

La création en direct : une expérience théâtrale hors norme

Michel Chapdelaine

Number 111 (2), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25522ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chapdelaine, M. (2004). La création en direct : une expérience théâtrale hors norme. *Jeu*, (111), 179–183.

La création en direct : une expérience théâtrale hors norme

Depuis deux ans, Michel Chapdelaine, concepteur de la création en direct (CED), propose des expériences laboratoires où trois acteurs créateurs sont amenés à créer en direct, devant public. La création en direct propose une manifestation théâtrale minimaliste qui revisite l'acte théâtral jusqu'à son retranchement ultime : la structure dramatique inhérente. Ses techniques spécifiques découlent de l'observation des mécanismes de création chez l'acteur.

Les origines

Montréal 1970, École nationale de théâtre du Canada. En ambitieux jeune homme de vingt ans, j'admire tous ceux qui contribuent ou ont contribué à enrichir la pratique de l'art dramatique. Il me suffit de lire Artaud pour que mon imagination tourbillonne ; Stanislavski, Mikhaïl Tchekhov, Lee Strasberg me transportent ; Grotowski exerce son pouvoir d'attraction ; le Living Theatre me fascine au plus haut point jusqu'au jour où ses membres, de retour d'exil, devant un public piaffant d'impatience, s'avancent, s'assoient en silence, puis sortent de scène. Ils jugent que la non-représentation va davantage faire avancer la cause du théâtre : je suis anéanti ! Comment aller plus loin ?

Puis c'est Peter Brook et sa notion d'espace vide. Je m'installe quelques années à Paris dans le but avoué de travailler avec lui. Sur ma route, je fais la connaissance d'Ariane Mnouchkine : sa synthèse des différents courants de théâtre anciens et nouveaux me séduit : elle concilie Artaud et le Living Theatre, la commedia dell'arte et le théâtre oriental. Quand je souhaite plus tard me joindre à son équipe, elle est occupée au projet *Molière* ; elle me dirige alors vers Antoine Vitez, inspiré par la pensée brechtienne : côtoyer pendant deux ans une sensibilité comme celle de Vitez, où liberté et rigueur artistique s'harmonisent, laisse des traces profondes.

Puis je travaille avec Andréas Voutsinas (ex-assistant de Lee Strasberg) selon la méthode de l'Actor's Studio. En 1978, il signe à Paris la mise en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay dans laquelle je tiens le rôle titre. Après quatre mois de représentations de ce spectacle, je rentre au Québec nourri de ces influences.

J'ai fréquenté trois écoles de théâtre (trois écoles de pensée) dans le but de bien saisir de l'intérieur le travail de l'acteur. La recherche d'une vérité théâtrale au-delà de la

reproduction des sentiments humains, d'un jeu non codifié à l'avance, d'un théâtre connecté sur l'invisible, m'a amené à développer le jeu en direct de l'acteur créateur qui répond avec sensibilité, intensité et présence aux forces créatrices qui l'habitent. Cela m'a entraîné sur une piste complètement inconnue : les lois de la *structure dramatique inhérente*, cette faculté qui allie force et unicité dans le travail créateur des acteurs. Ce travail a conduit à un concept hors norme : la création en direct (CED).

Les principes

L'acteur se présente comme *acteur créateur* ; l'espace, vide en apparence, devient *l'espace plein* ; le temps dramatique est *l'instant présent* ; la *scénographie absente* entraîne acteur et spectateurs dans le virtuel ; le *verbe* remplace le texte ; la concentration de l'acteur n'est plus un vague principe mais le développement d'un centre précis de l'instrument d'où jaillit souffle, verbe, gestuelle, personnages, action dramatique, le tout orchestré par une prodigieuse faculté : la *structure dramatique inhérente*.

L'acteur créateur travaille sans thème de départ et sans idée préconçue de l'œuvre dramatique à créer. Pour passer d'interprète à créateur, il est amené à visiter et à reconnaître ce qui sous-tend son univers dramatique tels les contes, les mythes et les archétypes, les rêves, son rapport à la société, les idées reçues, ce qui le rattache à l'inconscient collectif. Les avenues du théâtre occidental sont visitées dans ce qu'elles ont de meilleur à offrir : Artaud sert parfois d'inspirateur ; des rituels anciens ouvrent la porte du magique ; la dramaturgie fournit des références essentielles. L'approche ne relève d'aucun système : les différents aspects sont abordés dès que l'acteur créateur s'aventure sur une de ces pistes lors d'un travail de création libre. Aucune de ces voies n'est privilégiée sauf celle du créateur lui-même mais, toutes ensemble, elles offrent des combinaisons infinies.

La CED procure à l'acteur créateur un sentiment de liberté et de plénitude différent de celui que connaît l'interprète. Dans la CED, l'acteur créateur n'a aucune prouesse à effectuer, pas de numéro à exécuter, d'histoire à raconter ni de temps à respecter. La CED repose uniquement sur la qualité de la relation directe du créateur avec l'espace plein, instant par instant, et ce sur les plans respiratoire, vocal, gestuel, corporel et émotionnel.

L'espace plein extérieur

L'espace plein n'est pas un rejet de l'espace vide de Peter Brook. Ce dernier est une expression et une expérience de metteur en scène. C'est une façon pour Brook de faire table rase des conventions souvent lourdes à porter et qui empêchent d'avoir un accès libre et direct à l'œuvre dramatique ; l'espace vide permet la révélation et la nécessité scénique d'une œuvre dramatique. C'est un outil formidable pour le metteur en scène et les acteurs qui affrontent cet espace en s'appuyant sur le texte d'un dramaturge.

Pour l'acteur créateur privé d'appui extérieur, l'espace vide est un gouffre qui le terrorise et inhibe son élan. Il manifeste son désarroi devant la perspective d'une liberté complète. User d'une telle liberté demande un apprentissage. L'espace plein devient alors le matériau essentiel : un espace plein de matière créatrice qu'il peut modeler au



Stéphanie Valois dans
un spectacle de création
en direct présenté par
Michel Chapdelaine. Photo :
Richard Fortin.

gré de son imagination pour créer formes, textures, couleurs, sonorités, lieux, personnages, émotions et action dramatique. Tout est déjà dans l'espace, virtuellement; il suffit à l'acteur créateur de le rendre manifeste pour lui-même et pour le spectateur. Il sculpte la matière scénique virtuelle comme un sculpteur travaille la pierre. L'œuvre est déjà dans la pierre, il incombe à l'artiste de la faire surgir à coups de marteau et de ciseaux. Le manque de concentration peut à tout instant faire éclater la pierre ainsi que l'œuvre qu'elle contient.

Cette matière créatrice virtuelle permet une projection concentrée de l'imaginaire du créateur. Cet imaginaire mis dans l'espace plein est considéré comme un objet extérieur; tout est objet, même l'univers sonore, sons en forme de mot, sons en forme de phrase, etc., lumière, couleurs, utilités matérielles de jeu (accessoires, costumes, décors), personnages, temps, etc.: une distanciation s'opère alors entre le créateur et l'objet de sa création, entre le créateur qui crée et l'acteur qui joue: l'espace se remplit des nécessités du jeu alors qu'à l'intérieur de l'acteur se retrouve l'espace vide.

L'espace vide intérieur

Le créateur rend visible la matière, l'espace, le temps comme des objets extérieurs à lui. Il a pour mission de projeter et d'incarner son imaginaire dans l'espace-temps. L'acteur répond aux stimuli du créateur et devient alors comparable au caisson d'un violon dont la

fonction est d'amplifier les vibrations venant de l'extérieur. L'état de disponibilité intérieure de l'acteur amplifie les vibrations, stimule les sentiments et favorise l'émergence des émotions.

Trop souvent l'acteur est prisonnier d'un imaginaire qui se déroule à l'intérieur de lui et qui provoque tantôt trop d'émotivité, tantôt trop de tensions qui influent sur sa respiration, sur sa concentration et conséquemment sur la véracité de son jeu. Ce mécanisme d'intériorisation est très difficile à gérer pour l'acteur sans appui dans l'espace.

Le temps

Dans l'espace plein, l'élément *temps* est fondamental: chaque action se situe dans l'instant et comporte sa propre charge dramatique. D'instant en instant, d'action en action, la charge dramatique trouve son lien naturel, sa structure dramatique inhérente: ainsi peut se révéler l'œuvre dramatique. Cette œuvre dramatique, dans son aspect brut, construite sans logique apparente, est perçue différemment par chaque spectateur qui cherche à inventer une suite qui se superpose à la création en

cours et à faire de ces instants une sorte de collage personnel ; à la fin, il nous raconte une histoire qui n'est pas celle de son voisin ni celle du créateur. Plus que spectateur, le public devient créateur.

La CED et les autres formes d'expression de la scène

Je me permets de souligner les spécificités de la CED tout en reconnaissant la valeur des autres formes d'expression pouvant s'y apparenter à première vue.

La CED se distingue de l'improvisation conventionnelle en ce sens qu'elle vise la création d'une œuvre dramatique devant le public, sans soumettre l'acteur créateur à une structure dramatique, à un thème ou à un personnage. Elle se distingue également de la performance en ne s'appuyant pas sur des moments choisis lors de répétitions et qui s'accompagnent souvent d'éléments scénographiques déterminés.

Quant au terme *one-man show*, il est inapproprié puisque la CED peut être exécutée à plusieurs acteurs ; l'expérience nous a aussi prouvé que toute tentative de briller en CED est vouée à l'échec, puisque cela crée une pression insoutenable qui déconcentre l'acteur, le ramène à l'espace vide et le détourne de la structure dramatique inhérente. Finalement, la CED n'est pas soumise à une thématique humoristique et au jeu implacable du temps (le *timing*) comme pour le *stand-up* comique.



Joël Savoie dans un spectacle de création en direct présenté par Michel Chapdelaine. Photo : Emmanuel Delaportas.

Un changement de mentalité pour l'acteur et le spectateur

L'acteur change peu à peu son approche du jeu théâtral pour devenir créateur. L'état d'esprit dans lequel il s'aventure dans la CED est capital. En grande partie, les obstacles qu'il rencontre proviennent des présupposés qu'il entretient à propos de la scène, du jeu, du public. L'acteur créateur qui s'engage sur la voie de la CED affronte, au début de l'apprentissage, toutes sortes de tensions physiques et psychologiques. Quelles sont les sources de ces tensions et comment les canaliser ? Ces tensions surviennent quand l'acteur veut mener une thématique ou amorcer une action dramatique avant même que le créateur ait trouvé son appui dans l'espace : ce jeu volontaire a pour but la performance. Il lui devient alors impossible de poursuivre bien longtemps sur sa lancée. Il fait vite face au trou noir qui l'oblige à l'abandon. Pas de thème de départ ni d'idée préconçue de ce qui va arriver instant par instant dans l'espace de jeu : voilà un élément de réponse. De plus, l'acteur créateur se doit de rester intègre dans son action artistique, peu importent les réactions du public, car cette action n'est pas accomplie dans le but de plaire mais de révéler la relation que

le théâtre permet d'entretenir avec le transcendant. Le théâtre est un art en soi et le spectateur se doit de le dissocier du divertissement, de l'animation et de l'éducation.

Vers une nouvelle esthétique

S'il y a un plaisir esthétique à regarder un acteur jouer un rôle dans un costume, un décor, des éclairages, de le voir évoluer avec aisance sur une scène où il raconte une histoire souvent connue d'avance, sinon du public du moins de l'interprète, il y a un plaisir esthétique à voir un acteur créateur fébrile dont le souffle, le regard, la main, le corps entier est en relation étroite avec l'espace et le temps afin d'en faire émerger l'invisible. La scénographie absente fait partie de cette esthétique, car elle sollicite l'imaginaire du spectateur comme le roman celle du lecteur. L'éclairage uniformément blanc (intensité approximative : 70 %) permet au spectateur d'être sensible à l'éclairage produit par l'acteur : vibrations qu'il dégage selon les moments, les lieux, les émotions vécues dans l'espace. La logique absente, le verbe devenu automatique ou pur effet sonore dans l'espace, la gestuelle non illustrative souvent à contrepoint du discours, contribuent au lâcher prise cérébral du spectateur en stimulant la réception du message sur une autre longueur d'onde.

Perspective d'avenir de la CED

La CED permet de requestionner le théâtre en toute liberté, de briser ses entraves par la non-résistance aux verbes, objets, images, événements, personnages, actions dramatiques qui surgissent du chaos et le non-jugement des éléments dramatiques proposés pour se reconnecter à une instance créatrice vitale : la structure dramatique inhérente. Selon le degré de résistance ou d'intervention plus ou moins volontaire de la part de l'exécutant de la CED, l'œuvre dramatique attendue n'atteint pas toujours son parachèvement. La qualité artistique et l'avenir même de la CED reposent donc sur la démarche personnelle de l'acteur créateur et sur le degré de confiance qu'il acquiert en sa structure dramatique inhérente.

Dans un article portant sur le sujet, Michel Vaïs appelle la CED du « théâtre à risque »¹. C'est en effet ce qu'on peut qualifier de théâtre hors norme. Mais pour nous, le risque est assumé. Quant au public, se risquera-t-il sur la voie du spectateur créateur ? Jusqu'à maintenant, les réactions sont positives. Pour les praticiens qui s'adonnent à cette forme d'expression théâtrale, l'expérience perçue au début comme un stimulant défi artistique devient au fil des entraînements et des représentations un exigeant parcours d'alchimiste qui aspire à extraire l'or de la matière brute. En œuvrant à partir du concept de CED, nous souhaitons contribuer à l'enrichissement de notre discipline artistique en proposant un défi stimulant tant aux praticiens qu'au public. **J**

1. « La création en direct », *Jeu* 103, 2002.2, p. 123-126.