

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

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

PAR

PASCAL RIOUX

**UNE RÉPONSE CONTEMPORAINE À LA COMMEDIA DELL'ARTE:
la création d'un type**

SEPTEMBRE 2009



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

RÉSUMÉ

L'essai qui suit couvre les trois dernières années de ma pratique professionnelle et répond à mes préoccupations artistiques actuelles.

On y trouve d'abord une réflexion sur les aspects organisationnels, artistiques et financiers de la création d'un collectif devenu compagnie de théâtre, le *Théâtre du Faux Coffre*.

On y aborde, par la suite, le processus ayant mené à la création de mon *clown noir*, Piédestal, à partir de traits appartenant à mon caractère. Il s'agit en fait d'une méthode conduisant ou à l'émergence de nouveaux *types* pouvant être repris par quiconque, ou à la création de nouveaux personnages. Ce nouvel acteur, en mesure de porter un texte dramatique, est appelé ici le *clown comédien*.

C'est ainsi que les *clowns noirs* de 2005 peuvent constituer une réponse contemporaine aux personnages de la *commedia dell'arte*, tels ceux de la *Compagnie Fraternelle* fondée en 1545.

REMERCIEMENTS

D'abord un énorme merci à Rodrigue Villeneuve qui a cru en mon projet et m'a soutenu tout au long de ces années.

Merci aux quatre autres membres du **Faux Coffre** - Patrice Leblanc, Martin Giguère, Pierre Tremblay, Éric Laprise - avec qui je travaille depuis 5 ans.

Un merci spécial à Martin Giguère pour m'avoir aidé à la rédaction de ce mémoire.

Merci à ma conjointe Gabrielle Boily qui m'a encouragé à terminer.

Merci à Jérôme Sauvion pour avoir accepté de s'associer à dans tous mes projets.

Merci à Christian Ouellet et Sébastien Dorval pour leur contribution.

Merci à Dario Larouche pour sa participation dans le dernier droit.

Enfin, merci à Christian et Alain Rioux pour le support familial.

TABLE DES MATIÈRES

LA RÉPONSE CONTEMPORAINE: la création d'un type au théâtre

| | |
|---|-----------|
| Résumé | ii |
| Remerciements | iv |
| Table des matières | vi |
| | |
| 1. INTRODUCTION | 1 |
| | |
| 2. LE THÉÂTRE DU FAUX COFFRE ET LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> | 3 |
| 2.1 Engagement social et fonctionnement | 4 |
| 2.1.1 Contexte socio-économique : la renaissance / les premières années du XXI ^e | 4 |
| 2.1.2 Contexte culturel : la renaissance / les premières années du XXI ^e | 12 |
| 2.1.3 Le TFC, une compagnie semblable et différente | 14 |
| 2.1.3.1 Un modèle administratif : vers l'autosuffisance | 15 |
| 2.1.3.2 Un modèle de relation au public : un théâtre populaire | 16 |
| 2.1.3.3 Un modèle de diffusion : la volonté d'une diffusion large | 21 |
| 2.1.4 Stéréotypes de caractère et stéréotypes sociaux : clown et masques | 22 |
| 2.2 Une structure artistique propre | 24 |
| 2.2.1 Le chef de troupe | 25 |
| 2.2.2 Un fondement : l'improvisation | 27 |
| 2.2.3 Un modèle dérivé | 30 |
| 2.3 Une esthétique | 31 |
| 2.3.1 Le masque au théâtre : son origine | 32 |
| 2.3.2 Le <i>masque-miroir</i> de la <i>commedia</i> | 33 |
| 2.3.3 Le clown et son nez | 35 |

| | | |
|------------|--|-----------|
| 3. | LA CRÉATION DE PIÉDESTAL | 40 |
| 3.1 | Le personnage | 41 |
| 3.1.1 | La notion de <i>clown comédien</i> | 41 |
| 3.1.2 | Un peu d'histoire | 43 |
| 3.1.3 | Description de Piédestal | 45 |
| 3.2 | Description du processus | 47 |
| 3.2.1 | Création contemporaine d'un type | 50 |
| 3.3 | Le personnage en action | 52 |
| 3.3.1 | Piédestal à travers trois créations | 53 |
| 3.3.1.1 | <i>En attendant l'dégât d'eau</i> | 54 |
| 3.3.1.2 | <i>Roméo et Juliette de William Shakespeare, un histoire [...]</i> | 55 |
| 3.3.1.3 | <i>Barabbas dans la Passion, les origines du premier Clown [...]</i> | 56 |
| 4. | CONCLUSION | 58 |
| 5. | BIBLIOGRAPHIE | 61 |
| 6. | ANNEXES | 63 |

INTRODUCTION

Mon travail de création se définit comme l'invention d'un personnage dans un cadre de création collective. Il s'inscrit pleinement dans la perspective d'un axe de recherche personnel intégré à ma pratique professionnelle. La réflexion qui suit correspond donc à une démarche qui ne peut d'aucune manière être attribuée aux autres membres du **Théâtre du Faux Coffre**.

L'observation qui va guider l'ensemble de ma réflexion est que la *commedia dell'arte* du début de la Renaissance constitue un modèle artistique et fonctionnel dont le **Théâtre du Faux Coffre**, sous plusieurs aspects, est très proche. C'est donc à un rapprochement poussé entre ces deux réalités que je vais d'abord me livrer ici, avec en tête d'éclairer de cette manière la démarche et le fonctionnement du **Théâtre du Faux Coffre** et d'en faire apparaître la singularité et l'originalité.

Je vais ensuite situer dans ce contexte ma création d'un personnage, *Piédestal*, et m'intéresser au mode de production contemporaine d'un type.

LE THÉÂTRE DU FAUX COFFRE ET LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

2.1 ENGAGEMENT SOCIAL ET FONCTIONNEMENT

2.1.1 Contextes socio-économiques

Le **Théâtre du Faux Coffre** a été fondé en 2005 par cinq jeunes comédiens de la région du Saguenay-Lac-St-Jean issus de l'Université du Québec à Chicoutimi, qui ont décidé de se rassembler pour produire leur propre théâtre. Les membres de ce collectif (Patrice Leblanc, Martin Giguère, Pierre Tremblay, Éric Laprise et Pascal Rioux) avaient un objectif commun de base : faire un théâtre différent dans leur région. Il faut vraiment insister sur cette idée d'un théâtre différent, puisque le paysage théâtral du Saguenay était déjà fort diversifié avec sept compagnies professionnelles défendant toutes un mandat différent. Étant donné le contexte économique et social difficile, le pourcentage des gens qui allaient au théâtre n'était pas très élevé. Les membres du **Théâtre du Faux Coffre** devaient donc proposer une formule vraiment nouvelle.

Dans un premier temps, ils se dotèrent d'une mission en cinq points qui allait guider leur travail de création et de diffusion pour les années à venir :

- rendre le théâtre le plus accessible possible sans faire trop de compromis;
- privilégier le théâtre d'action (jeu physique);
- promouvoir à l'extérieur de la région le théâtre d'ici;
- faire des spectacles à la mesure de ses moyens pour garantir sa durée;
- avoir une portée sociale.

Ces cinq points découlent d'un consensus fondé sur des valeurs communes, comme le plaisir dans le travail (*rendre le théâtre le plus accessible possible sans trop faire de compromis et privilégier le théâtre d'action*), la rentabilité du travail (*faire des spectacles à la mesure de ses moyens pour assurer la continuité de la compagnie*), le retour à la communauté (*avoir une portée sociale*) et la reconnaissance extérieure (*promouvoir à l'extérieur de la région le théâtre d'ici*). À cela s'ajoute le désir de rester en région, d'augmenter ses chances d'emploi et de faire son propre théâtre.

Nous voulions à tout prix créer un concept novateur, fort, qui allait pouvoir rayonner. Nous savions que nous allions devoir faire face à une difficulté partagée par tout le milieu: le manque d'argent et la taille modeste du public de théâtre. Une première question se posait donc déjà à nous : quel projet théâtral pouvait développer un intérêt assez fort pour susciter un nouveau public ?

Au plan légal, la compagnie du **Théâtre du Faux Coffre** a dû se constituer en un organisme sans but lucratif (OSBL) afin de bénéficier des avantages liés à ce titre, comme avoir accès à l'aide de la Ville ou ne pas payer la taxe de vente du Québec et la taxe sur les produits et services si les revenus bruts sont inférieurs à trente mille dollars. Ce type de structure est le plus fréquent dans le paysage théâtral du Québec, puisque pour avoir accès aux bourses des conseils des arts, les compagnies se doivent d'être ainsi constituées. Encore faut-il pour cela que chacun ait le statut d'artiste professionnel, et que l'organisme ait au moins trois années d'exercice et un

conseil d'administration. Mais que dit la loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène?

Article 2. Dans la présente loi, à moins que le contexte n'indique un sens différent, on entend par «artiste» une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète [...].¹

À la lumière de cette déclaration légale, on peut conclure que les paramètres qui définissent un artiste professionnel sont très larges. Cela nous ramène donc à un élément essentiel de la reconnaissance et de la création : la subjectivité. Le milieu aime ou n'aime pas, ainsi que le public. Cette *grossière* réalité du milieu régional allait aussi influencer plusieurs décisions du **Théâtre du Faux Coffre** et nous amener à considérer une autre problématique, celle qui oppose succès populaire et qualité artistique. Comment pouvons-nous faire une création suivant une ligne artistique forte et engagée, si nous devons plaire au plus large public possible sans être appuyés financièrement? La première solution est de nous concentrer sur les points essentiels du projet et d'éliminer le superflu. J'insisterai là-dessus lorsqu'il sera question du processus de création.

Enfin, le **Théâtre du Faux Coffre** s'inscrit dans un contexte socio-économique particulier, puisque depuis notre création, les priorités sociales ont changées. Nous sommes passés de la santé à l'environnement, pour finalement être touchés par une crise mondiale qui pousse tous les pays à tenter de relancer leur économie. En ce

¹ *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma,*
<http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca>

sens, on peut se questionner sur la pertinence de l'apparition d'une compagnie de théâtre régionale dans un contexte aussi difficile. L'art théâtral est loin d'être une priorité dans notre société. Les riches sont très riches et les pauvres de plus en plus nombreux. La classe moyenne est en voie de disparition. Donc le **Théâtre du Faux Coffre** effectivement naît et tente de s'imposer dans un contexte difficile.

Statistique Canada a dressé un tableau des dépenses des ménages liées aux services de divertissement au Canada entre 1997 et 2001. Ce tableau, dans une perspective large, indique la tendance de consommation des arts d'interprétation. On y constate que la dépense moyenne par ménage a chuté de 12.00\$ entre 1997 et 2001, et ce à l'échelle canadienne. Par contre, la dépense de consommation de divertissement par câblodistribution et diffusion par satellite est passée de 344.00\$ à 398.00\$, une augmentation de 54.00\$.

Tableau 1
Dépenses des ménages liées aux services de divertissement, Canada, 1997 et 2001
(en dollars constants de 2001)

| | 1997 | | | | | 2001 | | | | |
|--|-------------------|--------|------------------------------|--------|------------------------------|-------------------|--------|------------------------------|--------|----------------------------|
| | Dépenses totales* | | Dépenses moyennes par ménage | | Dépenses moyennes par ménage | Dépenses totales* | | Dépenses moyennes par ménage | | Dépenses de divertissement |
| | millions de \$ | \$ | % | \$ | \$ | millions de \$ | \$ | % | \$ | % |
| Dépenses totales des ménages | 336 114 | 54 266 | 100,0 | 54 286 | n.a. | 667 032 | 97 742 | 100,0 | 97 742 | n.a. |
| Dépenses en services de divertissement: | 7 042 116 | 721 | 300,0 | 721 | 100,0 | 8 568 789 | 789 | 100,0 | 789 | 100,0 |
| Location de jeux vidéo | 116 | 11 | 11,5 | 93 | 1,3 | 133 | 31 | 11,7 | 93 | 1,5 |
| Location de vidéos, cassettes et de DVD | 1 283 | 115 | 61,7 | 197 | 16,0 | 1 183 | 109 | 63,4 | 185 | 13,3 |
| Cinéma | 95,6 | 88 | 58,5 | 150 | 12,2 | 1 157 | 108 | 63,6 | 165 | 13,9 |
| Événements sportifs | 47,8 | 44 | 21,1 | 226 | 6,1 | 440 | 38 | 23,9 | 205 | 6,1 |
| Arts d'interprétation | 908 | 83 | 33,0 | 218 | 11,5 | 815 | 71 | 35,9 | 197 | 9,4 |
| Musées et autres activités | 481 | 27 | 33,4 | 104 | 6,1 | 374 | 32 | 31,9 | 191 | 4,9 |
| Câblodistribution et diffusion par satellite | 3 737 | 343 | 71,7 | 479 | 47,7 | 4 597 | 398 | 77,3 | 515 | 53,0 |

Source: Statistique Canada, Enquête sur les dépenses des ménages, 1997 et 2001.

* Les dépenses totales ne couvrent pas la totalité du montant des services de divertissement, car elles comprennent uniquement les dépenses des ménages privés (hors des entreprises et institutions). En outre, les dépenses totales sont sous-évaluées d'environ 1,3 %, car l'enquête ne comprend pas les dépenses par une autre méthode.

TABLEAU 1 - SNIDER Bradley, *Mon argent, mon choix [...] divertissement, La culture en perspective*, catalogue no. 0030287-004-XIF, www.statistiquecanada.ca.

En respectant cette logique et en l'appliquant à la région, donc en tenant compte d'un bassin de population plus petit, on peut se poser la question suivante : comment le milieu théâtral du Saguenay peut-il se maintenir et se développer avec six compagnies de théâtres professionnels, des projets spéciaux et le théâtre de tournée présenté ici ? Au Québec, l'Institut de la statistique a dressé un profil de consommation du Saguenay-Lac-St-Jean en arts de la scène (théâtre, danse, musique, chanson et de variétés) en 2006. 170 000 personnes ont assisté à un spectacle, dans 31 salles, pour un grand total de 427 représentations. En poussant la mathématique plus loin, si l'on divise le nombre de spectateurs par le nombre de salles, on obtient une moyenne d'assistance de 399, mais si on le divise par le nombre de salles de l'étude, on arrive à une moyenne de 13 spectateurs par salle. Évidemment, on constatera que ce chiffre représente la moyenne des quartiles statistiques mais ne perd pas pour autant son sens puisque les extrêmes font la moyenne. Il y a donc eu des salles très achalandées et d'autres complètement vides.

De plus, la plupart des régions, y compris le Saguenay-Lac-St-Jean, sont aux prises avec le déplacement des jeunes vers les grands centres. Il est de plus en plus difficile de garder les gens scolarisés en région, ce qui défavorise la diversité économique. Ce mouvement vers les grands centres a un impact sur le milieu théâtral de la région, puisque le développement de nouveaux publics est de plus en plus difficile, de même que l'obtention de nouvelles subventions. Par ailleurs, c'est le cinéma qui attire davantage de spectateurs.

Ces considérations ouvrent la porte à un premier rapprochement avec la *commedia dell'arte*. Au début du XVI^e siècle, l'économie italienne est à son plus mal et un mouvement de masse des campagnes vers les villes va s'effectuer dans l'espoir de trouver du travail :

À titre d'exemple, dans la région de Bergame, arrive pendant les mois chauds une population de saisonniers qui viennent donner un coup de main pour le ramassage des abricots. L'hiver, ils retrouvent le chômage et la mendicité.²

Les mécènes se font rares et la trame dramatique du répertoire théâtral religieux n'attire plus les gens. Par ailleurs, le manque de revenus n'incite pas les gens à aller au spectacle.

La *commedia dell'arte* s'est développée dans les grands centres. Cependant le **Théâtre du Faux Coffre**, en région, rencontre les mêmes difficultés au plan de l'emploi. Lorsqu'il y a surplus de main d'œuvre, le travail bien rémunéré se fait rare. La compétition médiatique devient plus sérieuse et le public se divise suivant les nombreuses avenues des spectacles offerts. Ainsi, le théâtre répond lui aussi à la règle de marché bien simple de l'offre et de la demande. À la naissance de la *commedia dell'arte* en Italie, le marché théâtral était à son plus bas. Les gens avaient des besoins immédiats plus importants. Les comédiens de cette époque ont donc dû se regrouper pour développer une nouvelle offre artistique qui pourrait susciter une demande. C'est ce que *La compagnie Fraternelle*, première compagnie de *commedia*

² CLAVIER Michèle et Danielle Duchédeville, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 16.

dell'arte, a fait. Ses huit membres décidèrent de professionnaliser leur travail. À partir de cet instant, ils allaient offrir leur service au même titre que les forgerons, les pâtisseries et les autres métiers, d'où l'appellation *dell'arte* pour *comédien de métier*. Ils ont donc fait fi de la crise issue du mouvement de masse pour créer leur emploi. Ils ont cessé d'être à la remorque des mécènes pour pratiquer un art qui leur tenait à cœur. D'ailleurs plusieurs aspects qui seront abordés ici ne s'expliquent que par l'amour du métier et le plaisir du théâtre. Ces deux sentiments sont en fait les bases du regroupement des cinq membres du **Théâtre du Faux Coffre**.

En effet, après plusieurs rencontres, nous avons décidé de produire le théâtre que nous voulions faire malgré tous les obstacles auxquels nous étions confrontés. Nous allions suivre une démarche artistique claire, marquée d'abord par la sobriété et appuyée sur le modèle de l'art à tout prix. Les membres de la première compagnie de *commedia* voulaient susciter un intérêt artistique nouveau pour que les gens de la ville se déplacent et qu'ensuite eux-mêmes puissent partir rencontrer d'autres publics. Nous avons voulu attirer l'attention sur notre travail en réutilisant les outils de cette époque : sortir dans la rue pour distribuer des tracts promotionnels, jouer de petites saynètes, surprendre et intriguer, pour ensuite attirer les gens dans nos salles et acquérir une crédibilité à l'extérieur de notre région.

D'ailleurs, lorsque le temps est venu d'élaborer des concepts de développement de publics, je suis retourné voir les méthodes utilisées par les comédiens de la *commedia*. Ils appliquaient un modèle novateur pour l'époque.

Ainsi, pour la première fois dans l'histoire du théâtre la femme allait être montrée sur scène afin d'attirer les hommes. Un homme très séduisant fera le jeune amoureux pour le plaisir des femmes dans la salle. Le noble sera ridiculisé pour le plaisir des paysans et le serviteur sera puni et frappé pour la joie des nobles. En créant des situations comiques avec un aussi large éventail de personnages, tout le monde y trouvait son compte. Ainsi, l'engouement était créé à partir des intérêts du public.

Dans le cas du **Théâtre du Faux Coffre**, on ne retrouve pas de stéréotypes sociaux, mais plutôt des caractères. Les personnages créés représentent d'abord et avant tout des *types*. Fondé sur la personnalité des cinq membres de la compagnie, un large bassin d'individus est ainsi couvert.

Enfin, n'étant pas subventionné par l'État, la compagnie du **Faux Coffre** a donc fait comme la *commedia* : payer à la recette. Ainsi, comme eux, nous ne devons pas compter nos heures de travail, mais bien viser un résultat.

On voit donc clairement que l'Italie des années 1500 était elle aussi dans une crise économique, que la priorité sociale n'était pas le théâtre et que les comédiens de l'époque ont dû user d'imagination pour survivre.

2.1.2 Contextes culturels

La *commedia dell'arte* apparaît dans un contexte culturel bien particulier, celui de la Renaissance. Au Moyen Âge, le théâtre était soit réservé à une élite savante, soit présenté au peuple sous forme de mystères sur les parvis des cathédrales. Dans ce cas, les personnages qui y étaient représentés étaient tirés de l'Histoire Sainte. Il n'y avait donc pas de liens réels avec l'homme de tous les jours. À la Renaissance, le regard de l'individu a quitté le ciel pour regarder son voisin. En peinture, l'homme sera mis au centre de l'œuvre. En architecture, on se questionnera sur la place de l'homme dans l'espace. Dans un tel contexte culturel, la *commedia dell'arte* prend tout son sens. Elle est fondamentalement un regard sur l'homme dans son milieu.

On parlera du valet, du riche, du docteur, du capitaine, de la femme, du jeune amoureux et de la jeune amoureuse, au centre de situations vécues par tous comme le mariage, les guerres, l'adultère, les disputes et les réconciliations. Pour la première fois dans l'histoire occidentale, l'homme se voit. C'est d'ailleurs pour cela que la *commedia dell'arte* a marqué de manière forte le théâtre qui suivra.

Pour sa part, le **Théâtre du Faux Coffre** apparaît dans un contexte différent mais proche. Le paysage théâtral du Québec a lui aussi son histoire qui, sur une échelle plus courte, est passée par ce type de transformation. Il faut attendre le début des années cinquante pour pouvoir parler d'un théâtre professionnel au Québec. Les premiers spectacles étaient issus du grand répertoire parisien. On pourrait donc

affirmer que nos racines théâtrales sont françaises. À cette époque, le financement des compagnies passe du privé à l'institution sociale. À travers ces changements, le Québec se dote d'une dramaturgie canadienne-française avec des pièces comme *La fontaine de Paris* d'Éloi de Grandmont, et *Une nuit d'amour* d'André Langevin³. Comme les auteurs de l'ouvrage *Le théâtre québécois* le mentionnent, le théâtre au Québec devient un lieu de remise en question. D'ailleurs cette remise en question de 1968 à 1980, axée sur l'identité d'une nation et non pas de l'homme comme à la Renaissance, aboutira au premier référendum sur l'indépendance du Québec. Les années 70 représentent peut-être la période la plus vivante du théâtre québécois : multiplication des troupes, fondation du *Centre d'essai des auteurs dramatiques*, production de *L'Osstid'cho*, une création collective qui marquera le Québec, etc. Plusieurs compagnies adopteront ce mode de la création collective. Elles ne seront pas, comme les compagnies de *commedia dell'arte*, dirigées par un chef de troupe. Mais elles seront quand même des regroupements d'artistes qui défendent un même projet. Le théâtre au Québec sert alors d'outil de contestation et défend des idéaux sociaux. Le français québécois - communément appelé le *joual* - est revendiqué par les artistes. Les élèves de troisième année de *l'École Nationale de Théâtre du Canada*, en 1968, quitteront en bloc pour contester l'accent parisien.

Après 1980, le théâtre québécois rencontre plusieurs obstacles administratifs, politiques et sociaux. L'argent manque, le public ne répond pas et la politique divise les gens. Tous ces facteurs influencent le théâtre et les auteurs vont les porter à la scène. On peut penser ici à l'évolution de l'univers de Michel Tremblay. Les années

³ GREFFARD Madeleine et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Éditions Boréal, Montréal, 1997, p.47

passeront et la création collective disparaîtra pratiquement vers les années 80. Les différents paliers gouvernementaux augmenteront leurs programmes de subvention et les compagnies tranquillement auront davantage un souci de rentabilité que d'engagement social ou de recherche artistique. Il y aura quand même quelques exceptions, comme Robert Lepage qui, avec *Repère*, continuera à mettre l'improvisation au centre de son travail.

Les années 1980-2000 voient donc le triomphe de l'individualisme. C'est là qu'apparaît le **Faux Coffre**, qui essaiera d'allier deux réalités : des *individus* qui vivent en *groupe*. Il créera des caractères fondés sur les caractéristiques fondamentales des acteurs de la compagnie, et, du même coup, il revendiquera le travail collectif

2.1.3 Le TFC, une compagnie semblable et différente

Une fois ces deux contextes socio-économique et culturels mis en rapport, celui des premières années du XVI^e et celui des débuts du XXI^e siècle, celui qui voit d'une part l'apparition d'un théâtre masqué d'improvisation, la *commedia dell'arte*, et d'autre part l'apparition d'une compagnie s'en inspirant quatre siècles plus tard, on peut se demander en quoi, ce rapprochement peut éclairer le travail et le fonctionnement du **Faux Coffre**.

Retenons trois aspects : un modèle administratif, un modèle de relation au public et un modèle de diffusion.

2.1.3.1 *Un modèle administratif : vers l'autosuffisance*

La *commedia dell'arte* fait son apparition vers 1545, avec la formation de la première compagnie de théâtre professionnel, *La Compagnie Fraternelle*. Au plan administratif, l'argent engendré par un spectacle était distribué entre les membres, mais le chef de troupe faisait une réserve pour les temps difficiles.

Dans l'administration du **Théâtre du Faux Coffre**, chaque membre reçoit un pourcentage (15%) du contrat après règlement des frais de production. Le profit engendré par l'activité est déposé dans un compte afin de constituer une réserve et financer les créations à venir ou alors faire face à des temps plus difficiles. Évidemment, il faut que chaque membre du projet accepte ces conditions. Après quelques années avec le **Théâtre du Faux Coffre**, je sais combien il est difficile de créer *au pourcentage* et je comprends pourquoi les compagnies de théâtre de l'époque « se faisaient et se défaisaient au gré des jalousies ou scandales... »⁴.

Dans le cas du **Théâtre du Faux Coffre**, on doit parler d'un théâtre simple, plutôt qu'un théâtre pauvre, malgré la remarque d'une critique : « Un théâtre pauvre, mais riche en contenu. »⁵ Les membres ont accepté un salaire au pourcentage sur les contrats pour construire les bases économiques de la compagnie et n'ont pas compté

⁴ CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 22.

⁵ *Le Quotidien* (date de parution ?)

leurs heures lors des sorties en personnages. La compagnie est en quelque sorte autosuffisante. C'est d'ailleurs cette contrainte qui est l'élément moteur de la création, puisqu'il faut montrer davantage d'ingéniosité pour créer un univers qui s'imposera. Les cinq membres de la compagnie de **Théâtre du Faux Coffre** ont dû se regrouper comme les comédiens du 16^e siècle en Italie pour faire face à une loi du marché difficile. L'une des différences est que malheureusement le comédien de 2005 doit souvent faire deux métiers pour subvenir à ses besoins. Par exemple, en plus de la direction de production, la direction générale du **Faux Coffre** et l'interprétation de mon personnage, *Piédestal*, je suis manoeuvrier dans les *Forces armées canadiennes*. L'un me permet de faire l'autre.

2.1.3.2 Un modèle de relation au public : un théâtre populaire

Par ailleurs, les créations de la *commedia dell'arte* étaient basées sur des canevas qui avaient été improvisés, puis retravaillés pour ensuite être présentés. Les comédiens faisaient aussi beaucoup d'improvisations en public pour attirer la foule. Le personnage était alors mis de l'avant. Par exemple, la jeune amoureuse ne sera jamais masquée, pour attirer les jeunes hommes au spectacle. Le **Théâtre du Faux Coffre** utilise aussi ce genre de publicité. Ses personnages, les *Clowns noirs*, sont utilisés à l'extérieur du théâtre pour charmer les gens ou pour piquer leur curiosité et ainsi les attirer dans la salle. Les histoires présentées lors de ces activités *séduction* sont tirées de petites improvisations réalisées au fil du temps et qui fonctionnent bien dans diverses situations.

De façon plus large, dans un milieu régional comme celui du Saguenay, il fallait trouver un projet qui allait susciter à la fois l'intérêt du milieu artistique et surtout celui des gens qui ont peu de rapport avec les arts en général. Comment créer un théâtre populaire? À ce sujet, j'ai constaté qu'il existait trois grandes façons de se démarquer au théâtre. D'abord par le texte. Un bon auteur peut avoir un écho assez fort pour remplir les salles. Nous n'avons qu'à penser aux grands classiques: Sophocle, Shakespeare, Molière... Puis il y a les grands acteurs. Pensons à Sarah Bernhardt. Enfin, il y a les personnages qui captent l'attention et stimulent l'imaginaire : *Guignol*, ou le personnage curieux au visage blanc du mime Marcel Marceau, ou *Sol* au Québec, ou bien sûr les personnages de la *commedia dell'arte*.

Dans ce cas-ci, précisons que les troupes n'étaient pas toutes faites de pauvres qui faisaient la manche :

[...] en France, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, un conflit opposait les catholiques à Rome et les protestants. Il fut marqué par de nombreux massacres, dont le plus fameux est celui de la Saint-Barthélemy. Peu après ce massacre, une bande de huguenots cherche à faire pression sur le roi et monte ce que nous appellerions un attentat terroriste : ils font prisonniers les Geslosi. Sur quoi ils adressent à Henri III une lettre disant à peu près : «Si tu veux tes comédiens, libère tous nos frères huguenots enfermés dans les prisons de France, et verse-nous en plus dix mille florins d'or et cinquante mille d'argent, sinon tu ne les auras qu'en partie... rien que leurs têtes. » Après quinze jours de négociations, tous les prisonniers huguenots sont libérés, l'argent est versé, et les comédiens peuvent enfin continuer leur route.⁶

⁶ FO Dario, *Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dell'attore*, L'arche, Paris, 1990, p.31.

Enfin, les troupes de *commedia* devaient voyager pour développer de nouveaux publics et ainsi vivre de leur art. La mise en scène et les thèmes développés dans leur spectacle devaient être simples et universels pour toucher le plus grand nombre. On verra d'ailleurs l'invention de stéréotypes sociaux propres à chaque ville. Un peu à la manière de la *commedia*, les Clowns noirs du **Faux Coffre** participent à diverses activités à travers la région pour faire connaître leur travail et ainsi pouvoir présenter leur spectacle un peu partout. La mise en scène est pensée en fonction d'une tournée et les personnages sont tirés de stéréotypes comportementaux connus de l'ensemble de la population. Par cette démarche, le **Théâtre du Faux Coffre** arrive à élargir son bassin de spectateurs et ainsi tendre vers une rémunération juste du travail

Dans le cas du **Théâtre du Faux Coffre**, l'idée a été de nous démarquer en créant des personnages forts. Ils allaient devenir nos porte-étendards. Pourquoi des clowns?

Pour ma part, je situe le clown dans la longue lignée de personnages sarcastiques, insolents et comiques, de la tradition. Mon point de départ est la *commedia dell'arte*. Évidemment, ce type de personnages existait avant la *commedia*. Nous n'avons qu'à penser aux pantomimes de l'Antiquité, à la farce du Moyen Âge et aux bouffons de cour. La *commedia dell'arte*, en 1545, avec *Arlequin*, connaîtra un vrai succès populaire et aura des échos jusqu'en Angleterre, où Shakespeare utilisera un type semblable. On l'appellera *the Clown*.

Le Clown de la comtesse de Roussillon dans *Tout est bien qui finit bien* en est un bel exemple :

LA COMTESSE- Tu seras donc toujours mauvaise langue et calomniateur, coquin?
LE CLOWN- Je suis prophète, madame, et je dis la vérité par le plus court chemin.⁷

Ensuite, un personnage beaucoup plus gros et moins raffiné apparaîtra dans le cirque équestre. Plus tard, ce clown de cirque sera divisé en deux caractères : le clown blanc et l'auguste.

[...] Le clown blanc fait sourire par son emphase, mais est surtout un médiateur et un témoin. L'auguste- nommé clown- provoque le rire par son vêtement, son grimace outrancier, sa pratique de la langue [...] ses gesticulations, tous éléments qui signalent son écart par rapport aux règles admises [...].⁸

C'est ainsi que le clown est arrivé dans l'imagerie populaire et qu'il a été doté d'un caractère comique. D'ailleurs le *Petit Robert 2007* définit le clown de la façon suivante : « Comique de cirque qui, très maquillé et grotesquement accoutré, fait des pantomimes et des scènes de farce. » En lien avec cette définition, Dario Fo explique que *The Clown* est devenu le clown connu de tous mais qu'il a perdu son intérêt premier : « [...] devenu un personnage destiné à amuser les enfants : il est synonyme de puérité bêtasse, de candeur pour carte de Noël, de sentimentalisme.»⁹

⁷ Shakespeare (trad. G. de Pouralès), *Tout est bien qui finit bien* (acte I scène 3), cité par Michel Corvin, dans *Dictionnaire culturel*, Le Robert, Paris, p.1612

⁸ CORVIN Michel, *Dictionnaire culturel*, Le Robert, Parisp.1612

⁹ Ibid, p.240.

Pour lui, le personnage du clown a perdu le sens de la revendication, de la satire et de l'insolence.

Au **Théâtre du Faux Coffre**, le clown a d'abord été utilisé parce qu'il est bien connu du grand public¹⁰. Le clown rouge fait d'ailleurs partie de l'imagerie populaire en Amérique du Nord. Dans notre cas, nous avons renoué avec le passé du clown : la satire, l'insolence et la revendication, pour produire le *Clown noir*. Voici d'ailleurs un essai d'arbre généalogique :



TABLEAU 2 – *Généalogie des Clowns Noirs* (photographie : Paul Cimon)

¹⁰ Plus loin dans *Le clown nature et fonction*, je vais décrire davantage cette utilisation des clichés théâtraux du grand public.

Étant aussi positionnés dans la tradition théâtrale, notre contact avec le public est plus facile, même si nos clowns sont noirs. La *commedia dell'arte* avait aussi ce levier sur le public, puisqu'elle représentait la vie de tous les jours. Les gens pouvaient s'identifier facilement au valet, par exemple. Dans cette même ligne d'idées, le clown va nous divertir. Dans les deux cas, le théâtre est fondé sur des bases connues du public; la *commedia* présentait des problématiques sociales qui touchaient les gens, le **Théâtre du Faux Coffre** parle de sujets qui rejoignent les gens. La différence est dans la complexité du message. La *commedia* abordait des situations courantes, des relations sociales. Le **Théâtre du Faux Coffre** touche des points de vue, des prises de positions sociales. Mais tous les deux visent un théâtre populaire pour assurer leur continuité.

2.1.3.3 Un modèle de diffusion : volonté de diffusion large

Développer un nouveau public et faire la promotion des arts en général : pour ce faire, il nous a fallu développer un discours, une pratique et des actions promotionnelles particulières.

Nous avons créé nos spectacles en vue de les faire tourner. La mécanique scénique est simple, l'équipe de tournée réduite, et chaque membre participe à l'ensemble des tâches des sorties. Nous avons créé des dossiers clairs sur nos productions et participé à des « vitrines » comme celle organisée par le *ROSEQ*. Nous avons fait des animations à l'extérieur de notre région et diffusé une production

française, *Les Petits enfants du siècle*, pour amasser des fonds et présenter en France l'un de nos spectacles. Ces façons de faire nous sont spécifiques en région. Aucune autre compagnie n'a la structure qu'il faut pour faire face à ce genre de défi. La troupe appartient à ses membres et chacun doit travailler à la diffusion des spectacles. Nous avons ainsi observé une augmentation de la fréquentation de nos salles. Pour 12 représentations, nous sommes passé de 240 spectateurs en 2005 à 915 en 2008.

Nous faisons aussi de la place dans nos programmes pour annoncer les spectacles régionaux à venir et, lors de nos sorties, nous invitons les gens à aller voir les productions en cours. Nous cherchons à harmoniser avec les autres compagnies le calendrier de nos représentations. Nous participons bénévolement à des événements qui font la promotion des arts, comme la *Nuit de la culture*.

La simplicité et la légèreté de nos dispositifs scéniques, notre fonctionnement souple et collectif, notre « nomadisme », nos activités propres d'accueil sont autant de façon de nous rapprocher, par-delà les siècles, du modèle de la *commedia*.

2.1.4 Stéréotypes de caractères et stéréotypes sociaux : clown et masques

La force des personnages de la *commedia* résidait dans la particularité de leur conception. Ils étaient tirés des stéréotypes sociaux de leur époque et, à travers les canevas, dénonçaient les injustices de celle-ci. De plus, le comédien devait, dans la

plupart des cas, travailler le même personnage durant plusieurs années : « On ne peut jouer Arlequin un jour, et Pantalon le lendemain. On est Arlequin ou on est Pantalon »¹¹.

De manière différente, les Clowns noirs du **Faux Coffre** sont issus de traits de caractère des comédiens. Ils sont donc, à partir de stéréotypes psychologiques cette fois, une réactualisation du modèle de création de la *commedia dell'arte*. La démarche utilisée pour arriver aux personnages a été sensiblement la même. Le clown existe depuis fort longtemps. Il aurait même, selon Dario Fo, précédé la *commedia*. « [...] le clown a su exprimer la satire de la violence et de la cruauté, la condamnation de l'hypocrisie et de l'injustice »¹², exactement comme le feront les masques italiens. Et comme eux, nous conservons nos personnages à travers les années et les productions.

C'est cette particularité qui nous a permis de développer un lien privilégié avec le public et ainsi fonder solidement notre univers dramatique. Les comédiens italiens jouaient des personnages plus grands que nature, dans des situations de la vie courante. Le **Théâtre du Faux Coffre** utilise le même procédé. Le comédien se cache derrière un artifice de jeu, comme le nez ou le masque, pour justifier un récit tracé sur la fine ligne de partage entre la réalité et l'imaginaire. Clowns noirs et personnages de la *commedia* ont le même problème de fond :

¹¹ CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 48.

¹² FO Dario, *Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dell attore*, L'arche, Paris, 1990, p.240.

Les clowns, comme les jongleurs et les comédiens dell'arte, parlent toujours de la même chose, de la faim : faim de nourriture, faim de sexe, mais aussi faim de dignité, d'identité, de pouvoir.¹³

C'est d'ailleurs cette faim insatiable qui va être le moteur de l'effet comique. Prenons Arlequin. La faim le place dans des situations impossibles qui font ressortir sa naïveté et permettent une comédie de situation comme **Arlequin valet de deux maîtres** de Goldoni. Pour mon personnage, *Piédestal*, la faim de pouvoir l'amène à élaborer des plans grotesques comme la création d'un déluge par l'explosion d'un barrage, pour ensuite profiter de la misère des victimes et s'enrichir sur leur dos. Dans ce cas, l'effet comique vient aussi d'une situation invraisemblable.

Nous reviendrons plus loin sur cette opposition *stéréotype psychologique ou de caractère* et *stéréotype social*, lorsque nous considèrerons de façon plus attentive la création de *Piédestal*.

2.2 UNE STRUCTURE ARTISTIQUE PROPRE

Nous avons insisté dans une première partie sur la parenté qui existe entre la *commedia dell'arte* et le **Faux Coffre** du point de vue du type de compagnie auquel l'une et l'autre appartiennent. À cet engagement social de la *commedia* et à sa manière de fonctionner que le **FC** partage largement correspond une manière de faire

¹³ Ibid, p.241

du théâtre, une *structure artistique*, dont il est intéressant, ici encore, de comparer les principaux éléments.

2.2.1 Le chef de troupe

À la création des premières compagnies de *commedia dell'arte*, les troupes regroupent une vingtaine de membres sous l'autorité d'un directeur de troupe. Structure organisationnelle simple qui trace les lignes d'un cadre de travail dicté par une seule personne :

Ces troupes comprennent, en fonction de leurs possibilités financières, de dix à vingt acteurs réunis sous la direction d'un chef de troupe qui distribue les rôles et veille à la cohésion de l'ensemble. Cette cohésion est absolument nécessaire dans ce type de spectacle où l'improvisation exige une entente profonde [...].¹⁴

Selon ce que nous apprend ***Commedia dell'arte, le jeu masqué***, le directeur de la troupe a la responsabilité d'établir la structure du récit dramatique à partir des improvisations des comédiens. C'est d'ailleurs ce qui sauvera la *commedia* improvisée, puisque sa force (la fraîcheur de l'invention) est aussi sa faiblesse. En effet, « [...] l'acteur moins inspiré réduira la part d'improvisation, reproduira des situations archiconnues voire élimées, et le public n'y retrouvera plus cette étincelle créatrice qui charmait et le divertissait. »¹⁵

¹⁴ CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, ***Commedia dell'arte, le jeu masqué***, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 21.

¹⁵ CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, ***Commedia dell'arte, le jeu masqué***, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 21.

C'est pourquoi, au début du dix-septième siècle, apparaissent les premiers *lazzis* écrits (petits morceaux autonomes, destinés à susciter le rire du public). Ils seront un outil d'improvisation fort utile pour les acteurs de *commedia*. La structure artistique des compagnies de *commedia dell'arte* reposait donc, sous l'autorité d'un chef de troupe, sur le travail d'improvisation des acteurs, en lien avec la création de personnages représentant des stéréotypes sociaux, et ayant de plus en plus recours à des *lazzis*.

À sa fondation en 2005, le **Théâtre du Faux Coffre** modifie quelques paramètres pour actualiser cette structure. Il faut comprendre que la *troupe* comme modèle organisationnel ne fait plus partie du paysage québécois contemporain. Les derniers groupes de créations collectives se sont dissous au début des années 80. Y revenir, avec l'espoir de réussir là où plus personne n'osait aller, n'était pas chose facile.

Au plan artistique, le **Théâtre du Faux Coffre** se différencie d'abord par son processus de création. Comme pour la *commedia*, la première étape a été l'invention de personnages. Toujours comme la *commedia*, nous avons ensuite improvisé à partir de ces personnages lors de sorties publiques. Du *brain storming* qui a suivi, Martin Giguère, notre dramaturge, a tiré un scénario, puis un texte que nous avons critiqué en collectif. Après quelques petites modifications, nous avons pu commencer le travail de création scénique proprement dit. C'est ici qu'une différence importante apparaît. Du *lazzi*, nous passons à la pièce.

Mais, pour ce qui est de la structure artistique proprement dite, une autre différence importante est l'absence de directeur artistique, ou de chef de troupe, ou de metteur en scène. Nous avons décidé de n'avoir personne pour encadrer le processus de création. Il a donc fallu convenir de certaines règles qui allaient orienter le travail et le rendre possible malgré les inévitables situations de conflit. L'élaboration de nos spectacles se fait à travers des réunions où chacun des membres avance, défend, remet en question sa vision du spectacle et de son déroulement. Ces tempêtes d'idées sont nourries des réactions du public lors de nos sorties improvisées, où nous utilisons l'actualité. Nous trouvons ainsi les sujets à explorer.

Évidemment, tout ne se passe pas sans problème, puisqu'une structure comme celle-là demande beaucoup de temps et la capacité de renoncer à des convictions artistiques personnelles au profit de la majorité. Ce que les comédiens de la *commedia*, soumis au directeur de troupe, n'avaient sans doute pas à faire.

2.2.2 Un fondement : l'improvisation

L'autre aspect majeur du travail de la *commedia dell'arte* par rapport auquel il faut situer le **Faux Coffre** est l'improvisation. Celle-ci a bien constitué le principal outil de création de notre compagnie. Ce qui ne diminue pas l'importance qu'y a eu la création individuelle. Chacun, par exemple, a dû créer de toutes pièces son personnage, de sorte que je peux ici revendiquer le personnage de Piédestal comme

une création personnelle, fondée sur des convictions artistiques et produite en relation avec quatre autres clowns noirs, dans un cadre de création collective.

Attardons-nous un moment sur cette naissance. Le comédien Patrice Leblanc avait depuis un certain temps l'image poétique d'un *clown noir* qui se battrait pour la culture avec une totale liberté de parole. Voulant tous faire du théâtre engagé dans un rapport direct avec le public, les autres comédiens, réunis avec l'envie de fonder une nouvelle compagnie, ont tous accepté cette idée de base. Qui ils seraient, ces *clowns noirs*, était encore loin d'être évident, mais la base de notre théâtre venait d'être acceptée à l'unanimité. En effet, l'élément essentiel des premières créations du **Théâtre du Faux Coffre** réside dans ses personnages. Mais comme le dit Dario Fo dans *Le Gai savoir de l'acteur* : «On ne devient clown que par un travail constant, discipliné, fatigant et, comme toujours, en consacrant de longues années à la pratique. On ne s'improvise pas clown. »¹⁶. Nous avons donc utilisé l'expérience de chacun en improvisation pour nourrir le travail de création en partant de nos personnalités propres. Individu et personnage ont donc dès le départ été mis en rapport très étroit. On ne devient pas un bon improvisateur du jour au lendemain. Tous les membres de **Faux Coffre** ont acquis leur longue expérience à partir de l'école secondaire, dans des *ligues d'improvisation*, puis au Cégep et à l'Université. Ils ont d'ailleurs fait équipe pendant quatre ans et participé à de très nombreux matches, avant de décider à former une compagnie de théâtre.

¹⁶ FO Dario, *Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dellattore*, L'Arche, Paris, 1990, p.240.

Pierre Tremblay, le directeur technique de la compagnie, est *Grossomodo*, un clown ludique, bricoleur et rêveur, qui fabrique plein de choses pour les autres. Martin Giguère, aussi écrivain, joue *Diogène*, un clown penseur qui écrit des pièces pour les autres. Éric Laprise, qui est essentiellement un comédien et nullement intéressé par d'autres aspects de la production théâtrale, incarne *Contrecoeur*, un personnage paresseux, lâche et détaché, qui, lorsque vient le temps de jouer un autre personnage, saute de joie et devient tout excité. Patrice Leblanc œuvre de façon totalement engagée dans le milieu théâtral ; il endosse le personnage de *Trac*, un clown fou qui serait prêt à faire l'irréparable pour travailler en art. Enfin, il y a moi qui ai de la facilité avec les chiffres et les concepts de gestion. Je joue *Piédestal*, un clown avare et opportuniste qui veut s'enrichir avec l'art.

Rapidement, nos personnages sont descendus dans la rue lors d'événements majeurs comme le *Festival des Rythmes du Monde*. À partir d'idées trouvées lors de séances d'improvisations, il nous fallait réagir en public suivant les caractéristiques de nos caractères. Cette transition de la scène à la rue et de la rue à la scène est exactement celle que pratiquait la *commedia dell'arte*, avec ce double avantage que les personnages sont utilisés d'une part pour promouvoir les spectacles et d'autre part pour améliorer leur bagage dramatique. L'improvisation a donc eu une place très importante dans la création de nos personnages et lors de la production de nos premiers spectacles.

2.2.3 Un modèle dérivé

À la lumière de ce qui précède, on comprend que le **Faux Coffre**, par rapport à la *commedia dell'arte*, ne peut être qu'un modèle dérivé. Le contexte socio-politique, culturel, économique, a, en quatre siècles, profondément changé. La formation du comédien, sa professionnalisation, la place du théâtre dans la société, sont de nouveaux paramètres qui transforment la volonté de s'inspirer de l'expérience de la *commedia*. Sans compter que, dans notre cas, les textes de Martin Giguère, comme nous l'avons déjà souligné, orientent énormément le travail de la troupe, de même que les actions et l'évolution des personnages.

Par ailleurs, pour ce qui est du financement et de la gestion d'une compagnie de théâtre, nous sommes soumis à un modèle et à des règles qui nous viennent des organismes subventionnaires (*CALQ, CAS, CAC, municipalité, CRÉ...*). Encore faut-il avoir accès aux concours, ce qui n'est pas assuré les premières années de production. On trouvera en annexe un exemple du formulaire qu'il faut remplir.

Il est clair que les compagnies du début de la Renaissance n'avaient pas à faire face à ce genre d'exigences et que leur principal souci était la survie de leurs membres. Aujourd'hui, nous devons nous soumettre à un tas de contraintes administratives qui, dans un certain sens, sont étrangères à notre mission artistique. Mais le résultat d'une bonne gestion a un impact sur la création. Si l'argent n'achète pas la créativité, il en facilite la production. Dans cette optique le **Théâtre du Faux**

Coffre devient un modèle intéressant, puisqu'il remet le collectif à l'avant-plan, engage ses membres dans un projet de réussite et diminue les risques financiers. Sans subventions, nous cherchons à appliquer la devise : « Ne dépense pas l'argent que tu n'as pas », afin d'assurer la survie de la compagnie pendant les trois années précédant la reconnaissance de notre éligibilité aux programmes d'aide publique. Le profit n'est pas au cœur de ce travail, bien sûr, ce qui rend peut-être plus facile le respect de la démarche artistique !

2.3 UNE ESTHÉTIQUE

Ce rapprochement du **Théâtre du Faux Coffre** avec la *commedia dell'arte* a aussi une dimension esthétique. En effet, avec le recours au *type* et à l'*improvisation*, vient l'utilisation du *masque*. Ici, il s'agira plutôt du *nez* et donc d'un glissement important du personnage masqué de la *commedia* à celui du clown.



PHOTOGRAPHIE 1 – *Substitution du masque* (photographe :Pascal Rioux).

2.3.1 Le masque au théâtre: son origine

Le théâtre masqué a partout et de tout temps suscité l'intérêt des spectateurs. Dans *La Commedia dell'arte : le jeu masqué*, les auteurs soulignent que les masques, en exagérant les traits, font du personnage qu'ils représentent quelqu'un que l'on reconnaît d'emblée mais qui n'est déjà plus tout à fait un être humain.

Les Grecs utilisaient le masque pour représenter les dieux. Les Romains, pour les apaiser, y avaient recours lors de pièces à caractère religieux. Dans le nô, les Japonais représentent aussi les fantômes, les divinités et les démons par des personnages masqués. On comprend mieux alors la dimension sacrée du masque et le fait qu'on l'utilise dans la tragédie pour révéler au héros l'absolu des dieux. Mais qu'en était-il pour les comédies ?

Il est important de noter une différence fondamentale entre l'utilisation du masque dans la tragédie et la comédie. En effet, si le masque tragique était utilisé pour représenter des êtres supérieurs, des dieux, des rois, des reines et des démons, avec l'apparition de la comédie, le masque deviendra le miroir du spectateur :

*Masque plus petits, plus léger que ceux de la tragédie. Bouche trop grande, nez énorme ou aplati... aspect animal : chien, chat, porc, fouine, hibou, crapaud. Également : caricature des personnalités nommément satirisées sur scène!*¹⁷

¹⁷ DÉGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, A.-G.Nizet, Saint Genouph, 1992, p.40.

Cette utilisation du masque dans la comédie sera observable chez Aristophane et Ménandre, puis chez les *atellanes* des Romains. C'est d'ailleurs de ces archétypes comiques, issus de farces, qu'une filiation avec la *commedia dell'arte* se tisse. Ce lien direct n'est cependant pas corroboré par la majorité des spécialistes, selon qui les caractères fixes de la comédie appartiennent au répertoire comique de toujours : «La filiation atellanes-*commedia dell'arte*, qui semble pourtant évidente, est niée par certains érudits. »¹⁸ Malgré cette controverse, il n'en reste pas moins que l'utilisation du masque relié à un caractère fixe tient ses racines d'une époque lointaine, bien avant la chute de l'Empire romain (476 ap. J-C). Alors comment se fait-il que nous n'ayons pas plus de renseignements à ce sujet ? Sans doute parce qu'avec le déclin de l'Empire, les représentations vont s'avilir dans l'obscénité impudique et que les guerres vont transformer les théâtres en habitations de défense.

*À la fin du VI^e siècle après J.-C., les amphithéâtres d'Arles, tout comme ceux de Nîmes, de Trèves ou de Tours, ou comme le théâtre d'Orange, sont appelés à d'autres usages de défense ou d'habitation.*¹⁹

2.3.2 Le masque-miroir de la *commedia*

Dans la *commedia dell'arte*, comme dans la comédie en général, les personnages ont donc été créés à partir de compositions terrestres. Le nez du masque du *Magnifico* ressemble à un bec d'oiseau de basse-cour, celui d'Arlequin à

¹⁸ DÉGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, A.-G.Nizet, Saint Genouph, 1992, p.64.

¹⁹ CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994, p. 12.

une grenouille et celui du docteur à un porc. On remarquera que les personnages représentent des stéréotypes sociaux. Ainsi, les masques seront une caricature comique des traits de ces stéréotypes et varieront selon leur provenance.

Par exemple, le masque du docteur, composé d'un front et d'un nez sans les joues, provient de la région de Bologne. À l'époque s'y trouvait déjà une grande université de médecine, d'où sortaient les médecins les plus réputés. Ainsi, par le masque, le public pouvait reconnaître ce personnage de tête. Il y a le masque d'Arlequin, très foncé à cause de sa provenance des bas quartiers de Bergame, où la plupart des ouvriers travaillaient dans les mines de charbon. Il est aussi marqué d'un point rouge sur le front. Ce point rouge vient, selon la légende, de son origine céleste. Ce serait le vestige d'une corne. Arlequin, petit diabolin épuisant, aurait été jeté hors de l'enfer et, en essayant de revenir, aurait reçu la porte en plein visage, ce qui aurait eu pour effet de lui faire perdre ses cornes. Ainsi chaque masque a son histoire et donne au public une série de renseignements qui aident à la compréhension du spectacle.

Il en va ainsi des Clowns noirs, dont le nez a lui aussi une histoire et fournit au public des clés pour la compréhension de son code dramatique.

2.3.3 Le clown et son nez

Dans l'imaginaire populaire, le clown est rouge, drôle et les enfants l'aiment. Comme disait Dario Fo, il a perdu son antique pouvoir de provocation. On l'a vu, le clown existe depuis plus longtemps que les personnages de la *commedia dell'arte*. De plus, les habiletés techniques nécessaires au jeu de clown sont très diversifiées, allant de la jonglerie à la musique, de la danse au chant. À une époque, l'art clownesque était un catalyseur de jeu obscène qui dérangeait l'autorité en place. Évidemment, le clown moderne avec son nez rouge et son costume grotesque est, on l'a déjà dit, « [...] devenu un personnage destiné à amuser les enfants »²⁰. En ce sens, on ne peut pas concevoir un tel personnage jouer un texte et susciter l'intérêt du spectateur pendant un long moment.

Bernard Shaw disait: «Fais mettre un masque à un hypocrite, il ne réussira plus à mentir»²¹. En effet, avec un masque, le corps de l'acteur doit redoubler d'efforts pour faire passer message et intention. Oui, mais, avec le nez, ne peut-on pas ajouter le discours du visage à celui du corps dans la création d'un caractère typé ?

Nous y reviendrons beaucoup plus longuement, mais je peux déjà dire que dans le travail de création d'un personnage « avec nez » comme Piedestal, je me suis appliqué à définir un code corporel et une gamme d'expressions et de mimiques du visage. En *commedia*, l'élaboration du personnage prend racine dans le corps et le

²⁰ Ibid, p.240.

²¹ Cité dans *Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dell'attore*, L'arche, Paris, 1990, p.66.

code est défini par le masque. Ici, j'ai dû chercher un corps qui correspondait à un personnage hautain, avare et profiteur. Je me suis servi de personnages réels ou fictifs très typés comme le Prince Charles, Mr. Burn des *Simpson*, ou le Magnifico de la *commedia*, avec son corps droit, ses épaules en arrière, sa tête haute. Voulant ensuite combiner corps et visage, je suis allé chercher une attitude faciale. Je me suis rappelé un comédien français qui utilisait particulièrement bien son visage pour faire passer des intentions : Louis de Funès.

Après ce travail, mon personnage aurait pu être complet, mais il n'aurait été qu'une combinaison grossière de stéréotypes physiques et de mimiques comiques. Il lui aurait manqué ce que je trouve essentiel à un personnage : un élément amplificateur, une ligne imaginaire qui dépasse l'ordinaire. À la manière du masque de *commedia*, le nez du clown vient combler ce vide. Dario Fo disait du jeu masqué que «l'important est de trouver une gestuelle qui donne la juste mesure du personnage»²², c'est-à-dire que le corps doit être à la mesure du masque, que le stéréotype de ce dernier doit être supporté par un code physique à la hauteur. Il ne limitait pas ainsi les propriétés du masque, mais soulignait combien celui-ci contraignait l'interprétation du comédien. Il renforçait en fait l'idée du masque porteur de sens, qui vient « crédibiliser » l'interprétation et créer un rapport de distanciation avec le public. C'est, selon moi, mettre beaucoup l'accent sur l'aspect artificiel du jeu que d'attribuer autant d'importance au masque. Le nez de clown crée, lui aussi, ce rapport de distance, mais ajoute un élément fondamental à l'interprétation : la finesse.

²² Ibid, p.102.

[...] Le masque implique toujours les mouvements de l'épaule et du buste. L'acteur en a besoin pour exprimer ce qu'à visage découvert il exprimerait avec les mouvements des yeux ou de la bouche.²³

Non pas que le comédien *dell'arte*, masqué, ne fasse pas preuve de finesse dans son interprétation, mais il fige un aspect majeur du jeu, le visage. Le nez chez le clown combine donc, de manière efficace, l'avantage de l'artifice (l'*arte*) et celui d'une plus grande précision d'interprétation. Ce que le corps doit dire pour traduire l'intention du comédien derrière le masque se trouve amplifié par le visage du comédien caché derrière le nez. D'évidence, au plan dramatique, le clown renferme une multitude de possibilités, mais encore faut-il savoir les utiliser :

À cause de la complexité et de l'étendue des techniques qu'un clown doit acquérir, on peut affirmer qu'un acteur qui posséderait tout ce bagage technique en tirerait un grand avantage, non seulement dans le comique mais même [...] pour les rôles tragiques.²⁴

Il s'agissait, pour le **Faux Coffre**, de développer non pas un clown, mais un groupe de clowns. J'ai donc dû rapidement imaginer une vie parallèle à *Piédestal* avec chacun des autres personnages, pour être en mesure d'avoir un bagage dramatique intéressant et participer de la cohésion de groupe. Je suis parti des propositions que l'équipe m'avait faites durant le travail de table et j'ai beaucoup observé les autres clowns. Cette matière relationnelle a pu, dans diverses situations,

²³ Ibid, p.78.

²⁴ Ibid, p.240.

enrichir et relancer *Piédestal*. Dans un travail de création comme celui-ci, le maintien du personnage à travers plusieurs productions finit par constituer un bagage dramatique fort important, comme dans la *commedia*. Mais c'est durant les sorties publiques que *Piédestal* s'est le plus développé. Il est facile de dire qu'il est profiteur et mégalomane, mais devant le public il faut le faire vivre. Je me suis alors questionné sur les différentes formes de manipulation sociale (la séduction, la menace, l'alliance, le mensonge) et je me suis appliqué à les pratiquer avec les autres.

On pourrait donc dire que *Piédestal* joue à s'allier avec Trac, à mentir à Contrecoeur, à menacer Diogène et à séduire Grossomodo. Évidemment, tout n'est pas noir ou blanc. Les nuances et l'expérience deviennent des atouts majeurs lors des performances improvisées. Une fois encore, on peut songer aux interrelations entre les personnages de la *commedia*. Par exemple, la relation qui existe entre Pantalone et Arlequin en est une de servitude qui permet de développer une série de situations dramatiques.

*Les comédiens possédaient un bagage incroyable de situations, dialogues, gags, comptines, couplets, qu'ils savaient par cœur et dont ils se servaient au bon moment, avec un grand à-propos, donnant ainsi l'impression d'improviser. C'était un trésor accumulé, fixé par la pratique d'une infinité de représentations.*²⁵

L'interprétation du personnage est le résultat d'un grand nombre de spectacles et d'improvisations publiques. Le *Piédestal* de 2005 était beaucoup moins complet que

²⁵ FO Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dellattore*, L'arche, Paris, 1990, p.21.

celui de 2009. Voici un tableau qui montre la richesse et la complexité des liens qui l'unissent aux autres :

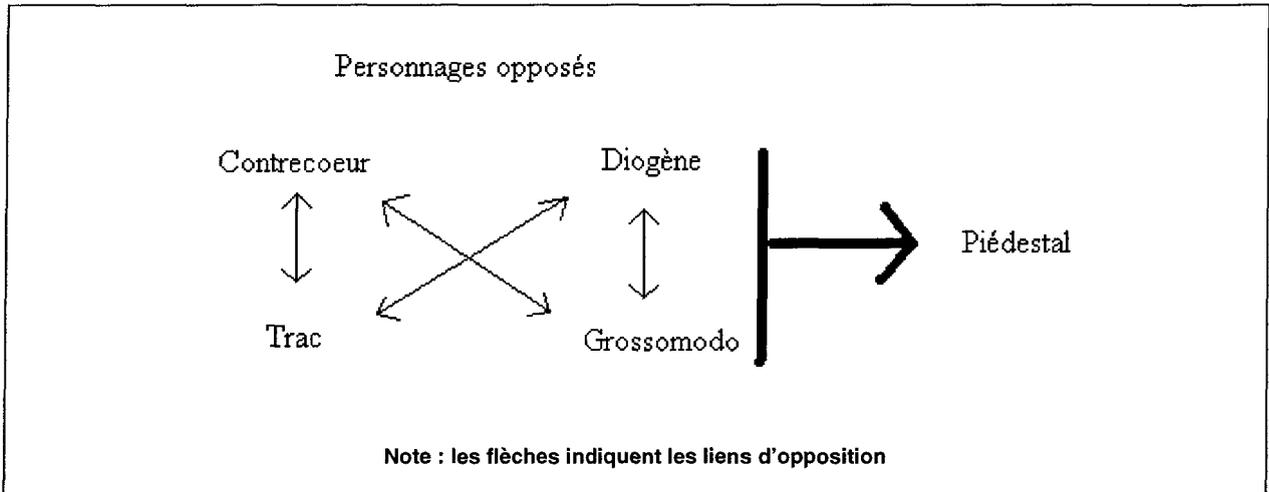


TABLEAU 3 – Richesse et complexité des liens entre les Clowns noirs.

On peut constater que *Piédestal* est un élément perturbateur de l'harmonie qui régnait à l'intérieur du groupe avant son arrivée. Au plan dramatique, ce bris d'équilibre est très riche en nouveaux éléments de jeu. Profiteur, il entretient des liens avec tout le monde; dominateur, il se trouve vite en conflit avec tout le monde. Il est donc un parfait déclencheur de situations dramatiques.

Le passage du masque au nez est plus qu'un glissement. S'il est bien, ce nez, un héritage indirect de la Renaissance et de la *commedia dell'arte*, il est aussi une marque de modernité. Une brèche qui permet un gain d'expressivité et garantit une approche plus immédiate du public. Ce sont ces deux bouts du fil que les Clowns noirs prétendent tenir, souhaitant à la fois tirer d'une très ancienne pratique du théâtre ce qu'elle a encore d'utopique et de révolutionnaire, et proposer à partir de là une forme très actuelle d'intervention de l'art dans l'espace public.

LA CRÉATION DE *PIÉDESTAL*

3.1 LE PERSONNAGE



PHOTOGRAPHIE 2 – Piedestal/Pantalone (Photographie : , Montage : Boran Richard).

3.1.1 La notion de *clown comédien*

Au centre de ma réflexion sur la création de mon personnage de *Piédestal* dans le cadre des productions du **Faux Coffre**, il y a un concept fondamental, celui de *clown comédien*.

Son apparition et son développement sont le résultat d'un travail collectif. Il est fondé sur l'envie de revenir, par-delà l'héritage de la *commedia dell'arte*, aux idées fortes qui sont à l'origine du clown et de briser son image actuelle, telle que décrite par Dario Fo. Le résultat fut très fécond, puisqu'ainsi nous étions contraints de jouer avec les extrêmes opposés, de passer du très amusant, de l'ami, du gentil et de l'être docile, au monotone, au profiteur, au méchant, au revendicateur. Ensemble, nous

avons alors imaginé des *clowns rouges* qui, remplis de rêves, d'espoirs, d'aspirations, ont été trompés, abusés et jetés à la rue. Ils deviennent des *clowns noirs*. À partir de cet instant, le répertoire des raisons dramatiques pour poser un geste artistique est devenu énorme.

Quel serait le propre du *clown comédien* ? Ce serait d'être en mesure d'interpréter un texte dramatique tout en ayant recours à des techniques comme l'improvisation, le mime, le chant et la manipulation de marionnette. Le *clown comédien* est la réponse contemporaine à la *commedia dell'arte*. Il se situe sur la mince ligne entre le *bouffon* sarcastique et l'*auguste*.

Comment travailler le *clown comédien* ? Pour en donner un exemple, je vais maintenant m'attarder au processus de création de mon personnage de *Piédestal*. Il s'agit en fait d'une sorte de transposition de la méthode de la *commedia*. En 2005, à l'apparition de *Piédestal*, je n'avais ni les outils, ni les mots, pour bien définir ce processus. Mais j'ai eu la chance, en novembre 2008, de pouvoir organiser un laboratoire de trois jours avec deux comédiens québécois, Christian Ouellet et Sébastien Dorval, et un metteur en scène, comédien et concepteur scénique français, Jérôme Sauvion. Ainsi j'ai pu définir une démarche pratique, celle précisément d'un *clown comédien*, un peu comme on met au point une technique d'élaboration d'un personnage.

3.1.2 Un peu d'histoire

Passer de stéréotypes sociaux pour créer des personnages, ainsi que le faisait la *commedia*, à des stéréotypes de caractères comme le fera le **FC**, peut sembler simple. Pour comprendre le parcours qui nous a fait en arriver là aujourd'hui, alors que beaucoup de courants artistiques et de théories de l'interprétation ont fait leurs preuves, il faut regarder en arrière. À l'intersection de quelles traditions nous sommes-nous retrouvés ? À l'époque de la *commedia*, il y avait un chef de troupe qui orientait thèmes et actions scéniques. Le metteur en scène n'était pas encore inventé. C'est avec lui que commencent les grandes inventions scéniques du XXe siècle, dont nous sommes encore les héritiers.

Il y eut d'abord André Antoine, le premier qui prit le nom de metteur en scène. Il défendait une approche naturaliste. Tout comme son contemporain, Stanislavski, qui prônait un jeu d'acteur réaliste fondé sur l'expérience du comédien. Ce souci de réalisme fait partie de ma démarche, puisque le comédien part lui aussi de ce qu'il est. Mais non pas au plan de la psychologie du subconscient, mais d'un simple trait de caractère.

Ensuite arrive Appia, avec le symbolisme qui veut vider la scène et laisser une image évocatrice la plus immatérielle possible. Dans les mises en scène collectives du **Faux Coffre**, on peut parler d'une évocation par l'objet. L'objet prend le sens que

l'acteur lui donne. C'est là en réalité le fondement même du *clown* et ce qui en fait la force.

Dans les années 30, Brecht ajoutera le spectateur à l'équation théâtrale en développant le concept de *distanciation*. Le spectateur doit prendre conscience qu'il est au spectacle, il doit réfléchir et être critique. Cette idée d'un spectateur productif cadre très bien avec le type de travail que nous faisons, puisque nous jouons avec les mots, les significations, et pratiquons la distanciation à travers un objet théâtral : le nez du *clown noir*. D'ailleurs, l'une des influences importantes de Brecht était le travail de Karl Valentin, qui jouait un personnage que l'intelligentsia de Munich appelait le *clown métaphysique* ou, de façon plus simple, le *pauvre type grave*.

Louis Jovet, à la même époque, nous oblige à réfléchir à la place du texte dans la mise en scène. Si chez lui elle est première, dans mon travail le texte fournit un cadre à l'interprétation, il n'est évidemment pas l'essence même du jeu.

C'est donc à la lumière de praticiens-phares du théâtre moderne et en rapport avec la tradition de la *commedia dell'arte* que j'ai développé ma démarche. Je me propose de la décrire ici, en prenant comme point de départ son résultat, le personnage de *Piédestal*.

3.1.3 Description de Piédestal

Nous avons une contrainte commune au **Faux Coffre**, le *Clown noir*, à qui il nous fallait chacun fabriquer une personnalité.



PHOTOGRAPHIE 3 – *Piédestal* (Photographie : Paul Cimon).

J'ai d'abord écouté les commentaires des autres comédiens de l'équipe sur ma propre personnalité. J'étais, selon eux, quelqu'un ayant un ego fort, un attrait pour le profit et le sens de l'organisation. Évidemment, lorsque ceux avec qui nous travaillons nous disent nos quatre vérités, le coup est dur, mais la matière créatrice apparaît. *Accepter ces vérités, puis assumer de les jouer, nous met d'abord dans un état de gêne extrême. Puis s'installe une dérision de soi très intéressante. Acquérir le détachement nécessaire pour passer du caractère personnel au type universel est très difficile. Une fois dépassés mes tabous, un personnage orgueilleux, compétitif et*

hautain, qui n'a pas peur du ridicule, est apparu. Quelqu'un qui utilise tous les moyens dont il dispose : séduction, intimidation, appât du gain, pour entrer en relation avec les autres. Ces comportements sont universels. Tout le monde a déjà utilisé la séduction, l'intimidation ou la tricherie pour obtenir quelque chose. Si je ne suis pas personnellement un séducteur avide de pouvoir qui n'hésiterait pas à tricher pour combler ses désirs, il y a cependant dans chacun, donc en moi aussi, ces pulsions plus ou moins fortes. Développées, exploitées, elles deviennent très intéressantes sur la scène.

De *Piédestal*, les spectateurs disent très régulièrement qu'il fait pitié, qu'il est touchant, et que les autres sont méchants avec lui. Mais il faut comprendre que mon interprétation du personnage va dans ce sens. Dans *En attendant l'dégât d'eau*, je mime une victime de la grippe aviaire pour éviter d'être mangé. Mais en même temps je laisse les autres mourir de faim, même si j'ai, moi, de la nourriture. Les spectateurs font souvent des « ah ! pauvre petit, ils veulent le manger ! », alors que *Piédestal*, sans scrupule, est prêt à laisser mourir ses amis pour survivre.

Il me fallait un nom. Mais comment trouver un nom correspondant à l'esprit du personnage et que le personnage accepte ? Cette question soulève une autre particularité de notre mode de fonctionnement. Nous nous obligeons à doter nos personnages d'une vie parallèle à la scène. Donc, si Pascal Rioux, le comédien, trouve un nom à son clown, mais que le clown (qui doit respecter son caractère) ne l'aime pas, il devra toujours jouer cette frustration. Dans ce cas-ci, ce sont les autres

qui ont donné le nom de *Piédestal* à mon clown. Pascal Rioux ne voulait pas d'un nom qui lui remettait en face ses défauts, même s'il reflétait le type de rapports que son clown entretenait avec les autres. J'ai donc dû accepter un nom qui ne me plaisait pas mais qui correspondait parfaitement au personnage. Ce comportement peut sembler schizophrénique. Il s'explique par la nécessité de bien connaître son personnage pour pouvoir le sortir du théâtre et l'amener dans la rue. Il est là chaque fois que nous portons le nez noir.

3.2 DESCRIPTION DU PROCESSUS

Revenons au laboratoire qui, en 2008, a permis de mieux saisir ce processus particulier d'invention d'un personnage. Passons de la pratique à sa prise de conscience à travers quelques éléments de théorie.

L'atelier de trois jours a commencé par une première rencontre des participants avec le metteur en scène et professeur Rodrigue Villeneuve. Le thème : les caractéristiques du travail de création du **Faux Coffre**, particulièrement en ce qui touche l'invention et le développement des personnages. Assez rapidement, il est apparu que la question centrale était bien celle du personnage en effet; que c'était là ce qui faisait l'originalité et la force de la démarche du **Faux Coffre**. Donc que c'était sur *Piédestal* et sa création qu'il fallait tout de suite se pencher. Par quel chemin étais-je arrivé à mon clown ? Était-il possible que mon personnage soit joué par un

autre ? Pouvons-nous faire de ce mode de création un mode de création général ? Et de mon personnage un *type* ?

Depuis le début, j'affirme que la différence entre le personnage de *commedia* et le *Clown noir* est que le premier correspond à un stéréotype social et que l'autre a un caractère individuel applicable universellement. Nos personnages sont issus de notre personnalité, mais ils doivent dépasser notre subjectivité puisque nous souhaitons qu'ils soient universels. Il nous faut pour cela trouver une clé. C'est pourquoi les étapes 1 et 2 de ce que nous pourrions appeler notre *méthode* consistent 1) à *énumérer trois de ses traits de caractère*) et 2) à *énumérer trois traits de caractère que les autres perçoivent de nous*. Ce qui permet de dessiner un moi personnel et un moi public, et de mettre en rapport, en ce qui concerne notre personnalité, la perception des autres et la nôtre.

Nous avons donc, lors du laboratoire, franchi en groupe ces deux premières étapes. Ensuite, il a fallu réunir les résultats de ce travail en respectant le *plaisir d'interpréter*, un concept avancé par Jérôme Sauvion. Selon lui, le comédien sera plus à l'aise de travailler avec des traits de caractère qu'il aura choisis à même ceux fournis par les étapes 1 et 2. Je pense effectivement qu'à ce moment de la création, il ne faut pas mettre trop de barrières au travail d'interprétation et que cette liberté peut le faciliter et le renforcer.

Chaque comédien a pris une minute pour intégrer les deux premières étapes. Ensuite, à tour de rôle, chacun vient exposer cette jonction en faisant une action banale : enlever ses souliers en disant : « J'enlève mes souliers. » Il s'agit en fait de prendre conscience de la complexité de montrer un caractère. Le comédien ne peut pas avoir recours aux clichés, puisqu'il perdrait la *vérité* de ce qu'il est, en jouant une *image* de ce qu'il est, qu'il sait fausse.

Il faut maintenant garder cette impression de base pour en détacher un personnage de théâtre. C'est l'étape 4 : lui trouver un corps, une voix et une démarche. Pensons ici à la chaîne darwinienne qui va du singe à l'homme, mais dans le sens inverse. Le comédien marche, les autres l'observent. Après un certain temps, un deuxième comédien le suit et amplifie un peu les gestes de son modèle, un troisième fait la même chose et ainsi de suite. Lorsque le premier comédien se rend compte qu'il est suivi par tous, il sort de la chaîne et constate l'évolution de sa démarche. Après avoir bien observé, il choisit la démarche qui lui semble la plus juste par rapport aux traits de caractère qu'il a choisis. Il peut dès lors commencer à jouer avec cette démarche.

Pour la voix, à l'étape 5, c'est un peu plus compliqué, puisqu'il faut que le comédien se sente totalement à l'aise avec elle. Nous pouvons procéder comme à l'étape précédente ou laisser le comédien choisir sa voix et toujours respecter son choix.

C'est finalement l'étape 6 qui est la plus importante : c'est celle où le personnage doit réellement apparaître. On joue alors avec le résultat des cinq premières étapes, en se donnant des règles d'improvisation. Par exemple, lorsque je porte mon nez noir, je suis le personnage et je ne peux pas en décrocher. Ou s'il s'agit de *Piédestal* en train de manger dans un restaurant, il doit le faire en avare et mégalomane, et le montrer par des actions, des réflexions, des mimiques.

Si on résume, voici la *méthode* en six étapes :

- 1- Énumérer trois de ses propres traits de caractère.
- 2- Noter trois traits de caractère que les autres perçoivent de nous.
- 3- Choisir un trait de l'étape 1 et un trait de l'étape 2 et en faire une interprétation grossière à travers une action banale.
- 4- Trouver un corps à l'interprétation en marchant, pendant que les autres amplifient la marche et les mouvements du corps. Il faut trouver un juste milieu.
- 5- Refaire l'étape 4 pour la voix.
- 6- Faire plusieurs activités avec le personnage sans jamais décrocher.

TABLEAU 4 – *Processus de création du personnage.*

3.2.1 Création contemporaine d'un type

Lors de ce laboratoire de novembre, une question qui dépassait la création d'un personnage a été soulevée. Est-ce que *Piédestal*, création de Pascal Rioux fondée

sur son propre caractère, peut être reproduit par un autre comédien, au même titre que l'Arlequin de la *commedia dell'arte*, par exemple ?

Pour répondre à cette question, il a fallu revenir au processus de création tel qu'il était maintenant établi et tenter l'expérience. En *commedia*, il existe des écrits qui fixent les grandes lignes de l'interprétation des personnages. Dans le cas qui nous intéresse, ces outils n'existent évidemment pas. Après quelques exercices de jeu (démarche physique, mimique gestuelle), j'ai compris que nous n'étions pas dans la bonne voie. Pour reproduire *Piédestal*, il ne faut pas reproduire les gestes de mon interprétation, comme on le ferait pour Arlequin. Il faut plutôt se mettre dans ce que j'appellerais « un état de caractère ». En effet, pour jouer un *type*, c'est-à-dire un caractère en principe universel, il faut partir de soi. Le comédien doit trouver sa façon d'être hautain, avare et profiteur. Une fois cette étape franchie, il peut commencer à jouer un *Piédestal* qui lui ressemble et dont il aura assimilé la mécanique physique.

Une dernière conclusion de ce laboratoire de recherche est donc qu'on peut affirmer que *Piédestal* est reproductible, à condition de partir de ce qu'est la personne de l'interprète. Ainsi, on obtiendra un *Piédestal* tout à fait reconnaissable, mais dans un corps différent et avec une gestuelle plus près de l'interprète. Celui-ci se trouvera alors dans une zone de confort qui va lui permettre d'avoir du plaisir à jouer un autre lui-même, et à le jouer juste, c'est-à-dire comme porteur d'un message dramatique clair

3.3 LE PERSONNAGE EN ACTION

Après avoir vu comment s'est faite la création *Piédestal*, il est temps de situer celui-ci à travers l'ensemble des réalisations du **Faux Coffre**. Le personnage que j'ai créé répond à deux variables très simples. Il y a d'une part les spectateurs, de l'autre les comédiens avec qui je joue.

À l'égard des spectateurs, je me dois de faire passer mon message ou de réussir mon animation. Mon personnage est profiteur, avare et manipulateur. Pour traduire ces « qualités », j'ai d'abord développé une démarche hautaine : épaules tirées vers l'arrière, menton relevé, balancement du corps de gauche à droite très peu naturel. J'ai ensuite décidé de lui donner une voix d'enfant, pour rappeler l'enfant-roi qui demande et obtient tout, avec un niveau de langage soutenu pour créer une distance avec le public. Enfin, je veille à rester toujours au fait de l'actualité pour faire des interventions pertinentes auprès des gens que mon personnage rencontre lors des animations.

Par la dynamique que le groupe crée, ce sont les quatre autres *Clowns noirs* qui justifient l'existence de *Piédestal*. Celui-ci est le dernier à avoir fait son apparition. Il est donc considéré comme le petit nouveau et le souffre-douleur des autres. C'est pourquoi, théâtralement parlant, son rapport avec chacun des autres clowns est très particulier. Par exemple, il utilisera Trac pour se défendre, Diogène pour prouver qu'il

a raison, Grossomodo pour élaborer un plan et Contrecœur pour justifier qu'il ne fait rien.

Une fois ce rapport de force établi, les animations en public deviennent très simples, puisque dans n'importe quelle situation, je peux prévoir les réactions des mes collègues. Cette dynamique nous rappelle celle de la *commedia dell'arte* qui, grâce à son système hiérarchique des personnages, permet au comédien d'utiliser les rapports de forces. Mais il existe une différence entre la *commedia* et le **Faux Coffre** sur ce point. Les objectifs des personnages sont différents. En *commedia*, les valets et les maîtres cherchent à satisfaire des besoins essentiels (voir la pyramide de Maslow), alors que les *Clowns noirs* veulent l'autoréalisation à travers l'art théâtral. Par exemple, lorsque *Piédestal* participe à une animation, il est à la recherche d'un idéal au sein d'une équipe déchirée par des tensions idéologiques.

3.3.1 Piédestal à travers trois créations

Le Théâtre du Faux Coffre existe depuis 2005 et *Piédestal* a été créé en 2006. Il est apparu dans trois créations et il est prévu qu'il soit de la prochaine. Pour ce qui est du théâtre au Québec, ce phénomène est unique. Aucune compagnie, à ma connaissance, n'a fondé l'ensemble de ses créations sur cinq personnages. Alors comment ce personnage de *Piédestal* s'est-il développé à travers le temps ?

À ce sujet, j'ai eu quelques entretiens avec Martin Giguère, qui, après nos rencontres de création, fournit le texte que nous allons jouer. Le mode de fonctionnement est simple. L'auteur du **Faux Coffre** n'a de pouvoir que sur l'histoire en plaçant nos personnages dans diverses situations. Il n'a aucun contrôle sur l'interprétation. De plus, il tient compte de la façon que le comédien a créé son personnage. « Qu'est ce que *Piédestal* ferait dans cette situation? », se demande-t-il à chaque fois que le personnage intervient. Le rôle de l'auteur est de créer un univers dans lequel les comédiens pourront travailler à faire réagir leur personnage.

3.3.1.1 *En attendant l'dégât d'eau*

2006. **Le Faux Coffre** monte un spectacle à partir d'une réalité régionale, le déluge de 1996 : ***En attendant l'dégât d'eau***. Les Clowns noirs sont alors descendus dans les rues de Chicoutimi, à l'occasion de divers événements culturels ou publics, pour annoncer leur pièce : «*Si vous voulez être sauvés du déluge, venez nous voir... Vous êtes maintenant avertis...* » Mon personnage apparaissait pour la première fois. Il m'a été alors très difficile d'endosser le rôle du *Clown noir*. J'oubliais souvent l'image que je projetais sur les gens. L'enveloppe du personnage était encore trop mince pour être en mesure de passer un message quelconque. J'ai aussi découvert qu'un personnage confus sème la confusion auprès du public.

C'est la multiplication de nos sorties qui m'a permis de donner des bases solides à *Piédestal*. Heureusement, la réponse du public était bonne et nous sentions

que quelque chose de bien se préparait. Le spectacle a été joué 39 fois dans la région. Quand on sait que la moyenne de représentations d'un spectacle professionnel à Saguenay est de douze, on voit bien qu'un phénomène était en train de se produire.

Lorsque les gens entraient dans le théâtre, on leur distribuait des gilets de sauvetage au cas où la porte ne résisterait pas à la vague. On les prévenait qu'il ne s'agissait pas d'un spectacle et qu'ils pouvaient parler en attendant que le barrage explose. Finalement, la mèche étant très longue, les clowns décident de raconter la raison qui les a poussés à cet acte désespéré. Une brigade anti-culture vient de s'installer au Saguenay et elle veut s'en prendre Clowns noirs. L'idée de créer un ennemi aux Clowns noirs m'a permis d'avoir davantage de ressources dans les animations publiques. Je pouvais facilement être celui qui menait double jeu.

3.3.1.2 *Roméo et Juliette de William Shakespeare, une histoire d'amour des Clowns noirs*

Nous avons poussé l'idée des Clowns noirs encore plus loin en créant ***Roméo et Juliette de William Shakespeare, une histoire d'amour des Clowns noirs***.

Évidemment, nous n'avons pas présenté le drame de Shakespeare. Les clowns se sont trouvé un mécène qui souhaite voir le classique amoureux. Mais la brigade anti-culture veut mettre à l'épreuve son concept d'élimination de la culture à Saguenay. L'affrontement est inévitable. Deux clowns sont tués, ce qui rend la

présentation du spectacle impossible. Finalement Trac réussit à survivre à l'effondrement de la tour de la brigade anti-culture et Grossomodo ressuscite Contrecoeur tué par le chef de la brigade et père de son amoureuse Ritabella.

Cette production a connu un vrai succès et nos biscuits chinois publicitaires ont suscité beaucoup d'intérêt auprès de gens qui n'allaient jamais au théâtre. *Piédestal* y apparaît comme quelqu'un de bien intégré au groupe. Il est capable d'avoir des échanges musclés avec les autres, mais demeure quand même le petit nouveau. Le travail d'interprétation pour cette création fut plus facile, puisque j'avais déjà vécu un an avec mon personnage. La difficulté maintenant était plutôt de ne pas tomber dans la facilité et d'essayer de me renouveler.

J'avais enfin la chance d'être présent tout au long de la pièce et d'avoir un impact dans l'histoire. J'ai donc pu peaufiner mon jeu. Dans cette production, on voit bien comment *Piédestal* veut tirer avantage du malheur des autres. Il essaie de prendre le rôle de Roméo destiné à Contrecoeur, puis celui de Trac qui dit quitter la troupe en suscitant la pitié de tous. J'ai vraiment développé l'arme de *Piédestal* dans cette production : l'utilisation de l'empathie pour profiter du malheur des autres.

3.3.1.3 *Barabbas dans la Passion, les origines du premier Clown noir*

2008. *Barabbas dans la Passion, les origines du premier Clown noir*. Une production particulière. Une « vraie » pièce, jouée sans prétexte à inventions

matérielles, sans décrochements rappelant les Clowns noirs. Ceux-ci sont plutôt au service d'un spectacle. Mise en abîme sans doute intéressante, mais les spectateurs se plaignent que les clowns leur manquent. De plus, nous avons fait appel à un metteur en scène étranger, Jérôme Sauvion, qui ne connaît pas particulièrement notre travail.

Il m'a donc fallu expliquer mon personnage, expérience toujours riche pour un comédien. Dans cette pièce, Piédestal joue Zaché, le collecteur d'impôt qui doit travailler pour Ponce Pilate et Barabbas. Il s'agissait de juxtaposer *Piédestal* à Zaché. Le résultat est un personnage manipulé et soumis, qui finit par prendre le contrôle de sa personne pour partir en tournée avec Lazare.



PHOTOGRAPHIE 4 – Une scène de *Barabbas*, Théâtre du Faux Coffre 2008 (photographie : Marie Noël Lapointe).
Comédiens : Martin Giguère et Pascal Rioux

Ce spectacle a été pour les Clowns noirs une création extrême. Nous avons tenté de jouer un texte sans notre code propre. Je pense que c'était un passage obligé pour voir où se tenait la ligne d'équilibre de nos productions.

4

CONCLUSION

Dans ce travail, ma création s'est définie comme étant l'invention d'un personnage dans un cadre de création collective. Il s'est inscrit dans la perspective d'un axe de recherche personnel intégré à ma pratique professionnelle. Au centre de ma réflexion sur cette création, un concept fondamental est apparu, celui de *clown comédien*, fondé sur l'envie de revenir, par-delà l'héritage de la *commedia dell'arte*, aux idées fortes qui sont à l'origine du clown et de briser son image actuelle.

L'observation qui a guidé l'ensemble de ma réflexion est que la *commedia dell'arte* du début de la Renaissance constitue un modèle artistique et fonctionnel dont le **Théâtre du Faux Coffre**, sous plusieurs aspects, est parent. C'est donc un rapprochement poussé entre ces deux réalités qui a d'abord été fait, en gardant en tête d'éclairer de cette manière la démarche et le fonctionnement du **Théâtre du Faux Coffre** et d'en faire apparaître la singularité et l'originalité.

J'ai situé dans ce contexte ma création d'un personnage, *Piédestal*, et me suis intéressé au mode de production contemporaine d'un type. Pour ce faire, j'ai développé un processus de création en étapes, qui permet au comédien de trouver son personnage type. J'ai aussi découvert que les types sont imitables par appropriation personnelle.

Enfin, sur le plan organisationnel, j'ai mis de l'avant un mode de fonctionnement inspiré de celui des compagnies de *commedia dell'arte*, ce qui m'a permis de faire en sorte qu'un théâtre non subventionné comme le **Faux Coffre** soit rentable. Je pense même avoir identifié les outils nécessaires à l'élaboration d'un système de gestion des productions qui permettrait aux organismes de traverser les trois premières années d'activité nécessaires pour avoir accès à des subventions de l'État.

BIBLIOGRAPHIE

- CLAVIER Michèle et Danielle Duchefdeville, ***Commedia dell'arte, le jeu masqué***, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1994.
- CORVIN Michel, ***Dictionnaire culturel***, Le Robert, Paris
- DÉGAINE André, ***Histoire du théâtre dessinée***, A.-G.Nizet, Saint Genouph, 1992.
- FO Dario, ***Le gai savoir de l'acteur / manuale minimo dell'attore***, L'Arche, Paris, 1990.
- GREFFARD Madeleine et Jean-Guy Sabourin, ***Le théâtre québécois***, Éditions Boréal, Montréal, 1997.
- Shakespeare (trad. G. de Pouralès), ***Tout est bien qui finit bien*** (acte I scène 3), cité par Michel Corvin, dans ***Dictionnaire culturel***, Le Robert, Paris.
- Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma [En ligne] <http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca>
- TABLEAU 1** - SNIDER Bradley, ***Mon argent, mon choix [...] divertissement, La culture en perspective***, catalogue no. 0030287-004-XIF, www.statistiquecanada.ca.

ANNEXES



Le Clown Noir au Masque de Fer, décembre 2009

Photo : Alexandre Nadeau

Les comédiens : Patrice Leblanc, Pascal Rioux, Pierre Tremblay, Martin Giguère, Christian Ouellet et Éric Laprise



Le Clown Noir au Masque de Fer, décembre 2009

Photo : Alexandre Nadeau

Les comédiens : Patrice Leblanc, Pascal Rioux, Pierre Tremblay, Martin Giguère et Éric Laprise



Le Clown Noir au Masque de Fer, décembre 2009
Les comédiens : Patrice Leblanc, Pierre Tremblay et Éric Laprise

Photo : Alexandre Nadeau



Le Clown Noir au Masque de Fer, décembre 2009
Les comédiens : Patrice Leblanc, Pascal Rioux, Pierre Tremblay et Éric Laprise

Photo : Alexandre Nadeau