

La chaleur est mémoire : tradition est innovation

Daniel Mroz

Numéro 52, automne 2012

Contemporain et tradition / Tradition et contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027011ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027011ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mroz, D. (2012). La chaleur est mémoire : tradition est innovation. *L'Annuaire théâtral*, (52), 55–72. <https://doi.org/10.7202/1027011ar>

Résumé de l'article

Cet article formule l'hypothèse que certaines pratiques théâtrales issues de la tradition peuvent offrir un contexte favorable à l'innovation et au développement de nouvelles formes scéniques. Dans cette perspective, son auteur met en regard deux traditions culturelles, la *Wielka Reforma* ou la Grande Réforme, qui a largement influencé les arts scéniques en Europe au XX^e siècle et en particulier l'art de la mise en scène, et les arts martiaux chinois. Cet examen aide à mieux saisir les conditions où l'innovation artistique résulte d'une fréquentation de la tradition et de l'assimilation de ses principes régulateurs.

La chaleur est mémoire : tradition est innovation¹

L'expression «la chaleur est mémoire» provient de l'embryologie développée par la médecine chinoise pré-communiste. Si nous sommes en bonne santé, nous faisons l'expérience de notre enveloppe corporelle comme étant chaude, capable de se nourrir et de nourrir les autres. La chaleur de notre incarnation est une manifestation de notre énergie ancestrale (*qi*) qu'on peut définir comme le schéma de préférences et de comportements qui nous a produits. Ce schéma est sujet au changement et au développement, même s'il est à l'origine de la source (*yuan*) de notre être. Selon l'ancienne médecine chinoise, la mémoire ne recouvre pas nos souvenirs du passé; elle est le phénomène présent de notre incarnation elle-même. Notre forme corporelle et notre comportement expriment à nouveau la forme et le comportement de nos ancêtres: notre vie est donc mémoire.

L'idée que je voudrais partager ici, par le biais de cette métaphore empruntée à la médecine chinoise, est que la tradition crée le cadre au sein duquel changements et innovations peuvent prendre place. Parce que nous sommes les membres d'une tradition, nous sommes l'expression vivante d'une longue chaîne d'ancêtres maintenant disparus, et les structures dont nous avons hérité alimentent de fait nos inventions.

1. Le présent article est une méditation sur la nature et l'expression de la tradition, née d'une conversation avec mon ami et collègue Robert Reid. Robert me pria par la suite de coucher ces réflexions sur le papier. Si le texte qu'on va lire suit les conventions d'un travail universitaire, il tire son origine d'une expérience directe.

J'ai passé ma vie professionnelle au théâtre à intégrer deux traditions, très éloignées du contexte dans lequel je crée et j'enseigne. L'une de ces traditions, la Grande Réforme, se situe dans la lignée de la pratique théâtrale européenne. L'autre est la tradition des arts martiaux chinois qui a largement influencé la pratique théâtrale en Chine. Ces deux traditions sont à la base de mon propre travail de metteur en scène, chorégraphe et formateur d'interprètes contemporains. Elles m'ont apporté des procédés et des principes d'une grande efficacité, ainsi que des perspectives éthiques et esthétiques claires. Elles m'ont aussi confronté à d'importants défis, lorsqu'il s'est agi de transposer leurs approches de la formation, de l'enseignement et de la création dans mon environnement immédiat, celui des communautés théâtrales anglophones et francophones de Montréal, Québec, et plus récemment d'Ottawa en Ontario.

Dans les deux cas, pour la Grande Réforme comme pour les arts martiaux chinois, la transmission de ces traditions passe par l'apprentissage et l'immersion prolongée dans une équipe ou un groupe de taille restreinte, familiale, qui pratique un entraînement quotidien exigeant. Le contraste est évidemment total entre une telle vision de la formation de l'artiste et notre situation contemporaine. Or, bien que cet apprentissage en immersion semble incompatible avec nos modèles actuels de formation théâtrale, j'aimerais suggérer qu'il y a beaucoup à gagner dans l'étude de ces approches apparemment archaïques et laborieuses.

LA GRANDE RÉFORME

La *Wielka Reforma*, ou Grande Réforme, est un terme forgé entre les deux guerres mondiales par le metteur en scène polonais Leon Schiller pour désigner le travail d'un groupe d'artistes d'Europe de l'Est qui contribua au développement de la modernité théâtrale et notamment à l'art du metteur en scène. Les fruits de cette recherche furent en grande partie perdus pour l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord, en raison des dictatures fascistes et communistes, de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre froide (Schino, 2009: 192 et 261). Je m'inscris dans l'une des nombreuses branches de cette lignée d'artistes: l'acteur et metteur en scène Yuri Zavadsky travailla d'abord sous la direction de Stanislavski, Meyerhold et Vakhtangov, avant d'enseigner plus tard la mise en scène à Jerzy Grotowski. Celui-ci eut à son tour Eugenio Barba comme élève. Grotowski et Barba furent ensuite tous deux les professeurs de l'acteur et metteur en scène canadien Richard Fowler, auprès de qui j'ai été moi-même formé².

2. Il existe de nombreuses filiations parallèles au sein de la Grande Réforme: mon ami et collègue Gregory Hlady a été formé auprès du metteur en scène Anatoli Vassiliev, qui a été un élève de Maria Knebel, qui avait elle-même travaillé avec Mikhaïl Tchekhov, l'un des nombreux novateurs ayant étudié sous la direction de Stanislavski et qui développa plus tard une approche du jeu plus théâtrale et plus imaginative. Quand je regarde Gregory enseigner ou mettre en scène, j'ai l'impression de regarder travailler un de mes oncles – je vois une ressemblance de famille dans sa manière d'approcher les acteurs et l'écriture scénique, même s'il existe aussi bien des différences.

Bien que les principes esthétiques de la Grande Réforme se soient largement diversifiés au cours du XX^e siècle, ils reposaient sur un postulat essentiel: la représentation théâtrale doit tirer son sens de la crédibilité du jeu des acteurs, à l'intérieur d'une mise en scène métaphorique conçue par l'auteur du spectacle. Aussi la revendication de légitimité de la part de l'acteur et le raffinement de l'écriture scénique du metteur en scène constituent-ils les deux voies de recherche des artistes de la Grande Réforme.

Richard Fowler dans son spectacle solo, *Wait for the Dawn* en 1984, mise en scène d'Eugenio Barba (photo de Jan Rusz, dessin de Ole Torbensen).



La conquête soviétique de l'Europe de l'Est coupa court à la vie créative et spirituelle de ces peuples, mais à long terme cette situation d'oppression eut paradoxalement un puissant effet créateur sur le théâtre. Les recherches de Stanislavski sur le réalisme de la représentation firent naître chez les metteurs en scène une réflexion sur la théâtralité, la métaphore et la complexité de l'écriture scénique. Dans un contexte de censure qui interdisait toute communication directe, la mise en scène d'une pièce devint un palimpseste où l'on pouvait inscrire, effacer et rétablir bien des strates de nuances et de significations. Les spectacles de la seconde moitié du XX^e siècle, que l'on considère issus de cette Grande Réforme, tels *l'Akropolis* (1962-65) de Grotowski ou *La classe morte* (1975) de Kantor, n'ont pas cherché à illustrer des textes ou des situations sociales. Ils constituent plutôt une réaction à ces événements. À leur manière oblique et évocatrice, ces spectacles se déploient dans une quatrième dimension au-delà des temps passé, présent et futur, où des personnages, des histoires et des idées qui ne pourraient normalement se rencontrer sont libres de dialoguer et de jouer ensemble (Yao, 2007: *passim*).

La mise en scène du *Prince Constant* de Grotowski, en 1967, peut fournir un exemple concret de ces strates sophistiquées que je décris. La traduction de la pièce par Juliusz Slowacki était devenue un classique littéraire polonais. Elle était déjà considérée comme canonique par les censeurs de l'État polonais qui autorisaient volontiers qu'on la mette en scène. La pièce raconte l'histoire d'un prince chrétien qui refuse de se convertir à l'islam et devient un martyr entre les mains de ses ravisseurs maures : dans son contexte original, on pouvait interpréter la traduction de Slowacki comme une métaphore de la fragilité de la Pologne en tant que nation au XIX^e siècle. En montant la pièce sous la tyrannie soviétique, Grotowski adaptait la métaphore à la situation de la Pologne dans les années 1960.

Mais Grotowski ne s'en tint pas à ce choix perspicace. Il innova sensiblement dans sa façon d'envisager la direction d'acteur. Il demanda à Ryszard Cieslak, l'acteur qui jouait le prince, de créer l'équivalent d'une brève performance solo, dans laquelle il rejouait l'histoire d'un premier amour à partir de ses souvenirs personnels. En s'appuyant sur cette partition physique exubérante pour inventer sa gestuelle et sa manière de dire le texte, Cieslak interpréta alors les « monologues de torture » du prince. L'effet produit par ce décalage entre deux dramaturgies qui s'opposaient – celle de l'acteur et celle du metteur en scène, l'amour et la torture – fut décisif dans la création de l'un des plus importants et des plus influents spectacles de la deuxième moitié du XX^e siècle (Wolford et Schechner, 2001: *passim*).

Parce qu'il contribua tant à renouveler la pratique théâtrale, on imagine aisément le travail de Grotowski surgissant *ex nihilo*, comme si l'artiste était reparti de zéro. Grotowski et sa troupe d'acteurs partageaient pourtant les hypothèses et le vocabulaire de la pédagogie théâtrale du début de la période soviétique – non pas ce « Stanislavski » fragmentaire, mal traduit et réinterprété que nous connaissons en Amérique du Nord, mais la véritable méthode d'actions physiques que Grotowski avait étudiée en tant qu'assistant du metteur en scène Zavadsky au GITIS de Moscou. Grotowski modifia et développa ce qu'il avait appris de façon à la fois tacite et consciente, lorsqu'il était étudiant, sur la formation de l'acteur et sur la mise en scène; tout comme Eugenio Barba adopta, transforma et réinterpréta ses expériences avec Grotowski. Pour autant, lui et ses collègues n'eurent pas à réinventer la roue. En dépit du ton austère et provocateur de ses premières déclarations, les prétentions de Grotowski à faire table rase reposaient néanmoins sur de solides fondations, même si on ne les reconnaissait que tacitement. Ce sont des fondations de ce type qu'apporte une tradition selon moi : grâce à elles, on n'a pas besoin de réinventer la roue, quand bien même on prétend paradoxalement le faire.

LES ARTS MARTIAUX CHINOIS

Ma vie adulte s'est caractérisée par la pratique des arts martiaux chinois traditionnels. Il s'agit d'une recherche pratique à long terme que j'ai engagée à la suggestion de Richard Fowler. De septembre 1993 à juin 2005, j'ai étudié le caillifoquan (en cantonnais : *choy li fut kuen*), un art martial de la Chine du Sud; le *tang peng taijiquan* (en cantonnais : tong ping taigek kuen), un art martial de la Chine du Nord; et le *zhi neng qigong*, un système de mouvement de la Chine du Nord conçu pour développer la santé et la longévité des élèves, avec Wong Sui Meing (Huang Xiao Ming en mandarin), à Montréal. Depuis mes débuts en 1993, j'estime avoir effectué dix mille heures d'entraînement sous la supervision de maître Wong.

En septembre 2005, j'ai commencé à étudier le *Chen Taiji Shiyong Quanfa*, une très ancienne forme de *Taijiquan*, sous la direction de Chen Zhonghua. J'ai participé à des ateliers intensifs et à des cours particuliers que maître Chen propose trois fois par an à Ottawa, et en 2007, 2009 et 2011, je me suis rendu à Daqingshan, une montagne dans la province de Shandong, en Chine, pour des périodes d'entraînement intensif d'un mois. En août 2007, maître Chen m'a délivré un diplôme officiel d'enseignant dans ce style et je suis devenu disciple de la vingtième génération de sa lignée en novembre 2010.

Parallèlement à cette formation, j'ai aussi étudié un grand nombre de *qigong* – des pratiques de santé et de longévité – auprès de Kenneth S. Cohen, un auteur et professeur reconnu de *qigong*, *taijiquan* et de taoïsme. J'ai fait la rencontre de Cohen en 2000, et c'est en 2011 que j'ai achevé ma formation avec lui et reçu mon brevet d'enseignement³. Une partie importante de l'enseignement de Cohen repose sur la pratique du *neidan*, ou alchimie interne issue de la lignée *Longmen* du taoïsme, à laquelle on s'adonnait sur le mont Hua, dans la province de Shaanxi, avant l'époque communiste et la terreur destructrice de la Révolution culturelle⁴.

Comparées au caractère relativement informel de la Grande Réforme, les diverses lignées d'arts martiaux chinois que j'ai étudiées sont extrêmement structurées en ce qui concerne à la fois la formation pratique et la relation maître-élève. Le *shifu/tudi*, ou les obligations entre maître et disciple dans la tradition orale, est très clair dans les arts martiaux chinois. Le maître jure d'aimer ses élèves comme ses propres enfants et s'engage à leur enseigner tout ce qu'il sait. L'élève promet de s'exercer sans poser de question en suivant les injonctions du maître, afin d'hériter de son savoir. Bien que cette dernière obligation n'existe plus, l'élève s'engageait aussi,

-
3. Il est intéressant de noter que, parmi les cinq étudiants qui ont achevé cette formation, trois enseignent dans des départements d'Arts du spectacle : Patricia Leong, professeure associée en danse et théâtre à l'Université de Hawaï; David Mott, musicien et professeur de musique à l'Université York, à Toronto; et moi-même.
 4. J'ai aussi étudié avec d'autres professeurs d'arts martiaux, dialogué avec des condisciples et pratiqué d'autres entraînements taoïstes, bouddhistes tibétains et de yoga, mais ce travail n'avait aucune commune mesure avec celui que j'ai mené auprès de mes principaux professeurs.

L'auteur montrant des exemples du *Cailifoquan* (à gauche) et du *Chen Taijiquan* (à droite). Photos : Satya Narayanan Nair et Laura Astwood.



traditionnellement, à prendre soin de son maître lorsque celui-ci devenait vieux, et le maître s'engageait à loger, nourrir et habiller son élève jusqu'à ce qu'il devienne autonome.

Cette systématisation minutieuse des arts martiaux chinois vus comme des pratiques logiques et progressives pourrait être le résultat de modernisations entreprises au début du XX^e siècle. Il existe toutefois d'anciens manuels d'instruction attestant la continuité et la rigueur de cette pédagogie. Le *Ji Xiao Xin Shu*, ou *Nouveau registre des techniques efficaces*, écrit par Qi Jiguang, général de la dynastie Ming, date de 1568 après Jésus-Christ; quant au *Yin Shu*, qui fait partie des plus anciens documents témoignant d'exercices physiques pratiqués à des fins de dévotion religieuse et de longévité, il date d'au moins 168 av. J-C. (Gordon White, 2009: 81)

Cette tradition est certes très éloignée de l'histoire de la Grande Réforme, mais le défunt maître de Chen Zhonghua, Hong Junsheng (1907-1996), apporta une contribution à la lignée du *Taijiquan* de style Chen qui offre un exemple similaire de la façon dont une tradition nous épargne le besoin de réinventer la roue, tout en nous fournissant paradoxalement les moyens de proclamer qu'on le fait. L'enseignement du *Taijiquan* tel que l'a conçu Hong se caractérise par plusieurs innovations structurelles importantes. Il se livra à une analyse du mouvement des exercices d'entraînement chorégraphiques, qu'on appelle *taolu*, en se penchant sur leurs applications dans les combats, ou *yung fa*. Il découvrit que chaque mouvement était la variation d'une des deux actions circulaires possibles. Il composa ainsi une série d'exercices fondamentaux, ou *jibengong*, qui

explorent directement ces deux mouvements de base. De là, il divisa les mouvements des deux taolu du *Taijiquan* de style Chen en vingt catégories distinctes, ou familles de mouvements. Ses innovations permirent aux étudiants de structurer leur entraînement en suivant des principes, et d'apprendre à complexifier leurs mouvements grâce à la combinaison progressive de motifs préalablement appris.

Bien que ces innovations puissent nous paraître fort modestes, les propositions de Hong s'accompagnaient de critiques bien spécifiques du *Taijiquan* du début du XX^e siècle, et sont toujours considérées, aujourd'hui en Chine, comme opérant une rupture radicale et controversée avec les approches plus anciennes. Hong sortait de l'ordinaire dans la mesure où il avait reçu à la fois l'éducation traditionnelle de la dynastie Qing et une éducation occidentale du début du XX^e siècle. Par conséquent, tandis que son style d'enseignement personnel restait très traditionnel – les mains apposées, un étudiant à la fois –, son approche analytique et son intérêt pour la corrélation des détails structurant les exercices de mouvement étaient résolument modernes.

VISION, MÉTHODE, FRUIT

L'expérience et l'expression des traditions artistiques de l'Asie du Nord ont été traditionnellement décrites en termes de «vision, méthode et fruit» (Norbu, 1986: *passim*). Chaque tradition est sous-tendue par une vision, un mode de perception, qui suggère une méthode d'entraînement. La mise en œuvre de ces méthodes devait produire un fruit qui pouvait être employé pour confirmer ou infirmer l'utilité de la vision.

Pour donner un exemple concret, une des visions qui sous-tendent la pratique du *Taijiquan* implique que, soumises à une grande pression, les forces naturelles se transforment et s'inversent. C'est pourquoi cet art martial s'appelle *Taiji*⁵ – ce nom renvoie à un phénomène cosmologique chinois qui décrit bien les pratiques de ses adeptes. Concrètement, cela veut dire que si un élève de *Taijiquan* parvient à stabiliser une partie de son corps, et à en bouger une autre selon une trajectoire circulaire qui respecte le point immobile, il peut mobiliser une force de levier extraordinaire et la faire porter sur son partenaire ou son assaillant. Cette capacité de l'élève de *Taijiquan* à maintenir un point immobile tout en opérant une rotation, lui permet de retourner le vecteur de force extériorisé par son assaillant vers le corps de ce dernier. Afin de mettre à l'épreuve la vision proposée par le *Taijiquan*, on pratique une série de *jibengong*, ou exercices de base, qui visent à bien différencier un point immobile d'un point en rotation sur le corps. Puis l'on tente de conserver ce contrôle tout en affrontant un partenaire. Quand on est assuré de pouvoir détourner et renverser la force de son opposant – et cela est très difficile à faire – on peut alors

5. Il semble que le terme philosophique grec classique pour *taiji* soit *enantiodromia*. Il indique la tendance des qualités à se transformer en leur extrême inverse.

considérer qu'on exprime le fruit de cet entraînement. On peut ensuite explorer plus avant la vision en expérimentant la subtilité avec laquelle on bouge tout en continuant à produire l'effet de levier. Cela soulève des questions philosophiques captivantes : s'il n'existe qu'une légère distorsion entre deux points du corps, peut-on vraiment savoir lequel est immobile et lequel est en mouvement ? La vision peut également être transposée dans un autre contexte. Si je pratique le *Taijiquan* en extérieur, au même endroit et à la même heure pendant une année entière, je fais l'expérience de la relation entre un point fixe dans l'espace et le temps, et les motifs circulaires de la nature : j'expérimente le *Taiji* dans le macrocosme de l'environnement, et non plus dans le microcosme de deux corps luttant.

Pour en revenir maintenant à une échelle beaucoup plus grande, la vision qui sous-tend la cosmologie de l'Asie du Nord, souvent définie comme taoïste ou bouddhiste, est que notre incarnation, comme l'existence de toute chose animée et inanimée autour de nous, est composite, ouverte à des changements et à des recombinaisons imprévisibles. La réalisation de cette vision a été traditionnellement décrite comme « illumination » ou « immortalité », selon la tradition, et l'on considère comme de possibles expressions de cette ouverture d'esprit toute une série d'activités physiques et artistiques, depuis les arts martiaux jusqu'à la musique, la peinture et la poésie.

ENTRAÎNEMENT DU MOUVEMENT ET COMPOSITION TEXTUELLE

J'aimerais donner deux exemples tirés de mon propre travail afin d'illustrer plus précisément la conviction qui m'anime relativement au potentiel d'innovation sous-jacent aux approches traditionnelles. Le premier exemple se réfère à un exercice d'entraînement avec partenaire dérivé du *Taijiquan* et utilisé par les acteurs ; le second explicite la composition textuelle d'une scène originale utilisant des procédures inspirées par la Grande Réforme⁶.

1. Entraînement du mouvement

Cette série d'exercices interactifs provient de l'entraînement du *Taijiquan*. Le but principal de ces exercices est d'enseigner aux performeurs les habiletés nécessaires pour se mouvoir simultanément à distance avec la même précision que s'ils pouvaient se toucher. Ces exercices représentent un exemple de progression allant du toucher statique aux réactions gestuelles à travers l'espace, et des partenaires isolés à un ensemble de performeurs constamment en mouvement et en déplacement.

Dans l'exercice appelé *céder/rétablir*, les partenaires poussent à tour de rôle les épaules, les hanches, la poitrine et le ventre de l'autre. La réception d'une poussée crée un mouvement du corps qui diffuse la force imposée, puis rétablit la structure corporelle dans sa position originale.

6. Ces deux exemples sont pleinement développés dans le chapitre six de mon livre *The Dancing Word* (2010).

Les performeuses
Danielle
LeSaux-Farmer
(à gauche)
et Colleen
Durham
(à droite)
pratiquant la
version avec
contact de
l'exercice
céder/rétablir.
Photo:
Laura Astwood.



La version sans contact de l'exercice *céder/rétablir* omet l'utilisation des bras. Lorsque le partenaire se penche vers l'avant, l'autre répond en se penchant vers l'arrière, comme s'il était en contact direct avec le torse de son partenaire. Si l'un d'eux se tourne, l'autre suit immédiatement de la même manière. La totale synchronisation des partenaires est d'une importance capitale. La réponse devrait être aussi proportionnelle que possible, créant l'illusion que les deux partenaires ont reçu l'impulsion du mouvement simultanément. La distance entre les partenaires peut augmenter graduellement de la grandeur d'une main à plusieurs longueurs de corps mises bout à bout. Les partenaires peuvent varier l'exercice en décidant spontanément de changer le meneur de l'exercice sans briser l'illusion de continuité et de fluidité.

Colleen Durham et
l'auteur démontrant la
version sans contact
de l'exercice
céder/rétablir.
Photos : Laura Astwood.



L'exercice *mouler/contourner* repose sur la même procédure que le précédent, mais en ajoutant des niveaux de complexité. Au contraire de *céder/rétablir*, il ne fait pas partie du curriculum *Taijiquan*, mais les professeurs utilisent fréquemment ce genre d'exercices moins formels dans le but d'initier chacun au fait de se mesurer à l'autre en vue d'un combat. Le premier partenaire crée un cadre ouvert pour l'autre, en se tenant debout avec les jambes et les bras assez largement écartés afin de clairement dessiner des espaces vides ou *négatifs* autour du corps. Le second partenaire bouge dans cet espace négatif en s'agrippant avec ses mains, se positionnant de telle manière qu'avec un seul mouvement il puisse projeter, retourner ou assaillir son partenaire. Il s'immobilise et l'autre peut, à ce moment, faire un pas pour se repositionner avantageusement dans le but de projeter, retourner ou assaillir en retour. Cet exercice se pratique lentement, avec des arrêts intermittents permettant à chaque partenaire de s'utiliser mutuellement et d'apprendre à naviguer autour du corps de l'autre. Lorsqu'ils deviennent familiers l'un avec l'autre, les performeurs peuvent se mouvoir de manière plus fluide, sans faire de pauses, et agir plus activement en anticipant les mouvements de leur partenaire.

Dans la version sans contact de cet exercice, les partenaires créent un cadre comme dans la version initiale, mais ils pénètrent l'espace négatif de l'autre à une distance équivalant à un avant-bras. La pause devient alors indispensable car elle permet à chacun de lire la gestuelle de l'autre et de se déplacer dans la position suivante comme si le contact était maintenu. Alors que la fluidité augmente, la distance s'élargit de même que l'espace négatif créé par le corps.

Daniel Mroz et Danielle LeSaux-Farmer travaillent sur la version sans contact de l'exercice *mouler/contourner* alors que Colleen Durham les observe. Photos : Laura Astwood.



Lorsque cet entraînement est pratiqué régulièrement, et sur une longue période de temps, les performeurs acquièrent les moyens de sentir et de lire adéquatement les autres sans se préoccuper de l'action scénique qu'ils exécutent. Même si ce savoir-faire provient de l'enseignement du *Taijiquan*, il tire fondamentalement son origine des pratiques d'action/réaction issues de la tradition.

2. Composition textuelle

J'ai cofondé l'ensemble One Reed Theatre (ainsi nommé d'après l'année du calendrier mexicain pendant laquelle les Européens débarquèrent en Amérique du Nord) avec quatre diplômés en jeu de la section anglophone de l'École nationale de théâtre du Canada. Nous avons commencé à travailler ensemble en 2005 et produit l'année suivante notre premier spectacle intitulé *Nor The Cavaliers Who Come With Us*.

Les performeurs du One Reed étaient inspirés par la conquête du Mexique avant même que nous élaborions ce spectacle. Une de leurs ambitions était d'avoir produit, en amont du travail de répétition, une série de textes dont un en particulier (rédigé par l'acteur Marc Tellez, qui allait plus tard interpréter le rôle d'Hernan Cortès) allait servir d'élément déclencheur. Ce texte s'inspire d'un fragment poétique dans lequel Cortès décrit son ambition de conquistador comme étant une chose magnifique et radieuse :

Now in this dream I am standing on a beach beyond the world.
I am holding a pair of scales and I am weighing the world.
And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me.
The jealous one. The future.
I will hunt her with my mouth,
And I will force my dream to meet the world.
And my dream will say:
"Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán,
silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón."
And I will say:
You are not a riddle that scares away my love.
You are not a solution that puts to sleep my wisdom.
You are for my taking, and I want you no matter what⁷.

J'ai demandé à Marc Tellez d'ajouter quelques lignes traduites d'une chanson que nous avons composée pour la production. Cette addition se lit comme suit :

*If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity—
I will open my wings and my petals, not quite in bloom—
To unveil this love⁸.*

Ce texte permettait, selon moi, d'atténuer l'image populaire du conquistador rapace et déterminé en soulignant le caractère chaleureux du personnage, éprouvé par la fatalité de sa mission. La suite se donnait à lire ainsi :

-
7. «À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde.
Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille.
Le jaloux. Le futur.
Je la pourchasserai avec ma bouche –
Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
Et mon rêve dira –
*Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa,
impaciente como un halcón.*
Et je dirai –
Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive.»
8. En espagnol: *Si un rey en exilio abriera sus alas sobre el mundo, el mundo, sin estar obligado y sin tener necesidad, se abriría por sí mismo, alas y pétalos aún no florecidos, revelando lo que es el amor.*

Now in this dream I am standing on a beach beyond the world. I am
 holding a pair of scales
 and I am weighing the world.
 And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me. The jealous one. The
 future. I will hunt her with my mouth—
 And I will force my dream to meet the world.
 And my dream will say—
 “Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una
 mariposa, impaciente como un halcón.”
 And the world, she will say—
 If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity—
 I will open my wings and my petals, not quite in bloom—
 To unveil this love.
 And I will say—
 Sssshhhhh...
 You are not a riddle that scares away my love.
 You are not a solution that puts to sleep my wisdom.
 You are for my taking, and I want you no matter what.⁹

-
9. «À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde.
 Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
 Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille.
 Le jaloux. Le futur.
 Je la pourchasserai avec ma bouche –
 Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
 Et mon rêve dira –
*Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente
 como un halcón.*
 Et le monde dira –
 Si un roi déploie ses ailes au-dessus de moi, je, sans obligation ni nécessité –
 Je déploierai mes propres ailes et mes pétales sur le point d'éclaire –
 Pour dévoiler cet amour.
 Et je dirai –
 Sssshhhhhh...
 Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
 Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
 Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive.»

Répétition de *Nor The Cavaliers Who Come With Us*, été 2005, École nationale de théâtre du Canada.
Marc Tellez (Cortès), Megan Flynn (Malintzin), Frank Cox-O'Connell (arrière-plan). Photo : Laura Astwood.



Soucieux de donner plus de profondeur au texte original en déjouant par ailleurs la vision archétypale de la figure de Cortès, j'ai par la suite travaillé à élaborer une structure sémantique dans laquelle pouvait se déployer librement l'histoire de la Conquête. Un autre texte, composé cette fois par la performeuse Megan Flynn, sera ajouté ainsi à la partition afin de mettre en scène le conquistador et le personnage de Malintzin, une esclave offerte à Cortès à son arrivée au Mexique et qui devient sa maîtresse en plus d'être son interprète :

Malintzin : Tonight, long night ended, he finally shut his eyes. The glow of the city burning behind us put out at last.

Cortes : Now in this dream I am standing on a beach beyond the world. I am holding a pair of scales and I am weighing the world.

Malintzin : The fire burns on. His eyes finally quiet. Cool to my lips.

Cortes : And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me. The jealous one. The future. I will hunt her with my mouth.

Malintzin : He sleeps like the dead.

Cortes : And I will force my dream to meet the world.

Malintzin : I'll tell you a secret.

Cortes : And my dream will say.

Malintzin : Every night he whispers the same dreamy Spanish.

Cortes : Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón.

Malintzin : Hello. I am a bold sailor, half-ship, half-hurricane, silent as a butterfly, impatient as a falcon.

Cortes : And the world, she will say.

Malintzin : And when I touch him, I can hardly feel him.

Cortes : If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity.

Malintzin : He is already a ghost.

Cortes : I will open my wings and my petals, not quite in bloom.

Malintzin : But there is a map of his body on my fingertips.

Cortes: *To unveil this love. And I will say.*
 Malintzin: *I press them to my lips to taste the oceans he has traveled across.*
 Cortes: *Ssshhhhh...*
 Malintzin: *Sand that smells of breadcrumbs.*
 Cortes: *You are not a riddle that scares away my love.*
 Malintzin: *Salt and wood-smoke.*
 Cortes: *You are not a solution that puts to sleep my wisdom.*
 Malintzin: *And what am I to you?*
 Cortes: *You are for my taking, and I want you no matter what.*
 Malintzin: *This I can hold onto. But tomorrow when we break camp, I will walk among the slaves.*¹⁰

-
10. Malintzin: Ce soir, une longue nuit terminée, il ferma finalement les yeux. La lueur de la ville brûlant derrière nous s'est dissipée.
 Cortès: À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde. Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
 Malintzin: Le feu brûle toujours. Ses yeux sont finalement silencieux. Tièdes à mes lèvres.
 Cortès: Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille. Le jaloux. Le futur. Je la pourchasserai avec ma bouche.
 Malintzin: Il dort comme un mort.
 Cortès: Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
 Malintzin: Je vais te dire un secret.
 Cortès: Et mon rêve dira.
 Malintzin: Chaque nuit, il murmure le même rêve en espagnol.
 Cortès: *Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón.*
 Malintzin: Bonjour. Je suis un brave marin, mi-navire, mi-ouragan, silencieux comme un papillon, impatient comme un faucon.
 Cortès: Et le monde dira.
 Malintzin: Et quand je le touche, je peux difficilement le sentir.
 Cortès: Si un roi déploie ses ailes au-dessus de moi, je, sans obligation ni nécessité.
 Malintzin: Il est déjà un fantôme.
 Cortès: Je déploierai mes propres ailes et mes pétales sur le point d'éclore –
 Malintzin: Mais la géographie de son corps se dessine sur le bout de mes doigts.
 Cortès: Pour dévoiler cet amour. Et je dirai.
 Malintzin: Je les presse à mes lèvres pour goûter les océans qu'il a traversés.
 Cortès: *Ssshhhhh...*
 Malintzin: Le sable a l'odeur des miettes de pain.
 Cortès: Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
 Malintzin: Sel et bois fumé.
 Cortès: Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
 Malintzin: Et que suis-je pour toi?
 Cortès: Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive.
 Malintzin: Je peux croire à cela. Mais demain, lorsque nous lèverons notre camp, je marcherai parmi les esclaves.

La générale de *Nor The Cavaliers Who Come With Us* au Studio Léonard-Beaulne de l'Université d'Ottawa, septembre 2006.
Marc Tellez (Cortès) et Megan Flynn (Malintzin).
Photo: Laura Astwood.



Le texte de *Nor The Cavaliers Who Come With Us* adapte des procédures de composition de mouvements scéniques apprises avec Richard Fowler. L'outil principal de l'acteur et du metteur en scène, suivant l'approche de ce dernier, est une série de séquences de mouvements chorégraphiés appelés «partition physique». Initialement créées par un seul acteur, les partitions physiques sont modifiées et développées au fil d'interactions avec le metteur en scène. Ultimement, des partitions individuelles sont jointes en vertu d'un processus que Fowler identifie à un montage. Cela peut mener à des changements substantiels dans leur forme et leur trajectoire puisque de nombreux mouvements sont retirés ou transformés afin de mieux servir la vision du metteur en scène. L'ensemble des partitions physiques combinées devient le corps principal du spectacle, une forme exécutée de manière précise à laquelle les acteurs peuvent se référer constamment. Pour créer le texte ci-dessus, j'ai repris l'idée du montage de différentes partitions physiques, apprise chez Fowler, que j'ai toutefois adaptée à un contexte différent. C'est dire que le savoir-faire artistique dont j'avais besoin pour produire un texte me venait de ce que j'avais appris en composant et en combinant les partitions physiques. Cette tradition particulière m'a permis de travailler non seulement avec le corps des acteurs, mais également avec le texte.

ÉLOGE DE LA JUSTESSE

La transposition du modèle que je viens d'exposer aux valeurs de la Grande Réforme ne va certes pas de soi. Elle peut se comprendre de la manière suivante : la Grande Réforme a conçu la pratique du théâtre en termes d'éléments à la fois distincts et reliés ; d'une part les actions individuelles de chaque interprète, de l'autre une circulation générale dans la conception d'ensemble de la mise en scène. Une telle vision évite le piège de concevoir les personnages comme des agents autonomes sur la scène, et de produire ainsi une représentation fragmentée, surdéterminant la cohérence de la mise en scène et conduisant à une expression monolithique. Si l'on cherche une méthode commune aux nombreuses démarches créatrices qui ont jalonné le XX^e siècle, il me semble qu'on peut la trouver dans la différenciation consciente des éléments spatiaux et dans le séquençage délibéré des éléments temporels, au sein d'une performance créée à la fois par les interprètes et le metteur en scène.

Au caractère abstrait et général de ces propositions, on peut opposer deux exemples déjà cités, ceux de Jerzy Grotowski et de Hong Junsheng, à l'origine d'innovations significatives – ou de ruptures radicales, selon le point de vue – dans leur discipline respective en ce qu'elles s'inscrivaient dans le cadre d'une tradition. Chacun a su différencier son travail de celui de ses prédécesseurs tout en continuant à travailler avec les outils développés par les générations précédentes. Dans le cas de Hong, ces outils étaient les *taolu*, les séquences de mouvements chorégraphiés transmises par dix-huit générations d'artistes martiaux. Pour Grotowski, c'était le processus mis en œuvre pour composer une suite d'actions physiques rigoureusement reproductibles, et la capacité de combiner ces suites d'actions inventées par les acteurs dans une écriture scénique métaphorique et fascinante.

Qu'ils soient martiaux ou théâtraux, tous ces outils visent la précision du geste (et du signe). J'entends par là qu'il y a une manière juste de les exécuter. Cette justesse est d'abord invisible pour l'élève, mais visible pour le maître. Grâce à un entraînement long et intensif, le premier acquiert la capacité de juger par lui-même si sa performance est juste ou non. Les exigences d'une tradition peuvent sembler oppressantes et prescriptives vues de l'extérieur ; on peut les percevoir de la même manière de l'intérieur. Toutefois, ce que la tradition permet d'acquérir, c'est l'indépendance et l'autoréflexion de même que l'aptitude à percevoir clairement ce qu'on fait. L'entraînement procure une boussole ou une sorte d'équerre artistique, si bien qu'à l'intérieur de son propre corps l'acteur est capable de différencier l'espace et de séquençer le temps pour produire la métaphore.

- BARBA, Eugenio (1995), *The Paper Canoe*, Londres, Routledge.
- GORDON WHITE, David (2009), *Sinister Yogis*, Chicago, University of Chicago Press.
- NORBU, Namkhai (1986), *The Crystal and the Way of Light*, Londres, Penguin.
- MROZ, Daniel (2010), *The Dancing Word*, Amsterdam, Rodopi.
- SCHINO, Mirella (2009), *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, trad. Paul Warrington, Wrocław, Icarus Publishing Enterprises.
- WOLFORD, Lisa et Richard SCHECHNER (2001), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge.
- YAO, Zhihua (2007), « Four-Dimensional Time in Dzogchen and Heidegger », *Philosophy East and West*, vol. 57, n° 4, Manoa, University of Hawai'i Press, p. 512-532.