

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

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

**PAR
ERIKA BRISSON**

**SOLITUDES SCÉNIQUES :
LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE**

2012

Résumé

En parallèle de ma recherche pratique sur le spectacle *Le bain*, ce mémoire questionne mes ancrages théoriques et esthétiques dans le cadre spécifique du jeu de l'acteur. Cette réflexion est née d'une affirmation et d'une prise de position face à mon médium, explorer les Solitude[s] Scénique[s] : La présence de l'absence.

La spécificité de ma recherche, ancrée dans l'expérientiel, me pousse à étudier cette affirmation dans une considération à la fois théorique et à la fois en référence à mes travaux pratiques.

C'est tout d'abord à travers les principes de la distanciation que Bertolt Brecht applique au jeu du comédien que j'articule ma réflexion. Ce jeu en distance me permet une ouverture où la présence du comédien devient le fruit d'un travail corporel issu de la biomécanique de Vsévolod Meyerhold. Les concepts de ces deux metteurs en scène pris sous cet angle me permettent de créer deux laboratoires de recherche que j'analyse en relation à leurs théories. De ces principes et ces travaux émerge un jeu où la présence du comédien se caractérise par son absence.

J'engage ensuite ce jeu dans une exploration des espaces de vide et de silence que propose Claude Régy où la présence peut être confrontée à une co-présence, une co-présence qui l'entraîne dans un dialogue de l'apparition et de la disparition. À cette référence j'appose celle de Marie Brassard qui elle, seule sur scène, expérimente une exploration également de l'utilisation des différents médias et médiums comme co-présence capable de générer de l'absence.

J'expose ensuite mon processus de création qui se veut un laboratoire d'expérimentation afin de voir si l'absence peut générer de la présence, ou plutôt si la présence peut s'absenter pour alimenter une multiplication des effets de présence. Une piste qui pourrait devenir un concept de création où la solitude sur scène intensifie cette présence paradoxale du comédien.

Remerciements

Tout d'abord, aux membres de mon jury, Constanza Camelo Suarez et Steve Giasson, merci pour votre temps et votre contribution si précieuse.

À Jean-Paul Quéinnec, mon directeur de recherche, le plus grand des mercis pour ta patience, ton soutien, ton engagement toujours sans faille, ta confiance surtout! Merci de m'avoir permis de développer ce projet et de le faire grandir. Je n'y serais jamais arrivée sans toi!

À Elaine Juteau et Jean-Philippe Sisle, merci, merci, merci, pour votre collaboration, votre apport incroyable au projet final, vous avez rendu possible cette folie!

À tous les professeurs, artistes, collègues et étudiants qui ont participé à cette recherche, merci de votre générosité.

Marcel Marois et Michaël La Chance, merci de votre passion.

M. Lagarce qui nous regarde peut-être de là où il est, Normand Chaurette, Christian Lapointe et Guillaume Ouellet, merci de m'avoir prêté vos mots, votre talent.

Anick Martel, merci pour ta plume bien sûr, mais merci surtout pour ton amitié, ta présence, ta folie, ta créativité, je t'aime mon amie.

Alexandre Nadeau, merci pour ta collaboration extraordinaire à chaque étape de ce parcours, pour le voisinage de bureau si survolté, sans toi, ces cinq années n'auraient pas été pareilles.

Alexandre Rufin, merci pour tes images, ta patience, ta résistance à l'eau froide, ta présence dans ma vie pendant ces deux ans et pour tellement d'autres choses encore...merci Monsieur.

Dario Larouche, un merci tout spécial pour m'avoir donné ma chance, c'est un tel plaisir de travailler avec toi!

À ma famille, mon père, mon frère, ma p'tite belle-sœur, ma sœur, merci de faire partie de ma vie, d'accepter ma folie, je vous aime plus que je ne pourrai jamais le dire. Ma mère...ma mère...il y aurait tant à dire. Je t'aime, merci d'avoir toujours cru en moi, plus que moi-même bien souvent, tout ceci c'est grâce à toi.

À tous ceux qui m'ont entourée de près ou de loin pendant ces cinq années universitaires, merci d'avoir fait partie de cette aventure!!!

Table des matières

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
LISTE DES FIGURES.....	VI
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : ANCRAGES THÉORIQUES ET EXPÉRIMENTATIONS.....	8
1.1 LA DISTANCIATION.....	11
1.1.1 Principe fondateur chez Bertolt Brecht.....	11
1.1.2 Laboratoire d'expérimentation sur la distanciation.....	14
1.2 LA BIOMÉCANIQUE.....	17
1.2.1 Meyerhold et la mécanique corporelle.....	17
1.2.2 Laboratoire d'expérimentation sur la biomécanique.....	19
CHAPITRE 2 : ANCRAGES ESTHÉTIQUES; DÉLIMITATION D'UN CADRE DE TRAVAIL.....	24
2.1 VIDE ET SILENCE POUR UNE CONFRONTATION AU PRÉSENT.....	26
2.1.1 Claude Régy.....	26
2.1.2 Laboratoire de création sur la co-présence avec l'acteur.....	30
2.2 MARIE BRASSARD : LA CO-PRÉSENCE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES.....	31
2.2.1 Marie Brassard.....	31
2.2.2 Laboratoire de création sur la co-présence avec la technologie.....	34

CHAPITRE 3 : DÉMARCHE DE CRÉATION.....	37
3.1 TROIS FONDEMENTS DE MA CRÉATION.....	40
3.1.1 Le texte : le choix de la bonne chaussure.....	40
3.1.2 L'espace : le lieu de la marche.....	42
3.1.3 Le comédien : le corps en marche.....	44
3.2 ÉTAPES DE CRÉATION DU PROJET <i>LE BAIN</i>.....	46
3.2.1 Première étape de travail.....	46
3.2.2 Deuxième étape de travail.....	50
3.2.3 Troisième étape de travail.....	52
3.3 LE PARADOXE DE LA PRÉSENCE COMME POSSIBLE CONCEPT DE CRÉATION.....	53
3.4 L'HEURE DES CONSTATS.....	55
CONCLUSION.....	61
BIBLIOGRAPHIE.....	65
ANNEXE I.....	68
Texte <i>Cinquième</i> , Guillaume Ouellet, 2010	
ANNEXE II.....	84
Texte <i>Le Bain</i> , réécriture Elaine Juteau, 2011	

Liste des figures

Figure 1 : <i>Ce qui meurt en dernier</i> , photo Jean-Philippe Tremblay (2009).....	3
Figure 2 : <i>TRANS[E] [DES] COR[PS] DÉCOR</i> , photo Nicolas Longpré (2009).....	17
Figure 3 : <i>TRANS[E] [DES] COR[PS] DÉCOR</i> , photo Nicolas Longpré (2009).....	17
Figure 4 : <i>MARIE SANS NUIT (Pour chaque nuit une nouvelle marie)</i> , photo Anick Martel (2010).....	21
Figure 5 : <i>MARIE SANS NUIT (Pour chaque nuit une nouvelle marie)</i> , photo Anick Martel (2010).....	21
Figure 6 : Marcial Di Fonzo Bo en travail, <i>Paroles du sage</i>	28
Figure 7 : <i>4 :48 Psychose</i> , photo Don Hogan Charles/New York Times (2005).....	30
Figure 8 : <i>Moi qui me parle à moi-même dans le futur</i> , Marie Brassard FTA (2011).....	33
Figure 9 : <i>Moi qui me parle à moi-même dans le futur</i> , Marie Brassard FTA (2011).....	33
Figure 10 : <i>La douzième bataille d’Isonzo</i> , photo Erika Brisson (2010).....	35
Figure 11 : <i>Cinquième</i> , image Alexandre Rufin (2010).....	43
Figure 12 : Affiche du spectacle <i>Le Bain</i> , conception Elaine Juteau (2011).....	55
Figure 13 : Projection pendant le spectacle <i>Le Bain</i> , Image Alexandre Rufin (2011).....	57
Figure 14 : Projection pendant le spectacle <i>Le Bain</i> , Image Alexandre Rufin (2011).....	57
Figure 15 : Répétition <i>Le Bain</i> , photo Elaine Juteau (2011).....	57
Figure 16 : Répétition <i>Le Bain</i> , photo Elaine Juteau (2011).....	57
Figure 17 : Répétition <i>Le Bain</i> , photo Elaine Juteau (2011).....	57
Figure 18 : <i>Le Bain</i> , image Samuel Pinel-Roy (2011).....	59
Figure 19 : <i>Le Bain</i> , image Samuel Pinel-Roy (2011).....	59
Figure 20 : <i>Le Bain</i> , image Samuel Pinel-Roy (2011).....	59
Figure 21 : <i>Le Bain</i> , image Samuel Pinel-Roy (2011).....	59

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

(Farcy et Prédal, 2004)

INTRODUCTION

Lorsque l'on parle de présence au théâtre, on s'imagine immédiatement cet acteur qui, par sa seule apparition sur scène, captive et dirige notre regard. Nous n'arrivons pas à nommer la sensation qui nous envahit, mais il est indéniable que « quelque chose » se passe, en nous et dans la salle. Patrice Pavis affirme que la présence relèverait d'une « communication corporelle directe avec le comédien perçu »¹, autrement dit, du choc entre la présence du comédien et celle du spectateur se rencontrant dans un même lieu. Arriver à cette communication entre la scène et la salle est pour moi le but à atteindre, la base à partir de laquelle les portes de l'expérience théâtrale s'ouvrent. C'est également, et surtout, le point de départ d'un long questionnement. La présence est-elle un matériau malléable? Comment mettre en œuvre un système qui la valorise? Peut-on utiliser la présence comme matériau de base à la création? Comment penser une production à partir d'une notion qui s'apparente autant au domaine de la sensation?

Je savais ces questions pertinentes depuis longtemps, mais le besoin de pousser plus loin avec une maîtrise ne m'est apparu incontournable que lorsque j'ai ressenti les effets d'une vraie communication avec les spectateurs.

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions ARMAND COLIN, 2009, p.270.



Figure 1 : *Ce qui meurt en dernier*, 2009
 Martha Van Geschwitz
 Photo : Jean-Philippe Tremblay

Février 2009, j’entre en scène en tant que Martha Van Geschwitz avec les mots de Normand Chaurette² en bouche. En quarante minutes, je dois traverser autant de pieds, en ligne droite, presque sans bouger. La scène : un corridor cerné d’une poutre avec trois chandelles à un bout et d’un rideau d’eau à l’autre, le public de chaque côté. Un flot de paroles se déverse dans la salle. Je marche, droite, entre ces deux masses vivantes, un temps, nos respirations s’unissent, et là... la décharge. L’impression que des câbles d’acier viennent de s’accrocher à mes côtes pour me connecter à chacun des spectateurs. La sensation d’être en vie plus que jamais je ne l’ai été, d’avoir le pouvoir d’amener cette salle dans un autre monde, un autre lieu, un lieu commun à nous, maintenant. Une fois le spectacle terminé, je discute avec les gens qui se trouvaient dans la salle. Un commentaire ressort : « J’ai eu

² Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier*, Leméac/Actes Sud Papiers, 2011, 48 p. Je reviendrai sur cette expérience dans le chapitre II à propos de mon laboratoire sur la co-présence avec un autre acteur.

l'impression de vivre une expérience, je ne sais pas trop laquelle, mais je me suis sentie en vie du bout des orteils au bout des cheveux pendant quarante minutes. » Qu'est-ce qui fait que ce projet a un tel pouvoir? Comment la présence d'un être humain seul dans un espace peut-elle avoir une telle force? Dans ce projet, il s'agissait sûrement de l'absence d'incarnation au profit de la parole, du travail de la voix et du vide de cet espace dans lequel le spectateur arrivait à tout voir, tout construire. Cette solitude à double tranchant provoque à la fois un vertige, une appréhension à affronter dans un face à face le spectateur et à la fois, offre une relation privilégiée, voire charnelle, avec ce même spectateur et l'ensemble de l'événement théâtral.

Quelques années plus tard, je me retrouve à assister à une présentation d'une version laboratoire du spectacle *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* écrit mis en scène et joué par Marie Brassard. Je reviendrai sur cette production au cours du chapitre deux, mais je souligne ici la sensation que j'ai vécue lors de cette soirée. Minuscule devant une projection surdimensionnée, la comédienne se tient devant nous en laissant s'échapper de manière presque hypnotique un texte qui nous emmène dans les méandres de ses souvenirs. Rivée à ma chaise, complètement enveloppée par l'image, je ne crois pas avoir cligné de l'œil une seule fois tellement le lien qui m'unissait à la comédienne sur scène était fort. Sans décor, dans un espace vide à l'exception des deux musiciens, plaçant les mots devant nous plus qu'elle ne les joue, elle a réussi à me transporter ailleurs, à me faire entrer en contact avec elle et tout cet univers, cet espace qui se construisait ce soir-là, entre nous.

En y regardant de plus près, chacun de ces éléments ayant contribué à rendre la présence du comédien efficace et assez puissante pour tenir tout au long de la représentation dans ces deux projets tient au vide, à l'absence. C'est là que ma recherche prend son envol : Confronter la présence du comédien dans l'exercice de sa pratique au vide et à l'absence; utiliser ce vide et cette absence comme « voie » vers une dramaturgie et vers des concepts esthétiques afin d'en faire des partenaires de jeu qui confère à la présence du comédien la force nécessaire pour entrer en contact avec le spectateur, pour créer une expérience à la fois individuelle et collective. Le jeu, avec le texte et l'espace comme alliés, sera l'axe central autour duquel tourneront les questions sur l'absence et la présence, le vide et le plein qui fondent ma recherche : le comédien peut-il s'effacer, s'absenter pour laisser le vide prendre tout l'espace, le laisser prendre de l'ampleur et créer une forte réalité de ce même espace? Une absence de l'acteur qui provoquerait une mise en présence de son environnement scénique? Est-ce de ce vide que naît l'ouverture nécessaire pour qu'un dialogue polyphonique entre l'acteur et l'ensemble des composantes scéniques (texte, espace, temps, spectateur...) puisse avoir lieu? Si le comédien peut s'absenter, lorsqu'il redevient « présent » aux yeux du spectateur, sa présence s'en trouve-t-elle renforcée?

En confrontant le jeu de l'acteur au vide du texte et de l'espace, en articulant ce jeu autour de l'absence d'incarnation au profit d'un travail corporel, j'ai créé des laboratoires de recherche, étapes d'un parcours menant à la création d'un spectacle, que je décrirai dans mon chapitre trois : *Le Bain*, d'après le texte de Jean-Luc Lagarce, auteur français contemporain.

C'est à partir des chamboulements de la pensée et de la création théâtrale du début du XXIème siècle qui ont valorisé la notion de présence, que s'ancre cette recherche. Plus seulement considérée comme une qualité extraordinaire de l'acteur, la présence devient une condition (qui repose certes sur la technique, mais surtout sur un état d'écoute) avec laquelle le spectacle se construit. Donc et de façon traditionnelle, dans le premier chapitre, nous proposerons un ancrage historique de cette notion. Cependant, pour maintenir la spécificité de ce mémoire en recherche création j'ai volontairement restreint cette approche pour favoriser la confrontation de ces pistes théoriques avec mes protocoles pratiques. Dynamisée et structurée par une méthodologie heuristique, ma recherche prend ainsi forme autour de ma propre expérimentation des concepts théoriques présentés. J'exposerai donc les laboratoires qui se sont construits en rapport avec ces concepts. Ensuite, je développerai mon investigation en m'attachant à deux références esthétiques puisées dans le théâtre très contemporain français et québécois pour guider mon questionnement autour de l'absence et du vide. J'appliquerai la même méthode de confrontation et de dialogue avec mes propres laboratoires cette fois axés davantage sur la création. Enfin, forte de ce cheminement théorique, je resserrai ma réflexion en décrivant et analysant le parcours du processus de création de mon projet final. Car c'est bien cela qui m'intéresse, le processus par lequel le comédien doit passer pour arriver à un état de présence qui permette l'absence.

Des explorations qui ont amorcé la recherche jusqu'à la présentation finale, dans ce mémoire, je tenterai d'exposer les mécanismes qu'on doit parfois dérouiller avant de

pouvoir les faire fonctionner et ceux qu'on doit bloquer pour laisser la place à d'autres. Autant d'expériences de création qui me permettront peut-être de répondre à ces paradoxes : Peut-on rendre l'innommable et l'intangible de l'expérience du vide sur scène perceptible et transmissible? Est-ce que la présence de l'absent est une voie de création pour une œuvre théâtrale?

CHAPITRE 1

ANCRAGES THÉORIQUES ET EXPÉRIMENTATIONS

Le vingtième siècle, un vent de changement souffle sur les scènes de théâtre partout dans le monde; une remise en question profonde sur la manière de penser, concevoir et jouer le théâtre. Rejetant en bloc la suprématie du texte et de son sens, de nombreux créateurs mettent de côté les façons dites classiques et naturalistes de penser la scène pour trouver quelque chose...quelque chose de nouveau. Que ce soit Bertolt Brecht et sa distanciation ou Vsevolod Meyerhold et son travail sur les actions physiques, pour ne nommer que ceux auxquels nous nous intéresserons de plus près, on assiste à un revirement formel profond qui va changer pour toujours le visage théâtral. Dorénavant, l'acteur et son espace seront au centre des recherches et des créations.

Brecht et Meyerhold ont posé les jalons qui guident ma recherche. D'abord parce que les deux proposent une manière pratique, une méthode de travail concrète que l'acteur peut appliquer sur le plateau. D'une notion théorique, la présence de l'acteur, chacun dégage une véritable méthodologie de création s'adressant directement au comédien. Les deux s'emparent de la notion de vide et d'absence, qui sont selon moi des portes d'entrée pour travailler la présence, et les offrent au comédien en tant que matériau de création. Si

Meyerhold a œuvré avant Brecht, ce qui lui a permis de creuser des pistes ouvertes par ce dernier, pour moi, ils sont l'un vis-à-vis de l'autre anachroniques mais néanmoins complémentaires. En effet, il m'a semblé indispensable de passer par le jeu brechtien pour mieux saisir le travail du corps que propose Meyerhold; délaissé le personnage ainsi que le prônait Brecht afin de prétendre à la virtuosité du corps meyerholdien. Ainsi, ils s'imbriquent l'un dans l'autre créant un chemin de pensée peut-être singulier, mais qui est celui qui me mène directement à ma problématique.

J'ai fait du jeu et de la présence du comédien mon parti pris artistique. Cette considération spécifique m'aide à délimiter la particularité de mon point de vue. Bien que les concepts de ces deux hommes sur le théâtre soient intéressants dans leur globalité, c'est précisément pour leur approche du jeu et de la présence du comédien que je les relie à ma recherche. Faire de la présence l'élément dramaturgique principal d'une production demande de reconsidérer certains principes dits traditionnels du théâtre : nommons entre autres choses la cohérence de lieux et d'actions ainsi que l'incarnation psychologique du personnage. Ce sont ces reconsidérations fondamentales et formelles que je tenterai d'éclaircir ici.

1.1 LA DISTANCIATION

1.1.1 Principe fondateur chez Bertolt Brecht

Si, pendant des siècles, la forme dramatique aristotélicienne³ a dominé les scènes théâtrales, la recherche sur la présence de l'acteur depuis le début du XXIème siècle a peu à peu généré de nouvelles formes, de nouveaux cadres. À ce théâtre dramatique, Brecht opposera la forme épique qui, selon lui, est la seule voie pour arriver à faire réfléchir le spectateur, à le rendre actif. L'engagement politique de Bertolt Brecht le conduit à vouloir donner une nouvelle fonction au théâtre. Pour lui le théâtre à forme dramatique endort les spectateurs en les laissant se faire porter par les émotions des personnages : « Ils ont bien les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent. Ils n'écoutent pas non plus, ils dressent les oreilles. Ils voient la scène comme s'ils étaient envoûtés [...]. »⁴ Il n'est que le témoin d'une histoire sur laquelle il n'a aucune prise et qui se déroulera sans lui jusqu'au dénouement qui bouclera la boucle du spectacle en ne lui laissant que la douce impression d'une bonne histoire. Pour Brecht, cette idée de la représentation théâtrale est insuffisante. Il souhaite éveiller le regard critique du spectateur trop longtemps endormi. Dans ses *remarques sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (Ecrits sur le théâtre, p. 36 et suivantes), Brecht formule une première schématisation, sous la forme d'un tableau, de l'opposition entre le théâtre épique et le théâtre dramatique. Il y affirme que la forme dramatique est action, qu'elle se déroule sous une forme linéaire et continue, le dénouement prime sur tout, il occasionne des sentiments aux spectateurs épuisant ainsi son activité intellectuelle. À son opposé, la forme épique est plutôt narration. Elle se déploie de

³ Aristote, *La poétique*, trad. Jean Lallot et Évelyne Dupont-Roc, Éditions du Seuil, Paris, 1980, 465p.

⁴ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1976, p.38

façon sinueuse, l'évolution de l'action n'étant plus linéaire. C'est le déroulement qui importe, il éveille l'intellect du spectateur en l'obligeant à des décisions.

Pour qu'un tel théâtre puisse exister, un principe fondamental doit être appliqué autant chez le spectateur que chez l'acteur. Ce principe est ce que Brecht nomme le « *Verfremdungseffekt* »; l'effet de distanciation. Le résultat principal, et voulu, de la distanciation est la disparition de l'illusion au profit de la prise de conscience. Pour tous les participants du spectacle, une distance s'installe entre eux et l'action. Pour le spectateur, une distance entre lui et l'action qui se déroule devant lui; ce qui lui permet le regard critique dont nous parlions plus haut. Pour le comédien, c'est une distance entre lui et son personnage qui s'installe.

À aucun moment il ne se laisse aller à une complète métamorphose. [...] Il doit se contenter de montrer son personnage ou, plus exactement, ne pas se contenter de le vivre; ce qui n'implique pas qu'il lui faille rester froid [...]. Simplement, ses propres sentiments ne devraient jamais se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement.⁵

Pour Brecht, cette distance était le plus souvent motivée par un désir de prise de conscience politique. Pour moi, elle devient plutôt le moteur d'une prise de conscience de la présence; chez l'acteur, de sa présence comme corps et non comme personnage (on garde ici, la finalité brechtienne) et chez le spectateur, c'est de même une prise de conscience de sa propre présence comme élément vivant et participatif de l'événement théâtral.

⁵ *Petit organon pour le théâtre*, Op. Cit., P.64.

Ce principe appliqué au jeu du comédien m'intéresse particulièrement parce qu'il demande un nouveau style de jeu impliquant des moteurs complètement différents. Si l'identification au personnage permettait de trouver les nuances de jeu justes afin de véhiculer les émotions du protagoniste, la distanciation demande de nouveaux ancrages scéniques et dramaturgiques. Puisque l'objectif n'est plus le dénouement mais bien le déroulement, le comédien peut-il se contenter comme ancrage d'une suite d'actions physiques et vocales pour constituer son parcours? Loin d'être réducteur, ce jeu en distance amène le comédien à plus d'écoute puisqu'il l'oblige à être toujours conscient qu'il est là, maintenant, dans un état de présence et de présent.⁶ Il montre et porte quelque chose, contrairement à l'identification qui laisse le comédien au bord d'un gouffre émotionnel, dans lequel il peut être happé et dans lequel il peut se perdre. On est évidemment très près de Diderot qui, deux cents ans auparavant, avait posé le paradoxe suivant concernant le jeu du comédien : *moins on sent, plus on fait sentir*⁷. Si on ne sent, plus, on bouge toujours. C'est sur la gestualité, sur le geste que le comédien posera dorénavant les bases de son jeu. Brecht va un peu plus loin en parlant plutôt de *gestus* que Patrice Pavis définit comme étant « une manière caractéristique d'utiliser son corps » (2009, p.152) dépassant la simple gestuelle. En effet, selon la réflexion brechtienne, la gestuelle individuelle est déterminée par le *gestus*

⁶ Plus tard, ce rapprochement entre la présence et le présent sera particulièrement décliné dans le théâtre performatif de Richard Schechner. Josette Féral en résume parfaitement ses concepts : « (...) deux idées fortes sont au cœur de l'œuvre performative. D'une part, son événementialité («it happens», dit Schechner) Elle prend place dans le réel et souligne cette même réalité dans laquelle elle s'inscrit en la déconstruisant, en jouant avec les codes et les compétences du spectateur (...) Elle met en scène, à cette fin, le processus, jouant avec les effets de présence, de réel et d'illusion. Elle amplifie donc l'aspect ludique des événements ainsi que l'aspect ludique de ceux qui y participent (performeurs, objets ou machines), inscrivant autant que possible une fluidité, une instabilité des signes ». Féral, Josette. 2008. «Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif». *Théâtre/Public : L'avant-garde américaine et l'Europe I. Performance*, no 190, p.28-35.

⁷ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, 191p.

social et fondamental de l'homme. Le *gestus* pourrait ainsi être entendu comme une attitude envers autrui. «Mieux vaut, pour l'acteur, utiliser les gestes que les mots (*non verbis, sed gestibus*).» (Pavis, 2009, p.153) En plus d'apporter une prise de conscience politique, cette implication du corps dans l'espace d'un théâtre contemporain (espace entendu sur le plan physique et esthétique) pourrait-elle entraîner une ouverture du jeu rendant possible un dialogue hétéromorphique (Guay, 2008) entre différentes présences : celle du comédien, du concepteur, du spectateur, mais aussi de l'environnement (aussi bien social qu'artistique)?

1.1.2 Laboratoire d'expérimentation sur la distanciation

C'est sur ce principe de distance à appliquer au jeu du comédien que j'ai créé mon premier laboratoire de travail : *TRANS[E] [DES] COR[PS] DÉCOR*. Ce laboratoire a été conçu lors de ma première session à la maîtrise dans le cadre du cours de démarche critique. Pour cette première étape, je voulais tenter de briser les mécanismes d'identification naturaliste au personnage que ma formation théâtrale avait inscrits en moi. Avec comme seul objectif celui de livrer le texte de Christian Lapointe *Trans(e)*⁸, je me tenais debout sur un cube au milieu d'un espace noir. Autour de moi, quatre comédiens, que j'appelle les «manipulacteurs», ayant pour mission de m'empêcher de livrer le texte, de me faire violence. Le texte était repris deux fois, une première fois avec l'intervention presque incessante des manipulacteurs me poussant, me soulevant, me bandant les yeux, me mettant de la musique à plein régime dans les oreilles, et une deuxième fois assise sur mon cube, physiquement épuisée, altérée de tant d'altérités. L'énergie qui venait d'être déployée

⁸ Christian Lapointe, *Trans(e)*, Éditions Les Herbes Rouge, Montréal, 2010.

m'entourait et soutenait la soudaine douceur des mots qui sortaient de ma bouche. L'objectif n'était pas d'être épuisée mais cet état m'a aidée à n'être focalisée que sur mon corps car la moindre action devenait difficile. Je devais m'appliquer, prendre conscience de l'action que je voulais poser pour la réaliser jusqu'au bout. Ce qui m'a amenée hors de l'incarnation du personnage, au-delà de ma présence, j'étais surtout un corps présent dans l'espace.

Les mots de Christian Lapointe étaient un terrain idéal pour ce premier laboratoire. Tout comme Brecht, il prône un engagement social certain tout en laissant parler l'acteur de ce qu'il est en train de faire plutôt que de le laisser s'empêtrer dans un récit fictionnel que la sonorité des mots laisse de toute façon entendre au spectateur. Selon Lapointe, le comédien doit constamment être dans l'immédiateté du geste et dans le présent de la salle⁹. La distanciation brechtienne, si maîtrisée, me permettra une plus grande acuité, une attitude plus critique face à l'écriture du plateau; une ouverture de conscience du geste et de la parole afin d'arriver à un état de disponibilité qui me rend capable de ressentir l'intégralité du projet dans lequel il s'inscrit. C'est le sens que l'engagement prend pour moi. Être engagée dans un jeu et une présence qui se veulent créateurs de sens.

Le premier constat de ce laboratoire, et probablement le plus important, est qu'un travail de désincarnation du personnage doit passer, selon moi, par le corps, par une volonté de communication à partir de ce corps, une communication qui puisse nous conduire hors du

⁹ Christian Lapointe explicite sa façon de voir et concevoir le jeu du comédien dans le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* paru à la suite de ses textes *Anky ou la fuite* et *Opéra du désordre* aux Éditions Herbes Rouge en décembre 2011.

corps. Lapointe affirme que le corps ne doit pas être tendu, il doit tendre. Mon expérience a été la suivante : au moment où les manipulacteurs sont intervenus, une transformation s'est opérée dans mon corps. Alors que je n'avais été concentrée que sur mon texte et ce qu'il racontait, mon énergie s'est divisée en un double mouvement où je me trouvais centrée dans mon corps et tout à la fois complètement décentrée hors de lui. Les mots que je disais devenaient le point de départ à des mouvements et des gestes en réaction aux déséquilibres que me faisaient subir les manipulacteurs. Puisque leurs interventions n'étaient pas planifiées, mon corps et mon esprit étaient tout occupés à réagir à leurs actions. Mon texte continuait pourtant de sortir plutôt porté par l'énergie et le souffle de ce qui se passait que par le sens des mots. Deuxième constat, un travail de précision du geste est nécessaire. Dans ce laboratoire, les gestes étaient imprévus, spontanés, ce qui parfois conduisait à l'avortement du mouvement. Il me semblait important pour la deuxième étape de pousser plus loin ce travail de la gestuelle afin d'arriver à parvenir au bout d'un geste comme on va au bout d'une phrase. Ce qui renforcerait l'idée d'un corps porteur de sens.

Un troisième constat serait à souligner : l'apparition d'une position solitaire. Cette position qui, avec *TRANS[E]*, commence à construire mon processus est d'autant plus dynamique qu'elle s'exerce toujours dans un rapport à l'autre, dans une recherche d'altérité.



Figure 2 et 3 : *TRANS[E] [DES] COR[PS] DÉCOR*, 2009
Photos : Nicolas Longpré

1.2 LA BIOMÉCANIQUE

1.2.1 Meyerhold et la mécanique corporelle

D'un point de vue ontologique, s'intéresser à la présence du comédien, c'est inévitablement s'intéresser à son corps. Non seulement pour l'image qu'il renvoie dans la salle, pour son rayonnement, mais aussi et surtout pour son fonctionnement, ses gestes et mouvements. En 1914 Meyerhold affirmait déjà : « Si on ôte au théâtre la parole, le costume, la rampe, les coulisses, l'édifice théâtral enfin, tant qu'il reste l'acteur et ses mouvements pleins de maîtrise, le théâtre demeure le théâtre. »¹⁰ En effet, c'est autour du comédien et de son corps que Meyerhold a bâti tout son théâtre. D'abord acteur, il devient ensuite metteur en scène, mais sa formation oriente son travail de telle manière que le jeu

¹⁰ Vsevolov Meyerhold cité par Béatrice Picon-Vallin, *L'acteur poète approches de l'acteur meyerholdien*, Théâtre/Public n°164, mars 2002, p. 14.

Aujourd'hui, ce théâtre essentiel continue d'avoir ses défenseurs. Néanmoins, Philipp Auslander et ses réflexions sur la médiation comme effet de présence (1999) nous permettent de créer une nuance qui valorise le langage de notre époque. Cet aspect sera davantage développé dans le deuxième chapitre concernant le travail de Marie Brassard. Auslander, P. *Liveness Performance in a mediatized culture*. Londres : Routledge, 1999.

demeure toujours son axe central. Il met sur pied une véritable méthode de travail pour le comédien à partir du corps et des actions physiques. Il entraîne le comédien à ne faire qu'un avec tout son corps, à être en contrôle de celui-ci en tout point, comme le machiniste de la machine qu'il manoeuvre. En effet, pour lui, le corps du comédien est une machine autour de laquelle toute la création théâtrale gravite. Le comédien est ainsi relégué au rôle de machiniste et pour exploiter sa machine à son plein potentiel, il doit s'entraîner avec elle, tester ses moindres réflexes, ses limites. Il nommera cet entraînement la biomécanique qui, comme son nom l'indique, vise l'exploitation des mécaniques du corps. La biomécanique est fondée sur le principe que tout mouvement est composé de trois étapes : l'intention, l'équilibre et l'exécution. Le comédien doit entraîner son corps à décortiquer chaque mouvement, chaque geste, chaque mimique ou chaque action¹¹. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra exprimer sa pleine potentialité expressive corporelle. Dans son article sur l'acteur meyerholdien, Béatrice Picon-Vallin nous rappelle que chez Meyerhold, l'action physique « est la base de l'art de l'acteur : le mouvement n'est pas accessoire, il est la phase principale du jeu. »¹²

Pour Meyerhold non plus, l'interprétation ne passe pas par l'incarnation sentie des émotions du personnage. Pour lui, le comédien doit avant tout créer, jamais imiter ni reproduire. C'est la partition des actions physiques qui engendre l'émotion chez le

¹¹ En ce sens, A. Ubersfeld (1982) évoque le travail de l'acteur comme une énonciation plurielle dont la notion d'«actant» fait partie et qui serait comme un élément qui assure la fonction syntaxique. Or c'est bien cette corporéité de l'acteur/actant qui aide à relier les différentes instances de l'action dramatique. A. Ubersfeld, 1982, Lire le théâtre, Essentiel, Paris, Editions Sociales.

¹² Béatrice Picon-Vallin, *L'acteur poète approches de l'acteur meyerholdien*, Théâtre/Public n°164, mars 2002, p. 22.

spectateur. C'est au public de ressentir, il lui laisse donc le côté sensible pour laisser au comédien le soin de « maîtriser les moyens de transmettre au public une partition d'émotions, de suggestions, de questionnements, d'impulsions, de déclencher les processus qui convoquent imagination et réflexion, de mettre en jeu une forte activité associative de son *partenaire-spectateur* sans qui le spectacle n'existerait pas. »¹³ Et ces moyens résident dans le corps du comédien. Le travail corporel du comédien en jeu devrait, lorsqu'il est bien maîtrisé, évoquer sa propre matière dramaturgique. Dans un tel théâtre, la parole s'harmonise à l'action du corps pour la rythmer, la soutenir ou la contrer.

1.2.2 Laboratoire d'expérimentation sur la biomécanique

C'est autour de l'idée de ce jeu centré sur l'action physique que s'est construit mon deuxième laboratoire de travail : *MARIE SANS NUIT : Pour chaque nuit une nouvelle Marie*, réalisé à la deuxième session de ma maîtrise lors du cours de Production en Art. Le texte : une commande faite à une collègue de la maîtrise, Anick Martel. Je lui ai demandé de m'écrire un texte avec pour seule contrainte le vide, dans le fond ou dans la forme, peu m'importait. Elle m'a livré un texte où des mots et parfois même des bouts de phrases entiers manquaient, où les mots se décortiquaient pour se reconstruire créant une rythmique parfois saccadée parfois coulante :

Un ca, un ca, un cayi, un cayiyi, un _____, un ca-yi-er. C'est dans ça que _____ mets toutes mes secrets. Un grand ca__yi__er. À l'hôpital, y m'ont dit que ____ étais ben chanceuse d'être encore là. Mais _____ suis pas comme avant. Avant l' _____, avant Marie était _____ comme Madame Annie. C'est pour ça que si Madame Annie vient vouère les lumières avec moi, a va comprendre. Des

¹³ *L'acteur poète approche de l'acteur meyerholdien*, Op. Cit., p. 17.

*fois Madame Annie a m'regarde pis ses yeux sont pleins d'eau pis _____
vois ben que cé d'la pitié. Pis a m'dit pense Marie, té capable de te con
de te concen, de te con-cen-trer. Concentrer. Quand Madame Annie me
parle de même, le Mamzelle prend l'bord.¹⁴*

Pour ce laboratoire, j'ai fait appel à Dario Larouche, metteur en scène régional qui fait actuellement un doctorat portant sur le travail de Meyerhold¹⁵. Assise sur un chariot tapissé du texte et dix copies encore entre les mains, nous avons décomposé un mouvement bien simple, celui de prendre une feuille, de la mettre sous la pile et de passer à la suivante. Le regard fixe, les mots sortaient au rythme du papier. Un des défis considérables résidait dans le fait que le chariot était l'espace du laboratoire. Celui-ci étant déplaçable, c'est dans la galerie L'œuvre de l'Autre de l'UQAC, au beau milieu d'un vernissage que j'ai présenté ce travail. Les gens assistant au vernissage pouvaient me promener à loisir dans la galerie sans que cela ne doive altérer mon jeu et l'action sur le chariot.

Le travail du corps devenait une mécanique : prendre la feuille, la retirer de la pile, la remettre sous la pile, inlassablement. Il y avait quelque chose de l'automate, peut être trop d'ailleurs, c'est là un grand piège de la biomécanique pour un comédien mal entraîné, selon moi. Mais ce mouvement répétitif, exécuté au quart de tour, à certains moments disons-le, car je ne crois pas avoir toujours su garder le contrôle, cette mécanique bien huilée,

¹⁴ Anick Martel, *MARIE SANS NUIT : Pour chaque nuit une nouvelle Marie*, 2009, 9 pages. Texte qui fait partie du premier recueil de l'auteur : Porosité, publié en décembre 2011 aux Éditions La Clignotante.

¹⁵ *LE NÉO-MANIÉRISME MEYERHOLDIEN – redéfinition d'une vision des écritures scéniques actuelles dans une réactualisation des écrits et théories de Meyerhold*, thèse de doctorat en cours, dirigée par Irène Roy et Jean-Paul Quéinnec, Université Laval, Québec.

lorsqu'elle était surprise par une action nouvelle, froisser le papier ou le laisser tomber plutôt que de le replacer sous la pile, disait quelque chose que les mots eux ne pouvaient dire.



Figure 4 et 5 : *MARIE SANS NUIT : Pour chaque nuit une nouvelle Marie*, 2010

Photo : Anick Martel

Premier constat de ce laboratoire : le contrôle de son corps et la conscience de son espace sont primordiaux pour le comédien. Ici, mon espace était minuscule, un chariot de deux pieds de large sur quatre de long. Le spectateur pouvait s'approcher le nez rivé sur mon espace et me faire bouger. La plus grande difficulté venait de cette proximité du public. Le contact, presque physique dans ce cas, d'un corps en jeu et d'un corps qui ne l'est pas m'a profondément déstabilisée. Ils étaient près, trop près. Cette sensation vient, d'après moi, d'un manque de conscience de mon espace. Il avait été décidé que le spectateur n'y était pas inclus cependant, je l'ai laissé y entrer malgré moi. Est-ce dû à un manque d'entraînement qui a conduit à un manque de contrôle de mon corps, de ma concentration? C'est ce que je pense. D'où le deuxième constat : pour faire du corps, de la présence du comédien, un élément dramaturgique puissant, un entraînement intensif et rigoureux est capital. Ce travail permettrait-il au comédien d'atteindre un contrôle du geste tout en laissant place à

l'ouverture nécessaire pour qu'à la présence de l'acteur se rajoute le présent du réel avec l'environnement et le spectateur? Pour atteindre ce discours du corps, ce discours sensible qui ne vient pas des mots, il faut dépasser la virtuosité du geste. Cette virtuosité que la biomécanique et l'entraînement technique permettent au comédien d'acquérir, il lui faut l'abandonner, la laisser aller, une fois en jeu. Ce n'est qu'à cette condition, selon moi, qu'une traversée de cette zone créatrice entre présence et absence sera possible et efficace. Cette part performative est une grande zone de difficulté pour l'acteur de théâtre.

Que ce soit chez Brecht ou chez Meyerhold, l'acteur doit être en état d'écoute et d'éveil constant. La distanciation est essentielle pour qu'il puisse faire répondre son corps aux moindres stimuli, le faire travailler dans la lenteur comme dans la vitesse, atteindre une précision dans l'exécution de chaque action. Cette absence du personnage au profit de la présence du corps du comédien pourrait-elle être la voie pour faire disparaître le sens des mots et le corps du personnage au profit d'un vide où la présence de la matière sonore du texte et celle du corps du comédien peuvent se déployer? Peut-on faire de ce vide un outil dramaturgique qui se caractériserait par sa potentialité à disparaître puisqu'il ne tient qu'à la présence du comédien et en sa capacité à s'absenter pour le laisser exister? Ce vide pourrait-il être le lieu d'un face-à-face critique entre le comédien et son geste qu'il ne subit plus mais qu'il écrit tel un créateur, un auteur?

Alimentés par ces nouvelles considérations fondamentales, les créateurs du début du XXI^{ème} siècle, nommons encore une fois Christian Lapointe avec le Théâtre Péril pour qui

«le moins peut le plus», explorent différentes formes, différents lieux en tentant d'articuler leur travail autour de la présence du comédien. Il faut un nouvel espace pour cette nouvelle forme de jeu. Le prochain chapitre s'efforcera de poser des balises sur le plan de la création et de l'esthétique qui viennent démontrer la faisabilité et même le rapport concret de cette notion, que l'on pourrait dire de l'ordre de la sensation, pour construire une dramaturgie contemporaine au théâtre.

CHAPITRE 2

ANCRAGES ESTHÉTIQUES; LA DÉLIMITATION D'UN CADRE DE TRAVAIL

La présence du comédien a définitivement pris une place importante dans les créations contemporaines. Le corps du comédien comme lieu de l'expérience théâtrale conduit à un éclatement de possibilités; on peut faire du théâtre partout, avec tout et surtout, avec rien. Plusieurs artistes tels Jacques Copeau, Jerzy Grotowski ou encore Peter Brook s'efforcent de dépouiller la scène et le jeu de toute représentation, tentent de mettre en place un espace abstrait où la présence du comédien devient la clef de tous les possibles. J'ai choisi de présenter ici le travail de deux créateurs contemporains qui, je crois, illustre bien ma position personnelle à travers la pratique actuelle. Leur façon de voir, de penser et de faire du théâtre, me permet d'établir un cadre esthétique à l'intérieur duquel ma recherche et ma problématique peuvent s'élaborer à la manière d'un dialogue avec ces références.

2.1 VIDE ET SILENCE POUR UNE CONFRONTATION AU PRÉSENT

2.1.1 Claude Régy

On ne peut ni bouger ni parler vraiment sans d'abord être passé par l'immobilité et le silence intérieur, cette cavité souterraine de silence chez les gens, dont l'immensité de la scène vide serait un figuratif. Il faut savoir commencer par travailler sur le vide et le silence : c'est primordial quand on a l'audace d'émettre des sons et de dessiner des figures dans l'espace. Et le silence devrait continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation.¹⁶

Régy croit en un théâtre où le vide surgit et frappe le spectateur de telle manière que, de ce vide, ce dernier fait du sens ou du moins, une expérience significative. C'est surtout en travaillant l'espace qu'il tente de faire surgir ce vide; par espace, il n'entend pas seulement l'espace scénique mais aussi l'espace de la parole et l'espace du corps; jouer sur le silence, la suspension du corps dans l'espace. Il ne travaille cependant jamais directement le corps et la voix du comédien, il veut plutôt amener celui-ci à l'intérieur de lui-même. Dans le documentaire *Le passeur*¹⁷, de Elisabeth Coronel et Arnaud de Mezamat, il dit tenter de mettre l'acteur en contact, en relation avec la totalité de l'univers. C'est alors que surgissent une autre voix et un autre corps; le corps se transpose dans la voix et celle-ci sort de la voix quotidienne du discours, explique-t-il encore.

La présence du comédien comme un vecteur d'images, un vecteur d'imaginaire; une force capable d'entrer en contact avec le spectateur, de l'entraîner avec elle dans cette

¹⁶ Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1998, p.122.

¹⁷ Arnaud Mezamat; Elisabeth Coronel, collaboration de Sabine Quiriconi, *Claude Régy Le passeur*, ABACARIS FILMS-La Sept ARTE, France, 1997.

relation à l'univers. Pour que la présence ait une telle force, le silence et le vide sont indispensables. Le comédien doit se tenir là, immobile, dans le silence, il doit sentir d'où les mots veulent sortir, d'où les gestes veulent sortir, trouver ce centre qui précède la parole et le mouvement, ce centre que tout être humain a en lui. Dans un tel théâtre, «le spectateur perd tout savoir, tout préconçu, [...] il arrive [à] un état d'écoute, d'écriture.»¹⁸

C'est ce qu'il met en pratique avec *Woyzeck* de Georg Büchner. Dans une immense bâtisse industrielle désaffectée, les comédiens errent. Ils sont deux, l'un longe les murs, l'autre est immobile au centre, longtemps, le silence, le son des pas de l'homme dans les flaques d'eau au sol, elle, immobile puis...un geste, petit, infime, un tressaillement qui en appelle un autre, puis un autre. Le corps prend vie, tout change. Les deux corps se répondent soudain, se rapprochent, les mots sortent, résonnent dans l'espace nous faisant saisir toute l'ampleur du vide dans lequel nous nous trouvons.

Le silence et le vide comme ancrage afin de trouver ce centre qui propulse la voix et le geste. Privé de l'action, de la narration et du personnage, l'acteur doit s'en remettre à l'écriture. Pour Régy, tout est dans l'écriture. Selon lui, l'état de l'auteur avant qu'il n'écrive est le même que celui dans lequel doit être le comédien avant de parler. Il doit sentir l'origine de la parole, qui selon lui est le même que l'origine de l'écriture ou du geste, il

¹⁸ Marcial Di Fonzo Bo dans *Claude Régy Le passeur*, Op. Cit., 1997.

s'agit d'un centre en nous. Il faut se taire, écouter : «Dans le silence, la présence est multipliée. Dans le statisme, il y a des attractions comme dans le mouvement.»¹⁹



Figure 6 : voir note en bas de page

À partir de ces attractions, la voix et le geste (ici on voit bien cette relation à l'œuvre chez Martial Di Fonzo Bo²⁰) trouvent leur place et le comédien peut faire entendre sa voix, il n'y a plus de dialogue, c'est un monologue de la troupe, il n'y a qu'une seule voix, la voix du texte.

Cette volonté de faire entendre la voix du texte le conduit à travailler sur la forme monologuée. Pour *4:48 Psychoses* de Sarah Kane présentée la première fois en 2002 au Théâtre des Bouffes du Nord, il met en scène deux comédiens pour une seule voix : Isabelle Huppert et Gérard Watkins. Un comédien n'est perçu que comme émanation de la parole de

¹⁹ Claude Régy dans *Claude Régy Le passeur*, Op. Cit., 1997.

²⁰ *Paroles du sage*, mise en scène de Claude Régy : Théâtre National de Bretagne, février 1994 ; Théâtre Garonne, Toulouse, du 12 au 22 janvier 1995 ; La Ménagerie de verre, Paris, 8 février-26 mars 1995 ; Théâtre des Bernardines, Marseille, 1-6 mai 1995 ; Verbier festival & Academy, Suisse, juillet 1995.

l'autre. Par lui, une division s'opère, plutôt qu'une division, on pourrait parler d'étalement de l'espace de la parole rendant ainsi plus tangible l'énergie soutenant celle-ci. Un tel traitement entraîne inévitablement une abstraction scénique. L'abstraction, pour Régy, est un élément clef : «Il doit bien y avoir une manière concrète de faire apparaître l'abstrait»²¹, ce que le texte ne dit pas; le secret comme il se plaît à le dire. Ici c'est en opposant l'expression silencieuse de l'un et l'expression visible et audible de l'autre qu'il tente de faire naître l'abstraction; une co-présence scénique entre l'acteur et le texte qui semble les faire toucher l'un et l'autre à une limite du vide. Le statisme du corps et le déroulement régulier de la parole provoquent cet étalement de l'espace.

Le monologue devient ainsi un lieu d'exploration des plus intéressants où la présence du comédien ne s'ouvre pas seulement à une co-présence avec le texte mais avec de multiples co-présences. Ces co-présences participent à l'apparition de l'abstraction en déconstruisant la narration, elles rendent présent ce qui n'était pas supposé être là. Entre la présence du comédien et la présence de l'autre apparaît une distance, une distance à l'intérieur de laquelle le vide peut s'installer. Peut-être est-ce à l'intérieur de ce vide que réside le vivant de l'espace théâtral chez Régy, le secret ?

²¹ Claude Régy dans *Claude Régy Le passeur*, Op. Cit., 1997



Figure 7 : 4 :48 *Psychose*, 2005 Isabelle Hupert et Gérard Watkins
 Mise en scène de Claude Régy
 Photographe : Don Hogan Charles/The New York Times

2.1.2 Laboratoire de création sur la co-présence avec l'acteur

Ce qui meurt en dernier, projet mis en scène par Elaine Juteau diplômée du B.I.A. de l'UQAC, constituait une première approche de cette piste de la co-présence. Le texte de Charette nous présente la comtesse Van Geschwitz qui s'abreuve des *Short Story* relatant les faits-divers sanglants comme tout le monde à Londres en 1888. Dans sa solitude, elle se met à fantasmer et espérer la venue de nul autre que Jack L'Éventreur. Elle nous le décrit tantôt séduisant, tantôt repoussant, tantôt charmant, tantôt violent, entraînant le spectateur dans un tourbillon de mots où la réalité et l'imaginaire de cette femme deviennent indissociables. Sur scène, nous avons joué avec cette possible présence d'un autre. Un comédien, Jean-Sébastien Savard, errait autour de la scène sans jamais y entrer complètement, il marchait derrière le public sans jamais être devant. Il devenait le Jack réel, la menace planant sur Martha. Le spectateur, devant la présence de l'homme, transformait son fantasme imaginaire en un danger percutant dans sa potentielle apparition et sa possible disparition. Souvent, les partenaires sont face à face sur le plateau. Ici, la mise en distance de mon partenaire, son errance, exigeait de moi une autre forme d'écoute. Ne sachant pas où il

se trouvait dans l'espace, cette relation m'entraînait à écouter et même mieux, à sentir l'intégralité de cet espace.

Le silence de mon partenaire face au déferlement de parole de ma part, sa disparition et ses déplacements face à ma présence constante me semblaient des pistes idéales pour toucher à l'abstraction telle que Régy l'entend. Depuis ma place quasiment immobile, je vivais le paradoxe d'une ouverture instable et sensible. Du coup, il m'a semblé que cette co-présence de l'acteur générait un espace de jeu techniquement rigoureux et sensiblement démultiplié. Une situation qui me semble correspondre aux enjeux de l'acteur dans le théâtre contemporain. C'est ce que nous nous proposons d'observer avec la comédienne québécoise Marie Brassard en relation avec les nouvelles technologies.

2.2 LA CO-PRÉSENCE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES

2.2.1 Marie Brassard

C'est ça l'art, en fait. Quelque chose qu'on ne comprend pas et qu'on lance au visage des gens. Puis on dit : "Tenez, on peut regarder ça ensemble." Le théâtre nous permet de faire ça en temps réel. C'est une plateforme rêvée pour plonger dans l'abstraction ou dans les zones plus floues.- Marie Brassard²²

C'est autour du monologue et de cette idée de co-présence que la comédienne Marie Brassard construit ses créations. Pour elle, le théâtre est un art multi média. Avec Infrarouge,

²² Site officiel de la compagnie Infrarouge fondée par Marie Brassard: <http://infrarouge.org/> (consulté le 3 septembre 2011).

la compagnie qu'elle a fondée, elle s'associe à des artistes de partout et de pratiques artistiques diverses (vidéastes, cinéastes, musiciens, scénographes, danseurs, éclairagistes) afin de développer une manière de «mettre au monde les idées étranges ou informes qui germent dans [son] esprit. Avec eux, [elle] tente de dessiner dans l'espace des formes qu'on [n']a pas souvent vues. En donnant au son et à la lumière une place royale, [ils créent] ensemble des moments, qu'[ils recréent] à chaque représentation, qui ne peuvent se partager qu'en temps réel, here and now.»²³

À travers son travail, un langage particulier se développe, au niveau de la mise en scène, de l'espace et aussi du jeu. Ses monologues sont toujours peuplés d'autres présences que la sienne avec lesquelles inévitablement un dialogue se crée. Elle confronte la présence de sa voix et de son corps à celle du son ou de la vidéo pour tracer des mouvements dans l'espace susceptibles de rendre perceptibles les mouvements de son imaginaire.

Pour *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, présenté à l'Usine C lors de la dernière édition du Festival TransAmériques, debout au micro, ses deux musiciens à ses côtés, elle se livre à un monologue autofictionnel auquel se mélange la musique et l'image. Derrière elle, une projection immense sur laquelle défilent des images abstraites prenant parfois l'allure d'hallucinations psychédéliques, la musique électro-acoustique de ses musiciens et sa voix, parfois modifiée en direct, se joignent aux mots émanant de la comédienne qui se multiplie devant nous : «Il y a une femme âgée qui est en train de mourir,

²³ Site Infrarouge, Op. cit. 2011

explique Marie Brassard. Il y a une enfant qui vit dans un monde qu'elle a complètement fabriqué. Puis il y a moi, la femme que je suis dans le présent.»²⁴ À travers son monologue, un dialogue s'installe entre les trois femmes qu'elle fait apparaître, la musique et les images semblent retranscrire les mouvements imaginaires évoqués par le discours.



Figure 8 : *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, 2011



Figure 9 : *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, 2011

Cette création de Marie Brassard fait s'effacer la théâtralité au profit de la performativité du comédien. La performance de base du comédien étant d'être là et d'émettre des sons, c'est sur cela qu'elle fonde son jeu. Elle projette des mots, des phrases, en suivant ou en s'opposant au rythme de la musique. Tous ses sons semblent s'engouffrer

²⁴ Marie Brassard citée par Charles Bolduc, «La quadrature du temps». Journal VOIR (Montréal), 12 mai 2011.

dans la projection pour nous ramener à cette comédienne, seule, un corps propulsant des mots dans l'espace par qui tout ce monde imaginaire prend forme. Elle utilise l'image et le son comme partenaires de jeu afin d'ouvrir l'espace, ainsi le spectateur peut s'y projeter à son tour, guider par la présence du comédien.

2.2.2 Laboratoire de création sur la co-présence avec la technologie

Au cours de ma première année à la maîtrise, une étudiante au baccalauréat m'a approchée pour que j'assure la mise en scène de son projet de fin d'études. Je trouvais la proposition alléchante du fait qu'elle me permettrait d'appliquer les concepts de jeu que je tente de dégager dans ma recherche à une autre comédienne, de les aborder d'un œil extérieur.

Autour du texte *La douzième bataille d'Isonzo*²⁵ d'Howard Barker, j'ai tenté de mettre en place un espace qui permette un dialogue entre la comédienne et la projection vidéo. C'est en substituant la présence corporelle du personnage masculin au profit d'une présence de l'image que nous avons amorcé ce travail. Une voix enregistrée diffusée dans l'espace et trois écrans de projection devenaient les partenaires de la comédienne.

²⁵ Howard Barker, *Blessures au visage; La douzième bataille d'Isonzo*, Paris, Éditions théâtrales, 2002, 116p.

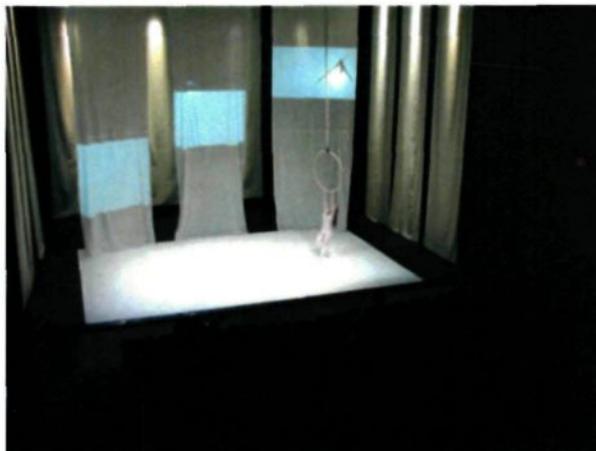


Figure 10 : *La douzième bataille d'Isonzo*, 2009
Photo : Erika Brisson

Guidée par le travail de Marie Brassard, j'ai tenté de mettre en place un dispositif où la présence de la comédienne ferait face à la présence d'un partenaire multi média (son et image). Il me semblait qu'entre ces deux présences, un écart se creuserait, un espace que le spectateur pourrait investir, un espace qui deviendrait le lieu de l'expérience sensible des présences convoquées.

Le constat principal de ce travail est la grande difficulté dans laquelle la comédienne s'est retrouvée face à cette solitude et cette obligation d'être l'instigatrice d'un dialogue avec la technique qui a eu tendance à creuser les distances et les écarts que j'ai voulu entre les éléments sur scène. Très contemporain, ce jeu demande au comédien une écoute, une assurance de sa propre présence hors du commun, une technique qui doit accepter de se modifier et peut-être même de s'augmenter face à de nouvelles formes de dialogue. C'est bien ce champ de recherche qui, pour cette fois n'était pas atteint, mais qui est venu se réinjecter dans ma propre recherche de création. Le spectacle vivant n'est plus le lieu de

résistance par rapport à la technique, mais se détermine par rapport à la technique (Auslander, 1999).

L'intervention d'autres médiums dans l'événement théâtral, ce dialogisme versus ce monologisme comme le décrit Hervé Guay (2008), serait-il un moyen d'approcher de plus près cette abstraction dont Régy parlait? Une co-présence capable d'entraîner le comédien et le spectateur dans une zone, un espace abstrait où ils peuvent se rencontrer et vivre une expérience? Le travail de Régy et de Brassard établit un cadre dans lequel ma recherche peut prendre forme. Ils me donnent les moyens de mettre en place un espace et des outils auxquels je peux confronter mon jeu, ma pratique de comédienne, en rapport à cette dialectique de l'absence et de la présence. Il y a ce vide, ce silence, cette présence et cet espace du monologue qui sont des concepts clés me permettant de délimiter un terrain assez restreint tout en étant suffisamment ouvert pour permettre le dialogue avec cet autre, cette co-présence. L'idée de co-présence me permet de mieux définir ma propre présence. Les technologies et les nouveaux médias sont des moyens par lesquels on peut passer, mais ce qui importe c'est de trouver un autre, un objet de confrontation, qui stimule l'altérité pour mieux se différencier.

CHAPITRE 3
DÉMARCHE DE CRÉATION

Pour avoir une démarche encore faut-il savoir marcher.

Une démarche équivaut à un retour sur une marche qui a été prise. On se retourne, on voit le chemin parcouru et soudain on arrive à qualifier cette marche, à faire ressortir ses particularités. C'est alors que l'on peut parler d'une démarche définie. À l'étape où j'en suis dans ma recherche, je ne crois pas pouvoir encore parler d'une démarche de production qui m'est propre. Ces quelques pages se veulent plus la proposition d'une marche à suivre, un témoignage expérientiel, pour atteindre la fin de ma maîtrise et arriver à mon projet final. À la fin de cette marche, j'espère être en mesure de définir plus précisément ma démarche voire un concept de création ou, du moins, arriver à identifier les meilleurs chemins pour la travailler.

Je ne connais peut-être pas encore la meilleure façon pour le faire, mais je sais où je veux me rendre avec ce projet. Mon intérêt pour la notion de présence, appuyé par les tendances contemporaines, me conduisent à vouloir créer un projet théâtral où la présence sera confrontée à l'absence. Ce vide dont plusieurs parlent²⁶ est pour moi un manque, une

²⁶ Gérard-Denis Farcy ; René Prédal ; CReDAS [Université de Caen Basse-Normandie] ; Institut Mémoires de l'édition contemporaine. ; Centre national de la recherche scientifique [France], *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur* : actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CReDAS, avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS. Collections : Les voies de l'acteur, Éditions Entretemps, 2004, St-Jean-De-Védas, 404p.

absence qui, confrontée à la présence, devient un oxymoron incroyablement puissant, comme disait Eugenio Barba, qui a un pouvoir évocateur hors du commun. Mettre ma propre présence au bord du vide et voir ce qui en surgit.

Bien que je sois comédienne et que mon premier souci de recherche soit le jeu, dans le contexte de la maîtrise, je dois prendre en compte tous les aspects de production afin de me donner un cadre solide et cohérent dans lequel je pourrai mettre ma recherche à l'épreuve. Plus précisément, ces aspects de production concernent surtout le texte et l'espace à travers lesquels j'évoluerai. Je présenterai d'abord mon point de vue sur le texte, l'espace et le comédien dans une production en rapport avec les explorations que j'ai traversées dans mes laboratoires. Ensuite, j'aborderai les trois étapes de travail qui mèneront à la production du projet *Le Bain*.

Comme pour une randonnée que l'on se propose de faire, il y a, dans une production, des étapes de préparation qui viennent avant la marche à proprement parler. La production du spectacle *Le Bain* sera divisée en trois grandes étapes. Chaque étape, bien qu'étant orientée vers l'un des trois aspects (texte, espace, comédien) en particulier, inclut inévitablement les deux autres. Ces étapes, bien hiérarchisées au départ, finiront par s'entrecroiser pour former un tout : la présentation publique. Je ne serai pas seule pour cette

traversée. Ce travail sur la solitude scénique s'effectuera à trois; Elaine Juteau à la mise en scène, Jean-Philippe Sisle, un comédien-danseur professionnel²⁷, et moi à l'interprétation.

Voyons si la marche que j'envisage tient la route...

3.1 TROIS FONDEMENTS DE MA CRÉATION

3.1.1 Le texte : Le choix de la bonne chaussure

*Réfléchir sur les rapports du texte et de la scène engage un débat de fond sur la mise en scène, le statut de la parole au théâtre et l'interprétation du texte dramatique.*²⁸

Un matériau à la base de la création

Dépendant du genre de marche que l'on veut faire, il faut choisir la bonne chaussure. Dépendant du genre de théâtre recherché, il y a le bon texte à trouver. L'utilisation du texte dramatique a évolué au cours des siècles. La distance que Brecht avait suggérée a laissé sa marque. D'un théâtre logocentrique, nous sommes passés à une dialectique du texte et de la scène; « ou bien la scène cherche à rendre et à redire le texte; ou bien elle creuse un écart avec lui, le critique ou le relativise par une visualisation qui ne le redouble pas. »²⁹ Le texte ramené au statut de signifiant tout comme la scène, il doit être considéré comme un matériau. Un matériau essentiel, soit, mais un matériau que le créateur peut modeler, transcender ou briser selon le traitement scénique et vocal qu'il en fait.

²⁷ Jean-Philippe a fait une double formation : un pré-universitaire en théâtre au cégep St-Laurent et l'ADMMI école de danse contemporaine.

²⁸ Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions ARMAND COLIN, 2002, p.354.

²⁹ Ibid, p.355.

À travers mes laboratoires, j'ai mis à l'essai différents textes. Ma première envie était de travailler avec des textes qui, eux aussi, seraient des laboratoires. J'ai donc fait appel, pour le deuxième et le troisième laboratoire de ma recherche, à deux jeunes auteurs également collègues à la maîtrise, Anick Martel et Guillaume Ouellet. Ils ont chacun écrit pour moi un texte sous la contrainte du vide. *Marie sans nuit* (pour chaque nuit une nouvelle Marie), présenté dans le chapitre un, et *Cinquième*, écrit par Guillaume. Si Anick avait utilisé le vide dans la forme du texte, pour sa part, Guillaume l'a exploité comme fond; une femme, une fenêtre, cinq oiseaux, cinq jours. En émerge un monologue sur l'attraction du vide et de la lumière :

*Si aujourd'hui j'arrive à voir le ciel c'est que je regarde. Ni en bas ni en haut. Mon regard reste droit, aussi droit que ma tête aussi droite que mon cou aussi droit. Je ne ferme plus les yeux devant l'éblouissement. J'irradie et m'illumine de l'intérieur. Au plus profond de moi des lésions réchauffent ce qui autour n'aurait jamais pu être ressenti.*³⁰

Bien que les deux textes avaient chacun des particularités intéressantes à exploiter, ils présentaient également la même faiblesse : leur fragilité dramatique. Dans les deux cas, il s'agissait d'une première confrontation avec la scène, cadre parfait me semblait-il pour des laboratoires. Cependant, mon expérience a davantage consisté à porter et défendre des textes qui, parfois, peinaient à prendre leur envol dans l'espace. Difficile alors d'établir cette distance dont nous parlions plus haut. Il m'apparaît donc essentiel pour mon projet final de travailler avec un texte ayant déjà un certain vécu scénique. Un texte solide, autonome qui deviendra un véritable partenaire de jeu.

³⁰ Guillaume Ouellet, *Cinquième*, 2010, texte non publié, voir en annexe.

Une lecture massive de texte s'impose donc afin de trouver LE texte avec lequel j'ai envie de travailler. Pris bien sûr aussi pour le message qu'il véhicule, il sera surtout considéré pour le rythme qu'il propose ainsi que pour le potentiel de la matière vocale qu'il contient.

3.1.2 L'espace : Le lieu de la marche

Il faudrait étudier [...] comment les êtres animés et notamment l'homme utilisent l'espace. Étudier comment parle la distance qui unit et sépare.³¹

Espace scénique et scénographie

L'espace scénique considéré comme élément dramaturgique demande qu'on s'y attarde un peu. Les salles à géométrie variable nous permettent aujourd'hui de penser l'espace différemment sans contraintes techniques. Il est possible de placer le public au centre d'une scène circulaire ou encore de placer un air de jeu quadri frontal. La limite ne tient qu'à notre imagination. Dans mon travail, la disposition de la scène et de la salle est très importante.

Afin d'arriver à concevoir un espace où la présence du comédien et celle du spectateur peuvent dialoguer, j'ai mis à l'épreuve des dispositifs très différents au cours de mes laboratoires. Pour *Marie sans nuit*, le chariot dont nous avons déjà parlé, qui déplaçait le spectateur dans sa fonction passive en l'obligeant à se déplacer et voir même à me

³¹ Claude Régy, *Espaces perdus*, Op. Cit., p.86.

déplacer. Tandis que pour *Cinquième*, j'avais envie de revenir à une disposition scène/salle plus classique, c'est-à-dire à l'*Italienne*. N'ayant pas travaillé depuis longtemps dans ce rapport frontal au public, cette option me semblait incontournable pour ma recherche. La scène était une structure sur trois étages placée devant un public surélevé du sol.



Figure 11 : *Cinquième*, 2010
Image : Alexandre Rufin

Bien que la structure ait été vide, elle devenait si facilement l'image de cette tour d'appartement dans lequel le personnage vivait qu'il était presque impossible d'y faire naître cette abstraction à laquelle j'ai envie de confronter la présence du comédien et du spectateur. Je n'arrivais pas non plus à trouver ma place dans cet espace superposé où le vide et le silence ne suffisaient pas à faire naître un centre en moi ou dans l'espace. Avec le recul, je réalise l'erreur du choix de cette structure. Nous avons représenté scéniquement un élément du texte pour ensuite tenter de le faire disparaître plutôt que de travailler dans un espace plus petit et épuré qui m'aurait permis d'ancrer mon jeu dans un lieu où les images du texte auraient pu naître du mouvement de la parole même. Ainsi, le handicap que représentait l'espace m'a semblé empêcher le contact avec les spectateurs. Ils ont assisté passivement à une belle histoire. Ce qui ne me suffit plus.

Je reviendrai donc pour *Le Bain* à un espace complètement vide où l'absence de toute représentation pourra se confronter à la présence du comédien. Il m'apparaît aujourd'hui nécessaire que le dispositif scénique lui-même soit un moyen pour activer la présence du spectateur et ainsi entrer en contact avec la présence du comédien. Serait-il possible ainsi que de cette absence spatiale naissent deux présences qui s'entrechoquent?

3.1.3 Le comédien : Le corps en marche

*[...] ils leur faudra trouver, en abandonnant leurs habitudes et leurs velléités d'interprétation, un lien direct et secret entre eux et l'écriture; ils devront prêter corps à l'œuvre, provisoirement, en s'effaçant.*³²

Une préparation physique

Le travail du comédien en est un de tous les jours. C'est par le travail physique qu'il se prépare au jeu. En se soumettant à un entraînement rigoureux sur le plan physique et vocal, le comédien élargit l'éventail de possibilités que lui offre son corps. Lorsque la production est bien définie, il est possible d'adapter les réchauffements afin que le comédien travaille des zones plus spécifiques.

³² Sabine Quiriconi, «Visages du monologue», *Claude Régy*, LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE 23, coll. ART du spectacle, Paris, CNRS EDITIONS, 2008, p.144.

Quel que soit le projet sur lequel je travaille, je m'impose un entraînement de base quotidien. Je travaille ma voix, ma diction, mon équilibre et j'étire mon corps en tentant chaque jour de me rendre plus loin que la veille. Ces exercices, je les parais aussi en les enseignant. Depuis deux ans, j'interviens dans le cadre du cours *Techniques de jeu* offert aux étudiants en théâtre pour leur donner l'opportunité d'apprendre la phonétique, la respiration et l'utilisation de la voix au théâtre. Lors de ces ateliers, j'ai l'occasion de mettre en pratique les exercices de mon entraînement personnel, de les voir mis en œuvre d'un oeil extérieur, ce qui me permet de les améliorer pour une plus grande efficacité.

Investir le corps et la parole dans l'espace

Une fois son corps réchauffé, le comédien peut prêter corps à la langue du texte, sa matérialité, sa physicalité. Car c'est bien de cela qu'il est question. Si longtemps le champ d'investigation du comédien s'orientait sur le travail psychologique, le travail des émotions, il est ici question d'investir un corps et une parole. Le comédien doit trouver le corps du texte sa résonance dans l'espace scénique et celui du spectateur.

Dans mon travail, cette exploration débute toujours dans un grand statisme. En abandonnant toute volonté interprétative, j'essaie d'entendre les mots résonner en moi avant de les lancer autour de moi, j'essaie de sentir le mouvement en moi avant de le laisser se déployer dans l'espace. Une fois que la parole et le mouvement ont trouvé leur place dans cet espace, je dois m'absenter, tenter un recul qui me permette de voir et de ressentir ces présences. Est-il possible pour un comédien de s'absenter afin de laisser la place à cette

parole et à ce mouvement? Pour *Ce qui meurt en dernier*, nous avons exploité cette idée d'absence du comédien laissant place à la parole. Pendant les dix premières minutes du spectacle, la salle était plongée dans un noir d'encre. Les mots rythmés par mon souffle s'engouffrant dans l'obscurité semblaient tracer des images plus claires que ne l'auraient fait n'importe quels mouvements de mon corps, ou n'importe quelle tentative de prise en charge interprétative du texte. Dans ce cas, le noir dans lequel baignait la salle m'obligeait à m'absenter, laissant ainsi place à la présence de la parole, questionnant de ce fait ma propre présence. Maintenant, comment rendre cette absence en pleine lumière? Ce sera l'un des défis que nous tenterons de relever avec *Le Bain*.

3.2 PRODUCTION DU SPECTACLE *LE BAIN*

3.2.1 Première étape de travail

Le texte de Jean-Luc Lagarce s'est imposé de lui-même assez rapidement. Plutôt méconnu au Québec, cet auteur est une «icône» de l'écriture contemporaine en France. Depuis sa mort en 1995, les Éditions Les Solitaires Intempestifs ont d'ailleurs publié l'ensemble de son œuvre³³. Son écriture, particulière dans son rythme, due à la répétition abondante et à l'utilisation extrêmement habile de la ponctuation, est un délice en bouche pour tout comédien. Après quelques recherches sur Lagarce, qui m'intéressait d'emblée pour mon projet, j'ai rencontré *Le Bain*. Un court récit, donc pas un texte destiné à la scène, qui raconte les deux jours qu'ont partagés deux personnes pour se dire adieu. Sous la forme d'un souvenir raconté, la voix principale, jamais nommée, étale devant nous la disparition de G.

³³ <http://www.solitairesintempestifs.com/>

Il est très affaibli, il est épuisé, plusieurs semaines déjà depuis mon installation en Allemagne, plusieurs semaines que je ne l'avais pas vu, on se téléphonait, nous nous écrivions et plusieurs semaines déjà que je ne l'avais vu, que je n'avais plus vu son corps, que je ne l'avais pas touché, plusieurs semaines encore que je ne l'avais pas caressé, et il était là, tout ce samedi et ce dimanche, il était là, peu à peu, épuisé, épuisé et très affaibli.³⁴

Ce qui me stimulait, c'était qu'une grande part du défi de ce texte résidait en notre capacité à dépasser l'histoire qu'il suggère. Car le piège est là : c'est une jolie histoire.

Elaine et moi avons réussi à soulever des pistes intéressantes lors de la création de *Ce qui meurt en dernier*, comme ma recherche à la maîtrise est issue de ce projet, je lui ai proposé que nous retravaillions ensemble.

Après plusieurs lectures et discussions autour du texte, qui ne fait que trois pages, nous en arrivons à la question suivante : comment retranscrire dans l'utilisation scénique du texte cette disparition évoquée par l'histoire sans tomber dans la représentation psychologique? Pour répondre à cette interrogation, nous nous sommes demandé ce qui arriverait si nous faisons disparaître le souvenir, le texte lui-même. Nous tentons donc une adaptation, une réécriture du texte; en le répétant à plusieurs reprises, lui arrachant différents fragments à chaque nouveau cycle, nous arrivons, au bout du processus, avec un texte qui se déconstruit et se construit sur une dizaine de pages³⁵. Cette déconstruction mêlée à une prolifération est d'autant plus intéressante car elle nous ouvre, dès la première lecture, un

³⁴ Jean-Luc Lagarce, *Trois Récits L'Apprentissage Le Bain Le voyage à La Haye*. Les Solitaires Intempestifs, France, 2001, 112 p.

³⁵ Voir le texte en annexe

éventail de possibilités, au niveau du temps et de l'espace, complètement éclaté. Le texte s'emballe de lui-même, la bouche essaie de suivre, les mots tracent des mouvements, se frappent à des virgules des points et des manques. Cette première lecture nous laisse vidées, mais remplies de perspectives. Il m'apparaît possible avec une telle matière textuelle d'explorer de manière efficace la distanciation abordée avec TRANS[E]. Le personnage et le récit semblent pouvoir disparaître au profit de la parole et du mouvement qu'elle crée.

L'idée d'un autre corps dans l'espace devient des plus pertinentes. L'ouverture de sens du texte fait place à la présence d'un autre venant confronter sa présence à la mienne, y faire écho. J'ai cependant envie de sortir du théâtre pour cette confrontation, où plutôt d'utiliser un autre langage que celui du théâtre avec lequel ma présence pourra dialoguer. Cette envie poursuit un projet amorcé avec un collègue de la maîtrise, Pierre Tremblay-Thériault, où je tentais une première approche d'un autre médium comme partenaire. À l'aide d'objets, de mots, de micros, d'une caméra et d'un projecteur, nous tentions d'établir un dialogue sonore et visuel de manipulation en direct. Bien que cette formule ne soit pas celle que nous explorerons, elle me confirme l'intérêt de poursuivre dans cette recherche d'un partenaire. Jean-Philippe Sisle se joint donc au projet comme comédien-danseur. La danse comme médium avec l'écriture théâtrale m'intéresse beaucoup. Cette faculté du corps dansant à évoquer des images puissantes, ce corps porteur de sens dont nous parlions en relation avec la biomécanique de Meyerhold, me semble une co-présence riche en possibilités. Que ressortira-t-il de cette rencontre entre le corps dansant et le corps actant ? Jean-Philippe arrivera pour le troisième bloc de travail, période de répétitions intensives.

Nous voulons, Elaine et moi, créer l'espace du souvenir, dans lequel je commencerai à travailler avant que Jean-Philippe n'arrive. L'entrée de cette présence dans l'espace participera (enfin nous l'espérons) à la déconstruction du souvenir. Confronter le théâtre et la danse, la parole et l'action, la présence et l'absence, le vide et le plein, c'est autour de cela que nous travaillerons.

À partir de là, nous devons créer un espace dans lequel cette déconstruction féconde pourra avoir lieu. Nous voulions au départ travailler sur une scène à l'italienne sur laquelle le fond de scène serait une projection immense. Le projet de Marie Brassard m'avait tellement stimulée, j'avais envie de jouer avec une si grande image, de m'y confronter, de me laisser happer par elle. Mais l'idée d'une scène quadri frontale est apparue et là encore les possibilités se sont multipliées. La quadri frontale nous permet de créer une boîte dans laquelle le spectateur sera inclus, il fera partie de cet espace dans lequel le souvenir se construira et se déconstruira. Le défi qu'impose un tel espace au niveau du jeu m'a immédiatement séduite. Je n'ai jamais travaillé dans un tel espace. Arriverai-je à soutenir quatre fronts à la fois? Comment parvenir à entrer en contact avec tous les spectateurs et faire circuler l'énergie partout en même temps? Cette disposition de l'espace signifie également assumer une zone de perte, une zone de disparition régulière pour une partie des spectateurs. Jouer avec cette perte et cette disparition y confronter mon corps et ma voix, c'est une piste que j'ai envie de suivre.

Dans une quadri frontalité, la place de l'image vidéo est à reconsidérer. Je pense que l'utilisation de la vidéo comme partenaire de jeu, au même titre que la danse, est une piste des plus intéressantes pour une recherche sur la présence. L'image devenant une présence absente ou une absence tout à coup présente est presque incontournable pour moi. Cependant, prenant en compte qu'un danseur vient s'ajouter dans l'espace, endossant d'emblée le rôle de cette absence présente, nous nous demandons si l'image n'est pas superflue ou redondante. Serait-elle un véritable médiateur ou un simple décor mouvant? Dans la deuxième option, elle ne m'intéresse pas. Nous décidons de ne pas trancher immédiatement, de nous laisser la porte ouverte et de voir ce qui arrive une fois dans l'espace avec l'ensemble des autres composantes.

3.2.2 Deuxième étape de travail

Le vrai travail de répétition commence. Nous entrons, ma metteure en scène et moi, dans une boîte noire et vide de laquelle nous devons faire surgir des images et sensations capables d'amener le spectateur à faire sa propre écriture du spectacle. Des sensations, oui. C'est de cela qu'il est question, je crois. Arriver à plonger l'espace dans une énergie, à la faire circuler afin que les spectateurs aient «la sensation de...» ou «l'impression que...». Les expériences les plus marquantes de nos vies sont sans doute celles que nous n'arrivons pas à nommer ou à décrire. Cette fois où l'on a ressenti quelque chose, on ne sait quoi, mais quelque chose qui était là, bien présent en nous. Même si on n'arrive pas à le décrire avec des mots, notre corps, lui, se souvient. Il se souvient de chaque tressaillement, de l'odeur, de

la pression de l'air sur lui. La mémoire du corps est extraordinaire. Peut-on l'utiliser pour le théâtre, puisque dans une recherche sur la présence le corps est notre principal outil?

C'est de là que nous partons. De quoi ce corps se souvient-il du souvenir qu'il raconte? Qu'est-ce que le corps sait que les mots ne peuvent dire? Quels chemins cette mémoire corporelle trace-t-elle dans l'espace? Ce sont ces chemins qui guideront la mise en scène du spectacle.

J'entre donc dans cet espace que nous avons choisi, le souvenir en tête. Je marche, je tente de trouver dans mon corps les endroits où ce souvenir résonne, de quel espace en moi les mots qu'il a laissés derrière lui veulent sortir. Il doit être possible de trouver le centre moteur d'une sensation comme Meyerhold trouvait le centre moteur de chaque action. C'est autour de ce centre, ou de ces centres, car le souvenir est construit de plusieurs sensations, que je dois construire ce corps, le faire bouger, avancer sur les chemins du souvenir. Avant que les mots n'arrivent, le corps doit pouvoir raconter son histoire. Je crois que l'histoire du corps et l'histoire des mots seront différentes. Il me semble que c'est dans l'écart entre les deux que l'expérience de la présence dans l'absence pourra avoir lieu. Si par exemple, le récit s'emballe et qu'au contraire le corps travaille dans un ralenti, entre ces deux positions contradictoires surgit un écart où peut naître un dialogue, un échange. Cet écart comme une distance, un lieu où la présence d'un corps sur scène pourrait revêtir une tout autre signification et venir stimuler chez le spectateur quelque chose, quelque chose de sensible?

Ensuite, inévitablement, les mots veulent sortir; par bribes, par pavés entiers parfois, à peine audibles et d'autres fois hurlés à s'en déchirer le ventre. Ils suivent et croisent le corps dans l'espace afin de trouver leurs places. Nous amorçons un travail sur la voix. Il faut que tout le corps parle, trouver la voix du corps. Si les spectateurs sont tout autour, le dos doit parler aussi clairement que la bouche. Les mots doivent venir du corps, être propulsés dans l'espace. Il faut les écouter résonner et voir jusqu'où ils tombent pour pouvoir les reprendre à cet endroit précis et les relancer à nouveau pour les écouter retomber. Une fois l'écho des mots disparu, un vide apparaît. C'est autour de ce vide qu'il faut travailler, je crois. Je dois arriver par ma seule présence à le faire naître et ensuite, m'effacer pour le laisser se glisser chez le spectateur, créant ainsi un lieu commun où enfin sa présence et la mienne peuvent entrer en contact. Entre silence et parole, absence et présence, l'univers du spectacle prend forme.

3.2.3 Troisième étape de travail

Jean-Philippe arrive pour cette dernière étape. Comme je le mentionnais plus tôt, l'idée d'un deuxième corps sur scène est apparue rapidement dans le processus de création. Cependant, nous ne voulions pas le faire entrer trop vite dans l'espace. C'est que ce corps dansant et muet peut facilement être associé à la figure de G, cet homme dont la voix principale parle. Le danger, en commençant le travail avec lui dès le début, aurait été que ce souvenir que je tente de construire dans l'espace ne s'articule qu'autour de sa présence. En arrivant à cette étape-ci par contre, il vient briser l'image de ce souvenir, il participe à sa déconstruction. En effet, plus le souvenir se déconstruira, plus la présence de ce corps

prendra de l'ampleur amenant ainsi une autre dimension à ce souvenir. Une fois les mots disparus, le souvenir évanoui, ce corps est-il tout ce qui en reste? Que se produit-il lorsque le corps présent du comédien entre en jeu avec la présence de ce que, jusque-là, il ne faisait qu'évoquer?

Cette nouvelle présence scénique me conduit à voir mon espace différemment. Je dois continuer sur ma route en la partageant avec un autre corps qui développe ses chemins bien à lui. Ces chemins se croiseront, bien sûr, et c'est dans leur évolution que le spectacle réside. Voir comment ces deux corps peuvent coexister, voir comment la présence de l'un altère celle de l'autre inévitablement bien sûr, mais surtout, comment leur route se croise et se sépare créant ainsi un espace, un vide entre eux. Par quoi ce vide se remplit-il? Peut-on créer un monde fait pour un à deux?

3.3 LE PARADOXE DE LA PRÉSENCE

COMME POSSIBLE CONCEPT DE CRÉATION

À travers l'ensemble de mes lectures et de mes laboratoires, il m'apparaît que le comédien capable de s'effacer, de s'absenter, capable de laisser le vide prendre tout l'espace, de le laisser prendre de l'ampleur, ce comédien est en même temps capable de créer une forte réalité de cet espace. Cette absence de l'acteur provoque alors une mise en présence de son environnement scénique, du projet dramaturgique qui le porte. De cet état de présence, de cette notion difficile à cerner sur le plan de la création, difficile à théoriser, pourrait néanmoins surgir un concept de création théâtrale. Une exigence d'interprétation où

le vide ouvre vers une communication, vers un lieu de dialogue entre les composantes scéniques d'une part et entre la salle et la scène d'autre part. Un concept fragile mais fécond qui lorsqu'il côtoie la solitude offre au comédien face au spectateur un vertige d'appréhension et à la fois une sensation charnelle de paraître «présent».

Ce concept fait émerger un second paradoxe tout aussi intéressant au niveau de la création : la présence solitaire semble favoriser la création de liens, l'apparition d'un champ d'altérités disciplinaires mais surtout interdisciplinaires. Sans aucun doute alimenter par ma formation, ce travail sur la solitude ne se fait aucunement en solitaire. Que ce soit avec ma metteuse en scène, mon partenaire (ici un danseur), la technique (lumière, image), la scénographie, le texte et même le spectateur, c'est une collaboration qui a lieu, un véritable échange : un dialogue. Si le travail sur la présence demande un retour à soi, à son centre comme disait Régy, c'est aussi et surtout un aller vers l'autre, une ouverture.

Cette création, plutôt qu'un spectacle abouti, sera le lieu d'exploration de ces pistes conceptuelles. Nous tenterons, en confrontant mon jeu à la danse et au vide, de rendre tangible la présence. Le point de départ n'est fait que de questions auxquelles je n'ai pas réponse. C'est pourquoi ce projet s'articule sur le processus de création plutôt que sur sa finalité. Comme je l'ai déjà dit, je sais où je veux aller. Ce qui m'intéresse c'est d'explorer les différentes manières de m'y rendre. J'ai mes souliers, le lieu où je marcherai, ne reste plus qu'à savoir comment moi je marche.

3.4 L'HEURE DES CONSTATS



Figure 12 : Affiche du spectacle *Le Bain*, 2011
Conception : Elaine Juteau

Me revoici plusieurs mois après mon projet final. Il est temps de faire le bilan, le retour sur cette marche que je me proposais de faire, tenter de voir si je me suis perdue en chemin ou au contraire si j'ai su garder le cap. Voyons d'abord la forme qu'a prise ce spectacle.

Aussitôt le public entré, une projection démarrait sur deux des quatre murs de la salle au-dessus du public. L'image floue nous laissait voir un corps de femme nue, en l'occurrence le mien, flotter dans l'eau pendant huit minutes. Ensuite, *Le Bain* s'est articulé en trois parties guidées par les trois reprises du texte³⁶. Lors de la première partie, dans une quasi-obscurité, le texte se dévoilait au public. La voix haut perchée, les mots du récit coulaient, fréquemment interrompus par mes sifflements et de longues pauses silencieuses.

³⁶ Voir texte en annexe

Deux projecteurs rasant le sol, seule source lumineuse, découpaient l'espace rendant ainsi possible une disparition parfois partielle, parfois totale du corps sur scène. Au cours de la deuxième partie, la lumière emplissait la scène, le danseur faisait son apparition en longeant les limites de l'espace alors que je le traversais dans sa diagonale en chuchotant, murmurant serait plus juste, la totalité du texte, alors que quelques mots (ceux ciblés lors de la réécriture avec Elaine) semblaient m'échapper hauts et forts. Pour la troisième et dernière partie, le danseur investissait le centre du plateau, dispersant des vêtements, laissant son corps se déployer dans une gymnastique de désarticulation entrecoupée de pauses, de suspensions, de moments où il allait revêtir un morceau de vêtement, l'abandonnant, reprenant sa «routine». J'étais pour ma part engagée dans une marche autour de l'espace et dans une profération du texte singulière due à la tonalité très basse de ma voix et à l'accrochage fréquent sur des assonances et des répétitions excessives de mots ou de phrases. Ces répétitions n'étaient pas placées dans la mise en scène, elles étaient plutôt assujetties au souffle et à l'énergie et donc différentes chaque soir. Cette partie se concluait lorsque j'atteignais un coin de l'espace où, face au mur, je laissais ma voix déraillée et se tordre jusqu'au moment où ma voix et mon souffle se fusionnaient (certains ont comparé ce moment aux chants de gorges des femmes innues). Une fois ma voix et mon souffle épuisés, le silence s'installait. Le danseur immobile au sol depuis le début de cette fusion souffle/voix, brisait ce silence d'un sifflement mélodieux (rappelant mes sifflements de la première partie) qui devenait un appel me faisant sortir de mon coin pour que finalement nos corps se rencontrent dans le silence final.



Figure 13 et 14 : Projection pendant le spectacle *Le Bain*, 2011
Images : Alexandre Rufin

Mes ancrages théoriques, esthétiques et mes laboratoires avaient tracé une piste que je crois avoir su suivre et creuser. Il m'apparaît que ce projet m'a permis d'approfondir les concepts clés dégagés au cours de ma recherche laissant émerger de belles surprises tout autant que des limites au-delà desquelles l'effet de présence semble se désamorcer pour perdre de son efficacité.

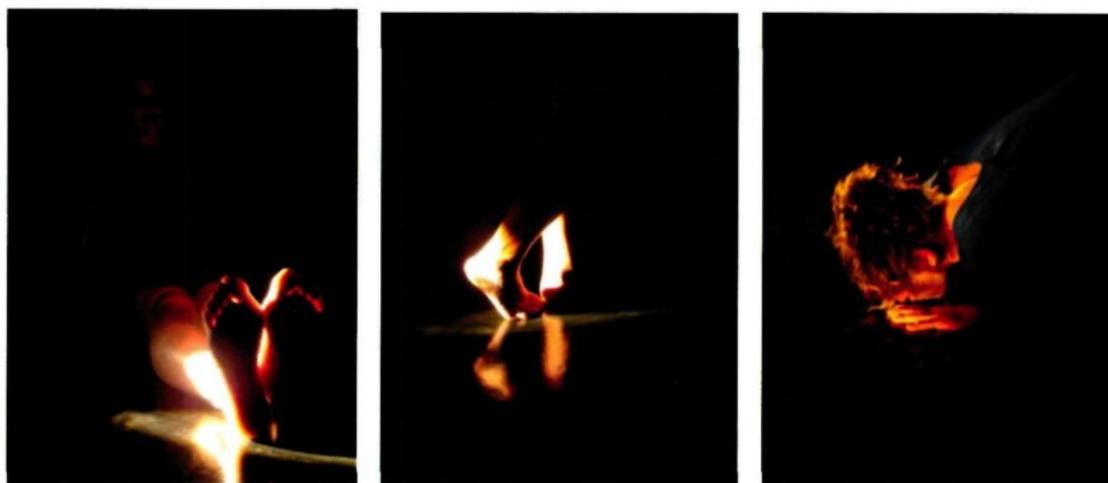


Figure 15, 16 et 17: Répétition *Le Bain*, 2011
Photos : Elaine Juteau

La plus grande surprise, qui est tout à la fois une limite à laquelle nous nous sommes confrontés, est le choix du médium partenaire. Si la danse nous intéressait pour son potentiel qu'à ce corps à évoquer, à tendre vers une communication sensible, nous avons oublié que, tout comme pour le travail de l'acteur, il fallait dépasser la virtuosité du geste pour que cela

soit possible. Comme nous l'avons mentionné en rapport avec Meyerhold, le travail du corps, du geste, doit mener à un contrôle qui doit être abandonné lors de la représentation. Perdre ses acquis techniques n'est pas chose aisée, ni pour un acteur, ni pour un danseur. Surtout pour un danseur qui débute son travail avec nous et donc dans ce champ spécifique de recherche. Il aurait fallu plus de temps pour que notre danseur arrive à ce lâcher-prise, cet élargissement de conscience face à ses actions. Pour ma part, je me suis contrainte à une perte de mes repères techniques en ne travaillant pas avec les outils qui sont généralement mes forces surtout au niveau vocal. Dans un registre trop haut ou trop bas, dans un murmure à peine audible, j'ai abandonné ma voix à cet espace en la laissant s'échapper, s'emporter et s'éteindre d'elle-même. Si ce travail m'a demandé un entraînement rigoureux afin de ne pas «briser» ma voix, il m'a surtout entraînée à un endroit vacillant entre la forte présence et la disparition totale du son de ma voix. Ce vacillement où se créait un écart, un espace de suspension sonore, m'est apparu comme un lieu de création très fécond. Cette suspension sonore, ou ce silence, me ramène au travail de Régy pour qui ce rapport sonore au silence est primordial. Trop souvent, un travail sur la présence entraîne une multitude d'actions et de stimulations alors ces suspensions, ces arrêts, ces absences, laissent de la place, créent un espace de résonance, un espace d'abstraction, je dirais même d'attention, à la fois chez le spectateur et chez le comédien qui est ainsi placé face à son geste dans un regard critique, conscient, engagé. Cet espace d'absence me semble appeler une forte réalité des présences sur scène. C'est sans aucun doute la piste la plus prometteuse de cette recherche.



Figure 18, 19, 20 et 21 : *Le Bain*, 2011
 Images : Samuel Pinel-Roy

En plus des trois représentations à l'UQAC, nous avons transporté ce projet aux Fêtes Internationales du Théâtre de Valleyfield en avril 2012. Suite à des impondérables, notre danseur n'a pu nous accompagner ce qui nous a tout de même permis de voir d'autres points à améliorer et retravailler pour des dispositifs futurs. Si les points forts l'étaient toujours, un élément m'est apparu comme essentiel à revoir : mon travail corporel. Nous avons accordé une grande place au travail vocal, déléguant au danseur la place du corps porteur de sens. Une fois seule, il devient évident que la marche dans laquelle je suis engagée pendant presque toute la représentation s'épuise, devient redondante. Le corps plutôt que de tendre devient tendu. Il faudrait trouver, comme nous l'avons fait avec la voix, un endroit d'abandon corporel qui permette le vacillement entre présence et absence.

La prochaine étape de cette recherche viserait un dispositif où ma présence serait encore confrontée à un autre médium mais cette fois en tentant de pousser plus loin la

communication sensible, l'altération entre les deux présences. Plutôt que d'effleurer l'écart, il faudrait le faire grandir, l'utiliser comme espace de création de tout le projet. Le plus grand défi résidera dans le bon choix du partenaire. Un partenaire qui favorisera le dialogue, le rapprochement, la distance, l'apparition et l'ouverture de sens mais surtout, la disparition...la présence de l'absence.

CONCLUSION

La conception de mon projet s'est ancrée dans mon expérience de comédienne. J'ai éprouvé de nouvelles formes de jeu que je me suis appropriées à travers des laboratoires. En confrontant ce jeu à différents médiums, à l'aide de mon équipe, j'ai soulevé des pistes de créations participant au questionnement de la présence sur la scène contemporaine. Ce cheminement nous conduit à faire évoluer conjointement différentes solitudes scéniques pour voir si de l'absence, la présence peut naître.

Dans ma première partie, j'ai voulu inscrire ma recherche dans une filiation théorique qui m'a permis de me rapprocher du jeu en distance dont parlait Brecht pour en venir à une maîtrise du corps plus meyerholdienne. C'est à travers l'esthétique du vide et du silence du théâtre de Claude Régy que selon moi cette forme de jeu a pu trouver son espace. Un espace ouvert à la présence d'un autre, d'une co-présence que Marie Brassard déplace, pour sa part, du côté des nouveaux médias. C'est en réflexion par rapport à ces concepts que j'ai articulé et analysé mes laboratoires et la production du projet *Le Bain*.

Mon projet prend forme autour d'une esthétique du vide où les différents médiums (vidéo, danse, jeu de l'acteur) se conjuguent à travers leur langage propre pour extrapoler la

question de la présence. Je tente de mettre en place un processus de création qui permette cette extrapolation. Mon travail cherche à faire surgir l'absence. Que le jeu la fasse apparaître, conférant ainsi à la présence du comédien une force nouvelle capable d'entraîner le spectateur dans une expérience sensible de cette présence.

Je veux, comme je le mentionnais en introduction, créer une expérience avec le public. Que cette expérience demeure au niveau sensible me semble cohérent avec ma problématique. Je ne tente pas de passer un message, j'espère seulement pouvoir faire circuler l'énergie entre nous, humains se trouvant dans un même lieu. Être *ensemble* et vivre quelque chose *ensemble* c'est ce que je recherche.

Réussir à entrer en contact, à vivre une expérience ensemble signifie laisser une trace chez l'autre, apporter un changement. C'est à mon avis le plus merveilleux des pouvoirs que peut avoir le théâtre. À partir de là, tout est possible. Ce projet pourrait être qualifié de quête égoцентриque d'une actrice à la recherche de cette sensation que procure un tel contact avec le public. Il m'apparaît cependant comme la plus belle preuve que nous sommes encore capables de ressentir, de partager une expérience malgré l'aseptisation sociale et la solitude qui nous entoure. Il s'agit peut-être bien, en effet, d'une quête égoцентриque, c'est pourtant la seule que j'aie trouvée, la seule qui me dise que nous ne sommes pas irrémédiablement seuls et intouchables. Le théâtre à ce pouvoir, et je compte bien m'en servir.

Enfin, je voudrais ouvrir la fin de ce mémoire en précisant que cette recherche, déterminante dans ma pratique, se veut une passerelle vers le milieu professionnel. J'espère faire de cette création une œuvre mobile, transformable, confrontable en la transportant dans de nouveaux lieux, côtoyant de nouvelles présences, de nouvelles absences. Il faut aussi dire que ce travail me semble un terrain parfait à l'élaboration d'une recherche doctorale. Il parle du théâtre aujourd'hui mais surtout, je crois, du théâtre d'aujourd'hui avec ses nouvelles visées et ses nouvelles visions. J'ai cependant envie de dire que je ne me sens pas prête à une recherche d'une telle ampleur. Sans pour autant en abandonner l'idée, laissons-la germer...encore un peu.

Bibliographie

Ouvrage de référence

PAVIS, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions ARMAND COLIN.

Ouvrages généraux

AUSLANDER, Philip. 1999. *Liveness Performance in a mediatized culture*. Londres : Routledge.

UBERSFELD, Anne. 1982. *Lire le théâtre*. Coll. Essentiel, Paris, Editions Sociales.

Ouvrages spécifiques

ARISTOTE. *La poétique*. c1980. Trad. Jean Lallot et Évelyne Dupont-Roc, Paris, Éditions du Seuil.

BRECHT, Bertolt. 1976. *Petit organon pour le théâtre*. Paris, L'Arche

DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. c1967, Paris, Garnier-Flammarion.

FARCY, Gérard-Denis ; PRÉDAL, René ; CReDAS [Université de Caen Basse-Normandie] ; Institut Mémoires de l'édition contemporaine. ; Centre national de la recherche scientifique [France]. 2004. *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur* : actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CReDAS, avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS. St-Jean-De-Védas, Éditions Entretemps, Coll. : Les voies de l'acteur.

QUIRICONI, Sabine. 2008. « Visages du monologue », dans Claude Régy. Coll. « Les Voies de la création théâtrale », Paris, CNRS Éditions.

RÉGY, Claude. 1998. *Espaces Perdus*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs.

Périodiques

BOLDUC, Charles. 2011. «La quadrature du temps». Journal VOIR (Montréal), 12 mai.

FÉRAL, Josette. 2008. «Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif». *Théâtre/Public : L'avant-garde américaine et l'Europe I. Performance*, no 190, p.28-35.

GUAY, Hervé. 2008. « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans *Devenir de l'esthétique théâtrale*, (dir) G. David et H. Jacques, Tangence, n°88, Rimouski – Québec : Presses Univ. Québec, p.63-76.

PICON-VALLIN, Béatrice. 2002. *L'acteur poète approches de l'acteur meyerholdien*. Théâtre/Public n°164, mars, p. 14-26.

Pièces de Théâtre

BARKER, Howard. 2002. *Blessures au visage;:La douzième bataille d'Isonzo*. Paris, Éditions théâtrales.

CHAURETTE, Normand. 2011. *Ce qui meurt en dernier*. Actes Sud Papiers/Leméac.

LAGARCE, Jean-Luc. 2001. *Trois Récits L'Apprentissage Le Bain Le voyage à La Haye*. France, Les Solitaires Intempestifs.

LAPOINTE, Christian. 2011. *Anky ou la fuite/Opéra du désordre*. Montréal, Éditions Les Herbes Rouge.

LAPOINTE, Christian. 2012. *Trans(e)*. Montréal, Éditions Les Herbes Rouge.

MARTEL, Anick. 2011. *Porosité*. Chicoutimi, Éditions La Clignotante.

Oeuvre cinématographique

MEZAMAT, Arnaud; CORONEL, Elisabeth. 1997. *Claude Régy Le passeur*. Collaboration de Sabine Quiriconi. Film couleur, 35mm, 92 min 14 s. France, ABACARIS FILMS-La Sept ARTE.

Site internet

<http://infrarouge.org>

<http://www.solitairesintempestifs.com>

Annexe I



Cinquième

Guillaume Ouellet

MMX

*« le temps n'est pas succession et transition
mais le son perpétuel du présent dans lequel
tous les temps, le passé comme le futur, sont
contenus »*

-Octavio Paz

(Cette pièce pourrait être jouée dans un décor rappelant le verre et le tissu. Un piano. Sur la scène, le personnage se tiendrait debout)

1

Si aujourd'hui j'arrive à voir le ciel c'est que je regarde. Ni en bas ni en haut. Mon regard reste droit, aussi droit que ma tête aussi droite que mon cou aussi droit. Je ne ferme plus les yeux devant l'éblouissement. J'irradie et m'illumine de l'intérieur. Au plus profond de moi des lésions viscérales réchauffent ce qui autour n'aurait jamais pu être ressenti.

Lumière

J'enfle malgré ma respiration raccourcie. Je gonfle mais ne quitte pas le sol. Je m'alourdis alors qu'autre chose en moi, trop léger, est demeuré là-haut.

Je suis la nacelle d'un ballon qui se serait vidé en plein. Un amas d'osier détressé étendu au milieu des rochers et des sacs de sable. Éclater.

Est-ce mon sang qui m'aveugle ou celui de la fenêtre?

Je n'arrive plus à me souvenir. Ce que j'étais avant le verre, avant qu'elle ne cède. Avant moi. Bien après l'ivresse. Avant que tout ralentisse.

J'aurais pu mieux me couvrir, mais je ne voulais plus que quoi que ce soit puisse intervenir entre moi. Ce qu'il y a de l'autre côté s'imprime sur ma peau et à l'intérieur de moi. Chacune des étapes.

Et toutes ces plumes.

Autant de mains n'auraient pu me soutenir ni même me retenir ni même m'attraper. Soixante millimètres de fondant de sable contre soixante-cinq kilogrammes de liquide glissant et le balcon et sa rambarde de fer. Je ne veux pas trébucher. Tant de contraintes tant d'obstacles à ma précipitation qui n'est plus une chute. Une constante, comme la vitesse d'un rayon lumineux dans la brume grise. À quoi suis-je égale sinon à cette décision, à ma propre masse ou à l'énergie nécessaire à un tel abandon, à la défaite évidente de la science sur la raison sur la douleur sur le désir du néant et l'engourdissement presque paralytique qui avant le plongeon, émiette les secondes.

Si avant la fermeture notre vie nous apparaît en images alors plus grande sera la chute plus longue sera l'histoire

Il me faudrait recommencer. Tout reprendre depuis la première pulsion jusqu'aux regrets. Intimes. Seule en contrôle, sans savoir ce que cela signifie. Sans en comprendre la mécanique interne. Et le sens de mon abandon. Je ne suis pas la première, mais puisqu'il n'y a souvent qu'une unique tentative, je me considère comme telle. Et qui pourra remettre en question une impression qui ne sera jamais partagée? Ma vérité. Habilement déformée par le bonheur. Les autres. Par l'absence du début et le refus d'en finir.

Il fait froid quelqu'un aurait-il déjà brisé la fenêtre. Ma peau est glacée, le corps inerte d'un volatile le cou brisé en tentant d'atteindre la lumière. De l'autre côté. Du verre si propre. Le mur translucide d'un temps sans transparence, un piège sournois même pour le laveur de vitres qui ne distingue plus l'élévation, que sous

ses pieds le sol demeure rigide, qu'il pourrait croire qu'il lui est possible de marcher sur le vide. Combien de temps avant d'y toucher?

Un dernier regard sur cette chambre. Soixante-cinq kilogrammes de liquide glissant contre soixante millimètres de fondant de sable et le balcon et sa rambarde de fer et si elle cédaient... ma volonté... eux ils comprendront.

Laveur de vitres

Tous nous regardons la personne qui a atteint le sommet et pensons pouvoir y arriver à notre tour. Personne ne cherche la route ou le moyen d'y parvenir, tous nous nous contentons de la regarder et de s'imaginer à sa place, et si elle sautait.

Fin de la scène 1

2

On entend le son d'un oiseau qui frappe le verre

Ce matin j'ai entendu un oiseau sur mon balcon. Ce n'est pas le premier. Quand il y a du vent. Les corneilles s'en occupent. Parfois quand ça vient d'arriver je les pousse plus bas. Je m'en occupe. Sinon, les laveurs de vitres le font ou le vent... Mais cette fois-ci il bouge encore. Des plumes ou une trace laissée par son crâne sur le verre...

Il ne bouge déjà plus. Peut-être qu'en le poussant il reprendra son vol à cette hauteur ça laisse au moins quelques secondes. Il semble si léger un oiseau ne devrait jamais rester ainsi cloué au sol.

Les oiseaux transportent les maladies. Un oiseau mort attire la vermine.
Je pourrais le mettre dans la poubelle ou comme un poisson rouge.
Il vaudrait mieux qu'il s'envole
Je vais le pousser.

Elle sort sur le balcon

Laveur de vitres

Bonjour!!

Elle passe prêt de tomber

ELLE

Mon dieu !

Laveur de vitre

Attention de ne pas tomber

Ça va?

On entend un son de vent et de voitures monter en crescendo

Le laveur de vitres se remet au travail

ELLE

Non, c'est que j'ai entendu quelque chose et j'ai vu que c'était encore un...

(en haussant la voix)

Il y a beaucoup trop de vent pour que vous m'entendiez.

Temps

Le vent diminue le son des voitures aussi

ELLE

Rester ainsi debout, dos au vide, sans ressentir la chaleur et l'attraction

Vous arrive-t-il de songer à la chute?

Elle se retourne vers l'oiseau

Un temps

Toi petit oiseau

Que fais-tu ici

Que voulais-tu de moi

Pourquoi moi

Venir mourir ici

Comment pourrais-tu me répondre

Je n'y suis pour rien

C'est aussi lui ton assassin

Allez vol

Elle le pousse en bas

Un temps

Le laveur de vitres descend et s'installe au piano. Il se verse un café de son thermos s'allume une cigarette et entame une pièce minimaliste avec une première touche violente, jouée lourdement.

ELLE

Vol!!

Elle lance, ramasse, lance, ramasse, lance, ramasse, l'oiseau dans la vitre devant elle.

ELLE

Vol!! Toi tu as des ailes, réveille-toi !

Pourquoi moi?

Vol ou chante!!

Épuisée, elle s'écroule, reprend son souffle en serrant la carcasse de l'oiseau contre elle puis se relève et regarde la vitre avec un calme étrange.

Un temps

Elle court à toute vitesse vers la fenêtre en protégeant l'oiseau avec son épaule et sa tête

Noir

On entend un cri désespéré et le son du verre qui se brise

Un nuage de plume se répand sur le sol

Le piano ralentit et s'adoucit drastiquement

Un laveur de vitres passe devant, arrête, trempe sa raclette et il lave une vitre

Fin de la scène 2

3

ELLE

L'oiseau ne voulait que passer par la fenêtre. Atteindre la lumière. Il a le ciel pour lui, mais il a préféré celle-ci. Quand j'ai retiré les rideaux noirs et opaques qui me protégeaient de l'immensité du monde, jamais je n'aurais pu croire que parmi toute cette lumière un être si fragile puisse espérer si témérairement atteindre la mienne.

C'est un peu mon erreur. Depuis que la lumière est entrée chez moi. Au moins 4 oiseaux ont tenté de traverser. À chaque fois le laveur de vitres n'était pas loin. Bien que jamais je n'en ai trouvé avant.

Je n'arrive pas à comprendre ce que cache cet instinct presque suicidaire. Non, la mort n'en a que la finalité ou le début. La lumière, je n'arrive pas à comprendre, mais à l'intérieur de moi profondément, elle m'attire. Derrière le verre.

Aurais-je le temps de la voir, de sentir sa température, de goûter son intensité, de vivre dans son étreinte? Mon corps est peut-être la seule variable à ne pas négliger. N'est-ce pas. Peut-être est-ce le vide. Un vide incomplet. Pourquoi autant d'oiseaux auraient-ils cherché à entrer ici? Mon âme serait-elle aussi vide que cela me le semble? Ils auraient cherché à le remplir? Le trou immense qui absorbe mon essence. Ils se seraient sacrifiés pour m'emplir à nouveau, pour m'éclairer. Mais moi, que me restera-t-il si l'on me retire la seule chose qui m'anime désormais. Rien ne me répond.

Demain ils viennent laver les vitres, j'essaierai d'en faire entrer un. Peut-être veulent-ils m'apprendre.

Changement de lumière

LAVEUR DE VITRES

As-tu besoin d'aide?

Attends, bouge pas.

As-tu l'heure toi?

Il ramasse ses trucs et avance vers son collègue en coulisse

Il faut que je descende moi aussi.

Va voir s'ils ont terminé l'autre côté.

Il retire sa casquette et ses gants, regarde le public, puis regarde le ciel

Les lumières s'assombrissent

Elle ouvre les rideaux sombres, sort sur le balcon et regarde en bas. Elle s'effondre

Fin de la scène 3

4

Elle se réveille sur le balcon, le jour se lève. Elle regarde en bas, aveuglée, une bouteille de vin vide tombe du balcon et se brise.

ELLE

Depuis combien de temps suis-je?

Combien de temps à ne plus voir

Déjà trop de temps dans le noir.

Les yeux fermés à voir toute chose grossie et brisée.

Devant un panorama en point de fuite qui pointe vers moi

Qui se redirige vers moi, vers ma tête.

Tout converge ici en moi

Beaucoup trop de choses

Tellement que je n'arrive plus à les distinguer

Trop de couleurs, trop de formes s'accumulent en moi

Un flux noir si dense et sombre qu'on dirait le vide

J'absorbe, j'aspire sans pouvoir expirer ou

La vie restera-t-elle à jamais comme hier

Relacée de fils noirs

Couleurs, maisons et regards

Sur mon visage

J'ai le vertige devant tout ce que je ne pourrai plus voir

Plus la peine de me redessiner

Cette lumière blanche, mon esprit en dissocie toutes les couleurs

Elle m'apparaît à travers le prisme de ma peine

Elle m'est visible

Elle est la seule chose qu'il me reste à voir

on entend le son d'un oiseau dans le verre

ELLE

Ah! Qui est là

Elle approche lentement vers fenêtre

ELLE

Allo?

Le laveur de vitres lui tend l'oiseau mort

LAVEUR DE VITRES

C'était un oiseau. Il n'y a pas de problème.

elle sursaute

ELLE

Il va bien?

LAVEUR DE VITRES

Non il s'est brisé le crâne je pense.

ELLE

Et vous que faite vous sur mon balcon?

LAVEUR DE VITRES

Désolé mademoiselle, je suis un laveur de vitres on passe la semaine ici on a des fenêtres à changer.

ELLE

Merci pour l'oiseau

LAVEUR DE VITRES

Il n'y a pas de quoi

Bonne journée

Elle entre à l'intérieur

ELLE

Un oiseau mort est-il encore un oiseau

Comment était-il petit... coloré

Elle se retourne et s'approche de la fenêtre rapidement

Pourquoi voulait-il autant entr...

Elle se cogne la tête sur la fenêtre

Haille !

Les laveurs de vitres changent une fenêtre de place

Black

Fin de la scène 4

5

Ce matin ils ont retiré ma fenêtre. Le simple vacillement de mes vêtements me prouve. Rien ne me sépare désormais de la lumière. Et si je m'en approchais. Plus de balcon, plus de porte. Une simple ouverture sans verre. Parmi les plus grands de ce monde, combien furent défenestrés? Poussés, comme par accident. Et leurs corps déformés étendus sur la voie publique devant un mur de passants qui ralentit sa marche et dans un cri de fin du monde, tourne les têtes et ferme les yeux. Le son sourd et la vibration du sol dû à l'impact et à la collision des corps. Le sang emplir l'enveloppe, les sphincters se relâchent et.. Broyée brisée, baignant dans cette mare d'effroi et de curiosité morbide. Se remplissant d'elle-même. Le vide d'un contenant quelconque peut-il être rempli par sa propre coquille, chiffonnée comme un verre de papier? Du moins, plus petit sera le vide.

Je m'y vois

Quelqu'un s'approchera pour voir si à l'intérieur quelques traces de ce que je suis. Et j'en serai pleine. Même, je déborderais.

J'aimerais ne pas trop rebondir pour laisser une trace et pour voir le ciel.

Je n'ai pas voulu raconter mon histoire, trop banale. Le récit anecdotique d'une existence qui n'aura jamais rien choisi sinon. Cela n'a rien à avoir avec ma

condition ou peut-être. Me voilà sans doute plus lucide. En me retirant la vue j'ai voulu mieux voir en moi, mais il n'y avait rien.

Elle pleure

Elles n'ont pas su m'emplir, elles ont fui,
Mes larmes m'ont brûlé les yeux

Un oiseau se frappe contre sa tête, elle perd pied

Le laveur de vitres, derrière elle, l'attrape, elle le serre dans ses bras
Le vent souffle

Il la lave affectueusement à l'aide d'un chiffon

Elle le retourne l'embrasse et le pousse en bas

ELLE

VOL!

Elle regarde en bas, ramasse quelques plumes, les lance, puis s'effondre

Le laveur de vitres, derrière elle, la prend dans ses bras

Changement d'éclairage

Le laveur de vitres dessine avec du sang sur la vitre il écrit moi! L'autre passe derrière il la nettoie pendant que le premier regarde en bas retire sa casquette regarde son compagnon et regarde la foule en souriant légèrement.

Pendant ce temps

ELLE

Si aujourd'hui j'arrive à voir le ciel c'est que je regarde ni en bas ni en haut. Mon regard reste droit, aussi droit que ma tête aussi droite que mon cou aussi droit. Sur moi, des rayons réchauffent ce qui autour n'avait jamais pu être ressenti.

Lumière

ELLE

J'enfle malgré ma respiration raccourcie. Je gonfle, mais ne quitte pas le sol. Je m'alourdis alors qu'autre chose en moi, trop léger, est demeuré là-haut.

Le cinquième oiseau est entré chez moi et il s'est affolé.

Il s'est brisé le cou en voulant en sortir

Il a vu la même chose que moi

Est-ce mon sang qui m'aveugle ou celui de la fenêtre?

Non

Elle sourit

Ce n'était que la lumière

Black

FIN (octobre 2010)

Annexe II

LE BAIN

(réécriture d'Elaine Juteau d'après le texte de Jean-Luc Lagarce)

Et à nouveau, vers la fin du mois de juillet, mais je savais que c'était la dernière fois, je devais retourner à Berlin. Müller voulait m'accompagner car il ne connaissait pas la ville, c'était le début de ses vacances, nous devions passer une semaine ou deux chez moi, nous visiterions les monuments, il voulait voir la partie Est maintenant que le Mur était tombé, et avant que les travaux ne commencent, ce qu'il disait, il pensait qu'aussitôt, maintenant, les travaux commenceraient et qu'on ne pourrait très vite plus rien connaître, ne rien savoir de ce que c'était, cela qu'il souhaitait voir.

Je rangerais mes affaires, nous avons décidé cela, je rangerais mes affaires, l'appartement, je rendrais les clefs et je retournerais vivre définitivement en France. Nous repartirions ensemble. C'est ce que j'avais prévu.

Les quelques jours dans l'intervalle, avant de repartir, avant ce dernier séjour, je les passai avec G que je n'avais plus vu depuis quelques semaines.

Ce fut difficile, tout un samedi, et un dimanche, ce fut difficile et impressionnant et j'aurais dû décider alors de ne pas repartir, ou brutalement d'aller très vite vider l'appartement, mes affaires, faire juste l'aller et retour et rendre les clefs, renoncer à l'engagement avec Müller, ne quitter Paris que deux jours, ne quitter que le moins possible G. Ne pas l'abandonner après l'avoir retrouvé. Ce que je ne fis pas. Il n'y eut que ce samedi et ce dimanche.

Ce fut difficile, difficile et impressionnant, et encore aujourd'hui, le souvenir que j'en garde, comme un grand bonheur, un des derniers moments, temps de bonheur, qui m'ait été donné.

Nous sommes restés, G et moi, nous sommes restés ces deux jours-là sans nous quitter, sans jamais vouloir nous quitter. Nous sommes allés dîner, nous sommes allés au cinéma et ensuite nous sommes allés dîner et nous avons choisi, cette fois de passer la nuit chez moi.

C'était comme ce fut toujours, le souvenir aujourd'hui que j'en garde, ce fut, le souvenir que j'en garde, une nuit très douce, très belle, une nuit très douce et très belle et le lendemain, une bonne et longue journée, dans le lit, dans la chambre et un long temps encore, tous les deux, nos corps trop longs, enlacés, dans le bain.

Il est très affaibli, il est épuisé, plusieurs semaines déjà depuis mon installation en Allemagne, plusieurs semaines que je ne l'avais pas vu, on se téléphonait, nous nous écrivions et plusieurs semaines déjà que je ne l'avais vu, que je n'avais plus vu son corps, que je ne l'avais pas touché, plusieurs semaines encore que je ne l'avais pas caressé, et il était là, tout ce samedi et ce dimanche, il était là, peu à peu, épuisé, épuisé et très affaibli.

Il dit au téléphone avant qu'on se voie, nous nous appelons, je viens d'arriver, à peine revenue de l'aéroport, à peine, le sac déposé dans cet appartement, cet appartement où je

reviendrais vivre lorsque j'aurais quitté définitivement Berlin, mon lieu à moi où je souhaite qu'il vienne vivre également, à peine revenue, où je souhaite que nous vivions, il dit au téléphone, je l'appelle aussitôt et il me dit, nous nous appelons pour nous donner rendez-vous et il dit aussitôt «C'est la fin»

Il prévient.

Comme s'il voulait prévenir.

Les dernières semaines, plusieurs semaines déjà on se voyait pas, et dans ses lettres encore, ses petits mots échangés, il ne disait pas que son état s'aggravait, il n'en parlait pas, mais là, lorsqu'on se retrouve, puisque nous allons nous retrouver, nous retrouver et nous voir, il dit cela, il dit que c'est la fin, en quelque sorte, il dit que c'est la fin, il prévient. Comme s'il voulait prévenir.

Il arrive au cinéma en taxi, je suis devant l'entrée du cinéma déjà, j'attendais et je le regarde descendre, il a incroyablement maigri et une de ses jambes semble très abîmée.

C'est au-delà de ce que j'imaginai, au-delà encore de ce que je m'étais promis d'imaginer, je voulais imaginer, me prévenir pour avoir moins peur lorsque je le verrais, je savais que j'aurais peur lorsque je le verrais et c'est au-delà encore de ce que j'ai pu imaginer.

Il marche très péniblement avec une canne, il a de grandes difficultés à descendre du taxi et ensuite, juste cela, à traverser la rue. Il s'appuie sur moi. On ne se parle presque pas, nous nous sommes retrouvés, il m'embrasse et il s'appuie sur moi et nous entrons très lentement comme cela dans le cinéma, très droits et très lents, un couple un peu terrible.

Il va mourir vite, maintenant, j'ai songé à cela aussitôt. Je voulais imaginer comment il m'apparaîtrait, je voulais me prévenir, m'éviter une trop grande peur, une trop grande inquiétude, je voulais imaginer et avoir moins peur, et je le vois, il a de grandes difficultés à descendre du Taxi et je songe aussitôt, sans pouvoir me l'interdire, qu'il mourra vite, très vite désormais, maintenant.

Je me reproche de penser cela aussitôt et je le pense aussitôt.

Et tout à la fois, et cela que j'ai pensé en même temps, cela me surprit plus encore, et tout à la fois, j'ai pensé en même temps dans le même moment, je le vois descendre de la voiture et je songe, je voudrais me l'interdire, je songe qu'il mourra vite, très vite désormais, maintenant. J'ai pensé en même temps, que maigre, ainsi, si maigre, j'ai pensé qu'il était plus beau encore que la dernière fois où nous nous étions vus, plus beau encore que toute l'année dernière où je l'aimais plus que tout. Je ne comprenais pas. J'avais de l'amour devant toute cette maigreur si terrible, j'avais de l'amour de le voir et d'imaginer qu'il mourrait vite, très vite, maintenant, j'en éprouvais de l'amour, aussi.

Nous sommes allés dîner dans le restaurant en face du cinéma, nous n'avons pas choisi, il s'agissait juste après la séance de traverser la rue et de le fatiguer le moins possible. Le film, je ne me souviens plus du titre, je l'avais déjà vu, il m'avait laissé choisir et je l'avais choisi car je le connaissais déjà, je savais que cela lui plairait, que nous ne passerions pas un mauvais moment. Le restaurant était simple, ce n'était pas mal, c'était sans intérêt, jamais nous n'aurions mis les pieds dans un endroit comme celui-là, mais ce fut sans importance, c'était une bonne soirée, on se racontait ce que nous avions fait ces derniers temps, ma vie à Berlin, il parla à peine, il n'avait pas envie, il parla à peine de ce qui s'était passé pour lui, les dernières semaines, ce qu'il n'avait pas raconté dans ses lettres, ses petits mots, les coups de téléphone échangés, il ne souhaitait pas plus le raconter maintenant, il n'en avait pas envie, il voulait juste que je raconte la vie à Berlin, et ce qui était arrivé, la chute du Mur, je racontais, c'était joyeux, une soirée joyeuse, on oubliait.

Nous sommes rentrés chez moi, l'appartement était étrange, parfaitement ordonné, je n'y avais plus mis les pieds depuis des semaines, mon sac encore ouvert, juste dans l'entrée, à peine revenue de l'aéroport.

Nous nous sommes couchés, nous ne faisons jamais comme ça auparavant, nous ne faisons jamais ainsi, on se mangeait la bouche dès l'entrée, on s'enlevait les vêtements l'un l'autre, peu à peu, debout, on se déshabillait, on ne prenait pas soin. Là nous nous sommes couchés, nous nous sommes très lentement, soigneusement déshabillés, chacun détourné de l'autre. Il m'a demandé de l'aider à enlever ses chaussures, c'est difficile pour lui, j'ai enlevé ses chaussures, et je l'ai aidé encore à retirer son pantalon, et je voyais ses jambes totalement décharnées maintenant, et j'avais peur de lui faire du mal, juste en l'aidant à enlever son pantalon, j'avais peur de lui faire du mal de le blesser ou de l'abîmer.

Nous avons fait doucement l'amour, est-ce qu'on peut dire cela, je ne sais pas.

Nous nous sommes caressés, nous nous sommes embrassés sans fin, toujours, très longtemps, appelons cela ainsi, nous avons fait l'amour. J'avais peur de le briser, d'avoir un geste qui puisse le faire souffrir, je ne savais plus.

On prend un long bain, lui posé sur moi comme un enfant malade, son corps superbe en train de se défaire.

Je l'aide à entrer doucement dans la baignoire, son corps de vieillard, détruit, je le porte à peine et je le laisse très lentement glisser pour qu'il s'asseye enfin. C'est difficile, cette manoeuvre si simple devient une véritable épreuve physique, une aventure immense. On rit, on hurle de rire. On rit de notre difficulté, là, tous les deux, de notre incapacité à accomplir des gestes imbéciles. Je me suis glissée sous lui et il est posé sur moi et on somnole ainsi longtemps, l'après-midi, à remettre régulièrement un peu d'eau chaude, doucement.

On dort enlacés.

C'était comme le bonheur le plus grand, aujourd'hui, le souvenir que j'en garde, c'était comme le bonheur le plus grand d'être si paisibles et le désespoir encore de savoir qu'on se quitte.

On parle de nos parents, de nous, enfants, si différents, l'enfance dans son pays, et mon enfance, ici, dans ma province triste et méchante. Je ne crois pas que nous en ayons jamais parlé, c'est drôle. On parle de nos amours.

On s'abandonne. Nous nous faisons nos adieux.

Je pars le mardi suivant avec Müller. J'étais dans le désarroi. J'étais angoissée de G, j'avais peur pour lui.

Je passe quelques jours à nouveau à Berlin, avec Müller, fidèle à lui-même. Nous trichons un peu, nous marchons comme deux touristes, je regarde une dernière fois les lieux, les rues et les places où j'avais vécu ces derniers mois. Nous allons régulièrement observer les progrès, la déconstruction du Mur. Cela ne m'émeut pas comme je l'aurais espéré.

Un soir, revenant lentement à travers les pelouses de Tiergarten, je me laisse aller à raconter, à peine, je me laisse aller à raconter G à Müller, et je n'obtiens rien, je ne trouve pas le réconfort que je pouvais attendre, mais que je n'osais pas demander.

Je décide de rentrer le mercredi suivant, plus tôt que prévu, écourtant mon séjour, et de fait, autoritaire, ses vacances. G au téléphone dit qu'il entrera à nouveau à l'hôpital lundi et que je ne le trouverais pas chez lui en arrivant à Paris. Il dit ça, j'entends à peine sa voix, il dit qu'il ne peut parler très fort, je l'entends à peine.

Je décide aussitôt de rentrer et d'écourter les vacances de Müller. Je sors de la cabine et je dis que je dois rentrer plus tôt que prévu.

En arrivant à Paris, la chaleur était écrasante.

ce que j'avais prévu.

Il n'y eut que ce samedi et ce dimanche.

un des derniers moments

deux jours

le lit

le bain.

tout ce samedi et ce dimanche, il était là

«C'est la fin»

au cinéma

un couple un peu terrible.

Le restaurant

la chute du Mur

couchés

le blesser ou abîmer.

je ne savais plus.

un long bain

un peu d'eau chaude

le bonheur le plus grand

la chaleur

Et à nouveau

à Berlin. Müller voulait m'accompagner

il voulait voir la partie Est maintenant que le Mur était tombé

on ne pourrait très vite plus rien connaître, ne rien savoir de ce que c'était, cela qu'il souhaitait voir.

je retournerais vivre définitivement en France
ce que j'avais prévu.

avant de repartir, avant ce dernier séjour
G que je n'avais plus vu depuis quelques semaines.

Ce fut difficile, tout un samedi, et un dimanche, ce fut difficile et impressionnant et j'aurais dû décider alors de ne pas repartir

Il n'y eut que ce samedi et ce dimanche.

Ce fut difficile, difficile et impressionnant, et encore aujourd'hui, le souvenir que j'en garde, comme un grand bonheur, un des derniers moments

deux jours-là-sans nous quitter,
 sans jamais vouloir nous quitter. Nous sommes allés nous sommes allés
 nous avons choisi

le souvenir aujourd'hui que j'en garde
 une nuit très douce, très belle
 une bonne et longue journée, dans le lit, dans la chambre tous les
 deux, nos corps trop longs, enlacés, dans le bain.

très affaibli épuisé

plusieurs semaines déjà que je ne l'avais vu
 était là, tout ce samedi et ce dimanche, il était là épuisé caressé, et il
 affaibli.

Il dit au téléphone avant qu'on se voie

«C'est la fin»

Il prévient.

Comme s'il voulait prévenir.

Les dernières semaines

il ne disait

mais là,

il dit que c'est la fin, en quelque sorte, il dit que c'est la fin, il prévient. Comme s'il
 voulait prévenir.

au cinéma

C'est au-delà de ce que j'imaginai

Il marche très péniblement avec une canne, il a de grandes difficultés à descendre du taxi et ensuite, juste cela, à traverser la rue. Il s'appuie sur moi. On ne se parle presque pas, nous nous sommes retrouvés, il m'embrasse et il s'appuie sur moi et nous entrons très lentement comme cela dans le cinéma, très droits et très lents, un couple un peu terrible.

Il va mourir vite, maintenant, j'ai songé à cela aussitôt

il a de grandes difficultés à descendre du Taxi et je songe aussitôt, sans pouvoir me l'interdire, qu'il mourra vite, très vite désormais, maintenant.

Je me reproche de penser cela aussitôt et je le pense aussitôt.

je songe, je voudrais me l'interdire, je songe qu'il mourra vite, très vite désormais, maintenant. J'ai pensé en même temps, que maigre, ainsi, si maigre, j'ai pensé qu'il était plus beau encore que la dernière fois où nous nous étions vu, plus beau encore que toute l'année dernière où je l'aimais plus que tout. Je ne comprenais pas l'amour

le restaurant en face du cinéma, nous n'avons pas choisi
Le film,
je ne me souviens plus du titre, je l'avais déjà vu

Le restaurant

la chute du Mur, je
racontais, c'était joyeux, une soirée joyeuse

Nous sommes rentrés l'appartement étrange

Nous nous sommes couchés, nous ne faisons jamais comme ça auparavant, nous ne faisons jamais ainsi, on se mangeait la bouche dès l'entrée

Il m'a demandé de l'aider à enlever ses chaussures, c'est difficile pour lui, j'ai enlevé

ses chaussures, et je l'ai aidé encore à retirer son pantalon, et je voyais ses jambes totalement décharnées maintenant, et j'avais peur de lui faire du mal, juste en l'aidant à enlever son pantalon, j'avais peur de lui faire du mal de le blesser ou de l'abîmer.

On prend un long bain, lui posé sur moi comme un enfant malade, son corps en train de se défaire.

Je l'aide à entrer doucement dans la baignoire, son corps de vieillard

une véritable épreuve physique, une aventure immense. On rit de notre difficulté, là, tous les deux, de notre incapacité à accomplir des gestes imbéciles. Je me suis glissée sous lui et il est posé sur moi et on sommeille ainsi longtemps, l'après-midi un peu d'eau chaude, doucement.

On dort enlacés.

C'était comme le bonheur le plus grand c'était
comme le bonheur le plus grand de savoir qu'on se
quitte.

On parle

Je pars le mardi suivant avec Müller. J'étais
peur pour lui.

G, j'avais

la chaleur