personnages entrent en scène pour raconter et jouer l'histoire passée de Sasha Samar. La remémoration et la narration sont les enjeux principaux dont témoigne l'entrée en scène.

Lorsqu'il s'agit de dramaturgies qui mettent en scène des figures, l'acteur qui a en tête la progression de sa présence sur scène est confronté à son personnage qui lui ne semble pas en avoir, du fait de sa qualité de personnage d'apparition. Il est fréquent d'entendre de la part d'un metteur en scène « montre-nous pourquoi tu entres en scène, quelle est ta direction, ton intention. » et cela fait référence à une action, un but du personnage. Les personnages du théâtre contemporain sont plutôt de l'ordre de l'errance et ne viennent pas pour effectuer sous nos yeux une action sous-tendue par une intrigue bien déterminée. « Le jeu majoritaire actuel ressortirait en permanence d'une forme d'excès, d'un surcroît d'énergie. Ce n'est pas une simple question de bien ou de mal jouer, ce n'est pas la question technique du sur-jeu, c'est un paradigme d'époque,

26 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 104

un mode privilégié d'être au plateau. »²⁷ écrit Diane Scott à propos du jeu tout en « colère » et en volontarisme qu'elle constate. « Il demeure toujours possible de construire une identité scénique fictionnelle même quand le texte n'en propose pas, mais, et nous y reviendrons, il s'agit alors d'un forçage de la mise en scène qui recolle à la tradition en refusant de tenir compte de nouvelles règles de jeu, ou, tout simplement, qui ne parvient pas à les mettre en œuvre. »²⁸ nous dit aussi Ryngaert. Il semble que l'action au théâtre soit encore une chose qui prédomine et que la parole seule ne puisse faire théâtre aux yeux de beaucoup. Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, la structure dramatique se partage entre narration et mise en action. De ce fait, il arrive que la parole soit augmentée par une redondance de jeu et d'action qui a pourtant été énoncée par le narrateur. Les temps de narration restent assez courts et sont très souvent un tremplin vers l'action dramatique. Si on assiste à une fuite de l'action du côté des écritures, sur scène, ce n'est pas encore une chose courante, et ceux qui s'y risquent sont souvent étiquetés comme des metteurs en scène formalistes ou marginaux.²⁹

En parlant du caractère fugitif de l'action, qui se dérobe pour laisser place davantage à une succession d'actions, de tableaux, nous pouvons aussi parler de personnages en fuite. Ils s'apparentent à des personnages dont la réalité ne prétendrait nullement dépasser ou précéder le temps de la représentation, des personnages au présent de représentation, pourrions-nous dire. Cela fait référence au caractère *hic et nunc* du théâtre, cher aux écrivains de plateau et aux performeurs (les liens de glissements allant de l'écriture théâtrale contemporaine à l'écriture de plateau sont multiples, et nous nous y attarderont plus longuement plus tard dans ce travail). Si une importante partie des personnages du théâtre contemporain paraissent incertains, incomplets, troués, ou tout simplement difficilement saisissables, c'est notamment car ils ne prétendent pas être construits de façon immuable. De plus, ils ne sont pas envisagés comme des personnes ayant un passé, un présent et un futur. Ces personnages semblent avoir été débarqués d'on ne sait où (de nulle part probablement), ils semblent en fuite. Ils apparaissent comme s'ils n'avaient pas eu le temps de se faire doter d'un but, d'une action à mener qui pourrait justifier leur présence. Sur scène, ces personnages paraissent être des passagers éphémères et fugitifs, qui ne font que passer, à l'image du personnage de Pauline-Émilienne dans *Inès Pérée et Inat Tendu* (1976) de Réjean Ducharme, qui demande chaque fois la permission de passer, et qui ne fait pas grand-chose d'autre que cela. Philippe Minyana, à propos de ses personnages peut nous

27 Diane Scott, *Carnet critique Avignon 2009*, L'Harmattan, 2010, p.44

28 Jean-Pierre Ryngaert, « Incarner des fantômes qui parlent » (pp. 11-19), in *Études théâtrales*, n°26, 2002, p. 14

29 L'exemple le plus évident d'un travail sur la parole pure, sur l'immobilisme et la fuite de l'action, est le théâtre de Claude Régy, qui met en scène les mouvements du langage, son potentiel poétique, plutôt que son potentiel d'action. Il y a action dans le sens où la parole, la voix agit sur le spectateur qui, s'il se laisse happer peut entrer dans une sorte de transe ou d'hypnose, en dehors de la temporalité ordinaire (définie par la progression d'une intrigue, début, milieu, fin). On pense au spectacle *Ode maritime* créé à partir des poèmes de Fernando Pessoa. On peut faire un rapprochement entre les vagues en mer, qui ne s'arrêtent jamais, et le rythme de ritournelle hypnotisante de la voix de Jean-Quentin Châtelain. Lorsque Julir Sermon et Jean-Pierre Ryngaert parlent d'une théâtralité de l'écoute²⁹, il semble que nous en ayons ici un bon exemple.

éclairer :

« Je travaille sur la figure et non sur le personnage. Le personnage est une idée du XIX^e. Pour moi le personnage c'est l'acteur. En 1995, avec *La maison des morts* et *Drames brefs 1 et 2*, je me suis attaché à la notion de figure. [...] Aujourd'hui je simplifie de plus en plus, il n'y a même plus de nom, il y a des lettres pour signaler le personnage, leur état, leur aspect... Mes figures sont souvent provisoires, des passants qui renvoient à la polyphonie du monde. »³⁰

Peut-on alors parler d'un acteur fugitif ? Olivier Dubouclez, qui s'intéresse à l'œuvre et au travail scénique de Valère Novarina écrit ceci :

« Loin des 'lutttes' qui entouraient la mise en scène de *L'atelier volant*, l'acteur, contre l'exhibitionnisme forcené des premiers temps, devient plus volatile, figure de nuit et de disparition. [...] Il va de l'être au néant dans un sacrifice résolu de soi-même. Son action s'entend moins alors comme une exhibition anatomique que comme un dénuement systématique : 'Louis de Funès savait bien tout ça. Qu'être acteur, c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître. Être acteur c'est être doué non pour contrefaire l'ominidien mais pour enlever ses vêtements humains, avoir un pente considérable à n'être rien [...] ' (*Le théâtre des paroles*, p. 118) Le personnage n'est plus la victime principale de la *via negativa* novarinienne, mais c'est l'acteur qui, portant sur son visage la *persona* de l'homme, devient le 'sacrié' du théâtre. »³¹

L'acteur devient une sorte de papillon de nuit, qui ne vit que le temps de la représentation, dans l'obscurité de la boîte noire du théâtre. À l'image des personnages en fuite, l'acteur est peut-être cet être qui vient naître et mourir dans l'espace-temps de la représentation.

3. Une question de rythme

La donnée rythmique dans les écritures contemporaines est fondamentale et semble avoir pris la place du réalisme des dialogues, pour les donner à voir sous un angle nouveau. Dans la lignée d'un théâtre de la parole où cette prise de parole prévaut sur le contenu, il semble que la forme prenne une place d'autant plus significative. Les sons, les rythmes, les jeux de mots, jouent davantage sur le terrain des sensations et des perceptions sensorielles des spectateurs que sur le sens des mots. Nous allons donc voir comment l'acteur est amené à concevoir l'interprétation de ces textes sur une base davantage rythmique que mimétique. Dans cette sous-partie de notre travail nous n'utiliserons pas les exemples de notre corpus qui ne mettent pas véritablement en jeu cette notion de rythme, mais une caractéristique importante des écritures et du jeu d'acteur aujourd'hui, nous estimons pertinent de nous y pencher. Le personnage théâtral fonctionnant de moins en moins sur la base d'une identité finie et vraisemblable, le personnage appréhendé de plus en plus par sa parole apparaît de plus en plus par le biais du rythme de celle-ci, d'une musicalité, qui sont des données externes à l'idée d'identité intérieure du personnage.

30 Philippe Minyana, *Épopées intimes*, entretiens avec Hervé Pons, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 15

31 Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina » (pp. 51-61), in *La bouche théâtrale*, dir. Nicolas Tremblay, Xyz éditeur, 2005, p. 56

Nous pouvons peut-être parler de personnages apparaissant de plus en plus par des aspects formels. Quelques exemples étrangers au corpus nous éclaireront parfois.

Les écritures mettant en exergue la notion de rythme et de sons ont souvent un lien avec le refus de la *mimésis* qui contraint l'acteur à être dans un rapport mimétique et vraisemblable au réel. La *mimésis* pourrait donc empêcher une certaine émancipation du jeu de l'acteur qui irait chercher ses modalités dans des zones plus abstraites, plus sensuelles peut-être.

« La *mimésis* est associée par Nietzsche à la dialectique socratique, adressée à l'intelligence et incompatible avec l'ivresse dionysiaque qui conduit au cœur du tragique. Le théâtre que le philosophe appelle de ses vœux – et dont il verra quelque temps les prémices chez Wagner avant de rompre avec lui – privilégie la forme créatrice de la musique, non mimétique, au détriment de l'ordre du logos. L'une des articulations essentielles de ce que sera la crise de la *mimésis* est ainsi mise à jour : l'art (comme la vie) se doit d'être créateur et ne saurait se limiter à un plaisir d'imitation. »³²

est-il écrit dans *Le lexique du drame moderne et contemporain*. Dans ces propos on remarque donc que musique et refus du mimétisme ont quelque chose à voir ensemble, chose que nous remarquons dans une partie des écritures actuelles.

Des auteurs contemporains comme Valère Novarina, Philippe Minyana ou encore Daniel Danis ont à cœur cette notion de rythme. Novarina par exemple joue avec les mots, avec les néologismes, et il écrit davantage des rencontres de mots, de phrases, qu'un sens clair. Le rythme est une chose assez difficile à se figurer, car en parlant de rythme on peut vouloir dire enchaînement d'actions sans temps morts, mais aussi le rythme musical provoqué par exemple par des figures de style de type allitération ou assonance, mais cela peut aussi se référer à la forme visuelle d'un texte, au choix de ne pas utiliser de ponctuation, à la forme versifiée,... À propos de la ponctuation, Jean-Pierre Sarrazac cite Michel Vinaver :

« *Pourquoi l'absence de ponctuation*, s'interroge Vinaver : parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne se trouvent pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte; de le mettre plus près de la réalité des choses dites; parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. »³³

Dans la perspective du jeu d'acteur c'est la dimension rythmique d'un texte qui est privilégiée, plutôt que l'idée d'un sens à véhiculer. Les mots de Vinaver nous montrent qu'au-delà de l'écriture d'un texte pour lui-même, celui-ci est écrit avec le désir d'aller provoquer le jeu de l'acteur, de le remettre en cause, en lui proposant de nouvelles modalités d'approche de l'interprétation. Cela va aussi à l'encontre de la notion d'acteur-interprète pour se situer du côté de l'acteur-créateur. « La forme sonore de la parole exprime ce que l'écrit ne dit pas. L'écrit est la trace d'une voix que l'acteur ressuscite. Passant de l'écrit à l'oral, il compose la partition

32 In *Le lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/Poche, dir. Jean-Pierre Sarrazac, 2006, p. 118

33 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Circé/poche, 1999, p. 118

sonore du texte qu'il jouera. Il est à mi-chemin entre le compositeur et l'interprète d'une partition musicale. » nous dit Michel Liard.³⁴

Afin de donner un exemple précis, nous allons utiliser le spectacle *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling mis en scène par Claude Poissant à l'Espace Go à Montréal en 2012. Cette pièce, construite sous la forme d'un triptyque met en scène un groupe d'amis pique-niquant en forêt, qui vont se retrouver prisonnier des flammes sans que l'on n'en sache réellement la raison. La première partie nous donne à voir des personnages qui mangent et qui discutent, la seconde partie opère un basculement à la fois poétique et dramatique : ils sont pris dans les flammes et la dimension chorale est mise en place, et enfin la dernière partie se situe dans la reconstruction des personnages après le drame. C'est à la deuxième partie que nous allons nous intéresser, lorsque l'incendie fait rage. Plutôt que d'avoir recours à un jeu d'acteur agité, qui s'attacherait à exprimer le danger extrême, Claude Poissant a préféré disposer ses acteurs sur le plateau de façon plus abstraite et picturale qu'illustrative. Les corps sont debout, face au public, immobiles, sans véritable incarnation, dans une certaine neutralité de jeu. Dans cette partie chorale, la parole se fait collective, les corps semblent placés sur le plateau de telle sorte que le son, les voix circulent sur le plateau, l'urgence de la situation est dans la voix, dans le rythme de la parole. Les corps (et donc les voix) sont placés de façon à disséminer le son, à créer un espace sonore, plutôt qu'un espace visuel. Ainsi, le corps de l'acteur dans l'espace n'est plus une indication sur le personnage mais relève bien d'une nécessité sonore et poétique. Hans-Thies Lehmann nous éclaire à ce sujet : « Mais souvent, le théâtre postdramatique ne veut pas tant faire entendre la voix d'un sujet particulier, que réaliser une *dissémination* des voix, [...]. On trouve l'agglomération en chœur et la désacralisation du verbe; la monstration de la *physis* de la voix (cri, gémissements, sonorité animale) et la mise en espace architecturale. »³⁵

Lorsqu'une écriture de ce type propose une forme avant de proposer des situations et des émotions, il revient à l'acteur de se mettre au défi d'écouter la structure du texte. Le spectacle *Oulipo Show* de Denis Marleau qui est un montage de textes oulipiens, même s'il ne met pas en scène des textes contemporains, semble être révélateur d'un défi en terme de jeu d'acteur. Les jeux de mots et de langage, les sons, la diction, l'articulation font partie de cette grande fête de la parole que met en scène ce spectacle. En effet, il ne s'agit pas de s'intéresser au sens des textes, mais à la dimension rythmique et ludique imposées par les textes. Les acteurs, la plupart du temps face public s'adonnent à un réel exercice de virtuosité faite de rapidité, de choralité, de mémoire extrême, d'articulation, de diction. Les contraintes d'écritures que les auteurs oulipiens se sont donnés étaient des contraintes d'ordre formelles, d'où la nature également formelle des règles de jeu.

Quel lien peut-on tisser entre rythme et personnage, entre structure et interprétation ?

34 Michel Liard, *Parole écrite – parole scénique*, éditions Joca seria, 2006, p. 19

35 Hans-Thies Lehmann, in *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, pp. 240-241

Tous les personnages, répertoires et époques confondus, existent à travers leurs paroles. Mais dès lors qu'il s'agit de passer au jeu, les personnages du théâtre contemporain restent avant tout des personnages animés par et pour la parole. Une partie des personnages contemporains sont donc avant tout des personnages-voix, des personnages-rythme, bien plus que des personnages porteurs d'une identité reconnaissable. Lorsque le sens n'est plus à la base du dialogue ou du moins le liant d'une succession de répliques, on peut se demander sur quoi l'acteur peut-il s'appuyer lorsqu'il joue. À propos du théâtre de Vinaver, Jean-Pierre Ryngaert pose ce problème de l'appui de jeu :

« [...] la continuité des répliques obéit à une logique différente de celle engendrée par la rythmique ordinaire fondée sur des alternances logiques (le fameux 'je te parle/ tu me réponds') ou à des enchaînement de questions/ réponses. L'ilot de parole bref et soudain qui ne se rattache pas de manière évidente à l'ilot précédent ne permet pas à l'acteur de prendre appui sur celui-ci. [...] Le rythme discontinu du discours, l'absence de coopération des destinataires, le changement radical et répété du sujet de la réplique (et donc de 'l'humeur' ou de 'l'état' qui l'accompagnent) font de chaque réplique une sorte de moment de jeu sans relation évidente avec les autres moments de jeu. »³⁶

Le fait que les répliques ne se répondent plus systématiquement, ou qu'elles se répondent sur la base du « bouclage-retard » (Vinaver) interroge la pratique de l'acteur, auquel on a longtemps appris à s'appuyer sur ses partenaires de jeu. L'acte de dire étant un des enjeux fondamentaux, il semble qu'il faille modifier notre angle de vue quant aux enjeux du jeu d'acteur, passant du sens à la forme de la prise de parole. Ainsi, pris indépendamment du sens, le jeu se fait souffle, voix, rythme, énergie,... Il semble alors que, plutôt que de s'appuyer sur le sens d'une réplique, d'une émotion, il est de plus en plus demandé à l'acteur de s'appuyer sur l'énergie de jeu de son partenaire (que ce soit pour la prolonger ou pour la contester,...). L'acteur joue alors davantage les mots, la confrontation des mots et des langages, plutôt que la rencontre inter-subjective des personnages.

Il est intéressant de constater que les théâtres de la parole n'en sont pourtant pas moins des théâtres du corps, qui engagent le corps entier. « [l'incidence des jeux phoniques et rythmiques] Elle localise la parole dans le corps, et fait de l'énonciation un *geste* qui tend le corps tout entier en direction du public. »³⁷ nous disent Jolly et Lesage. C'est ainsi que l'écriture de Novarina par exemple prend la parole comme une production physique. Il souhaite remonter le cours de la parole, dont la voix projetée n'est que la partie émergée d'un long processus inscrit dans le corps, de l'écrivain puis des acteurs qui le joueront.

Ce chapitre consacré aux nouveaux défis posés au jeu d'acteur par les écritures

36 Jean-Pierre Ryngaert, « Incarner des fantômes qui parlent » (pp. 11-19), in *Études théâtrales*, n°26, 2002, pp. 17-18

37 Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, « Jeux phoniques et rythmiques » (pp. 51-55), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, CNSAD, coll. Apprendre, 2005

contemporaines nous a montré dans une certaine mesure que la technique de l'acteur évolue et se trouve questionnée par les nouvelles dramaturgies.

Chapitre 2. Interpréter des personnages contemporains : quelles particularités ?

Au cours de notre travail, nous nous sommes demandés à quelles particularités l'acteur interprétant des personnages contemporains pouvaient se trouver confronté. C'est à travers trois sous parties que nous allons tenter d'approcher quelques-unes des caractéristiques concernant le passage du personnage écrit à sa mise en jeu scénique. Nous commencerons par nous intéresser à cette dualité qui semble s'observer entre le caractère indéfini des personnages contemporains et le corps fini de l'acteur. Ensuite nous irons du côté de l'acteur novarinien, et nous terminerons ce chapitre par l'exemple du spectacle *Dissidents*, dont la mise en scène porte l'anti-réalisme en dépit du jeu d'acteur.

1. Du caractère indéfini du personnage au corps fini de l'acteur

Face à des personnages à l'identité incertaine, voire même à l'apparence physique trouble, on peut se demander comment les acteurs qui eux ont un corps entier, défini, fini, peuvent se les approprier. « Le spectacle de la parole achève alors de se déployer au détriment du personnage qui, dans le meilleur des cas, n'est plus qu'un prête-nom. L'acteur, lui, demeure cependant le porteur d'une présence dont les formes et les effets, combinés avec une parole pléthorique ou, à l'opposé, fortement lacunaire, modifient son statut scénique en l'invitant à réinventer les styles de jeu existants. »³⁸ nous dit Ryngaert, qui pointe un des enjeux qui nous semble primordial concernant l'interprétation de personnages contemporains. Le corps peut-il être un obstacle à la polysémie identitaire de personnages contemporains ? L'affaiblissement de la notion d'identité et de personnage questionne la représentation scénique du personnage, qui, porté par un acteur, ne peut se soustraire à l'identité individuelle que véhicule son corps. Nous nous intéresserons donc à la nature du lien qui unit le personnage et le corps de l'acteur, selon trois aspects que sont l'anthropomorphie, la remise en cause de la *mimésis* et enfin la figure comme réponse possible à cet affranchissement du personnage mimétique.

Dans leur volonté de s'éloigner du réalisme, nombre d'auteurs contemporains font de

³⁸ Jean-Pierre Ryngaert, « Incarner des fantômes qui parlent » (p. 11-19), in *Etudes théâtrales*, n°26, 2002, p. 12

leurs personnages des personnages qui échappent quelque peu au processus de la reconnaissance et de l'identification. Abstractions, fantômes, c'est l'anthropomorphie même qui est parfois remise en cause. Des Mallarmé, Maeterlinck ou encore Craig avaient déjà souligné un certain fossé entre le personnage imaginaire, écrit, symbolique, et l'acteur qui lorsqu'il entre en scène est déjà chargé d'une multitude de caractérisations susceptibles d'empêcher l'imaginaire du spectateur de se déployer. Chez Novarina par exemple, l'écriture des personnages s'articule autour de l'idée de la désertion de l'identité intérieure, il tente de vider l'essence humaine de ses personnages pour aller au-delà de la reconnaissance de l'humain. Ces personnages refusant d'être les signes renvoyant au connu, cela pose la question du référentiel réel et extra-théâtral.

« Il va de l'être au néant dans un sacrifice résolu de soi-même. Son action s'entend moins alors comme une exhibition anatomique que comme un dénuement systématique : ' Louis de Funès savait bien tout ça. Qu'être acteur, c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître. Être acteur c'est être doué non pour contrefaire l'omniscient mais pour enlever ses vêtements humains, avoir une pente considérable à n'être rien [...] » (*Le théâtre des paroles*, p. 118) Le personnage n'est plus la victime principale de la *via negativa* novarinienne, mais c'est l'acteur qui, portant sur son visage la *persona* de l'homme, devient le « sacrifié » du théâtre. Dès lors, l'autonomie de l'acteur est condamnée à être dépassée, le corps lui-même n'est plus le lieu ultime de la présence de l'acteur, mais un lieu dont il doit s'éloigner. »³⁹

Voici ce que dit Dubouclez en citant Novarina, mettant de l'avant cette lutte entre le personnage qui a perdu quelques-unes de ses caractéristiques humaines, mais qui est confronté à l'interprétation d'un acteur. Ainsi, il semble que de nouvelles approches du jeu et de la mise en scène puissent émerger de cette dynamique. Joël Pommerat, par exemple, utilise la lumière pour préserver l'incertitude quant à ses personnages et donc à ses acteurs. « Je cherche dans mes spectacles le même rapport que celui que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture. C'est pour cela, je crois, que je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement, et que cette recherche d'équilibre se retrouve également dans tous les autres domaines de l'écriture et de la mise en scène. »⁴⁰ Lorsque Novarina proposait un travail sur le jeu d'acteur, sur une étrangeté du corps, Pommerat utilise un artifice scénique⁴¹ afin de préserver le doute concernant le personnage.

Si une partie des écritures actuelles fait de la parole l'action principale et une parole qui s'autonomise du personnage, établissant une rupture entre l'énoncé et l'énonciation, alors le

³⁹ Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses marques dans le théâtre de Valère Novarina » (p. 51-61), in *La bouche théâtrale*, dir. Nicolas Tremblay, XYZ éditeur, 2005, p. 56-57

⁴⁰ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2007, p. 32

⁴¹ Nous pouvons aussi évoquer le travail de Guy Cassiers. . Lorsqu'il a mis en scène *L'homme sans qualités I* d'après le roman de Robert Musil, la vidéo qui est un des matériaux majeurs de son théâtre, traduisait très bien l'éclatement du personnage, cet « impersonnage » aux multiples facettes dont parle Sarrazac. La vidéo opérait un morcellement du corps de l'acteur, isolant à différents moments différentes parties du corps, usant du zoom, à commencer par le visage, qui est le lieu premier de l'identité. Ainsi, le corps mis en pièces peut représenter cette mise en pièce de l'identité d'un personnage, mais encore une fois, cela semble une solution envisagée pour contrer l'unicité effective du corps de l'acteur, qui lui ne peut se morceler. Le corps en morceaux remet en cause l'idée d'une identité totale et finie.

corps désolidarisé de la parole peut être envisagé comme un obstacle à cette parole à l'énonciation incertaine. « Si j'avais été acteur, j'aurais sans doute aimé aller dans cette direction : pulvériser l'effigie humaine. La sacrifier. Reconstruire l'homme à l'envers. Faire l'anthropoclaste. »⁴² nous dit Novarina. Dans la lignée d'un théâtre postdramatique (notion empruntée à Hans-Thies Lehmann), Novarina et d'autres font du jeu d'acteur et du corps de l'acteur un objet de représentation au présent qui ne prétend pas se référer ou imiter une réalité extérieure. Le corps, plutôt que de renvoyer à un personnage, semble ne renvoyer qu'à lui-même.

Ce questionnement concernant l'anthropomorphie et plus largement la charge corporelle finie de l'acteur, peut nous venir d'une remise en cause plus globale de la *mimésis* et du jeu d'acteur naturel et illusionniste. Car au contraire, un jeu d'acteur cherchant à s'éloigner de la figure humaine puise dans d'autres esthétiques explicitement antinaturelles, anti-illusionnistes et spécifiquement théâtrales. « Dans la *Poétique* d'Aristote, la production artistique (*poiesis*) est définie comme *imitation (mimésis)* de l'action (*praxis*). »⁴³ peut-on lire dans le dictionnaire du théâtre de Pavis. Ainsi, longtemps personnage et action étaient intimement liés, mais aujourd'hui, les personnages imaginés dans les écritures contemporaines sont de moins en moins les exécutants d'une action, d'un projet. Lorsque le personnage s'est émancipé de la nécessité de l'action, peut-être a-t-il du même coup perdu une partie de sa représentation mimétique. « Par les tours et les atours de la parole, les personnages se voient transfigurés, c'est en les plongeant dans des univers linguistiques non conformes ou déformés que les auteurs s'emploient à les faire apparaître, différents de ce qu'ils pourraient être – des individus participant de notre monde de référence. »⁴⁴ nous disent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. La parole prenant ses distances avec un langage quotidien, reconnaissable pose elle aussi la question de la *mimésis*.

Dans certaines démarches, la danse ou du moins le mouvement chorégraphié fait de la gestuelle de l'acteur le lieu d'une prise de distance avec la *mimésis* et la reconnaissance d'un gestus humain. Dans le spectacle *Dissidents* de Patrice Dubois par exemple, une scène de délire du personnage « Lui », mettant en scène la perte des repères identitaires et des repères du réel, a été traitée par le geste chorégraphié afin de souligner ce délitement du personnage, qui peu à peu perd de son identité, de son humanité. Le geste est non-reconnaissable, non-identifiable à une émotion. Le jeu à ce moment est envisagé comme une sortie de route du personnage. Le jeu corporel se fait alors le pendant d'un affaiblissement identitaire du personnage. Si certaines pratiques théâtrales actuelles cherchent à renouveler le jeu d'acteur en l'éloignant d'une

⁴² Valère Novarina, in *op.cit.*, p. 68

⁴³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p. 207

⁴⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions théâtrales, 2006, p. 112

conception mimétique, Danan nuance quelque peu les ambitions d'un tel projet : « Concernant la *mimésis*, la question du personnage est nodale. Tant que du personnage (si affaibli lui aussi, si falot, si déconstruit soit-il) est possible, c'est qu'il y a un tant soit peu de *mimésis* qui naît de ce que l'on voit sur scène, ou s'y accroche. »⁴⁵

Concernant le personnage des dramaturgies actuelles, on parle beaucoup de la notion de figure qui, plutôt que de correspondre à l'adéquation mimétique du personnage à l'homme, s'éloigne délibérément du personnage envisagé comme un tout identitaire et physique. Au relatif fossé que nous avons observé entre le personnage (imaginaire, fictif) et l'acteur (réel, au corps fini et signifiant), la figure semble proposer de nouvelles modalités d'approche du personnage théâtral, en prenant acte du double enjeu de l'écriture et de la représentation.

« D'entrée de jeu, la figure prévient cette reconnaissance louche fondée sur un effet de réel. L'auteur-rhapsode réfute la coalescence du personnage de théâtre et de la personne humaine. Il entend ainsi éviter toute confusion entre l'art et la réalité. Mais l'élévation symbolique du personnage va de pair avec une majoration et une accentuation de son corps. Et cette présence têtue du corps interdit toute fuite dans l'abstraction ou dans le ciel des allégories. La figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme; le personnage *à construire*. »⁴⁶

Propos auxquels nous pouvons ajouter ceux de Jean-Pierre Ryngaert et de Julie Sermon, concernant la figure : « Ce ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent souvent toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique. »⁴⁷ Cela rejoint ce dont nous parlions précédemment dans notre travail concernant le personnage en fuite, qui se dérobe à l'existence pré et post-représentation. Le corps du personnage ne tient qu'à l'apparition de l'acteur. A la construction de personnage, la figure demande davantage un corps d'accueil éphémère.

La question du corps de l'acteur et de ses conditions de mise en jeu semble un enjeu de plus en plus important aujourd'hui. Plus tard, nous nous intéresserons au spectacle *Les Aveugles* mis en scène par Denis Marleau, dans lequel la présence de l'acteur est évacuée. Le corps comme possible fixation d'une idée du personnage se voit sorti de scène. Nous pouvons retrouver cette question du corps, à travers l'exemple de la pièce *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, dont le personnage principal qui ne prend pas la parole peut être vu comme un personnage sans corps, sans représentation.⁴⁸

⁴⁵ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 48

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, circé/poche, 1999, p. 87

⁴⁷ Op.cit., p. 118

⁴⁸ Anna, par l'intermédiaire de la voix d'autres personnages, revêt une multitude d'identités, de sorte qu'elle n'est pas saisissable comme un tout. Anna n'a pas la parole et n'apparaît pas, comme si le caractère volatile et fragmenté de son identité empêchait toute représentation physique du personnage (à moins que ça ne soit le contraire), elle n'a pas de corps. Le corps fini d'une comédienne réduirait-il les éventualités du personnage ?

2. L'acteur novarinien et la parole charnelle

En nous intéressant ici à l'acteur novarinien, c'est davantage à l'œuvre théorique de Valère Novarina concernant le jeu d'acteur, que nous allons nous consacrer. Chez Novarina, le mot semble prendre la place du personnage principal, d'où une approche du jeu d'acteur centrée sur le travail de la langue, de la situation des mots plutôt qu'un travail autour du personnage. Les mots semblent vivants, ils se transforment, sont imprévisibles et en cela ils peuvent être conçus comme des personnages. L'acteur dans le théâtre de Novarina est le point névralgique à la fois de l'écriture et de la représentation. Les pièces qu'il écrit appellent expressément au jeu d'acteur, à l'incarnation du texte en opposition à l'incarnation du personnage. Car Novarina plutôt que d'écrire des personnages écrit des paroles. Par ailleurs, son écriture s'érige contre l'idée de toute-puissance du metteur en scène : « Le metteur en chef, il veut que l'acteur se gratte comme lui, imite son corps. Ça donne le "jeu d'ensemble", le "style de la compagnie"; c'est-à-dire que tout le monde cherche à imiter le seul corps qui se montre pas. »⁴⁹ nous dit-il. Lui-même metteur en scène de ses textes, il applique sa théorie à sa pratique. L'œuvre de Novarina est multiple et s'avance sur différents terrains. Il s'intéresse à la fois au jeu d'acteur, à un système de jeu, mais aussi plus largement à la place de l'acteur au sein de la création théâtrale. Dans un premier temps nous nous pencherons sur la distinction entre l'acteur et le comédien, puis nous nous tournerons vers la qualité charnelle de la parole pour finir par évoquer la direction d'acteurs de Novarina.

Valère Novarina établit une opposition entre l'acteur et le comédien. Pour lui, le comédien est un interprète prisonnier de la représentation et d'une conception mimétique du jeu. À ce comédien, Novarina préfère l'acteur, un acteur créateur, qui induit une dimension performative. « Il est "acteur d'intensité" par opposition à cet "acteur d'intention" qu'est le comédien : l'acteur est le foyer du spectacle dont il assume l'entière visibilité. »⁵⁰ nous dit Olivier Dubouclez. Selon Josette Féral⁵¹, qui met en regard les pratiques américaines et européennes, l'acteur américain est un acteur plus physique, plus instinctif et viscéral. Alors l'acteur novarinien pourrait s'apparenter à une conception plus anglo-saxonne de l'acteur. Le terme d'acteur est beaucoup plus utilisé chez les anglo-saxons, mettant de l'avant davantage l'idée d'action, de performance, tandis que le terme de comédien révèle une approche plus

49 Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le théâtre des paroles*, POL, 1989, p. 16

50 Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses marques dans le théâtre de Valère Novarina » (pp. 51-61), in *La bouche théâtrale*, dir. Nicolas Tremblay, XYZ éditeur, Montréal, 2005

51 Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, L'entretemps, 2011, p. 54

mimétique et théâtrale. L'acteur serait un être de danger, de mise à nu, de sacrifice en quelque sorte, tandis que le comédien se cacherait derrière le masque, derrière le personnage. Novarina parle beaucoup de sacrifice de l'acteur, qui vient chuter sur scène dans un mouvement désespéré de l'être qui cherche à renaître chaque jour différemment.

« L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'un personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'homme qui se fait sur la planche. »⁵²

nous dit-il. Le comédien construit un personnage, derrière lequel il se dissimule, tandis que l'acteur se positionne davantage devant le personnage, si personnage il y a. À la lecture de ses pièces, il est possible d'identifier des personnages, mais dès que la représentation supplante le texte, c'est l'acteur qui entre en scène et non un personnage. « L'incarnation de l'acteur n'est donc pas l'incarnation du rôle, mais au contraire celle de sa propre chair et de sa capacité à se révéler en déjouant l'autorité des commanditaires. »⁵³ écrit Olivier Dubouclez. Novarina donne une place très importante à la physicalité de l'acteur, à sa dimension concrète qui suffit à effacer le personnage imaginaire. La chair de l'acteur, sa corporéité sur un plateau est plus forte que l'idée de personnage. Cette notion de corporéité est discutée par Hans-Thies Lehmann, comme suit :

« Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. Le signe central du théâtre, le corps de l'acteur, refuse son rôle de signifiant. Le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité autosuffisante*, exposée dans ses intensités, dans sa "présence" auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur. »⁵⁴

Lorsque Lehmann parle de signifiant, on peut y voir un référent extra-scénique, extra-fictionnel, fonction que le personnage mimétique assure, qui est une sorte de lien entre la scène et la réalité extérieure. Or Novarina préconise un acteur sans personnage, pas au sens d'un acteur qui expose son soi intime, mais son soi-corps pourrions-nous dire. C'est ce soi-corps qui est le lieu de l'imaginaire et du travail de l'acteur. Plutôt que de faire reposer le potentiel imaginaire sur le personnage, Novarina préfère que ce soit l'acteur qui soit porteur de cette faculté à imaginer. Cela rejoint ce que nous disions précédemment concernant l'acteur fugitif qui ne prétend pas faire exister une entité en dehors de la représentation. Si l'imaginaire se concentre sur et dans le corps de l'acteur, alors le « personnage » (bien que Novarina ne parle pas de personnage) ne peut avoir d'existence une fois le rideau baissé. Jean-Pierre Sarrazac à propos des personnages du théâtre moderne parlait du personnage-créature qui « sort du néant au début de la pièce et il y retourne à la fin. Il n'a d'existence que paradoxale et de viabilité que le temps de la

52 Valère Novarina, « La lettre aux acteurs », in *Le théâtre des paroles*, POL, 1989, p.24

53 Olivier Dubouclez, in *Valère Novarina, la physique du drame*, Les presses du réel, 2005, p. 94

54 Hans-Thies Lehmann, in *Le théâtre postdramatique*, l'Arche, 2002, pp.150-151

représentation. Il dépend étroitement de son créateur. »⁵⁵ Cette donnée semble être toujours d'actualité dans le théâtre contemporain et notamment ici dans le théâtre de Novarina.

Novarina est un des grands auteurs du théâtre de la parole (comme l'indique le recueil de pièces *Le théâtre des paroles*⁵⁶). Il va plus loin que l'écriture de l'acte de dire, qui se concentre sur la projection de la parole, il cherche à en suivre le cheminement physique, corporel à l'intérieur du corps de l'acteur. Il déplace la parole de la tête vers le corps, les mots ne sont plus des vecteurs de sens mais des vecteurs de chair. Une fois expulsés par la bouche, les mots charrient avec eux des bouts de corps, les traces de leurs passages. La parole est intimement liée au corps qui en est le responsable, qui produit la parole.

« [...] jouer c'est pas émettre plus de signaux; jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous le peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle. »⁵⁷

Ainsi, Novarina propose une approche du jeu qui part de l'intérieur du corps de l'acteur plutôt que du jeu basé sur la superficialité (de la peau). Il s'essaie à dévoiler la partie immergée de l'iceberg, ce qui se passe sous la peau. « Comment faire advenir ce drame de la parole sur scène ? Comment faire pour que seule la parole véritable soit entendue ? Il faut aller au-delà des mots, dit Novarina, et pour cela l'acteur doit s'absenter de lui-même, se déposséder lui-même, se vider pour être la parole. »⁵⁸ écrit Josette Féral. « Tuer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration, autre économie – qui doit jouer. »⁵⁹ écrit Novarina, réflexion qui fait émerger une sorte de dualité de l'acteur, entre présence et absence. L'acteur novarinien est un acteur qui se vide devant le public, qui expulse la parole jusqu'à ce qu'il n'ai plus assez de souffle, assez de corps pour produire de la parole. Si la parole est le lieu privilégié de l'incarnation, alors c'est bien à une désincarnation du personnage que nous assistons lorsque l'acteur se vide de sa parole, l'expulse. Cet acteur qui se vide semble s'opposer à un acteur qui se nourrirait et se remplirait d'un personnage et de sa prétendue psychologie, un personnage qui ne se vide pas, mais qui montre tout ce dont il est emplit.

Quant à la direction d'acteur, les propos de Novarina qui suivent nous donnent une bonne idée de son approche :

« Je ne supporte pas le terme de "direction" d'acteurs. [...] Je n'interviens qu'en creux, très discrètement et très indirectement. Je n'interviens que par le regard – et par les indications les moins indicatives, les plus énigmatiques et les plus simples possible... tout s'ordonne par

55 Jean-Pierre Sarrazac, in *L'avenir du drame*, Circé, 1999, p. 78

56 Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, POL, 2007

57 Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le théâtre des paroles*, POL, 1989, p. 22

58 Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, L'entretemps, 2011, p. 331

59 Valère Novarina, « La lettre aux acteurs », in *Le théâtre des paroles*, POL, 1989, p. 20

ambivalence et par la simple lecture de l'acteur. C'est lui qui le déchiffre. Je ne peux pas déchiffrer pour lui. »⁶⁰

Par ailleurs, le texte novarinien de par sa construction est plein d'indications. « La ponctuation est très importante pour communiquer avec l'acteur; elle contient parfois des messages cryptés, déchiffrables pour un seulement. C'est une source très directe d'énergie, un faisceau d'impulsions, comme un reste de la graphie, de la respiration. »⁶¹ Novarina revendique le geste d'écriture comme un geste vers l'acteur, conçu pour lui. Alors l'écriture est en elle-même une sorte de direction d'acteur. Entre un acteur et un metteur en scène, c'est généralement le personnage qui est cette instance médiatrice et qui permet au metteur en scène de diriger l'acteur. Dans le cas de Novarina, ce personnage c'est l'écriture, la langue.

On s'aperçoit déjà que la distinction opérée au sein de ce travail, à savoir l'exploration des pratiques du jeu d'acteur dans des créations de textes et par ailleurs dans des créations de plateau, est loin d'être imperméable et que les pratiques s'influencent mutuellement. De sorte que des caractéristiques que l'on a tendance à identifier dans telle pratique, circulent de pratiques en pratiques, repoussant les frontières et proposant une porosité entre les différentes approches. Un acteur performeur semblerait davantage correspondre à une pratique d'écriture de plateau, mais on voit ici que même au sein de créations de texte (ici des textes de Novarina), l'acteur performeur à sa place.

3. *Dissidents* : quand la mise en scène porte l'anti-réalisme en dépit du jeu d'acteur

La pièce *Dissidents*⁶² [création de Patrice Dubois, le 6 mars 2012 à Espace Go : Montréal, avec comme acteurs Marilyn Castonguay dans le rôle de La Petite, Sébastien Dodge dans le rôle de L'Autre, Eveline Gélinas dans le rôle de Elle et Patrice Dubois dans le rôle de Lui] écrite par Philippe Ducros est construite en une succession de tableaux et de parties qui font de la structure un mode d'écriture fragmenté, rythmé par les entrées et sorties des personnages. Cette structure se fonde principalement sur la perte des repères identitaires et spatio-temporels du personnage principal « Lui ». Par la même, le spectateur voit sa perception spatio-temporelle du déroulement dramatique troublée, tout comme sa perception du

60 Valère Novarina, « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) » (pp. 66-68), entretien réalisé par Sylvie Martin-Lahmani, in *Alternatives théâtrales*, n°88, 2006, p. 67

61 Valère Novarina, « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) » (pp. 66-68), entretien réalisé par Sylvie Martin-Lahmani, in *Alternatives théâtrales*, n°88, 2006, p. 66

62 *Dissidents*, Philippe Ducros, éditions de l'instant même, 2012

personnage. Une des principales caractéristiques de la pièce tient au fait que toujours le doute subsiste de savoir si les personnages qui apparaissent sont réels ou s'ils sont des fantasmes du personnage emprisonné et torturé, pour on ne sait quel acte exactement qu'il a commis en révolte contre monde actuel. Nous allons donc voir comment le jeu d'acteur répond à cette indécision quant à l'identité des personnages. Nous commencerons par voir que la parole, puis l'espace, sont les deux instances qui prennent en charge le brouillage des repères concernant le statut des personnages. Nous nous intéresserons aussi aux rapports entre texte, mise en scène, jeu et réalisme afin de voir comment la mise en scène répond à la fragmentation de la fable et des personnages.

La notion de parole-action, telle que nous l'avons vue plus avant, semble ici correspondre à l'utilisation que font les personnages de leur parole. Le personnage « Lui » est torturé selon la méthode Kubark, méthode de torture de la CIA centrée sur la destruction de la personnalité, plutôt que sur des méthodes de torture corporelle. De plus, enfermé dans une cellule, Lui est privé de sa capacité de mouvement et d'action. La seule action qui lui soit permise se trouve être la parole, l'aveu, l'explication.

« C'est tout écrit dans le petit guide... On va court-circuiter, comme le dit lui-même Cameron, l'image que tu as de toi-même. Ton corps va devenir un marais de douleur, de sang. Stroboscopes, musique à tue-tête, chiens qui jappent, enregistrements de cris de bébés, de miaulements de chats, de hurlements de douleur... Bref, on a fait du progrès. On ne torture plus comme des barbares... On connaît maintenant en détail les étapes de la destruction de la psyché et du démantèlement total de la personnalité. »

Dit l'Autre. De fait, la torture ne passe plus ici par une spectacularisation du corps torturé, mais par le processus intérieur et invisible du personnage. La parole faisant office de torture, le corps n'est pas ici le lieu de l'expression privilégiée. Lorsque Lui essaie de se préserver de la démence (« Reste toi... Reste toi-même... Il faut que tu arrives à rester toi... » dit-il), l'option de jeu d'acteur a été le mouvement chorégraphique, plutôt qu'une expression faciale ou de démonstration trop outrancière, mais ce choix n'est pas révélateur de l'ensemble de la direction d'acteur.

Par ailleurs, l'Autre (Mike) utilise différents registres lorsqu'il s'adresse à Lui, passant d'une parole théorique, généralisante à une introspection où il cherche à se rendre plus humain. Ainsi, son jeu passe d'une froideur scientifique à un sur-jeu où il simule son humanité (« Bon, je fais de l'effet » dit-il), afin de troubler son interlocuteur.

Plus les personnages défilent dans la cellule et plus le personnage central se perd et perd la cohérence de ses propos. Il ne sait plus lui-même le vrai du faux. Ainsi, s'instille le doute pour le spectateur à décider de la justesse ou non de son geste de révolte, passant d'une scène à l'autre du statut de bourreau à celui de victime. Sa parole qui se délite ne permet pas de cerner et de comprendre ce personnage qui peine à mettre des mots sur ses agissements passés. Ainsi, l'acte posé s'autonomise du personnage, puisqu'il n'est plus capable de le penser. Le geste

devient un geste de révolte sacrificiel qui n'appartient plus au personnage.

L'espace et l'environnement sonore participent de l'indécision quant aux personnages. Les noirs successifs entre les scènes et les intermèdes de musique classique font l'effet de stimuli qui chaque fois détruisent un peu plus le personnage. Chaque noir étant perçu comme un degré supplémentaire dans la torture qui lui est infligé. La musique (le compositeur Ligeti est inscrit en didascalie), notamment utilisée entre deux scènes, agit sur lui comme une torture. Dans cette mise en scène, l'espace contribue à maintenir l'ambiguïté qui règne sur l'ensemble de la pièce, du point de vue des repères entre réalité et délire fantasmé. Lui, dans sa cellule reçoit la visite de plusieurs personnages dont La Petite (sa fille), Elle (dont on ne sait si elle est sa femme ou un bourreau) et l'Autre (Mike). Cette cellule peut tout aussi bien figurer l'espace concret que l'espace psychique du personnage, qui s'enfonce de plus en plus dans la folie et la perte de son identité. Les personnages entrent et sortent dans la cellule comme si chaque fois il s'agissait d'une voix dans sa tête.

L'éclatement fragmentaire des scènes empêche une continuité linéaire de se former troublant ainsi les repères spatio-temporels, et par extension, la place que les personnages occupent au sein de la fable. Comme vus à travers le regard de Lui qui se disloque, les personnages nous apparaissent morcelés, insaisissables.

Lorsque La Petite fait le récit d'un attentat (très certainement celui que son père a mis en place) duquel elle a été la victime à l'école, la parole se fait de plus en plus rapide et elle s'adonne à une course allant de l'avant-scène jusqu'à son père, comme si elle faisait les allers et retours entre narration et action, entre le présent de son récit et le passé du lieu de l'école. Par sa parole et sa course, elle fait encore éclater les frontières spatio-temporelles.

Par ailleurs, dans la deuxième partie de la pièce, un décor arrive sur scène, représentant une pièce bourgeoise aux hauts-plafonds avec cheminée et grande fenêtre, tableaux, fauteuils,... Mais le décor ne couvre pas l'ensemble du plateau et l'on en voit les châssis. Le décor se fait volontairement anti-illusionniste, il est envisagé comme une sorte de mise en scène de la part des bourreaux rompant avec l'imagerie de la cellule sombre, sale et miteuse qui fait partie de l'imaginaire de la torture.

Concernant la construction du personnage, lorsque lors d'une répétition, Marilyn Castonguay, qui joue La Petite a évoqué le fait qu'elle n'arrivait pas à se mettre dans la peau d'une enfant de dix ans, Patrice Dubois lui a répondu qu'il ne s'agissait pas d'illustrer et qu'une fois les mots énoncés, il ne s'agit plus de les jouer. Bien que les indications soient telles, on observe finalement un jeu qui tente de se rapprocher de l'enfant de dix ans, de par une gestuelle un peu maladroite et une voix infantilisante. Dans ce sens, on peut être porté à dire que si la mise en scène se fait la garante du doute quant aux personnages et d'un anti-réalisme, le jeu

lorsqu'on l'observe indépendamment, reste marqué par une certaine approche mimétique, qui peut-être empêche de laisser l'atmosphère devenir davantage onirique et propice à l'indécision de savoir s'il s'agit de la réalité du personnage ou de ses fantasmes. Les personnages indéfinis, fantasmes se rapprochant dans l'écriture de la figure, trouvent à la scène une contenance peut-être trop fortement empreinte du jeu réaliste, qui selon nous amoindrit la portée d'indécision que l'on perçoit dans le texte.

« Dans les théâtres de la parole-action, le personnage, désinstrumentalisé, est moins évacué qu'il ne change de statut : sur scène, il ne re-présente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet-langage. Cette définition performative du personnage figural rompt avec toute une tradition d'interprétation qui, si elle ne correspond pas forcément à la réalité des acteurs et à la manière dont ils appréhendent leur travail, détermine malgré tout assez largement les attentes collectives. Les principes de cohérence psychologique, d'harmonie mimétique, de clarté monolithique du sens, restent à l'horizon consensuel de la représentation théâtrale et du plaisir qu'elle est censée dispenser. »⁶³

nous disent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Nous pouvons rapprocher ceci d'un propos qu'a tenu Annick Bergeron (comédienne de *Moi, dans les ruines rouges du siècle*) lorsque nous l'avons rencontrée. Lorsque nous parlions des niveaux de jeu, elle a évoqué le fait que le public québécois en voudrait un peu aux équipes de création si le jeu ne se basait pas toujours un peu sur une interprétation mettant de l'avant les sentiments et un certain mimétisme du jeu. Les acteurs québécois, qui pour beaucoup font aussi de la télé, de la publicité et du cinéma reconnaissent (parfois à contrecœur ou avec dépit, comme c'est le cas de Robert Lalonde), que le jeu théâtral reste empreint de l'influence du jeu télévisuel. Ainsi, la mise en scène de Patrice Dubois se révèle davantage le lieu d'une déréalisation et d'une réponse scénique à la dramaturgie de Ducros, alors que le jeu d'acteur dans son ensemble reste assez peu le lieu de recherches. Car si la scénographie a pris la place au décor réaliste, et que les metteurs en scène ne peuvent faire abstraction aujourd'hui d'une notion telle que l'espace vide de Peter Brook, il semble en revanche que le jeu d'acteur ne soit pas encore aussi éloigné du jeu réaliste et mimétique, consistant à reproduire des attitudes et comportements observés dans la réalité. Si globalement le jeu est assez traditionnel dans cette mise en scène, on peut tout de même dire qu'il bénéficie d'injections de qualités de jeu différentes, comme c'est le cas du mouvement chorégraphié de Lui ou la danse frénétique que fait La Petite à la fin de la pièce, chutant à chaque pas sur les décombres de la montagne de chaussures qui vient de tomber des cintres et qui symbolise tous les morts de cet attentat.

Conclusion de la partie I

Si la notion de personnage persiste dans les écritures contemporaines, et qu'elle fait

⁶³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions théâtrales, 2006, pp. 162-163

donc l'objet d'un travail d'interprétation de l'acteur, celle-ci se trouve cependant rediscutée et se fait le lieu de remises en cause questionnant à son tour la pratique du jeu d'acteur. Ainsi, à travers cette première partie, nous avons pu voir que le travail de l'acteur reposait de plus en plus sur la parole du personnage indépendamment de l'identité de ce personnage. Par ailleurs, l'acteur interprétant des personnages contemporains se trouve confronté de plus en plus à l'approche rythmique du personnage, qui découle du fait que la parole soit de plus en plus le sujet privilégié des écritures. Davantage que de jouer un personnage, l'acteur est amené à interpréter une parole, un langage. A l'occasion de notre deuxième chapitre, nous avons pu observer une sorte de dualité entre les personnages à l'identité incertaine et à une certaine remise en cause de l'anthropomorphisme, et le corps de l'acteur, sa présence qui elle ne peut se soustraire à son caractère fini et concret. Pour finir, avec l'exemple de *Dissidents*, nous avons constaté que de la remise en cause du personnage, il n'était pas encore systématique que l'approche du jeu d'acteur en soit le reflet.

Partie II. Le jeu d'acteur dans le cadre de créations dites « de plateau » ne prenant pas pour base première un texte dramatique

Maintenant que nous avons vu un aperçu de la pratique du jeu d'acteur dans le cadre de créations basées sur un texte dramatique, nous allons pouvoir la mettre en regard avec le jeu d'acteur au sein des créations de type écritures scéniques. Ainsi, nous aurons un point de comparaison qui nous permettra de voir les spécificités de l'interprétation dans l'écriture scénique. C'est notamment à l'aide du spectacle *Playtime*, mis en scène par Céline Bonnier à Montréal, que nous allons nous pencher sur cette pratique. Par ailleurs, nous nous intéresserons ici aussi à la relation entre l'acteur et le personnage, lorsque l'acteur-créateur est ici privilégié. Dans un premier chapitre nous nous intéresserons à l'acteur « dépecé » du personnage et dans un deuxième chapitre, nous nous pencherons sur le travail de l'acteur.

Chapitre 1. L'acteur dépecé du personnage

Dans les écritures scéniques, il semble que l'acteur prenne le pas sur la notion de personnage pour se donner à voir dans une certaine nudité, sans la protection d'un personnage fictif. C'est à cette hypothèse que nous allons ici nous intéresser. Pour cela, nous commencerons par observer une certaine dilution du personnage au profit de la personne, puis nous nous intéresserons au corps dissident dans le théâtre de Pippo Delbono, et enfin nous irons questionner les rapports entre jeu d'acteur et temporalité.

1. La personne plutôt que le personnage ?

Les acteurs et les metteurs en scène du théâtre contemporain se rappellent de la performance et de ses acteurs qui ne prétendent pas jouer un rôle, mais qui se présentent en leur nom et qualité propres. Les démarches de metteurs en scène comme Pippo Delbono, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Jan Fabre et bien d'autres pratiquent le jeu d'acteur dans une conception qui se rapproche de l'esprit de la performance. L'acteur n'est pas envisagé comme une entité détachable de la création à laquelle il participe. « Quand un comédien s'en va, c'est

quatre ou cinq année de travail de recherche qui partent dans la nature. »⁶⁴ dit Joël Pommerat. Les acteurs ne sont pas considérés comme de simples interprètes, mais bien au-delà, ils sont dépositaires d'un travail au long cours. Dans ce cas, le metteur en scène n'est pas le seul garant de son travail, les traces de sa démarche sont disséminées dans chacun des acteurs. Ce genre de considérations de l'acteur a tendance à s'observer de plus en plus, que ce soit dans des créations dites de plateau ou lors de créations de textes. Si la mise en scène de textes dramatiques fait du jeu d'acteur un mouvement allant du personnage à l'acteur, dans le cadre des écritures scéniques qui fait de l'acteur le créateur privilégié, le jeu d'acteur s'envisage bien davantage dans une dynamique allant de l'acteur au personnage, si personnage il y a. L'acteur préexiste au personnage. Ainsi, à l'aide du spectacle *Playtime* [création le 1^{er} mai 2012 à Espace Libre : Montréal] mis en scène par Céline Bonnier, nous allons nous intéresser au jeu d'acteur dans les écritures de plateau, et plus précisément aux relations de la personne au personnage. Dans un premier temps nous donnerons un aperçu de pratiques d'écrivains de plateau en Europe, puis nous nous intéresserons au processus de création de *Playtime*, pour terminer avec les rapports entretenus entre l'acteur et son apparition scénique dans *Playtime*.

Commençons par nous intéresser, chez divers écrivains de plateau (notion empruntée à Bruno Tackels), aux modes d'apparition de la personne comme entité prédominante et déterminante sur le personnage. Dans *Inferno* de Romeo Castellucci, nous assistons à différents niveaux au surgissement de la personne sur scène. C'est le cas lorsque Romeo Castellucci, à l'ouverture du spectacle, s'avance en scène et dit « Je suis Romeo Castellucci » sans la distance qu'il pourrait y avoir si son entrée avait été médiatisée par un personnage. Par ailleurs, lorsqu'il donne à voir des enfants, qui n'ont pas la conscience d'être vus, c'est un morceau de réel qui nous est donné à voir en la personne de l'enfant. A propos de la pièce *Notes de cuisines*, nous pouvons lire dans l'ouvrage *Nouveaux territoires du dialogue* : « Désignées par une simple lettre qui correspond aux initiales des acteurs avec lesquels l'auteur a monté la pièce, les trois instances locutrices, M., G. et C. renvoient bien à des personnes et non à des personnages. »⁶⁵ Cela montre entre autres que le travail de plateau s'est fait avec des acteurs avant de se faire avec des personnages. Dans le travail de Pippo Delbono (nous y reviendrons lors d'une prochaine sous-partie), le rapport à l'autofiction est très présent où le metteur en scène se met lui-même en scène, dans une narration qui fait advenir des éléments de son histoire personnelle. Ces quelques exemples sont ici l'occasion de poser quelques balises concernant quelques-uns des écrivains de plateau les plus actifs aujourd'hui. Mais il est intéressant de se rappeler que la mise en jeu de la personne n'est pas une chose strictement contemporaine et qu'un créateur comme Kantor montait déjà sur scène en une qualité proche de celles que nous avons pu

⁶⁴ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2007, p. 7-8

⁶⁵ Ariane Martinez et Sandrine Le Pors, « Rodrigo Garcia, *Notes de cuisine* » (p. 155-160), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers/Cnsad, 2005, p. 155

évoquer, bien que son mode d'apparition consistait en une présence du regard depuis la scène sur la scène.

Dès la première répétition de *Playtime* à laquelle nous avons pu assister, Céline Bonnier nous dit que dans cette création, il n'y a ni personnage ni jeu d'acteur, à l'image de cet écriteau qui passe sur la scène durant le spectacle sur lequel est inscrit « *Persona non grata* ». Céline Bonnier n'a pas voulu travailler à partir de personnages mais à partir des personnes. Ainsi, la création qui prend pour enjeu principal le thème de l'*éros*, en tant que force de vie, qu'impulsion vers l'autre et que geste poussant à la création, Céline Bonnier a demandé aux différents artistes-interprètes ce que cette notion d'*éros* leur inspirait, ce qu'ils avaient à en dire d'un point de vue individuel et subjectif. Chacun est arrivé avec des choses à dire, mais aussi avec des envies d'artistes, des envies pour la scène concernant le jeu d'acteur et leur pratique du théâtre. Ainsi par exemple, Stéphane Crête voulait expérimenter le rien faire en scène, l'exposition du vide ainsi que son rapport avec son père, Clara Furey l'implosion intime en opposition à l'explosion, Nancy Tobin souhaitait pour sa part monter sur scène (car elle n'est pas comédienne, mais conceptrice sonore) et mettre en scène son rapport à la féminité et à la timidité ; Gaëtan Nadeau avait envie de travailler le langage par la parole automatique et le jeu centré sur le buste, et pour finir, Paul-Patrick Charbonneau avait le désir de se mettre en scène en lutte avec des chaussures à talons hauts et travailler sur la recherche de l'essence des choses. La pièce se construit de telle sorte que chacune des scènes, des tableaux met de l'avant une perception d'un ou de plusieurs acteurs. Chaque fragment agit comme un dévoilement supplémentaire.

Céline Bonnier n'a pas choisi de travailler avec ces artistes parce qu'ils étaient acteurs (ils ne le sont pas tous, et travaillent tous dans d'autres disciplines, que ce soit la performance, la danse ou la musique) mais parce qu'elle voulait faire jaillir leur rapport à l'*éros* du point de vue des créateurs qu'ils sont. Le créateur et la personne semblent ici plus importants que l'acteur (à l'image de Gaëtan Nadeau qui au début du spectacle dit « je ne suis pas un acteur et ce que vous allez voir n'est pas du théâtre ») envisagé comme un technicien de l'art dramatique, cela notamment car elle ne cherchait pas une qualité de jeu de type construction de personnage basé sur la *mimésis*. « Hôte ravi, doublement ravi, infiniment disponible à l'invité qu'il accueille sans le connaître, corps porteur de la vie d'un autre, dont le temps est compté, mais qui, durant ce temps, suspend la sienne ; artisan minutieux autant que décisif, d'un parcours dont il ne connaît que ce qu'en amont, le texte et sa lecture lui en ont appris, l'acteur ne s'accomplit qu'à la mesure de son renoncement. »⁶⁶, ces propos de Jacques Lassalle concernant l'acteur

⁶⁶ Jacques Lassalle, « L'acteur modèle ou l'empreinte de Robert Bresson » (p. 24-32), in *Etudes théâtrales*, n°20, 2001, p. 25

représentent l'autre extrémité de la vision du jeu d'acteur dans les écritures de plateau et particulièrement ici dans *Playtime*. L'acteur et le rôle (à défaut de trouver un autre terme) sont ici envisagés dans une grande proximité.

« le théâtre n'a cessé de casser ses conventions, tout ce qui pouvait l'enfermer dans la reproduction de ses formes, pour s'avancer du côté de la "performance", même lorsqu'il n'en réclame pas le nom – la "ligne de partage entre le théâtre traditionnel et la performance" a eu tendance à "s'estomper" depuis une vingtaine d'années (Goldberg, 2001 : 198). En ce qui a trait à la performance, "l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme" (Goldberg, 2001 : 8). C'est une des raisons de l'actuelle fascination du théâtre pour la danse et, d'une manière générale, pour la plupart des formes exogènes avec lesquelles il a entrepris de se croiser [...] Tous sont des arts du présent, de la présentation plus que de la représentation. La part de la *mimésis*, quand elle subsiste, sous la forme, par exemple, d'un "effet de personnage", y est moins importante que celle de la performance, de l'événement scénique. »⁶⁷

Il ne s'agit pas pour l'acteur de se sacrifier à un rôle mais de se sacrifier à la scène.

« Sur le fil du rasoir, le performeur évolue entre une métamorphose en objet "de monstration" inanimée et l'affirmation de soi comme personne. D'une certaine manière, il se présente et se pose en victime : sans la protection du rôle, sans la force donnée par la sérénité idéalisatrice de l'idéal, le corps, dans sa fragilité et l'affliction qu'il inspire, et aussi comme source de stimuli érotiques et de provocation, est comme livré tout entier à l'évaluation des regards de jurés. [...] Tandis que l'acteur, comme personne individuelle et vulnérable, prend place en face de lui, le spectateur prend conscience d'une réalité qui demeure occultée dans le théâtre traditionnel bien qu'elle fasse inévitablement partie de la relation du regard posé sur le "lieu du spectacle" : de l'acte de vision qui, de manière voyeuriste, s'applique à l'acteur exposé comme s'il n'était qu'un objet sculptural. »⁶⁸

Dans *Playtime*, le personnage semble avoir été remplacé par la force d'apparition du corps de l'acteur, qui entre en scène sans autre identité que la sienne. Ni noms, ni fonctions précises, ni dialogues ne viennent soutenir l'identification et la reconnaissance de personnages. Dans le sillage de la performance, l'acteur met plus ou moins en scène son « je » et son intimité. Si l'on a longtemps remis en cause la relation de proximité entre l'acteur et son rôle, cela notamment depuis la contestation du système Stanislavski, dans ce genre de créations se rapprochant de la performance, l'intimité et le vécu de l'acteur sont sollicités non pas au service d'un personnage, d'une confusion entre l'acteur et le personnage, mais comme un geste de mise à nu de l'acteur au service d'un propos. Josette Féral, dans son ouvrage intitulé *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*⁶⁹, s'essaie à une comparaison de l'approche du jeu en Amérique du nord et en Europe (plus particulièrement en France) et définit une tendance américaine qui, sous influence de la performance des années soixante et soixante-dix, fait du personnage une entité à l'ombre de l'acteur, caractérisé notamment par un soucis du travail corporel, tandis que l'approche européenne se situerait davantage dans une conception de l'acteur à l'ombre de la parole du personnage. Ainsi, avec *Playtime*, on retrouve les caractéristiques de l'approche

⁶⁷ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Les presses de l'université de Laval, 2004, p. 255

⁶⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 268

⁶⁹ Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, L'entretemps, 2011

américaine du jeu d'acteur.

Sans chercher à démontrer que cet exemple est représentatif de l'approche du jeu d'acteur dans les écritures scéniques, il s'agit plutôt d'une tendance que l'on retrouve dans diverses pratiques de ce genre et qui peut en constituer une caractéristique assez récurrente. Mais il s'agit toujours de relativiser et par exemple, le metteur en scène Jean-Frédéric Messier (que nous avons pu rencontrer en mars 2012), qui, comme Céline Bonnier, fait partie de la compagnie Momentum et qui crée sur le principe de l'écriture performative, considère les notions de personnage, de mimésis et de jeu comme étant primordiales et nécessaires à la médiation avec le public.

2. Le corps dissident : le théâtre de Pippo Delbono

Après nous être intéressés à la prédominance de la personne sur le personnage, nous allons maintenant nous intéresser au cas particulier de l'acteur handicapé dans le théâtre de Pippo Delbono. Le corps handicapé injecte sur la scène une forte dimension de réel qui fait se côtoyer de très près l'art et la vie, et qui bouleverse les codes habituels du jeu. La compagnie s'est d'ailleurs constituée par des rencontres souvent fortuites et hasardeuses, permettant notamment à des acteurs non-professionnels d'intégrer le groupe (« C'est un peu la démarche de mes spectacles ces dernières années : des rencontres improbables entre des personnes très différentes qui se retrouvent dans le même lieu, autour d'un projet commun. »⁷⁰). Le théâtre de Pippo Delbono s'attache à la fois à cette proximité, d'où la récurrence d'un caractère autofictif dans ses spectacles, et d'autre part, la présence du corps est une donnée primordiale de son théâtre, lui qui a notamment étudié chez Eugenio Barba. La place de l'acteur chez Delbono est centrale et lui confère une grande responsabilité : « Cette notion de pauvreté, de "théâtre pauvre", a été essentielle pour nous. Indépendamment de notre manque de moyens à un moment donné, c'était lié au principe d'un théâtre qui se fonde exclusivement sur l'acteur, sur la personne humaine. »⁷¹ Ces deux axes s'intègrent dans la démarche d'écrivain de plateau qui fait de la scène le dévoilement d'un travail émanant du groupe, qui raconte ce groupe en quelque sorte. Nous allons donc pencher sur cette dimension de réel qui surgit du corps handicapé, mais aussi du corps de façon générale. Nous commencerons par voir l'irruption du réel du fait du handicap de certains acteurs de Delbono, puis nous irons du côté du travail corporel, pour

⁷⁰ Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Le temps du théâtre/ Actes Sud, conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzola, 2004, p. 132-133

⁷¹ Pippo Delbono, op.cit. p. 139

terminer par les solitudes que met en scène Delbono.

L'acteur handicapé même s'il est intégré à la fiction porte avec lui les marques de son identité, qui se lisent sur son corps. Le visage de Gianluca Ballaré qui est trisomique ne peut se soustraire à un personnage, le corps semble toujours plus signifiant que n'importe quelle convention théâtrale et fictionnelle. Il a beau jouer un personnage, le corps ou le visage de l'acteur handicapé rappelle sans cesse la personne : « Je crois que la distanciation brechtienne est innée chez Bobo ! On ne peut jamais oublier que c'est lui qui joue. »⁷². Pippo Delbono parle d'ailleurs peu de la notion de personnage qui pour lui induit l'idée de la psychologie. « Le personnage c'est la personne : l'homme ou la femme qui portera des vêtements différents. La personne est plus forte que le personnage. »⁷³ nous dit-il. La présence d'acteurs handicapés révèle cet attrait de Delbono pour l'entrée en scène de la vie, en acceptant le corps signifiant et marqué du réel, plutôt que la stricte présence d'acteurs neutres et prêts à porter tous les masques fictifs qu'on voudra bien leur faire porter. A l'effacement de l'acteur, Delbono préfère le dévoilement. « Dans le théâtre de Delbono, ce principe théâtral est plus vrai que jamais : ses acteurs sont à eux-mêmes leur propre rôle, en train de se révéler et de s'épaissir, progressivement, au gré de l'approfondissement du travail. Ce vieil axiome du théâtre occidental a naturellement fait long feu, et dans le monde du spectacle, l'acteur est sommé de disparaître derrière le rôle qui lui est distribué. »⁷⁴ Au-delà de mettre en scène des corps handicapés, dissidents pour reprendre notre titre, Delbono revendique le droit d'affirmation de l'acteur affranchi du personnage-tampon entre l'art et la vie. « Cette force sans compromis repose essentiellement sur ces acteurs hors norme, sur leur puissance de conviction, leur capacité à sortir définitivement des codes et conventions mortifères du théâtre dominant. »⁷⁵

Le handicap est un enjeu de représentation, car il attire le regard sur des maladies marginalisées. Comme le souligne Lehmann, ces corps provoquent un certain malaise. « S'ajoute la présence du *corps déviant* qui, par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination "non-morale", malaise ou angoisse. »⁷⁶ Ce malaise peut venir en partie du fait que le spectateur est mis face à une réalité dont il ne peut pas s'extraire et qu'il ne peut mettre de côté au profit de la fiction.

« En accueillant des acteurs qui fracassent tous les codes théâtraux dominants, Pippo Delbono renoue avec la très ancienne tradition des arts forains, et toute la tradition des corps "monstrueux", exhibés sur un tréteau, en dehors de toute moralité. Mais il renverse immédiatement cette logique ancestrale : si le monstre peut devenir acteur, c'est pour que

⁷² Pippo Delbono, in *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, entretiens avec Hervé Pons, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 58

⁷³ Ibid, p. 57

⁷⁴ Bruno Tackels, *Pippo Delbono*, écrivains de plateau V, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p.

⁷⁵ Idem., p. 34

⁷⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 151

l'acteur revienne comme un *monstre*, celui qui montre l'essentiel que nous ne voulons pas voir, en général. »⁷⁷

En plus de mettre en scène des corps déviants, Pippo Delbono fonde le travail de l'acteur sur la dimension corporelle, ce qui intensifie la présence du corps qui concentre le regard du spectateur. Mis à part la présence de la narration de Pippo Delbono dans certains de ses spectacles, il y a très peu de paroles, de dialogue entre les personnages. Le langage privilégié est celui du corps en scène. Car si Delbono réfute l'idée de personnage, c'est bien le corps de l'acteur qui est objet de monstration. Comme dépecés du personnage, les acteurs sont davantage des présences physiques, errantes desquelles la psychologie s'est échappée. « Des gens comme Nelson ou Bobo ne peuvent décidément pas faire un travail psychologique. Ils ne prétendent pas inventer des émotions particulières, ils sont simplement en train d'agir et d'exister sur le plateau, et leur présence n'est jamais troublée par la volonté d'un jeu psychologique. »⁷⁸ La qualité de jeu est de l'ordre de l'être au plateau, de cette qualité physique. « Il s'agit d'abord de capter l'être de l'acteur, et non pas ses émotions. »⁷⁹ On se rappelle ici du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot dont l'acteur qui ressent le moins serait le plus à-même de transmettre des émotions à la salle.

La dernière caractéristique du théâtre de Delbono à laquelle nous avons choisi de nous intéresser n'est autre que la solitude qui règne sur la scène. Plutôt que de s'attacher aux relations interpersonnelles, Delbono met en scènes des personnages seuls, errants, des solitudes. « Il est important que le spectateur ait la sensation de la solitude de chacun des acteurs même lorsqu'ils réalisent des scènes à plusieurs. J'aime que mes spectacles soient des mosaïques de solitudes. »⁸⁰ Cette considération a encore une fois pour conséquence de mettre l'emphase sur le corps de l'acteur. Car si la relation interpersonnelle de personnages fait de la rencontre, de cet espace entre les personnages, l'enjeu principal du théâtre dialogué, la solitude des personnages de Delbono converge vers eux, vers leur corps et leur présence *hic et nunc*.

« Dans mes spectacles, les personnages se croisent et se rencontrent, mais rarement ils échangent de dialogues, car, dans l'échange verbal, se nichent la psychologie et l'illusion de l'échange, l'illusion de la fusion dans la même émotion partagée. Mes personnages se rencontrent, mais ce sont deux vies seules qui sont côte à côte sur le plateau et dessinent ensemble un dessin. »⁸¹

Nous dit Delbono.

Cette solitude des acteurs-personnages semble faire écho à la marginalité et la solitude de ces

⁷⁷ Bruno Tackels, op. cit., p. 86

⁷⁸ Pippo Delbono, in Bruno Tackels, op. cit., p. 77

⁷⁹ Idem., p. 109

⁸⁰ Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, entretiens avec Hervé Pons, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 90

⁸¹ Idem., p. 91

personnes. « Dans *Esodo*, il y a Fadel et Eda, de véritables exilés, Nelson vient vraiment de la rue, Bobo a réellement passé cinquante ans dans un hôpital psychiatrique... »⁸² D'un théâtre qui promeut l'acteur et son parcours, sans jamais nier la personne, la scène se fait le reflet des acteurs prenant part à la création, dans une démarche d'écriture de plateau. Ainsi, de personnes seules et plus ou moins marginalisés, les spectacles de Delbono mettent en scène des personnages de solitude.

L'acteur handicapé et le corps déviant dans le théâtre de Pippo Delbono prennent place dans un système plus vaste qui s'attache à faire de la personne de l'acteur l'instance d'apparition privilégiée dont le corps se fait langage. Ainsi, cet acteur à la corporalité dissidente est révélateur d'une approche postdramatique de l'interprétation dans une certaine mise à nu de l'acteur qui se trouve dépecé du personnage traditionnel.

3. Jeu d'acteur et temporalité

Une des principales caractéristiques de l'écriture de plateau réside dans le rapport qu'elle entretient avec le temps présent. En effet, plutôt que de miser sur un texte déjà écrit, provenant d'une temporalité passée, les écrivains de plateau préfèrent la création envisagée sous le signe du présent et de la rencontre entre les différents participants à la création. Les écrivains écrivent à partir de la scène plutôt que de laisser le texte dicter ses lois à la scène. « La vraie différence tient dans le fait que *le texte provient de la scène, et non du livre*. Il ne s'agit pas forcément d'improvisations, bien au contraire : les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau, à partir de tout ce qui en fait la matière, à commencer par celles des acteurs. »⁸³ nous dit Bruno Tackels. Ainsi, le caractère *hic et nunc* de la représentation devient une donnée fondamentale.

Afin d'explorer l'influence de cette temporalité singulière sur le jeu d'acteur, nous nous pencherons sur la construction du personnage en contradiction avec l'évènement au présent, à la présence de l'acteur, et enfin au rapport entre temps de création et temps de la représentation.

Dans les créations de textes dramatiques, le personnage théâtral pré-existe à son interprétation par un acteur. A la présence de l'acteur s'oppose la dimension d'antériorité du

⁸² Pippo Delbono, *Mon théâtre*, conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazolole temps du théâtre / Actes Sud, 2004, p. 71

⁸³ Bruno Tackels, in *Pippo Delbono*, coll. Écrivains de plateau V, 2009, p. 10

personnage. Ainsi, bien que l'acteur s'attache à rendre le personnage présent à la scène, il navigue entre ce personnage, cet Autre qui appartient à un ailleurs et lui qui est dans un présent absolu, celui de la représentation. Il semble donc qu'il y ait à priori un fossé entre la notion de personnage et l'acteur. « En construisant à rebours la vie du personnage, à la recherche de cohérence et de motivation, en le transformant en une mécanique cartésienne (une cause pour chaque effet), on le prive finalement de toute l'humanité dont la vivante présence de l'acteur est l'interprète. »⁸⁴ nous dit Stéphane Olivier. Le spectacle *Capital Confiance* de la compagnie belge Transquinquennial, dont fait partie Stéphane Olivier, et qui a donné des représentations à Montréal en mars 2012, fait état d'un fort ancrage du jeu d'acteur dans le présent. Plutôt que de représenter des personnages, les acteurs entraînent en scène soit de façon à ce que la personne prenne le pas sur le personnage, soit dans une qualité de personnages-créatures scéniques. Le premier acteur à entrer en scène n'a vraisemblablement pas de personnage et c'est en qualité d'acteur qu'il s'adresse à nous, faisant une sorte d'autopsie du public du soir, s'adressant à nous, dans une temporalité liant scène et salle : le présent de l'acte théâtral. « Le nouveau concept du "temps partagé" considère donc le temps structuré esthétiquement et le temps du réel vécu comme un seul et même gâteau réparti entre acteurs et spectateurs. »⁸⁵ écrit Hans-Thies Lehmann. Les créatures de *Capital Confiance* nous parlent de la crise sur un mode tantôt drôle, tantôt sarcastique, tantôt mathématique, ... L'acteur participe à la mise en scène d'un propos, de questionnements relatifs à un thème tandis qu'un personnage s'attache au déroulement d'une fable ; telle pourrait être une des distinctions du jeu d'acteur dans l'une et l'autre pratique, de plateau et de texte. Les personnages n'ayant ici aucune vie extérieure, on propose même au spectateur la possibilité d'interrompre la représentation en appuyant sur un bouton où il est écrit « Appuyer pour interrompre la représentation ». Ce sont ici bien plus les acteurs que des personnages qui sont alors interrompus (et ce définitivement, le spectacle ne reprendra pas de la soirée).

Les acteurs de *Playtime*, nourris du thème de l'*éros*, n'ont pas construit de personnage mais des parcours scéniques à partir de leur intimité, de leurs envies. La relation de l'acteur à son rôle est ici très étroite et ainsi, ces deux entités évoluent dans une même temporalité, le rôle ne pouvant se détacher de l'acteur qui l'a fait naître. Ainsi, lorsque l'acteur sort, son personnage, sa créature s'en va avec lui. D'autre part, il est beaucoup moins facile d'envisager une reprise d'une création de plateau, de ce fait même que les acteurs y prenant part en sont l'essence et que de nouveaux participants induiraient un autre spectacle.

Au personnage envisagé comme une entité antérieure (et postérieure) à la représentation, l'acteur prend part à la représentation qui a une durée limitée dans une dynamique allant vers la fin du spectacle. L'acteur prenant part à des créations de plateau fait naître un personnage qui ne

⁸⁴ Stéphane Olivier, « Critique de la construction "à rebours" du personnage » (p. 42-45), in *Etudes théâtrales*, n° 26, 2003, p. 44

⁸⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 252

préexiste ni ne survit au temps de la représentation. Si bien souvent, il n'y a pas de texte établi à posteriori de la création et de la représentation, le personnage ne survit pas non plus sur le papier.

Les écritures de plateau et le théâtre postdramatique, plutôt que de mettre en scène une temporalité extérieure, privilégient un rapport au présent. La présence de l'acteur est alors davantage envisagée comme représentante et garante de cette temporalité unissant acteurs et spectateurs, comme nous l'avons évoqué plus haut. Le corps de l'acteur, dépecé de l'enveloppe fictive d'un personnage extérieur, se présente plus qu'il ne représente.

« Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. Le signe central du théâtre, le corps de l'acteur refuse son rôle de signifiant. Le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la corporalité autosuffisante, exposée dans ses intensités, dans sa "présence" auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur. »⁸⁶

Ce refus de la référence extérieure semble affirmer un refus plus global de la temporalité passée et étrangère au temps théâtral, comme si le référentiel externe empêchait le présent de se déployer sensiblement sur la scène. Un acteur dépecé du personnage avec passé et futur semble nécessairement se rapprocher de la présence effective, celle de sa personne et de son corps au présent. L'acteur du théâtre postdramatique est peut-être cet acteur auquel on a supprimé le personnage, en même temps que l'action dramatique a été remise en cause. De même que le théâtre de la parole s'attache à mettre en scène l'énonciation au présent de la parole, une partie des écritures de plateau semblent se centrer sur l'être là corporel de l'acteur.

Enfin, nous allons nous intéresser au temps de création et au temps de la représentation. Généralement, les démarches d'écritures de plateau demandent un temps de création plus long que pour la mise en scène d'un texte. Cela car la création émanant de chacun des participants prend davantage de temps que lorsqu'un metteur en scène met en place sa mise en scène personnelle. Pour *Playtime* par exemple, le temps de création a commencé bien avant les répétitions de groupe. En effet, avant de réunir les cinq acteurs, Céline Bonnier a travaillé individuellement avec chacun des artistes afin de récupérer leurs désirs de dire intimes et leurs envies concernant le processus créatif, propre à chacun des artistes. Le matériau intime, difficilement contraignable à des contraintes d'horaires et de production courtes, a été travaillé bien avant la mise en scène proprement dite. Ainsi par exemple, dans le travail avec Gaëtan Nadeau, de nombreuses séances ont consisté en la mise en place d'une parole automatique. Il se soumettait à la parole automatique devant une caméra et devant Céline Bonnier, puis à la vision de la vidéo, tous les deux écrivaient ce que cela leur avait inspiré. Stéphane Crête, lors d'une rencontre avec le public parle du travail de Céline Bonnier comme d'un travail essentiellement

⁸⁶ Ibid., p. 150

basé sur l'écoute et la réception. Comme elle le dit elle-même, Céline Bonnier n'est pas la metteuse en scène mais un regard assembleur

Dans ce spectacle, la dimension performative se retrouve lors de scènes en partie improvisées chaque soir, comme c'est le cas pour le discours de Gaëtan Nadeau sur l'insaisissable. Sa partition est préétablie mais à l'intérieur, il se livre à un exercice d'improvisation. Ainsi, la temporalité présente est travaillée directement sur scène. Il est intéressant d'observer que l'ici et maintenant prévaut dans les écritures scéniques et qu'en même temps le temps de création et de travail préalable est très long, comme si pour acquérir une vraie présence au présent du plateau, il était nécessaire d'avoir un bagage d'autant plus conséquent dans le passé de la création. Un propos de Delbono peut nous éclairer à ce sujet : « Tout au long de l'année, un travail d'atelier se mène, sans autre but que lui-même. Le spectacle à produire n'est au fond qu'un temps de condensation, le résultat né d'un long processus souterrain. »⁸⁷

Au sein même de la démarche créatrice, la temporalité présente semble primer. Céline Bonnier nous explique qu'il était nécessaire de préserver l'état créatif le plus longtemps possible, et ce jusque durant la représentation elle-même (comme nous le montre l'exemple de Gaëtan Nadeau, plus haut). Cette conception s'oppose à la fixation de la matière créative, notamment représentée dans la notion de répétitions. Lorsque nous avons rencontré Jean-Frédéric Messier, il insistait sur l'importance des « accidents » lors des improvisations et des répétitions, en tant que jaillissement privilégié du présent.

Ce premier chapitre centré autour de la ligne de partage entre le personnage et l'acteur, et donc entre le fictif et le réel, nous a mené à observer que dans les écritures scéniques, nous trouvons de plus en plus une ambiguïté entre les différents niveaux de réel et de fictif, ambiguïté qui se situe notamment à l'endroit du jeu d'acteur.

Chapitre 2. Le travail de l'acteur

1. L'acteur au commencement de la création

Si le travail de l'acteur dans une création d'un texte se situe sur l'interprétation d'un

⁸⁷ Pippo Delbono, in Bruno Tackels, *Pippo Delbono, Les Solitaires Intempestifs*, 2009, p. 90

personnage préexistant, duquel l'acteur se fait l'interprète, l'acteur pris dans une démarche d'écriture de plateau est à l'origine de son propre personnage, il en est le créateur premier (avec le metteur en scène). C'est principalement à cet endroit que nous pouvons observer une différence dans le travail de l'acteur. A l'aide du spectacle *Playtime*, nous allons tenter de définir la nature de l'engagement de l'acteur dans des pratiques d'écriture scénique. Nous nous intéresserons principalement à l'engagement en tant que créateur et à l'engagement personnel.

En tant que créateur, l'acteur est convoqué pour sa capacité de proposition et de réel geste créateur, au-delà de l'interprétation technique d'un rôle. En cela, il se rapproche d'un co-auteur du spectacle. Ainsi, Céline Bonnier préfère parler de gestion de sa part plutôt que de mise en scène, revendiquant l'apport créateur et de mise en scène émanant de chacun des artistes prenant part à la création. « [...] avec l'écriture de plateau, l'acteur est de plus en plus maître et ce qui s'y inscrit, même si cette maîtrise peut prendre des formes très différentes. Dans chaque cas, c'est bien l'acteur qui (re)devient l'auteur principal du spectacle. »⁸⁸ nous dit Bruno Tackels. L'un des apports primordiaux des acteurs au sein de *Playtime* fut l'auto-décision du jeu, de leur qualité de présence en scène, chacun choisissant les modalités de sa présence scénique. Céline Bonnier voulait faire émerger la vision de l'*éros* de cinq artistes, et non pas leur faire porter sa vision personnelle. Une artiste comme Clara Furey par exemple qui est aussi danseuse, a insufflé à cette création un apport chorégraphique. Elle s'est servie de son art pour porter son propos. De même, Paul-Patrick Charbonneau qui vient davantage de la performance avait en scène une qualité plus plastique et proche des arts visuels, à l'image de cette scène où, il traîne avec lui une ribambelle de chaussures à talons-hauts, avec laquelle il se fera recouvrir de cellophane, ou encore Nancy Tobin qui est compositrice et qui utilise beaucoup la musique dans les scènes la concernant. Chacun a son langage, qui plutôt que d'être un langage d'emprunt est leur langage personnel, celui qui les caractérise en tant qu'artistes.

« 'Tout ce passé de création *underground* m'a formé, dit-il ; quand j'arrive dans le milieu institutionnel, les enjeux ne sont pas les mêmes. Ça vient moins chercher en moi des ressources de création. Je reste un interprète, j'entre dans le regard, la vision et le désir d'un metteur en scène et il faut que je me moule, que je joue le jeu de façon honnête.' Il avoue que certaines rencontres, avec Brigitte Haentjens, Jean-Marie Papapietro ou Céline Bonnier, par exemple, l'ont réconcilié avec un certain théâtre, car ces gens ont une réelle démarche de création qui sollicite la participation de l'acteur créateur. »⁸⁹

L'écriture de plateau a aussi cela de particulier qu'elle utilise pour matériau premier les compétences de chacun pour nourrir la création, qui devient l'image de ce rassemblement d'artistes précis. Ainsi, à la couleur d'ensemble se substitue un effet de patchwork duquel chacun des artistes se détache et conserve sa personnalité propre.

⁸⁸ Bruno Tackels, *Pippo Delbono*, écrivains de plateau V, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p. 10

⁸⁹ Gaëtan Nadeau cité dans l'article « L'acteur au centre de la création », Raymond Bertin

Jeu : revue de théâtre, n° 129, (4) 2008, p. 108-114, <http://id.erudit.org/iderudit/23530ac>

p. 109

La qualité de participation qui est demandée aux acteurs dans *Playtime* comme dans d'autres pratiques d'écriture de plateau, est de l'ordre de l'intime. L'engagement de l'acteur a été ici d'ordre créatif premièrement mais aussi d'ordre personnel et émotif du fait du thème de l'*éros* qui va plonger dans l'univers intime de ce que cette notion évoque aux acteurs. Céline Bonnier et son équipe d'acteurs ont imaginé à partir des réflexions personnelles et de leurs envies, cinq labyrinthes comme elle le dit, qui constituent cinq parcours plus chaotiques que linéaires, correspondant à un état de réflexion en travail. La contestation de la méthode Stanislavski comme étant dangereuse pour l'acteur qui se commet en usant de ses émotions propres pour créer et jouer son rôle pourrait sembler se voir ici remise de l'avant, mais à la différence près et majeure que l'acteur qui n'interprète pas un personnage ne peut se confondre avec cet autre. Par ailleurs, dans *Playtime*, ce travail mettant en jeu l'intime de l'acteur est un processus de travail en amont, plutôt qu'un outil de représentation. L'implication émotive s'est faite durant les répétitions, lorsqu'il s'agissait de donner forme à des perceptions personnelles. Mais une fois en scène, les modes de jeu basés davantage sur l'apparition et les micros-actions fonctionnant comme d'innombrables métaphores, donnaient à l'ensemble une esthétique de la monstration extérieure plutôt qu'une démarche introspective. Comme si le fond et la forme correspondaient à deux étapes de travail différentes, le fond relevant du travail de réflexion, d'exploration et de répétition, tandis que la forme prime au moment de la représentation. De ce fait, le spectateur n'a pas la sensation d'être le voyeur d'émotions intimes, mais il est davantage porté à repérer et à imaginer ce à quoi une action, une image renvoie du point de vue de l'*éros*. Ainsi, il est en position d'enquêteur plutôt que de recevoir avec malaise une parole trop intime.

« Il regardait mon travail avec méfiance, me répétant inlassablement que ce que je montrais sur le plateau n'était pas moi. Un jour il m'a demandé d'aller chez moi, de récupérer toutes les lettres que ma sœur m'écrivait pendant la dictature en Argentine. Je les ai toutes lues. [...] De toutes ces lettres, j'en ai reconstitué une seule que je lis dans *Il tempo degli assassini*. J'ai compris que pour Pippo, mon expérience de vie, ce que je suis, est plus important que mon travail d'acteur. »⁹⁰

Nous dit Pepe Robledo, acteur de Pippo Delbono. « Le travail que nous faisons avec les acteurs permet de trouver des choses qui sortent de leur biographie personnelle, mais elles en sortent, justement ! »⁹¹ nous dit Pippo Delbono.

L'acteur au commencement de la création devient cette entité primordiale remplaçant la traditionnelle fable fictionnelle. Plutôt que l'interprétation d'un personnage, l'acteur-créateur use de sa personne pour construire son jeu. L'acteur est de plus en plus le matériau réel ayant supplanté le personnage fictionnel.

⁹⁰ Pepe Robledo, in Pippo Delbono, *le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Entretiens avec Hervé Pons, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 44

⁹¹ Pippo Delbono cité par Bruno Tackels dans *Pippo Delbono*, écrivains de plateau V, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p. 89

2. Le concept de partition scénique

Dans les pratiques d'écritures scéniques ne prenant pas pour base un texte théâtral à interpréter, la cohérence du spectacle se base sur autre chose que cette fiction préétablie. Ainsi, sans prétendre au caractère systématique du travail à partir d'une partition scénique dans ces pratiques, c'est à cette démarche créatrice que nous allons nous intéresser, démarche mettant de l'avant la construction non exclusivement linéaire, logique et cohérente en rupture avec l'avancée traditionnelle de la pièce fonctionnant sur le modèle de la pièce aristotélicienne. *Playtime* nous servira d'exemple.

Construite sur la base de cinq labyrinthes, de cinq parcours d'acteurs, cette création est une sorte de montage non linéaire. Une fois le matériau artistique trouvé, il s'agissait pour l'équipe d'assembler ces cinq parcours plus ou moins indépendants les uns des autres. En entrant en salle de répétition, on peut observer une disposition sur le mur d'une succession de morceaux de papiers, de tableaux. Ainsi, chaque scène qui devra prendre sa place dans le spectacle est assez indépendante et l'assemblage de ces scènes constitue une partition scénique, susceptible d'être bouleversée en intervertissant deux scènes par exemple. Il n'y a pas de nécessité linéaire dans cette création, comme le disait Céline Bonnier lors d'une rencontre publique, soulignant le fait qu'elle avait la sensation de se trouver davantage dans une galerie d'art qu'au théâtre. Comme le thème mélodique d'un mouvement musical, chacun des acteurs était tour à tour le centre d'un des tableaux.

Cette approche par la partition scénique met de l'avant l'acteur au travail en opposition au personnage agissant de façon cohérente et logique. Le personnage traditionnel fonctionnant sur la base de l'action dramatique, avec une progression allant vers le dénouement, entre en contradiction avec le travail mené durant la création de *Playtime*, qui fait des parcours d'acteurs des labyrinthes aux linéaments chaotiques et dont l'enjeu n'est nullement le dénouement, mais bien plus une réflexion en action. L'acteur devant s'adonner à une succession de tableaux et de micros-actions fait un travail de ruptures et donne à voir une construction fragmentaire de son parcours. Si tantôt il joue le rôle du premier violon, l'instant d'après, il est en sourdine, redonnant le pouvoir à un autre acteur. Nous pouvons faire le parallèle avec la musique contemporaine, qui plutôt que de développer sur le long cours un thème musical, travaille sur la surimpression de plusieurs thèmes.

La succession des micros-actions en dépit d'une action d'ensemble bien définie appuie

sur l'idée que c'est l'acteur au travail que nous regardons. « Les acteurs de la compagnie ne jouent pas des rôles, ils travaillent. »⁹² dit Delbono. Cet acteur reprend son pouvoir d'action au personnage dont il s'est détaché. A la certaine passivité de l'acteur devant exécuter une série d'actions, de scènes ne lui appartenant pas, l'acteur dans *Playtime* notamment devient l'instigateur de ses propres agissements. Cette approche va à l'encontre du personnage prenant place dans un théâtre illusionniste et dont l'acteur s'attacherait à feindre que les actions du personnage sont les siennes. Dans *Playtime*, la notion de personnage étant évacuée, les actions sont explicitement celles des acteurs. La construction en micros-actions met l'emphase sur le caractère concret, physique du travail de l'acteur, alors que le personnage cohérent est travaillé par sa logique de personnage interne. Ainsi, la partition scénique assemble un ensemble d'agissements et la mémoire des acteurs, plutôt que d'être émotionnelle est une mémoire gestuelle, une mémoire émanant proprement du plateau. La mémoire concrète semble prendre le pas sur la mémoire affective du personnage servant sa linéarité dramatique.

A l'habituelle pièce de théâtre, la partition scénique en tant que feuille de route de la création, semble être la forme d'écriture prenant place dans les pratiques de plateau, écriture provenant de la scène.

3. Remise en cause de la technique de l'acteur

Longtemps, la technique d'un acteur se résumait à sa capacité à interpréter de façon crédible et vraisemblable un personnage. Avec la dilution de la notion de personnage c'est tout un pan de la formation et de la technique de l'acteur qui est remise en cause. En effet, on ne demande plus seulement à l'acteur de savoir se fondre dans un personnage, mais il est de plus en plus amené à mettre une partie de lui dans son travail de proposition. La personnalité de l'acteur devient une donnée à prendre en compte dans le processus de recherche de jeu. Comme nous l'a dit Sophie Cadieux lors d'une entrevue, la formation qu'elle a reçue au conservatoire d'art dramatique de Montréal s'établissait sur trois années, la première étant centrée sur le personnage, la seconde sur la personne de l'acteur et la troisième sur la création, ce qui montre qu'on ne nie plus l'acteur au profit d'un sacrifice total au personnage et à l'auteur. Dans le cadre des écritures de plateau, l'acteur est davantage sollicité pour sa qualité de créateur, en rupture avec l'acteur-interprète qui use de sa technique pour entrer et se conformer à la démarche et à la

⁹² Pippo Delbono, in *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, entretiens avec Hervé Pons, Les solitaires intempestifs, 2004, p. 38

direction d'acteurs d'un metteur en scène. Affirmer le caractère créateur de l'acteur, sans dire qu'on ne cherche plus en lui des compétences et une technique, revient à lui laisser une plus grande amplitude de jeu, et cela notamment en lien avec l'investissement personnel et intime, dans le contexte d'une remise en cause de la relation entre l'acteur et le personnage. Nous nous intéresserons à la relation entre matériau intime et matériau technique, puis nous mettrons de l'avant la présence de l'acteur en opposition à l'interprétation d'un personnage, pour finir par l'observation de l'acteur stagiaire multipliant les approches. Cela afin d'approcher cette notion de technique dans le cadre des écritures de plateau.

Si l'on considère qu'une partie importante des écritures de plateau s'attache à solliciter la personne de l'acteur plutôt qu'un personnage, on peut imaginer que la technique, étant une somme de compétences acquises est contraire à cette sorte de dénuement de l'acteur que l'on peut observer dans les écritures scéniques.

« L'acteur-poète est arc-bouté entre le rôle et soi-même. Et dans l'entre-deux qui se creuse, il donne un aperçu de son identité intime que seul le spectateur éperdument attentif peut parfois apercevoir. Si Eugenio Barba parlait de "l'acteur dilaté", nous pouvons lui apposer ici la variante de "l'acteur fêlé". C'est l'acteur-poète qui n'a pas développé démesurément sa technique, ni entraîné sans répit son corps, l'acteur qui s'approprie le rôle pour le jouer tout en laissant s'immiscer des aveux intimes. Des aveux qui – c'est la raison pour laquelle ils séduisent – semblent se formuler malgré lui. Ici il n'y a pas d'exposition narcissique de soi, il n'y a que vérité personnelle qui traverse le corps, agite la parole, trouble le souffle. Vérité affirmée à la dérobée que le spectateur-quêteur décèle. Il reconnaît dans ces symptômes autant l'éclat de la présence de comédien que l'authenticité d'une vérité de l'être. »⁹³

En n'usant pas du matériau technique de façon outrancière et systématique, l'acteur-poète dont parle Georges Banu accepte de révéler une part de lui, qui n'est pas dissimulée par la technique de l'acteur qui chercherait à se cacher, à s'effacer derrière celle-ci.

D'autre part, dans une recherche de l'ici et maintenant théâtral, les démarches d'écritures scéniques privilégient une certaine dimension d'immédiateté. Le bagage technique de l'acteur faisant référence à tout le travail préalable de l'acteur, aux années d'apprentissage, peut alors entrer en conflit avec cette temporalité présente. De plus, la technique agit comme un moyen de contrôler les choses, de maîtriser son interprétation et de se prévenir de l'inattendu, tandis que les écritures de plateau faisant du temps présent une donnée primordiale cultive davantage l'accident ou l'improvisation. Ainsi par exemple, dans *Playtime*, le long monologue de Gaëtan Nadeau est chaque soir en partie improvisé, laissant à l'acteur une amplitude de liberté lors de la représentation. A travers l'acteur technicien, c'est son travail passé qui est rendu visible au spectateur. Convoquer la matière intime de l'acteur, c'est faire le choix de ce qui n'est pas directement perceptible, tandis que la technique se donne davantage comme compétence extérieure. Dans *Playtime* par exemple, l'acteur Stéphane Crête pèle des oignons et cela évoque

⁹³ Georges Banu, « L'acteur-poète, au-delà du rôle » (p. 24-30), in *Etudes théâtrales*, n°26, 2002, p. 26

à la fois le travail de son père sur les maladies dues aux oignons, et par ailleurs, lorsqu'il fait cette action, il commence peu à peu à pleurer, comme un clin d'œil à la technique d'acteur concernant le fait de savoir pleurer. A travers cet exemple, le matériau intime prend le pas sur la technique et se joue d'elle. « Je suis intéressée à diriger des acteurs qui veulent explorer l'inconscient. C'est cette part d'ombre que je désire aller chercher chez un acteur et non son habileté technique ou d'interprétation. »⁹⁴ nous dit Brigitte Haentjens, sollicitant elle aussi l'acteur-créateur au sein de création de textes dramatiques.

Si la présence de l'acteur a pris le pas sur la construction du personnage et du rôle, c'est la technique consistant à interpréter un personnage de façon illusionniste qui est alors remise en cause. La présence fugitive et éphémère de l'acteur comme nous l'avons vu plus avant dans notre travail semble entrer en contradiction avec l'interprétation d'un personnage qui induit l'idée de persistance, d'entité construite dépassant le temps de la représentation. Cela renvoie aussi à la *mimésis* qui consiste en une imitation de l'homme, la technique de l'acteur s'attachant souvent à reproduire le plus fidèlement possible la figure humaine. Si le caractère illusionniste du théâtre est de moins en moins accepté de nos jours, alors l'interprétation réaliste et mimétique d'un personnage perd de son ancrage. Plutôt que de prétendre être quelqu'un d'autre et se sacrifier au rôle, l'acteur-créateur n'usant pas exclusivement de sa technique, affirme sa présence personnelle comme nouveau personnage. Concernant le corps de l'acteur, cet acteur créateur ne chercherait plus à dissimuler son corps en le contraignant à prendre les formes d'un personnage extérieur à lui.

« Suite à cette refonte des divers repères de l'activité théâtrale, les corps montrés, à l'évidence, ne sortent pas indemnes. Ou plus exactement : l'apparente maîtrise des acteurs de théâtre est soumise à une épreuve décisive, la vérité par le corps. Dans cet espace vital, ce n'est plus le savoir-faire et la prétendue technicité du jeu qui dictent l'esthétique de la scène. Tout est d'abord affaire de présence, nécessité de la présence de tout ce qui peuple le plateau. »⁹⁵

Si le travail de l'acteur n'est plus essentiellement orienté vers l'interprétation mimétique d'un personnage, le travail corporel à la base de la présence scénique se trouve quant à lui fortement réinvesti, comme nous le verrons d'ailleurs avec l'approche chorégraphique de Brigitte Haentjens plus tard. « Ce qui m'a permis de me rendre compte que tout ce travail sur le corps m'avait aidé à retrouver une sorte de naturel, une énergie comparable à celle des enfants. C'est très important de parvenir au point où la technique disparaît. »⁹⁶ nous dit Pippo Delbono. On observe d'ailleurs que les costumes sont souvent proches de la tenue quotidienne, comme c'est le cas dans des spectacles de Castellucci, de Garcia ou encore de Céline Bonnier pour reprendre notre exemple initial. Le costume ayant longtemps été un élément essentiel de la métamorphose

⁹⁴ Brigitte Haentjens, in Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, tome III « Voix de femmes »*, « la rage de créer entretien avec Brigitte Haentjens » (p. 189-204), Québec Amérique, 2007, p. 199

⁹⁵ Bruno Tackels, *Les Castellucci, écrivains de plateau I, Les Solitaires Intempestifs*, 2005, p. 32

⁹⁶ Pippo Delbono, in *Mon théâtre*, p. 138-139

de l'acteur en personnage, l'acteur du théâtre postdramatique semble l'avoir perdu et avec lui un des moyens de sa dissimulation.

Dans *Playtime*, la composition plastique des corps sur la scène prime parfois sur l'interprétation des acteurs qui s'adonnent souvent à des micros-action simultanées ne mettant pas l'emphase sur la technique d'un acteur mais sur l'image globale. Dans cette création, la voix par exemple qui est traditionnellement un élément fondamental de la technique de l'acteur est rarement très audible et fonctionne davantage sur sa capacité à produire des sons que du sens, à l'exemple de Gaëtan Nadeau injuriant dans un mégaphone tout en mangeant des chips. La technique souvent assimilée à l'élément véhicule du sens devient un matériau véhicule de sensations.

La question de l'acteur technicien ou non se pose aussi dans la façon qu'il a de se former. Si la tendance actuelle du théâtre est à l'interdisciplinarité et à la multidisciplinarité des acteurs, la formation elle aussi est presque systématiquement construite sur la base de l'éclectisme et de la pluralité des approches conjuguant théâtre, danse, chant, arts martiaux, travail de caméra, clown,...

« Certains jeunes prennent tout ce qui se présente. Leur désarroi se mesure au nombre de stages et d'apprentissages divers auxquels ils se livrent. Mais jusqu'à quel point le cumul est-il possible ? Une même personne déclare avoir été formée à l'école du Théâtre Arsenal de Milan, à la New York University et au Mouvement Research, avec Judith Malina au Living Theatre, Richard Cieslak au Laboratoire de Grotowski et Barba à l'Odin Teatret, avec Yoshi Oida de chez Brook, E. Pardo au Roy Hart Theatre, avec G. B. Corsetti et quelques autres. Comment assimiler autant de tendances, parfois contradictoires ? [...] Si l'on considère qu'aucun apprentissage n'est neutre mais qu'il marque ensuite fortement le jeu, comment s'y retrouver ? À moins de ne faire qu'effleurer des techniques et des modes de pensée qui demanderaient au contraire un engagement total ? »⁹⁷

Nous dit Odette Aslan.

Si pour certains, le grand nombre de compétences est perçu comme une force, pour d'autres cela semble être le lieu d'une certaine dilution de l'acteur. C'est le cas de Pippo Delbono, dont les propos qui suivent sont très parlants.

« Je suis très perturbé par la dimension touche-à-tout de beaucoup d'acteurs occidentaux. Plutôt que les curriculum vitae brillants de comédiens qui ont fait un peu de tout, du théâtre, de la télé, du cinéma, je préfère de loin les acteurs qui cherchent à faire une seule chose, mais qui tentent de la faire bien. Nous subissons une vision totalement capitaliste de l'art, dans laquelle l'acteur s'aliène et se massifie. Je combats violemment cette tendance, en proposant à mes acteurs d'approfondir un parcours. »⁹⁸

L'approche de Pippo Delbono laisse poindre l'idée d'une éthique de l'acteur, d'un engagement durable basé sur un travail au long cours plutôt que sur la démultiplication des approches. Ainsi, l'opposition est palpable entre l'acteur de troupe et l'acteur indépendant qui doit prendre part à une plus grande diversité de démarches artistiques. Si l'on prend l'exemple du Québec, on s'aperçoit que la troupe est très peu répandue, notamment du fait du maigre soutien aux

⁹⁷ Odette Aslan, *L'acteur au Xxème siècle éthique et technique*, L'entretemps, 2005, p. 392

⁹⁸ Pippo Delbono, in Bruno Tackels, *Pippo Delbono*, écrivains de plateau V, Les solitaires intempestifs, 2009, p.32

compagnies. Les acteurs québécois pour la plupart d'entre eux sont indépendants et alternent entre théâtre, télévision, publicité, doublage, cinéma,...

A travers ces quelques observations, nous avons donc tenté de voir comment la technique de l'acteur s'est vue remise en cause dans les écritures de plateau. Mais ce n'est pas tant un rejet de la technique de l'acteur, qu'un déplacement de celle-ci vers de nouvelles zones.

A travers ce deuxième chapitre où nous avons exploré le jeu d'acteur au sein des écritures scéniques, nous avons pu constater que l'un des enjeux principaux se trouve être la place de l'acteur au sein du processus de création. L'acteur de moins en moins soumis à l'interprétation d'un personnage extérieur à lui et à la vraisemblance se dirige de plus en plus vers une qualité de présence le mettant en jeu en tant qu'acteur et en tant que personne. Son travail se situe davantage du côté de l'implication personnelle que du côté d'une virtuosité d'acteur. Par ailleurs, dans ce type de créations, plutôt qu'un interprète au service d'un texte, d'un personnage et d'un metteur en scène, l'acteur acquiert une autonomie de création considérable.

Conclusion à la partie II

Cette deuxième partie consacrée au jeu d'acteur dans le cadre des écritures scéniques aura été l'occasion d'approcher le travail de l'acteur qui ne fait pas du personnage sa zone d'exploration exclusive. Si le personnage est souvent évacué du processus de création, il l'est aussi lors de la représentation, donnant à voir davantage des acteurs que des personnages fictifs. Les écritures scéniques influencées par la performance font de l'apparition de l'acteur une apparition performative ne prétendant pas feindre ce qu'elle n'est pas. Ainsi, la frontière entre fiction et réalité s'estompe quelque peu et donne à l'acteur une responsabilité supplémentaire, notamment du point de vue de l'engagement créatif. De plus en plus, l'acteur devient le créateur privilégié des modalités de son apparition en scène. Cette responsabilité se combine par ailleurs avec un certain risque, lorsque l'acteur dépeçé du personnage se met à nu sans masque ou sans *mimésis*. Il faut cependant garder à l'esprit que ces observations ne peuvent se soumettre à une vérité et à une systématisation de ces procédés créatifs.

Partie III. Le jeu d'acteur : vers un éclatement des frontières

Notre troisième et dernière partie sera consacrée à une remise en question de notre distinction précédente, afin de voir en quoi les deux pratiques peuvent se rejoindre et sur quels terrains, elles peuvent témoigner de dynamiques communes. Dans un premier chapitre, nous nous intéresserons à la porosité entre les deux pratiques et dans un deuxième temps, à partir du spectacle *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid, nous nous intéresserons aux rapports entre réalité et fiction concernant le personnage principal Sasha Samar. Car bien que cette création soit la mise en scène d'un texte théâtral (encore non édité), l'approche performative de l'acteur laisse percevoir un certain effacement des frontières entre réel et fictif à partir de la notion de personnage. Nous verrons donc en quoi cette création se fait le témoin d'une remise en cause et d'un éclatement des frontières entre les pratiques créatrices.

Chapitre 1. De la porosité entre les différentes pratiques

Lors de notre travail, nous nous sommes aperçus que la distinction préalablement opérée entre création de texte et écriture scénique se voyait remise en cause par des créations hybrides mêlant notamment théâtralité et performativité. Dans ce premier chapitre, nous nous intéresserons donc aux quelques rapprochements que nous pouvons faire entre écriture théâtrale contemporaine et écriture scénique, pour ensuite nous pencher sur la question du corps comme élément de remise en cause des frontières du jeu de l'acteur.

1. Rapprochement entre les écritures contemporaines et l'écriture de plateau

Plutôt que de prétendre à l'imperméabilité entre l'écriture théâtrale contemporaine et l'écriture scénique, nous allons tenter de mettre en lumière quelques-uns des points autour desquels les deux pratiques peuvent se rejoindre et ainsi témoigner d'une dynamique de création de plus en plus commune. C'est principalement sous l'angle du personnage et du jeu d'acteur que nous allons ici nous attarder sur ce rapprochement.

Si comme nous l'avons vu en début de travail, la notion de personnage dans les

écritures contemporaines a été le lieu de remises en cause et d'affaiblissements, on observe du côté des écritures scéniques un mouvement similaire concernant la relation de l'acteur au personnage. En effet, dans ces pratiques, le personnage s'efface au profit de la présence de l'acteur, dont la corporalité devient une donnée primordiale, dans une volonté de l'être-là, qui passe par le corps de l'acteur.

Le terme de figure pour parler des personnages contemporains induit l'idée de la présence physique, de l'apparition, comme nous l'avons vu avec Julie Sermon. Ainsi, nous pouvons mettre en parallèle cette approche avec la qualité de jeu de plus en plus courante dans les écritures de plateau, qui fait de l'acteur un corps au présent, avant d'être l'interprète d'un personnage. La figure transmet l'idée de l'ici et maintenant théâtral, de la même façon que l'acteur postdramatique se fait présence et apparition éphémère.

Par ailleurs, la notion de théâtre postdramatique d'Hans-Thies Lehmann englobe le domaine des écritures et de la scène en postulant qu'une partie du théâtre actuel se situe après le drame, et donc après les personnages agissants, ayant un projet dramatique à accomplir devant les spectateurs/lecteurs. Ainsi, personnages et acteurs se trouvent pris dans un temps éminemment présent. « l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut secondaire. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* –réflexif, interrogatif – sur un drame passé et une catastrophe toujours déjà advenue. »⁹⁹ Le théâtre de Rodrigo Garcia s'inscrit dans un théâtre de l'après, nous sommes après la catastrophe, après la possibilité d'action, dans une sorte de chaos indépassable. Les acteurs de Rodrigo Garcia auxquels « aucune qualité de présence n'est recherchée, le corps y est le plus naturel possible [...] » semblent davantage des rescapés du monde, ceux qui restent après, une fois que plus rien n'est possible. On peut faire le parallèle entre ces personnages témoins impuissants et le sujet-rhapsodique de Sarrazac qui se situe davantage dans la narration, intervenant après l'action. De même que nous avons parlé de la fuite de l'action et du personnage privé de celle-ci, les acteurs de Garcia errent sur une scène où ils n'ont plus de grande action à mener, mais une succession de micro-actions mettant l'accent sur la fuite d'un projet plus grand qu'eux.

En ce qui concerne le rapport de l'acteur au personnage, si nous avons vu que les écritures de plateau laissent une grande place à l'acteur comme entité privilégiée sur le personnage, les propos suivants de Ryngaert nous montrent que cette relation tend à trouver une résonance dans les écritures contemporaines :

« Le pôle identitaire, la conscience, le noyau, le caractère (appelons cela désormais comme on voudra) ayant disparu ou étant à peine marqué, il est impossible d'envisager de

⁹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » (p. 11-16), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005, p. 12

construire un personnage “en amont” selon les principes de la “caractérisation extérieure”, pour reprendre la terminologie stanislavskienne, en supposant qu’elle soit toujours utile. L’observation et l’imitation des êtres humains n’a plus de sens, en tout cas dans cette démarche globale. En revanche, quand cette disparition est effective, elle laisse la place largement vacante pour l’acteur, désormais exposé en première ligne, à travers sa propre identité, sans même les brefs retraits que lui offre le jeu épique. »¹⁰⁰

Ainsi, la mise à nu de l’acteur semble être le fait notamment de la remise en cause de la fiction et de l’illusion théâtrale, au profit d’une approche plus performative de la représentation. Par exemple, l’acteur novarinien est un bon exemple de cet acteur qui participe à la mise en scène d’un texte dramatique, mais qui fait du jeu le lieu d’une performativité dans laquelle son implication de créateur est grande et qui à travers le travail corporel s’expose davantage qu’il expose un personnage.

Du côté de la structure des pièces de théâtre contemporaines, on observe parfois dans la mise en page du texte même des dispositions presque architecturales et visuelles qui donnent au texte une autre dimension : celle de la mise en espace et de la mise en scène. Certaines pièces de Noëlle Renaude comme *Promenades*¹⁰¹ par exemple disposent le texte de telle sorte qu’il préfigure déjà une certaine approche de la scène, ou une suggestion pour le moins. L’écriture théâtrale se rapproche des considérations de la mise en scène. Lorsque l’on parle de la pièce-paysage¹⁰² ou de textes-matériaux, la perspective du travail scénique semble déjà induite. La dramaturgie d’Heiner Müller par exemple, fait du texte une matière à travailler au présent, dans un respect qui ne s’attache pas au texte mais au contexte et au propos, comme si le texte n’était qu’une première base qu’il revient au metteur en scène d’organiser, de retravailler, de couper, ... selon sa propre démarche. L’idée de texte matériau, même lorsqu’il préexiste à la mise en scène, va dans le sens d’une dynamique de recherche de plateau, qui fera du texte un élément parmi d’autres.

A partir de ces observations, nous avons donc tenté de voir comment l’écriture théâtrale et l’écriture scénique pouvaient se rejoindre à différents endroits. Nous pouvons donc penser que ces deux pratiques vont tendre de plus en plus à s’influencer et à être travaillées par des préoccupations et des questionnements similaires, en dépit de la multitude des démarches artistiques contemporaines.

2. Le corps dramaturgique

Si nous avons préalablement distingué la création de texte de l’écriture scénique, nous

¹⁰⁰ Jean-Pierre Ryngaert, « incarner des fantômes qui parlent » (p. 11-19), in *Etudes théâtrales*, n°26, 2002, p. 14

¹⁰¹ Noëlle Renaude, *Promenades*, éditions théâtrales, 2003

¹⁰² Michel Vinaver, *écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993

allons ici nous intéresser à la remise en cause de cette distinction à travers deux démarches concernant le jeu d'acteur. En effet, dans les démarches de Brigitte Haentjens, metteur en scène franco-canadienne et de Denis Marleau, metteur en scène québécois, on observe une approche du jeu d'acteur aux limites des différentes pratiques. Dans l'écriture de plateau et le théâtre postdramatique, les éléments scéniques étant tous au service de la création, sans hiérarchie, la scène peut se voir devenir le lieu d'une cohabitation entre les différents arts et technologies. Dans le cas de Brigitte Haentjens, nous allons voir que son travail s'attache à faire du corps de l'acteur et du personnage le lieu des enjeux politiques des pièces qu'elle met en scène à travers les dramaturgies de Büchner, Müller, Koltès, Lars Noren, Sarah Kane, ... Le corps porte sur lui les marques des conflits sociaux, sexuels et politiques. C'est dans la recherche d'un mouvement chorégraphié et non-mimétique que la metteur en scène travaille avec les acteurs. Concernant Denis Marleau, nous allons spécifiquement nous intéresser à sa mise en scène des *Aveugles* de Maeterlinck, « fantasmagorie technologique » dans laquelle la projection vidéo sur des masques a remplacé la présence de l'acteur en scène. Ces deux metteurs en scène se caractérisent notamment par une très grande rigueur vis-à-vis du texte qui reste l'élément central. Nous allons donc voir à travers ces deux artistes, comment est-ce que le corps peut devenir un des enjeux majeurs de la représentation et qu'il se fait lui aussi texte, dramaturgie.

Le corps dans la pratique de Brigitte Haentjens : lieu des luttes politiques

Brigitte Haentjens, qui a notamment été formée chez Lecoq, fait partie de ces quelques metteurs en scène qui se distinguent par leur approche différente du jeu d'acteur, loin d'un courant dominant du jeu. « Aujourd'hui, le jeu est très marqué par le genre des téléromans qui pollue toute l'activité théâtrale et artistique. Travailler dans la psychologie ne m'intéresse pas, parce qu'on arrive toujours à ce qu'on appelle le naturalisme, qui devient un mode figé de représentation. La psychologie est un outil d'analyse, pas un outil de jeu. »¹⁰³ En 1997, Brigitte Haentjens fonde la compagnie Sibyllines, qui depuis quinze ans se consacre presque exclusivement au répertoire contemporain. Le théâtre contemporain, fait d'innombrables zones troubles, notamment concernant le personnage, permet et appelle une exploration des défis qu'il pose à la mise en scène, et tout particulièrement ici au jeu d'acteur. Dans les trous que suscitent les textes, il semble y avoir de la place pour que les personnages s'y aventurent et cela de tout leur corps. Nous allons donc nous pencher sur le jeu d'acteur au sein du travail de mise en scène que fait Brigitte Haentjens. Chez elle, le corps n'est pas envisagé comme un véhicule pour le sens, mais bien davantage comme la zone travaillée par ce sens.

¹⁰³Brigitte Haentjens, in Josette Féral, « La rage de créer » (pp. 189-204), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome 3, Québec Amérique, 2007, p. 201

L'espace est souvent assez épuré et vide pour laisser à la langue de l'auteur et aux corps des acteurs toute la place de résonner. « De Beckett à l'écrivain est-allemand Heiner Müller, en passant par Marguerite Duras ou par l'auteur bavarois Herbert Achternbusch, le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes possède cette particularité qu'il parle en se taisant. »¹⁰⁴ (le personnage d'Hamlet dans *Hamlet-machine* de Müller est un personnage qui monologue presque tout le long de la pièce) Cette qualité de langage silencieux représente un défi de mise en scène, et nous pouvons nous demander comment il est possible de rendre sensible et signifiant ce silence éloquent. Brigitte Haentjens qui a mis en scène *Hamlet-machine* [création le 9 octobre 2001 à l'Union française, Montréal] travaille beaucoup sur le mouvement et la chorégraphie avec ses acteurs, et nous assistons à de longs moments où seuls les corps parlent. C'est par la souffrance des corps, leurs désarticulations, des démarches difficiles et torturés que les personnages trouvent ici un moyen de parole autre que les mots. Le théâtre d'Heiner Müller est dense et difficile, plein de références et de non-dits dont les corps se proposent d'en être les découvreurs. Si le théâtre contemporain est un théâtre de la parole, cela ne veut pas dire pour Brigitte Haentjens un théâtre où les acteurs et leurs corps sont mis en sourdine, bien au contraire. Plutôt que de jouer l'émotion, les acteurs d'Haentjens jouent la qualité physique de cette émotion, ils explorent le potentiel corporel de la pensée. Les gestes ne sont pas identifiables ou reconnaissables, ils sont de l'ordre de la sensation, de la suggestion, plus abstraits que mimétiques.

« [...] jeter des corps sur la scène en prise avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps. »¹⁰⁵ Ces propos de Müller, Brigitte Haentjens les reprend à son compte et semble les appliquer à son théâtre. « Le processus dramatique se déroulait *entre* les corps, le processus postdramatique se joue *sur le* corps. [...] Si le corps dramatique était bel et bien le porteur de l'*agon*, le corps postdramatique élabore l'image de son *agonie*. Ceci interdit toute représentation, toute illustration et toute interprétation trop tranquilles à l'aide du corps en tant que simple moyen.»¹⁰⁶ Le jeu de l'acteur côtoie donc une approche plus performative de l'interprétation, qui prend pour objet premier le corps en scène. La voix par exemple se fait zone de violence, qui ne s'énonce pas de façon naturelle, mais joue dans les accès de folie ou dans la psalmodie. Les acteurs comme les personnages deviennent des matériaux à modeler, sur lesquels la violence s'abat.

« Le verbe chez elle se fait chair, c'est-à-dire langage et, partant, sa pensée s'instille par nos pores, par nos sens, à notre insu. Confronté aux images saisissantes de corps ensanglantés ou traversés de secousses électriques (La cloche de verre), de corps vacillants (Médée-matériau) ou spasmodiques (Hamlet-machine), le spectateur, comme sous effet de contamination, ne peut qu'être secoué dans son propre corps. [...] Le corps envisagé comme premier et ultime territoire à explorer, mais sans aucune complaisance à l'égard des

104 Jean-Pierre Sarrazac, in *L'avenir du drame*, Circé/poche, 1999, p. 130

105 Heiner Müller, « Murs », entretien avec Sylvère Lotringer, in *Erreurs choisies*, L'Arche, 1988, p. 76

106 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 264

facilités esthétiques ambiantes et avec une très grande méfiance envers les vaines prouesses de mise en scène. [...] Quitte à ce que ses interventions répugnent, elle répertorie audacieusement les blessures infligées au corps par l'Histoire ou par des idées, les transformations réelles ou symboliques auxquelles le corps est soumis, sous l'impact de codes sociaux et des modèles sexuels de la folie ou de la trahison des espérances.»¹⁰⁷

Une pratique comme celle-ci nous démontre que le jeu d'acteur n'est pas seulement au service du texte mais qu'il est nécessaire pour donner un éclairage nouveau sur l'œuvre et pour la faire parler au-delà des mots. Les drames de la parole pourraient laisser entendre que le texte est de nouveau au centre de la création et qu'il est le lieu des enjeux que soulève la pièce, mais plutôt que de ne laisser résonner que le texte à travers la voix des acteurs, Brigitte Haentjens choisit de faire parler les corps. Le texte ne dit pas tout, reste énigmatique et nécessite qu'on le questionne, et ce sont ici les corps qui le bousculent. « Je suis intéressée à diriger des acteurs qui veulent explorer l'inconscient. C'est cette part d'ombre que je désire aller chercher chez un acteur et non son habileté technique ou d'interprétation. »¹⁰⁸ nous dit-elle. Ses acteurs sont reconnus pour leur démarche exploratoire, notamment du mouvement et certains sont aussi danseurs, c'est le cas de Gaëtan Nadeau qui a notamment joué le rôle de Jason dans *Médée-matériau* :

« D'une présence à l'autre, anonyme, silencieuse et en retrait ou alors aux fronts de la parole, Gaëtan Nadeau a développé une esthétique inquiétante et angoissante, composé une figure trouble qui empreinte autant à David Lynch qu'au festival de Saint-Tite et, sans tomber dans l'exploration absconse et gratuite, a réussi à redéfinir les paramètres du jeu, à brutaliser les frontières du théâtre traditionnel. »¹⁰⁹

Les Aveugles de Denis Marleau : le corps absent

Si Brigitte Haentjens utilise le mouvement chorégraphique pour s'éloigner de la gestuelle réaliste et faire du corps le lieu des conflits des personnages et des sociétés représentées, Denis Marleau dans sa mise en scène des *Aveugles* évacue le corps de l'acteur, au profit de sa projection vidéo. Nous allons voir comment, d'un côté le travail de répétition avec l'acteur s'en trouve modifié et les enjeux de représentation que cela soulève. Dans les deux cas, nous assistons à une remise en cause de la présence mimétique et référentielle de l'acteur.

Pour mettre en scène *Les Aveugles*, Denis Marleau a choisi de concevoir une fantasmagorie technologique basée sur des masques et de la vidéo. Les visages de deux acteurs que sont Paul Savoie et Céline Bonnier ont été moulés et reproduits au nombre de six chacun. Ainsi, le visage de Céline Bonnier a permis de fabriquer six visages constituant le chœur des femmes et de la même façon, le visage de Paul Savoie a conduit à la conception des six visages

¹⁰⁷ *Sibyllines un parcours pluriel*, sous la direction de Stéphane Lépine, Éditions les 400 coups, 2008, p. 126

¹⁰⁸ Brigitte Haentjens, in *Mise en scène et jeu l'acteur*, entretiens tome III « Voix de femmes », Josette Féral, Québec Amérique, 2007, article « la rage de créer » entretien avec Brigitte Haentjens (p. 189-204). p. 199

¹⁰⁹ In *Sibyllines un parcours pluriel*, sous la direction de Stéphane Lépine, Éditions les 400 coups, 2008, p. 47

d'hommes. Seul le guide qui a amené les aveugles dans la forêt n'est pas représenté, car on ne sait pas où il est et s'il est parmi les aveugles, mort ou vivant. Ainsi, en scène nous sommes face à douze visages flottants sans corps, sur lesquels sont projetées les vidéos des visages en mouvement des deux acteurs. Le travail de l'acteur s'est fait en amont des représentations, chacun des acteurs devant interpréter de six façons différentes chacun des personnages, afin que le metteur en scène et les concepteurs puissent ensuite composer avec les douze fragments d'interprétation. Les deux acteurs ne se sont pas rencontrés durant le travail de captation vidéo. Le jeu d'acteur s'est effectué en solitaire, sans qu'il n'y ait de relation de jeu entre Céline Bonnier et Paul Savoie.

La théâtralité est souvent définie comme étant le théâtre moins le texte, autrement dit l'acteur et sa présence physique serait une sinon la caractéristique principale de la théâtralité. « avec *Les Aveugles*, j'ai pu en effet explorer une nouvelle dimension de la théâtralité en allant jusqu'à faire disparaître le corps des acteurs et en laissant toute la place au jeu des voix et des visages animés. »¹¹⁰ Or dans cette démarche de Marleau, qui se veut théâtrale, l'acteur a quitté la scène et les coulisses, il est complètement absent de la représentation et n'a donc aucun lien avec son public au moment du spectacle. « Je dirigeais des acteurs qui n'étaient plus là. Et pourtant, ils continuaient à m'émouvoir. Je réalisais profondément qu'avec le regard (même celui qui joue l'aveuglement) et seulement la voix, l'acteur pouvait être immensément présent, au plus près de la sensation et de la pensée. »¹¹¹ nous dit Marleau.

« Dans le cas précis des *Aveugles*, Maeterlinck pose le problème d'une représentation quasiment impossible avec un chœur de personnages immobilisés dans l'obscurité. Ainsi, il interroge la nature de la présence de ce chœur, sa tangibilité. La représentation du fantôme, de l'esprit ou de l'âme humaine, qui traverse toute l'histoire du théâtre, est au cœur même de la dramaturgie de Maeterlinck. Celui-ci cherche à faire percevoir sur le plateau une présence ambiguë, dans une zone intermédiaire, entre la vie et la mort. »¹¹²

Marleau a repris à son compte les propos de Maeterlinck concernant les conséquences de la présence de l'acteur : « Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui. »¹¹³ Mais plutôt que d'en faire un enjeu purement esthétique, ce choix relève d'un enjeu textuel. L'évacuation de l'acteur n'est pas ici une fin en soi, et la technologie reste au service d'une dramaturgie. Texte et technologie deviennent interdépendants. La vidéo et la technologie en général deviennent les co-acteurs du spectacle.

« Traditionnellement, la sonorité vocale comme halo autour d'un corps dont la vérité est sa parole ne promettait rien moins que la détermination subjective de l'identité humaine. De ce fait le jeu avec les nouvelles *technologies des médias* qui désintègre la présence de l'acteur, et tout d'abord l'unité de son corps et de sa voix, n'a rien d'un jeu d'enfant. La voix détournée par l'électronique met fin au privilège de l'identité. Si, traditionnellement,

¹¹⁰ Denis Marleau, in Louise Ismert, « Une fantasmagorie technologique » (p. 104-107), *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002, p. 107

¹¹¹ Denis Marleau, in Sophie Proust, *Denis Marleau*, Actes Sud-Papiers, Leméac, 2010, p. 52

¹¹² Denis Marleau, in *Patch*, n°10, octobre 2009, p. 10

¹¹³ Maurice Maeterlinck, *Menus propos sur le théâtre*, 1962, cité par Denis Marleau in Louise Ismert, « Une fantasmagorie technologique » (p. 104-107), *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002, p. 107

la voix se définissait déjà comme l'instrument le plus important pour l'acteur, désormais, il y va de la "mise en voix" du corps dans son ensemble. »¹¹⁴

Le corps est ici objet des enjeux à la fois textuels concernant le personnage, et des enjeux scéniques concernant le jeu d'acteur. En jouant énormément sur les regards alertes, effrayés, apaisés,... et sur les voix qui se dispersent dans la salle avec un environnement sonore très subtil (plongeant le spectateur dans un état d'angoisse proche de celle des aveugles), le corps absent des acteurs ne diminue pas pour autant le sentiment d'hyper-présence sensitive. Et cette absence de l'acteur semble renvoyer à l'incertitude quant à la présence du guide au sein du groupe.

Dans les écritures de plateau, la présence de l'acteur est régulièrement remise en cause ou questionnée par des technologies. On pense notamment au travail de Guy Cassiers qui fait du visage de l'acteur le lieu d'une double évocation, la présence réelle du visage et sa projection filmique qui en donne une vision davantage microscopique et introspective. Les gros plans concentrent l'attention sur le visage de l'acteur et l'expose davantage encore que lorsqu'il apparaît de tout son corps. Ainsi, les aveugles dans la pièce ne sont que des visages aux regards incertains et inquiets exprimant d'autant plus l'état de fébrilité et de fragilité due à la cécité et à l'attente.

Ce chapitre centré autour d'une remise en cause des frontières entre les pratiques nous aura permis de poser quelques bases de cette redéfinition des pratiques, qui se révèlent hostile à toute tentative de classification.

Chapitre 2. Le jeu d'acteur au cœur de la dualité réel/fiction :

Moi, dans les ruines rouges du siècle

Si nous avons vu que les frontières entre réel et fiction étaient notamment à la base de la relation entre l'acteur et le personnage dans les écritures scéniques, nous allons maintenant voir à l'aide de la pièce *Moi, dans les ruines rouges du siècle* que ces questionnements sont aussi travaillés dans le cadre des créations de textes et que la qualité performative de l'acteur n'est nullement le fait exclusif des écritures de plateau. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la cohabitation de l'action et de la narration du point de vue de la relation entre fiction et narration, puis nous nous attacherons plus précisément à l'acteur Sasha Samar qui est ici au cœur des questionnements concernant le statut de l'acteur en scène.

¹¹⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 241

La pièce *Moi, dans les ruines rouges du siècle* [création le 10 janvier 2012 au Théâtre d'Aujourd'hui : Montréal], écrite et mise en scène par Olivier Kemeid a été interprétée par cinq comédiens que sont : Sasha Samar (jouant le rôle principal), Sophie Cadieux (jouant plusieurs personnages féminins, notamment la petite amie de Sasha), Annick Bergeron (la mère), Geoffrey Gaquère (interprétant différents personnages masculins dont Anton, l'ami de Sasha) et Robert Lalonde qui joue le père de Sasha. Le personnage Sasha Samar qui est aussi l'acteur, a été abandonné par sa mère et laissé à son père lorsqu'il était encore jeune enfant ; il s'est trouvé ballotté de « fausse mère » en fausse mère, car à l'époque, en Ukraine soviétique, pour ne pas être assigné à vivre en « komunalka » (appartement communautaire), la condition était de former une famille : couple avec enfant(s). Lorsque Sasha apprend le mensonge que son père a mis en place, il décide de retrouver sa mère. Il veut devenir sportif de haut niveau pour que sa mère un jour le reconnaisse à la télévision, mais pris d'un souffle au cœur, il est contraint de renoncer à son dessein. Il se tourne alors vers le théâtre, espérant à nouveau qu'une fois devenu célèbre, sa mère le retrouvera. Il entre à l'institut de théâtre et de cinéma de Kiev et devient comédien. Il retrouvera finalement sa mère au terme de longues années de recherche. Puis, il émigre au Canada en 1994. Ces faits réels, passés au travers de l'écriture de Kemeid deviennent du matériau naviguant entre fiction et réalité.

1. Narration et action : entre réel et fiction

Le théâtre contemporain, s'il délaisse parfois la caractéristique dramatique (l'action), va chercher ailleurs ses modalités d'expression, dont l'une d'entre elles se trouve être la narration. Bien souvent, la narration n'est pas l'unique mode d'apparition mais l'écriture joue avec les frontières de l'épique et du dramatique. C'est le cas de *Moi, dans les ruines rouges du siècle*. La narration n'est plus envisagée strictement comme le contraire de l'action ; l'acte de raconter se fait action. Par ailleurs, si nous avons choisi de prendre pour exemple ce spectacle, c'est aussi pour montrer qu'il ne répond pas à une catégorisation préétablie, telle que nous avons pu le faire lorsque nous avons séparé les créations de textes dramatiques et les écritures de plateau. En effet, cette création se caractérise par son hybridité, empruntant ses caractéristiques aux deux courants que nous avons observés. Anne Monfort parle de théâtre « néo-dramatique » pour qualifier une partie des créations contemporaines, notion qui semble convenir à cette création : « D'autre part, la notion de "théâtre néo-dramatique" désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est

déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute. », Sasha Samar, étant à la fois l'acteur et le référent réel du personnage qu'il interprète, joue aux limites entre fiction et réalité. C'est donc à l'acteur-narrateur dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle* que nous allons nous intéresser. Nous commencerons par nous intéresser à la notion de conteur chez Benjamin, puis nous observerons les frontières entre fiction et réalité au sujet des deux niveaux d'apparition (action et narration) pour enfin regarder comment le jeu prend en charge ces deux niveaux qui sont la narration et l'action.

À l'origine du spectacle déjà se trouve une parole narrative. Avant qu'Olivier Kemeid n'écrive la pièce *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, se sont passés plusieurs mois au cours desquels Sasha Samar lui racontait son histoire, depuis sa vie en Ukraine soviétique jusqu'à son arrivée à Montréal. Ainsi, lorsqu'Olivier Kemeid écrit la pièce, le personnage de Sasha Samar est lui-même le narrateur et le personnage principal de son récit. La narration qui était la forme de l'échange entre Sasha Samar et Olivier Kemeid a trouvé son pendant au sein de l'écriture, comme si Olivier Kemeid avait cherché à reproduire l'acte narratif réel de Sasha. Si l'on se réfère au concept de « conteur » tel que le pense Walter Benjamin, on peut repérer dans le processus d'écriture de Kemeid le caractère double du conteur. Walter Benjamin définit deux formes de conteurs : « "celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter" dit le proverbe, qui décrit donc le conteur comme quelqu'un qui a vu du pays. Mais l'on n'écoute pas moins volontiers celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît les histoires et les traditions du cru. »¹¹⁵. Samar et Kemeid représentent chacun un de ces deux conteurs, le premier étant celui qui rapporte son voyage tandis que le deuxième récoltant le récit de l'autre. On retrouve alors ce qui fera une des particularités de cette création, à savoir la double narration, celle de l'auteur et celle de l'acteur-narrateur. Les deux niveaux de fiction et de réalité sont le fait de ce regard double sur l'histoire de Sasha Samar, le regard créatif et fictionnalisant de Kemeid et le regard autobiographique de Sasha Samar. Ainsi, la pièce réunit dans le personnage de Sasha Samar cette dualité, à la fois personnage pris dans l'action et narrateur.

La pièce s'ouvre et se referme sur des temporalités présentes. Le début voit Sasha Samar s'avancer en scène et annoncer qu'il s'apprête à raconter une partie de sa vie. La représentation se termine de la même façon, il redevient l'acteur Sasha Samar, en 2012 à Montréal. Nous sommes donc face à une pièce qui pose pour enjeux principaux la narration et le statut de l'acteur, qui est aussi le personnage. Sasha Samar est à la fois le narrateur (lorsqu'il raconte) et l'acteur de son histoire (lorsqu'il rejoue des fragments de sa vie). Il passe tantôt du statut de narrateur à celui d'acteur, toujours en s'exprimant à la première personne, ce qui ne permet pas d'entendre dans sa parole les marques d'une prise de recul. L'acte de raconter seul semble

115 Walter Benjamin, in *Œuvres III*, Folio essais, 2000, p. 116

remplir cette fonction de retour et donc de recul.

« Dans l' "écriture de plateau" comme dans le théâtre néo-dramatique, apparaît une nouvelle instance, le récit, qui mêle les catégories traditionnelles de mimésis et de diégésis. Cette irruption de la narration dans l'imitation a pour conséquence la remise en cause de la fiction. En lien avec ces nouvelles formes, l'acteur-interprète est amené à redéfinir à la fois son jeu et son je. [...] mais ici, le récit n'est pas interne à la mimésis : il devient une instance propre, redéfinissant l'imitation et la fiction. »¹¹⁶

écrit Anne Monfort. Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, on observe une alternance entre les fragments racontés et les parties jouées, entre récit et discours, entre *diégésis* et *mimésis*, alternance qui maintient sans cesse un niveau de doute quant à la matière qui nous est donnée à voir. La narration correspondant en grande partie à la dimension biographique de Sasha Samar fait intervenir sur scène une dimension du réel, qui l'espace d'un instant suspend la fiction. Par ailleurs, le fait que l'histoire individuelle de Sasha Samar soit liée à l'Histoire renforce l'effet de réel et confère au regard de Sasha Samar, une sorte de regard historique. Organisée temporellement en cinq chapitres (I. La vie fausse 1973-1975, II. L'enfance 1968-1973, III. L'adolescence 1980-1986, IV. Perturbations 1986-1989, V. Effondrement 1989-1994) la pièce fait du parcours de Sasha Samar une sorte de révélateur de ce que pouvait être la vie sous le régime soviétique. Les titres des deux derniers chapitres mêlent explicitement l'Histoire et le parcours intime du personnage. L'apport historique est un des rouages qui permet à la pièce de jouer aux frontières du réel et du fictif. La dimension témoignage que porte Sasha Samar comme le fait que l'on sache qu'il a réellement vécu en Ukraine Soviétique porte le spectateur à croire *de facto* ce qu'il nous rapporte. « Je suis parti pour l'Afghanistan le 28 juin 1987 / Dans un Tupolev rempli à ras bords de toutes les races inimaginables du continent / [...] » dit Sasha Samar par exemple, qui témoigne des réels conflits de cette période de guerre froide. Ce dernier, lors d'une rencontre publique a dit, sur un ton un peu humoristique mais non moins révélateur d'un enjeu important, que des scènes de la pièce se substituaient à certains de ses souvenirs, comme si fiction et réalité se confondaient et modelaient sa perception du réel. Une dualité s'installe au sein même de l'acteur qui en vient ici à perdre certains de ses repères, dont l'ambiguïté entre personnage et personne est la source.

Afin de mener à bien l'histoire qu'il veut raconter, plusieurs autres personnages sont sollicités pour jouer ses souvenirs. Sasha est le seul personnage à être dans le présent de 2012 tandis que tous les autres font partie du passé, de sa mémoire et ne sont que fantasmes et remémorations. On assiste à une sorte de mise en scène de la mémoire par un personnage-narrateur qui s'apparente en quelque sorte à une figure du metteur en scène. En effet, au gré de ses souvenirs et des fragments qu'il convoque en scène, Sasha Samar semble mettre en scène

¹¹⁶ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 – 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://trajectoires.revue.org/index392.html>

son histoire, avec ce que cela comporte d'altérations du réel. Le fait de raconter et de rejouer est déjà une façon d'intervenir sur le réel et de le détourner de la pure objectivité. Le geste de Sasha Samar est donc empreint de cette double caractéristique, mêlant les faits réels et biographiques au geste narratif qui convoque une dimension du fictif. Les scènes se succèdent comme autant de bribes de sa mémoire subjective. Lorsqu'il se positionne en narrateur, c'est le Sasha de 2012 qui nous parle et qui s'apprête à rejouer ou à raconter une scène de sa mémoire.

Dans ces allers et venues entre action et narration, on observe des qualités de jeu différentes. Lorsque nous sommes dans l'action, le jeu est plus théâtral, plus engagé physiquement, tandis que le jeu narratif préfère une certaine neutralité proche d'une présence quotidienne. La sobriété de la parole et du corps se veut plus informative et transitive qu'emphatique et pathétique. Chaque fois que l'on passe d'une qualité de jeu à l'autre, on observe un désamorçage de la précédente, qui donne au jeu le rôle d'opérateur des ruptures. D'une scène à l'autre, les registres se succèdent. « L'auteur du théâtre dramatique crée un monde apparemment fait d'une seule pièce; l'auteur du théâtre épique assemble un patchwork. [...] l'œuvre épique, elle, est froncée, elle est rayée dans tous les sens, son effet dominant est le contraste. »¹¹⁷ nous dit Jean-Pierre Sarrazac. Cette idée de patchwork semble convenir à la pièce étudiée ici car elle lie action et narration, effets de réels et effets de fiction, jeu proche du non-jeu et jeu hyper-théâtral, ... De sorte que le spectateur n'est jamais installé dans une tonalité durable et linéaire, mais il est sans cesse appelé à faire des allers retours entre les différents niveaux.

L'acte de raconter étant central, la dimension dramatique se fait l'adjuvant, le support de la narration. Une création comme *Moi, dans les ruines rouges du siècle* se dérobe à notre grille préalable isolant théâtre de texte et écriture scénique. Cette ambiguïté tient ici à la présence de l'acteur Sasha Samar qui n'est autre que le référent réel. Dans la partie qui suit, nous allons explicitement nous intéresser au personnage et à l'acteur Sasha Samar, entités toutes deux réunies dans ce corps scénique ambigu.

2. De l'ambiguïté entre l'acteur et le personnage

Moi, dans les ruines rouges du siècle est un spectacle hybride, qui, du point de vue du jeu d'acteur, se situe aux limites du dramatique et du performatif (entendons par performatif, une qualité de présence dont le cadre théâtral fictionnel se trouve ébranlé). Dans le cadre de l'art de

¹¹⁷Jean-Pierre Sarrazac, in *L'avenir du drame*, circé/poche, 1999, p. 25

performance, les performeurs se donnent davantage à voir sans la protection d'une fiction, d'un personnage, dans une présence autoréférentielle qui renvoie à la présence de l'acteur, du corps de l'acteur sans référent extra-théâtral : « C'est là que la performance théâtrale dérive loin du théâtre. C'est que le performeur ne joue pas. Il est. Il est ce qu'il présente. Il n'est jamais un personnage. Il est toujours lui-même, mais en situation. [...] Le performeur n'a pas de double. »¹¹⁸ nous dit Josette Féral. Bien que *Moi, dans les ruines rouges du siècle* soit la mise en scène d'un texte dramatique, l'approche du jeu d'acteur (concernant le personnage principal) se rapproche d'acceptations relevant davantage de l'écriture scénique et du théâtre postdramatique. Ceci du point de vue de l'ambiguïté qui se joue entre l'acteur et le personnage.

« L'acteur se trouve entre fiction et non-fiction : qu'il s'agisse d'un nouveau venu ou du même interprète qui s'extrait du rôle, plusieurs niveaux fictionnels sont représentés sur scène. Pour Lehmann, cette situation reflète une question fondamentale du théâtre. Le postdramatique et ses héritiers actualisant cette "fracture latente du théâtre" (Lehmann, 2002 : 205), en faisant coexister plusieurs niveaux de réel ou de fiction. »¹¹⁹

Nous nous demanderons en quoi cette ambiguïté est révélatrice d'une redéfinition du jeu aux limites du performatif et d'une acceptation davantage postdramatique et d'écriture de plateau ? Les enjeux de cette création ne sont pas de l'ordre de l'autofiction ou de l'autobiographie puisqu'il ne s'agit pas de la vie de l'auteur Olivier Kemeid qui est racontée ici. L'enjeu se situe dans le choix de distribution qui fait monter sur scène celui dont il sera question. C'est un enjeu de représentation. Nous commencerons par l'absence de recul du personnage, puis nous irons du côté de la remise en cause du cadre théâtral pour ensuite nous intéresser à la présence autoréférentielle du corps.

La qualité de jeu de Sasha Samar fonctionnant sur l'alternance entre narration et scènes dramatiques, pourrait nous pousser à repérer ici un processus proche de ce que le théâtre brechtien demandait à l'acteur, qui devait sans cesse passer de l'interprétation du personnage à sa monstration distanciée. Ici, bien qu'en apparence nous assistions à une démarche similaire, le point de rupture se situe dans le fait que Sasha Samar n'est autre que le véritable Sasha Samar. Ainsi, le recul sur son personnage ne peut être un recul complètement extérieur.

« Alors que le théâtre épique transforme la représentation des procédés fictifs représentés et s'attache à éloigner, à distancer le spectateur pour en faire un expert, un spécialiste, une sorte de juré en politique, en revanche, dans les formes post-épiques de la narration, il s'agit de mettre en valeur la présence "personnelle" (et non plus démonstrative) du narrateur, c'est-à-dire qu'il part de l'intensité auto-référentielle de ce contact pour, dans la distance, créer de la proximité, et non pas la distanciation de la proximité. »¹²⁰

Le Sasha Samar narrateur est le Sasha Samar de 2012, et le recul est celui de la mémoire de l'individu se remémorant celui qu'il était. Car le regard en forme de retour sur le passé insère une distance, comme si le Sasha de 2012 regardait ce Sasha du passé comme un autre

¹¹⁸ Josette Féral, in *Théorie et pratique du théâtre – au-delà des limites*, L'Entretemps, 2011, p. 210

¹¹⁹ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 – 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://trajectoires.revue.org/index392.html>

¹²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 175

personnage. Pourtant, l'utilisation du « je » indifféremment pour la narration et les scènes dramatiques dévoilent le caractère unique de ce personnage. Ainsi, il est difficile de savoir si la parole de Sasha Samar établit une distance ou une proximité avec la réalité biographique.

L'ambiguïté entre le personnage et la personne naît notamment du sort réservé au cadre théâtral¹²¹, au contrat fictionnel qui régit la relation scène/salle. Lorsqu'au début et à la fin, Sasha Samar se présente en tant que personne, en 2012 à Montréal et ici sur scène pour raconter son histoire (« où peut-être est-ce elle qui se raconte à travers moi » dit-il, mettant de l'avant les liens entre histoire individuelle et Histoire collective), il rompt d'entrée le contrat traditionnel qui fait de la fiction et du personnage les modes d'apparition privilégiés au théâtre. « La réflexion conduit à considérer que dans le théâtre postdramatique du réel, ce n'est pas en soi l'affirmation du réel qui constitue la pointe [...], mais le malaise par *l'indécidabilité* de savoir s'il s'agit de réalité ou encore de fiction. L'effet théâtral et l'effet sur la conscience naissent de cette ambiguïté. »¹²² nous dit encore Lehmann. Le réel s'il advient sur scène est cadré par la médiation consciente de cet autre mode d'apparition. Si le déroulement de la pièce par la suite s'ancre bien davantage dans la théâtralité, c'est tout de même l'apparition du réel qui ouvre et qui ferme la pièce et qui remet en cause la théâtralité entre ces deux extrémités. La fiction intervient dans le réel plutôt que le contraire.

Habituellement au théâtre, le corps de l'acteur renvoie au corps imaginaire du personnage ou d'une personne réelle dans le cas de pièces dont les personnages existent ou ont existé réellement. Lorsque Sasha Samar est en scène, bien qu'il y ait fiction théâtrale et personnage (car sa présence n'est pas de l'ordre du théâtre documentaire, en fin de manuscrit il est inscrit « d'après la vie de Sasha Samar », et dans le programme sont mentionnés des faits biographiques concernant Sasha Samar ainsi que des photos de son enfance), son corps d'acteur ne renvoie pas à un corps extérieur. Le corps qui nous est présenté ne renvoie qu'à lui-même. On se rapproche là encore d'une acceptation plus performative du corps de l'acteur. La présence physique de Sasha en 2012, atteste de la bonne fin de l'histoire qu'il nous raconte et le met hors de danger. Le corps de l'acteur influence la perception que peut se faire le public de la progression dramatique de la pièce. La parole mémorielle supplante l'effet de suspense et d'attente. Cette autoréférentialité du corps est ici accentuée par le fait que lorsque Sasha prend le statut de narrateur, sa qualité de jeu est proche du non-jeu, d'une parole spontanée, debout face au public, sa présence relève de l'ici et maintenant de l'acte théâtral. « C'est l'acteur qui est en charge de cette bascule d'un état à un autre et qui interroge la représentation : il peut parler à la fois en son nom extradiégétique et non fictionnel, ainsi qu'en celui de son personnage,

¹²¹ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Les éditions de minuit, 1991

¹²² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 160

intradidgétique et fictionnel. »¹²³ écrit Anne Monfort à propos du jeu d'acteur « entre *je* et *il* ». Le jeu d'acteur ou le non-jeu en l'occurrence ici est un élément majeur de ce brouillage entre fiction et réalité, car le jeu d'acteur est habituellement l'écran qui sépare l'acteur du personnage qu'il interprète. Josette Féral, dans son livre *Théorie et pratique du théâtre – au-delà des limites*¹²⁴, distingue les approches américaines et européennes du jeu d'acteur, en pointant le fait que la « présence » est une notion davantage utilisée en Europe tandis que « l'énergie » serait une donnée plus américaine. La qualité de jeu de Sasha Samar, lorsqu'il se fait narrateur est proche de la présence, et lorsqu'il entre dans l'action dramatique, c'est davantage l'idée d'énergie qui entre en jeu. Par énergie, Josette Féral entend un jeu plus volontaire et corporel, tandis que la présence à l'européenne relèverait d'une tentation à l'immobilisme et au jeu d'acteur situé dans la parole. La notion de présence induit l'idée d'une hyper-conscience de l'être-là de l'acteur, et qui porte donc à voir la représentation comme un acte de l'ici et maintenant. L'énergie par contre correspond davantage à l'idée de mouvement dynamique, de fuite vers quelque chose d'autre (notamment l'action dramatique, le dénouement). La présence est plus autosuffisante et trouve sa force dans le présent. Le jeu de Sasha Samar navigue entre ces deux conceptions que sont la présence (narrateur) et l'énergie (personnage pris dans l'action dramatique). Le jeu reflète donc cette ambivalence et cette ambiguïté entre acteur et personnage, entre réalité et fiction.

Cette ambiguïté entre l'acteur et le personnage n'est pas le seul fait de la perception des spectateurs, mais aussi de celle des autres comédiens de la création. En effet, lors des entretiens que nous avons menés avec eux, revient presque systématiquement l'idée d'une responsabilité décuplée envers Sasha Samar et son histoire. De la même façon que les personnages entourant Sasha Samar sont des adjuvants, des soutiens, des aides de sa narration, les acteurs ressentent cette responsabilité au niveau réel et non-fictionnel. Jouer avec l'acteur qui est aussi le personnage n'est pas anodin et cela force les acteurs à avoir un regard double, qui lorsqu'ils voient le personnage, voient la personne réelle de Sasha Samar. A l'ouverture de la pièce par exemple, tous les acteurs sont en ligne en fond de scène et se tournent vers Sasha Samar qui est au milieu d'eux avec un regard d'encouragement qui le pousse à s'avancer et à prendre la parole. La qualité de jeu à ce moment est proche de la présence anodine, de la présence d'acteurs plutôt que de personnage. Ce prologue fait entrer les acteurs en tant qu'acteurs ayant pour mission de porter le récit d'un des leurs.

Sasha Samar nous a dit que lors des premiers temps de répétition, les autres acteurs étaient trop respectueux avec lui, ils n'arrivent pas à voir un personnage. Mais au fur et à mesure du travail, l'ambiguïté s'est estompée et le personnage s'est affirmé. Le choix d'une forte théâtralité dans

¹²³ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 – 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://trajectoires.revue.org/index392.html>

¹²⁴ Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre – au-delà des limites*, L'entretemps, 2011

le jeu des autres comédiens semble être une des conséquences de cette difficulté quant au matériau biographique. Le jeu très éloigné du mimétisme et du pathos a été envisagé comme une forme plus ou moins indépendante du fond, l'éloignant d'une reproduction du réel. Plutôt que de jouer les émotions des personnages, les acteurs ont investi des corps, des formes de jeu, leur permettant de ne pas se laisser submerger par des sentiments renvoyant à celles de Sasha Samar et à son passé.

En guise de conclusion, nous allons nous intéresser à l'utilisation du ludisme et de la théâtralité comme garants de fictif. L'univers esthétique imaginé par Olivier Kemeid est très théâtral, dans le sens d'explicitement anti-réaliste et anti-illusionniste. L'espace théâtral fonctionne à l'image d'une *kommunalka*, espace dans lequel cohabitent différents espaces. Ainsi, la convention théâtrale est telle que le lieu en représente une multitude et qu'il suffit à l'acteur de signifier par le jeu, le corps, l'énergie ou la parole qu'il entre dans un nouvel espace pour qu'on change de lieu (en opposition à une entrée progressive et psychologique dans un personnage). Le ludisme prime ici.

« [...] À l'aube du XXe siècle, l'exigence ludique resurgit. Elle déborde le concept d'interprétation. Craig refuse l'imitation. A Stanislavski qui élabore tout un "système" pour permettre à l'acteur d'incarner naturellement un personnage, Meyerhold oppose le jeu, car "le fondement de l'art théâtral est le jeu. Même lorsqu'il montre le quotidien sur la scène, le théâtre en reconstitue les fragments par des procédés propres à lui seul et qui ont pour devise le jeu. Montrer la vie sur la scène signifie jouer cette vie" ("Classe de Vs. Meyerhold – technique des mouvements scéniques"). Le verbe "jouer" passe du transitif à l'intransitif : l'acteur joue moins quelqu'un ou quelque chose qu'il ne joue, tout court. »¹²⁵

Par ailleurs, le jeu d'acteur est souvent le fait de personnages-images (les *kolkhoziens*), de personnages caricaturés (Youri Gagarine) ou encore de personnages fantasmés (la mère jouée par Annick Bergeron et qui se trouve être un personnage protéiforme vu à travers le regard de Sasha qui voit en de nombreuses femmes une image de sa mère). Sophie Cadieux, qui est une des comédiennes du spectacle nous dit qu'il s'agit de trouver la forme physique, les contours du personnage et de ne pas chercher à insérer de la psychologie de personnage. Elle nous raconte que le travail de jeu s'est fait dans l'acceptation que ces personnages ne sont que des fantômes, des fantômes de l'histoire de Sasha Samar, qui viennent peupler sa narration. L'espace scénique tout comme le jeu d'acteur garantissent le caractère fictionnel de la pièce. Le jeu d'acteur est ainsi un moyen de conserver la théâtralité, à la base de la distinction entre réel et fiction. « [...] L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec la "vie" : il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente; [...] » peut-on lire dans le dictionnaire Corvin concernant la notion de théâtralité. Lors d'une entrevue publique au Théâtre d'Aujourd'hui, Olivier Kemeid a

¹²⁵ Y. Lorelle, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin, Larousse, 1998, p. 888

mentionné le fait que lorsque Sasha Samar est venu le voir pour lui raconter son histoire, celui-ci lui a évoqué le caractère théâtral de sa vie. Ainsi, la vie de Sasha Samar, pleine d'événements, de rebondissements et de théâtralité a servi l'approche explicitement théâtrale de la mise en scène de Kemeid et du jeu d'acteur adopté.

Avec ce deuxième chapitre, nous avons pu constater que la dualité entre fiction et réalité résidait fortement dans l'approche du jeu d'acteur et dans la qualité d'apparition de Sasha Samar, naviguant entre personnage et personne, entre fiction et réel. Plutôt que de trancher à savoir si l'acteur se montre soi ou s'il se protège du fait de la fiction théâtrale écrite et mise en scène par Olivier Kemeid, il conviendrait davantage de dire que cette création trouve sa force dans cette ambiguïté qui règne tout au long de la pièce.

Conclusion à la partie III

Dans cette troisième partie que nous avons consacré à l'observation des caractéristiques communes aux deux pratiques étudiées ici, nous avons pu voir qu'au-delà des distinctions, les deux approches se révélaient être interrogées par des questionnements communs. Notre travail prenant pour objet le jeu d'acteur, c'est sur cette base que nous avons choisi de nous intéresser à l'éclatement des frontières entre les pratiques, mais il est indéniable que cette caractéristique peut s'observer à différents niveaux de la pratique théâtrale.

Conclusion

Ce rapport de recherche aura été l'occasion de nous intéresser de plus près au jeu d'acteur dans le théâtre actuel par le biais d'une approche comparative entre les créations de textes dramatiques et les écritures scéniques. Si cette distinction peut sembler arbitraire, elle nous aura servi de point de repère et de comparaison afin de mieux appréhender chacune des pratiques dans leurs singularités.

Le jeu d'acteur suscite une multitude de questionnements, et ce n'est pas dans une quête d'exhaustivité que nous l'avons approché. En effet, nous avons privilégié l'angle de la relation entre l'acteur et le personnage. Nous avons pu observer que ce doublon acteur-personnage se voyait rediscuté à différents niveaux dans l'une et l'autre des deux pratiques que nous avons prises en observation. Lorsque les écritures contemporaines donnent au personnage de nouveaux statuts, notamment concernant l'identité des personnages et leur lien affaibli à la vraisemblance et au mimétisme, les écritures de plateau questionnent davantage les liens qui unissent l'acteur au personnage, dans un effritement des frontières entre ces deux entités. Si les personnages contemporains semblent de moins en moins reliés à une approche réaliste et référentielle, alors l'acteur peut davantage chercher à faire de son interprétation le lieu d'un éloignement de la *mimésis*. Ainsi, le chemin de cet acteur, à l'image de l'acteur novarinien par exemple, se fait de plus en plus dans une recherche de distance entre l'homme et le personnage. Par ailleurs, dans les écritures scéniques, le lien de l'acteur au personnage se situe plus dans la proximité et les jeux d'ambiguïté que cela suscite, avec le personnage, qui bien souvent ne porte plus le nom de personnage.

Du point de vue des techniques de jeu, nous avons pu observer dans l'une et l'autre des pratiques, des approches différentes. En cherchant à s'éloigner de la *mimésis*, les personnages contemporains et les acteurs qui les interprètent cherchent de plus en plus de nouvelles modalités de jeu susceptibles de s'éloigner du reconnaissable, c'est notamment ce que nous avons pu voir avec des artistes comme Valère Novarina, Brigitte Haentjens ou encore Denis Marleau. En effet, il semble que le jeu soit au cœur de leurs recherches théâtrales et qu'il explore de plus en plus les possibilités de l'acteur, notamment au niveau corporel. Le personnage à l'identité finie, complète est associé au personnage psychologique, cohérent et dont la logique est davantage cérébrale, lorsque les personnages incertains (et parfois à l'anthropomorphie incertaine) peuvent amener les acteurs et les metteurs en scène à chercher ailleurs, et le corps peut être un lieu de recherche fertile (ce à quoi nous pouvons ajouter l'utilisation de plus en plus grande des technologies), de nouvelles façons de construire et de mettre en jeu ces personnages. Dans les pratiques d'écritures scéniques que nous avons pu voir, le jeu d'acteur puisait davantage, comme nous l'avons dit, dans une certaine proximité entre le

personnage et l'acteur, menant souvent à des types de jeu proche du non-jeu ou de la présence quotidienne, simple. En effet, l'acteur qui a en quelque sorte perdu son personnage, puise en lui et en sa présence scénique *hic et nunc*, les modes de son être en scène. Cette approche qui consiste à ne pas dissimuler (ou de façon moins évidente et systématique que dans les créations de textes) l'acteur derrière un personnage, révèle l'enjeu anti-illusionniste que l'on repère souvent dans ce type de créations. L'acteur ne feint plus d'être un personnage, mais il accepte d'apparaître en scène davantage en tant que personne. Comme nous l'avons vu, la qualité de présence personnelle remet en cause la notion de technique de l'acteur pour privilégier l'implication créative et intime des acteurs. L'importance donnée à l'événement présent de l'acte théâtral est une donnée majeure lorsque l'on s'intéresse au jeu d'acteur, car il remet en cause la notion de personnage préexistant et subsistant à un acteur. Ainsi, l'acteur au cœur de la représentation au présent ne cherche plus à montrer d'où son personnage vient et où il s'en va. Cela remet aussi en cause la notion d'action dramatique s'attachant à la mise en place et au déroulement d'un projet tourné vers l'avenir.

Il a aussi été très intéressant de constater que les deux pratiques se rejoignent sur plusieurs points, notamment sur la notion d'action. Le théâtre de la parole, comme nous l'avons vu, fait de la parole et de l'énonciation l'enjeu primordial de l'apparition des personnages. Les personnages se consacrant de moins en moins à un projet, nous apparaissent dans une temporalité plus présente, une temporalité se rapprochant du temps du plateau, de la représentation, comme c'est souvent le cas dans les écritures scéniques. La notion de postdramatique développée par Hans-Thies Lehmann semble convenir ici à la fois aux écritures contemporaines et aux écritures de plateau, qui se situent après l'action, si action il y a eu, lorsque le futur n'est plus vraiment convoqué et pensé. L'action globale, l'action d'ensemble s'effrite peu à peu pour laisser place à des micros-actions, qu'elles soient d'ordre langagière et fragmentaires ou actions physiques et concrètes. Ainsi, dans les écritures de plateau, on parle davantage de parcours et de labyrinthe (Céline Bonnier) pour évoquer les trajectoires des personnages qui ne suivent pas un projet linéaire.

Dans un contexte théâtral dans lequel les pratiques se multiplient et se diversifient toujours plus, il faut sans cesse prendre garde et requestionner le jeu d'acteur (comme tous les autres éléments de cette pratique) qui est un terrain très mouvant et qui est souvent le lieu des remises en cause plus globales du théâtre dans son ensemble. La notion de personnage est régulièrement rediscutée, remise en cause, que ce soit pour parler de figures par exemple dans les écritures contemporaines ou pour l'amoindrir au profit de l'acteur lui-même. Il semble pour finir, que le jeu d'acteur est presque toujours appréhendé en fonction du personnage, que ce soit pour le revendiquer ou pour le remettre en cause, voire l'évacuer complètement.

Bibliographie

Ouvrages littéraires

1. DUCROS, Philippe. *Dissidents*. L'instant même, 2012
2. KEMEID, Olivier. *Moi, dans les ruines rouges du siècle* (ouvrage manuscrit non encore publié)

Ouvrages généraux

1. SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Circé/poche, 1999
2. SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé/poche, 2005
3. *Nouveaux territoires du dialogue*. [éd. Par Jean-Pierre Ryngaert]. Actes Sud-Papiers/Cnsad, 2005
4. VINAVER, Michel. *Ecritures dramatiques*. Actes Sud, 1993
5. LE PORS, Sandrine. *Le théâtre des voix*. PUR. 2011
6. SCOTT, Diane. *Carnet critique Avignon 2009*. L'harmattan. 2010
7. MINYANA, Philippe. *Epopées intimes – entretiens avec Hervé Pons*. Les Solitaires Intempestifs. 2011
8. LIARD, Michel. *Parole écrite – parole scénique*. Editions Joca seria. 2006
9. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin. 2002
10. DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Actes Sud-Papiers. 2010
11. BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Folio Essais. 2000
12. CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse. 1998
13. LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. L'Arche. 2002

Ouvrages et articles sur le personnage et le jeu d'acteur

1. ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Grasset, 1978
2. FERAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens tome 1, l'espace du texte*, éditions jeu/éditions Lansman, 1997. 174 p.
3. RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. éditions théâtrales, 2006
4. ASLAN, Odette. *L'acteur au Xxe siècle, éthique et technique*. deuxième édition, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005
5. *Le rôle de l'acteur*, revue Outre Scène n°3, mai 2004, Théâtre National de Strasbourg
6. *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. [éd. Par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos] Les presses de l'université Laval, 2004
7. *Écritures contemporaines 11 Valère Novarina Le langage en scène*. [éd. par Frédéric Detue et Olivier Dubouclez], lettres modernes minard : Caen, 2009
8. *Les nouvelles formations de l'interprète Théâtre, danse, cirque, marionnettes*. [éd. Par Anne-Marie Gourdon], CNRS Éditions, Paris, 2004
9. « L'acteur entre personnage et performance », *Revue d'études théâtrales*, n°26, 2003
10. BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien*. L'arche, Paris, 1999
11. SARRAZAC, Jean-Pierre. « L'impersonnage – en relisant ‘‘La crise du personnage’’ », in *études théâtrales*, n°20, 2001
12. PIEMME, Jean-Marie. « Pour un théâtre littéral » (p. 20-23), in *études théâtrales*, n°26, 2002
13. SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le partage des voix » (p. 11-16), *Nouveaux territoires du dialogue*. [éd. Par Jean-Pierre Ryngaert], Actes Sud-Papiers/Cnsad, 2005
14. RYNGAERT, Jean-Pierre. « Incarner des fantômes qui parlent » (p. 11-19), *études*

- théâtrales*, n°26, 2002
15. LASSALLE, Jacques. « L'acteur modèle ou l'empreinte de Robert Bresson » (p. 24-32), in *études théâtrales*, n°20, 2001
 16. JOLLY, Geneviève et LESAGE, Marie-Christine. « Jeux phoniques et rythmiques » (p. 51-55), in *Nouveaux territoires du dialogue*. [éd. Par Jean-Pierre Ryngaert], Actes Sud-Papiers, 2005
 17. OLIVIER, Stéphane. « Critique de la construction ‘à rebours’ du personnage » (p. 42-45), in *études théâtrales*, n°26, 2002
 18. GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Les éditions de minuit. 1991
 19. BANU, Georges. « L'acteur-poète, au-delà du rôle » (p. 24-30), in *études théâtrales*, n°26, 2002
 20. MONFORT, Anne. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 – 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://trajectoires.revue.org/index392.html>

Ouvrages sur la mise en scène

1. PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Armand Colin, Paris 2010
2. *Revue études théâtrales*. [éd. Par Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert], n° 24-25, 2002, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise »
3. *Revue études théâtrales*, n° 26, 2003, « L'acteur entre personnage et performance », [éd. Par Jean-Louis Besson]
4. *Alternatives théâtrales*, n° 88 2006, « Les liaisons singulières – le metteur en scène et son acteur »
5. PROUST, Sophie. *Denis Marleau*. collection mettre en scène, Actes Sud, 2010
6. FERAL, Josette. « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes » (217-242). in *Archives des lettres canadiennes*. 2001
7. BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrales de 1800 à nos jours*. PUF. 2010
8. FERAL, Josette. *Théorie et Pratique du théâtre – au-delà des limites*, L'entretemps, 2011

Ouvrages/articles sur les artistes étudiés et/ou mentionnés

- Pippo Delbono
 1. TACKELS, Bruno. *Pippo Delbono*. Coll. Les écrivains de plateau V. Les Solitaires Intempestifs. 2009
 2. DELBONO, Pippo. *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004
 3. DELBONO, Pippo. *Mon théâtre*. Conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzola. Le temps du théâtre / Actes Sud, 2004
- Denis Marleau
 1. *L'album du Théâtre Ubu : Mises en scène de Denis Marleau, 1982-1994*. [éd. Par Jean-François Chassay] Montréal : Cahiers de théâtre jeu/éditions Lansman, 1994, 143 p.
 2. *Alternatives théâtrales : Modernités de Materterlinck*, n°73-74. 2002. Bruxelles. 112 p.
 3. ISMERT, Louise. « Une fantasmagorie technologique, entretien avec Denis Marleau » (p. 104-107). *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002
 4. LEFEBVRE, Paul. « En porte-à-faux. Denis Marleau dans le contexte du théâtre québécois » (p. 6-7). *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002

5. MANCEL, Yannic. « Denis Marleau, l'étranger transatlantique » (p. 5). *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002
 6. CHASSAY, Jean-François. « Oulipo Show » (p. 178-180). *Cahiers de théâtre jeu*, n° 47, 1988
 7. SAINT-PIERRE, Christian. « Singularité et résistance : Entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin ». *Revue de théâtre jeu*, n°138, 2011
 8. LAVOIE, Pierre. « Dépasser la vie : entretien avec Denis Marleau » (p. 22-29), *Revue de théâtre jeu*, n° 69, 1993
 9. FERAL, Josette. 1992. « Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur » : entretien avec Denis Marleau » (p. 101-120), dans *Revue de théâtre jeu*, n° 62, 1992
- Valère Novarina
 1. NOVARINA, Valère. *La scène*. POL, 2003
 2. DUBOUCLEZ, Olivier. « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina » (p. 51-61), in *La bouche théâtrale*. [éd. Par Nicolas Trembaly], Xyz éditeur. 2005
 3. NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*. POL. 2007
 4. NOVARINA, Valère. « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) » (p. 66-68), entretien réalisé par Sylvie Martin Lahmani, in *Alternatives théâtrales*, n°88, 2006
 - Joël Pommerat
 1. POMMERAT, Joël. *Théâtres en présence*. Actes Sud-Papiers. 2007
 - Rodrigo Garcia
 1. MARTINEZ, Ariane et LE PORS, Sandrine. « Rodrigo Garcia, *Notes de cuisine* » (p. 155-160), in *Nouveaux territoires du dialogue*. [éd. Par Jean-Pierre Ryngaert], Actes Sud-Papiers, 2005
 - Brigitte Haentjens
 1. FERAL, Josette. « La rage de créer : entretien avec Brigitte Haentjens » (p. 189-204), in Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome III, Québec Amérique, 2007
 2. *Sibyllines un parcours pluriel*. [éd. Par Stéphane Lépine]. Editions les 400 coups, 2008
 - Romeo Castellucci
 1. TACKELS, Bruno. *Les Castellucci*. Ecrivains de plateau I. Les Solitaires Intempestifs. 2005