

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>2</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>3</b>
<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
<b>CHAPITRE 1.....</b>	<b>9</b>
<b>LE SACRÉ : UN ESPACE ET UN MOMENT .....</b>	<b>9</b>
1.1 Le sacré est un espace .....	9
1.2 Le moment du sacré.....	11
<b>CHAPITRE 2.....</b>	<b>14</b>
<b>CHEMIN DE CRÉATION.....</b>	<b>14</b>
2.1 Le chemin émotionnel.....	14
2.2 L'écriture expérientielle.....	15
<b>CHAPITRE 3.....</b>	<b>17</b>
<b>UN CHEMIN DE RECHERCHE .....</b>	<b>17</b>
3.1 L'objet s'anime : ces objets qui prennent vie.....	17
3.2 Ce geste qui appelle au sacré.....	19
3.3 Un besoin de liberté : la création d'une compagnie.....	25
3.4 Une expérience d'impression. Une théorie sur la surpopulation .....	32
<b>CHAPITRE 4.....</b>	<b>36</b>
<b>LE RELIGIEUX ET LES SYMBOLES DU SACRÉ .....</b>	<b>36</b>
4.1 L'univers du sacré .....	36
4.2 Trace d'une fondatrice, une sacrée rencontre .....	38
4.3 Muséologie et arts de la scène. ....	41
4.4 Marie, une inspiratrice, un culte et des trésors. ....	43
4.5 Ecce homo – voici l'Homme. ....	47
<b>CHAPITRE 5.....</b>	<b>55</b>
<b>UNE VIRTUALITÉ SACRÉMENTIELLE.....</b>	<b>55</b>
5.1 La chute perpétuelle, une représentation de la finitude .....	55
5.2 Le projet Manque .....	62
5.3 Projet final Le bord de l'eau de la mort.....	65
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>77</b>

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1** : Spectacle « *Les Mille grues* », 1988.
- Figure 2** : Spectacle « *Les Mille grues* », 1988, Marie-France Goulet, Lise Bilodeau, Guylaine Rivard, Bernard Dubé, Patrice Tremblay.
- Figure 3** : Patrice Tremblay, Marionnette, métal rouillé, bois et cuir, 1994.
- Figure 4** : Patrice Tremblay, Marionnette, métal rouillé, champignon, pelure d'avocat séchée, 1994.
- Figure 5** : Spectacle « *Il est un animal* », Comédiens : Guylaine Rivard, Ricky Tremblay.
- Figure 6** : Spectacle « *Il est un animal* », Comédiens : Guylaine Rivard, Ricky Tremblay.
- Figure 7** : Affiche du spectacle *La conquête ou une théorie sur la surpopulation*.
- Figure 8** : Spectacle « *Il est le maître* », Comédiens : Louise Bouchard, Céline Gravel, Guylaine Rivard. Mise en scène : Patrice Tremblay.
- Figure 9** : Spectacle « *Il est le maître* », Comédiens : François Soucy, Guylaine Rivard. Mise en scène : Patrice Tremblay.
- Figure 10** : Exposition « *Marie, une inspiratrice, un culte et des trésors* ».
- Figure 11** : Exposition *Ecce Homo*, ensemble de chemin de croix 300 pièces.
- Figure 12** : Exposition *Ecce Homo*, gros plan de chemin de croix.
- Figure 13** : « *Le Christ sur l'arbre de vie* », Musée de Strasbourg, cf. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Carl Gustav Jung, Paris, Édition Livre de poche, p. 414.
- Figure 14** : Exposition *Corpus Christus*, Journal *Le Quotidien*, mai 2003.
- Figure 15** : Affiche du spectacle « *Le Cantique des Cantiques* ».
- Figure 16** : « *La chute perpétuelle* », 2014.
- Figure 17** : Patrice Tremblay, « *Contamination* », 2013.
- Figure 18** : Patrice Tremblay, « *Contamination* », 2013.
- Figure 19** : Francis Bacon, *Portrait de Michel Leiris*, 1973.
- Figure 20** : Répétition, « *Le bord de l'eau de la mort* », 2016, photo William Gagnon.
- Figure 21** : Affiche du spectacle, *Le bord de l'eau de la mort*, 2016, réalisation Martin Presseau.

## INTRODUCTION

Je propose ici un *parcours expérientiel* de recherche et de création. C'est-à-dire que je m'engage à penser la rencontre entre l'art et le sacré dans une approche de création interdisciplinaire, selon une démarche qui s'inscrit dans mon expérience. Je privilégie la notion d'exploration créatrice pour cheminer à travers mes expériences personnelles et professionnelles que je dévoile et découvre autour de cette question qui m'est fondamentale : le sacré. Mes expériences sont liées au processus de création et constituent un aspect essentiel de ma problématique. C'est donc à partir d'une recherche *phénobiographique* que je retrace le fil de mes expériences pour cheminer vers la création d'une œuvre interdisciplinaire.

Ma démarche se prédispose à l'exploration de nouvelles approches de création qui stimulent et déploient le caractère hybride et poétique de ma pratique du théâtre. Le contexte de recherche et d'exploration créatrice, rencontré tout au long de mon parcours, a modifié considérablement la base de ma pratique théâtrale. Le parcours expérientiel de ma recherche a en effet pris une tangente inattendue et révèle une production tout aussi imprévue. Ce retour à l'espace théâtral lors de ma présentation finale *Le bord de l'eau de la mort*, avec le numérique comme vecteur d'hybridité, constitue un aspect essentiel de ma problématique de recherche interdisciplinaire.

Lors de la présentation finale, je suis dans une sorte de rituel poétique, où je me penche sur notre finitude, ce dernier tabou qui nous relie dans une même souffrance, celle de l'abandon à travers la mort. Ce chemin de création est celui d'une recherche esthétique de la lumière dans la dramaturgie. Accompagné d'un monologue et d'un poème, j'invite le regardeur à entrer dans un moment sacré, où l'espace créé par l'ensemble des dispositifs l'amène à participer, par sa

sensibilité, au drame qui se déroule devant lui et à l'intérieur de lui. Avec ses références émotionnelles, personnelles, culturelles et symboliques, ainsi que la gravité du propos, nous aborderons ensemble la mort, dans un *espace sacré*.

Ce mémoire est composé de cinq chapitres. Dans le premier chapitre il est d'abord question du sujet de recherche qui consiste à penser l'expérience du sacré à travers mon cheminement personnel et professionnel; ceci afin de tenter une expérience du sacré, et de situer celle-ci dans une rencontre avec les arts d'interprétations.

Le deuxième chapitre offre le cadre méthodologique à partir duquel il y a témoignage d'un parcours expérientiel et d'une exploration créatrice qui s'inscrit dans le corps de l'interprète. L'écriture y est abordée comme un processus que fait vivre au présent l'expérience du sacré à travers les différentes couches de mémoires biographiques.

Le troisième chapitre s'intéresse quant à lui à cinq expériences pivots du cheminement de création menant à l'expérience du sacré : 1 — les objets prennent vie; 2 — le geste sacré; 3 — la création d'une compagnie; 4 — la découverte de la vidéographie; 5 — une expérience d'impression.

La quatrième partie propose un regard historique sur la recherche du sacré et des traces que nous avons conservées aujourd'hui ; traces que nous pouvons percevoir notamment à travers l'œuvre créée à partir de Jean de la Croix. Celui-ci sera emprisonné dans un cachot par ses pairs, de cette expérience naîtra une poésie théâtrale suave, empreinte d'une affection surnaturelle et nourrie d'un amour pour l'âme humaine.

Enfin, le dernier chapitre aborde quant à lui des nouvelles explorations créatrices qui se situent dans un espace ouvert, polymorphe et interdisciplinaire. Elles font appel à des pratiques analytiques créatives et expérientielles qui rejoignent l'interprète et le regardeur par le chemin de sa perception sensible. Le chapitre s'achève sur le projet de création finale : *Le bord de l'eau de la mort*.

## CHAPITRE 1

### LE SACRÉ : UN ESPACE ET UN MOMENT

*Toute émotion poétique est sacrée.*  
Laure Bataille

#### 1. 1 Le sacré est un espace

Nous devons nous interroger sur la pertinence de laisser entre les mains de quelques religieux et intellectuels de l'art le loisir de déterminer l'espace du sacré dans notre culture. Les vestiges d'une culture religieuse demeurent présents et nourrissent notre intérêt porté pour la diversité des courants de spiritualité qui marquent notre époque. Notre besoin de sacré, s'exprime aussi, dans notre besoin de trouver sens à tout ce qui semble dénué de réalité, et trouble notre illusion de vivre une existence pleine et satisfaisante.

L'art demeure un véhicule privilégié pour questionner notre rapport au monde et j'irais jusqu'à dire, pour questionner le monde réel. *Je propose une aventure du sacré en exposant mon cheminement personnel et professionnel à travers l'espace de création numérique.* En effet, le numérique sera le véhicule d'une exploration interdisciplinaire qui propose un dialogue entre différents espaces de création, qui fera appel à une multitude de médiums (théâtre, danse, performance, vidéo), ceci afin de tenter une expérience du sacré, de situer celle-ci dans une rencontre avec les arts d'interprétation.

Dans le théâtre que nous voulons faire, le hasard sera notre dieu, car se qui importe, c'est moins le spectacle, que l'action de celui-ci sur le spectateur. Chaque spectacle deviendra par le fait même une sorte d'événement<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud cité dans Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Éditions du Seuil, 1979, p.254.

Il s'agit de retrouver l'essentiel d'un geste symbolique, pas n'importe lequel : celui qui porte sens et fait signe, celui qui est saisi par le regardeur, et ce de façon subjective. Je voudrais réanimer la notion de spectateur-visiteur de l'œuvre, lorsque celui-ci pénètre dans le lieu sacré du théâtre et en accepte les conventions, lorsqu'il se prête au jeu d'un rituel revisité et profane.

C'est donc dans la mémoire *phénobiographique* de mes expériences personnelles et professionnelles, que j'ai revisité les différents chemins de création qui ont marqués mon histoire, autour de ce questionnement qui m'intéresse : le sacré. J'entends par *phénobiographie* une démarche qui me permet d'isoler des éléments de mon expérience biographique pour les considérer indépendamment du contexte social, familial et culturel, de leur émergence, c'est-à-dire en tant qu'expérience fondée dans la sensibilité et l'intuition. Mon intuition et le chaos de la création, les vécus à travers ma subjectivité, m'ont mené à témoigner de mes expériences sensibles. Je partage les découvertes qui ont guidé mes expériences et mes intuitions vers la création de mon œuvre interdisciplinaire. C'est donc à la découverte de ce *parcours expérientiel* singulier, que je convie le lecteur à travers ce mémoire, pour découvrir dans son aboutissement, la représentation visuelle de mon œuvre. Une œuvre qui fait objet de mon corps comme écran de projection afin de transporter le regardeur vers un univers allégorique, symbolique et hypnotique, où la réalité et le rêve se confondent, l'éveil et le cauchemar se rencontrent dans un espace performatif du sacré.

À terme je peux établir clairement que l'ensemble des dispositifs interdisciplinaires qui s'articulent autour de cette œuvre, sans oublier les références symboliques du sacré et celles de notre culture judéo-chrétienne, ainsi que la force et la densité du texte produit, en arrivent à créer ce que je nomme *l'espace du sacré*.

## 1.2 Le moment du sacré

*Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie<sup>2</sup>.*

Bernard Dort

Mais pour arriver à ce moment unique, il nous faut rechercher une vérité et questionner celle-ci, il nous faut tenter un chemin émotionnel construit à partir de notre vécu. Ce voyage intérieur, exigé par les arts d'interprétations, demande un abandon de la part de l'interprète, un lâcher-prise qui lui permettra d'y trouver sa vérité et *son acte de vie*.

Je ne saurais évoquer le moment du sacré sans mentionner la présence de la mort dans le parcours de ma vie. J'ai perdu ma mère à l'âge de 18 mois, autant dire que je ne l'ai pas connue de conscience, et pourtant, elle jouera un rôle majeur dans ce qui m'a construit comme individu. Cette réalité teintera ma réflexion sur la vie au sens général. Dès mon enfance, j'étais attiré par la scène, je prenais plaisir à écrire et monter de petites saynètes que je présentais au voisinage avec le plaisir des jeux d'enfants.

Ce plaisir demeurera pour moi essentiel à la pratique de cet art du moins celui que j'ai produit, ce plaisir du travail de création. Mon chemin sera celui d'un être curieux, je n'aurai de cesse d'explorer les différentes sources du savoir théâtral, de questionner les différentes écoles de pratique de cette forme d'art que nous nous plaisons à nommer « art du vivant ».

Ainsi, à l'instar de nombreux créateurs, metteurs en scène, danseurs qui cherchent à communiquer avec leurs semblables et leur époque, je me suis confronté à une approche inter multidisciplinaire

---

<sup>2</sup> Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Éditions du Seuil, 1979, p.255.

de la création, ce que j'ai expérimenté dans des installations vidéographiques/performatives et théâtrales.

### **1.3 Le sacré et les arts de la scène**

Y-a-t-il une reconnaissance du sacré en arts de la scène dans l'univers numérique de la vidéo ? Les conceptions et pratiques d'avant-garde des années 20, avec Meyerhold, Piscator, Eisenstein et les artistes du Bauhaus, furent les premières tentatives historiques pour intégrer, en l'occurrence, le film et la radio dans le spectacle et pour structurer les mises en scène, suivant l'espace temps cinématographique, le montage filmique et la simultanéité.

L'aspect vidéographique associé aux arts de la scène, tel que j'entends l'utiliser, est davantage une recherche picturale de projection sur le corps de l'interprète, déformant le sujet en question, offrant au regardeur une double lecture (celle de la réalité qui se déroule sous ces yeux et celle d'une allégorie construite par la projection sur le corps de l'interprète), comme si nous pouvions pénétrer au cœur même du sujet, à travers cette image qui se transforme sous nos yeux, nous rappelant un travail holographique. Oui, ce travail esthétique tente de nous projeter dans un univers allégorique où l'œil du regardeur est hypnotisé par l'image qui se transforme sous ces yeux. Nous parlons ici d'une dramaturgie de l'ombre et de la lumière, dans le sens qu'elle seule a son propre langage, y dépose par couches successives des lectures subjectives, mais non moins réelles. Le regardeur se voit interpellé dans sa lecture du déroulement, il sera touché par *ce corps qui se brise* venant participer à la construction dramaturgique de l'histoire.

Le sacré comme au temps de Périclès, est le lieu même du théâtre, et que tout spectacle, comme il le dit, crée un espace où advient une sacralité fondée sur le matériau qu'il est le seul à utiliser : le corps humain, la voix humaine<sup>3</sup>.

Je pourrais compléter cette affirmation en mentionnant ma tentative de sacraliser le corps en utilisant le numérique vidéographique directement sur le corps de l'interprète comme moyen d'expression du sacré, ceci en favorisant son émergence par association d'images référents d'une culture judéo-chrétienne, même inconsciente chez le spectateur.

---

<sup>3</sup> Roger Vaillant, *Le théâtre et le sacré*, Éditions Klincksieck, 1996, p.11.

## CHAPITRE 2

### CHEMIN DE CRÉATION

#### 2.1 Le chemin émotionnel

*Ce qui conditionne ainsi la démarche phénoménologique est l'adhésion infrangible à l'expérience dans sa nudité première.*

Natalie Depraz

« La phénoménologie ne nous offre pas un banc de théorisation sur lequel nous asseoir pour expliquer ou contrôler le monde, mais plutôt elle nous offre la possibilité de constituer des points de vue plausibles et éclairés qui nous rapprochent de façon plus directe aux faits du monde. »

Max van Manen.

Nous hésitons entre sacré, spirituel, divin et religieux, termes qui ne sont là rien d'autre que ce que Claude Lévi-Strauss a appelé des *signifiants flottants*. Ces signifiants contaminent le domaine artistique dans lequel j'inscris cette recherche création.

« Il n'est pas possible de tracer les grandes lignes de l'histoire du sacré ni d'analyser les formes qu'il affecte dans la civilisation contemporaine. Tout au plus faut-il remarquer qu'il paraît devenir abstrait, intérieur, subjectif, s'attachant moins à des êtres qu'à des concepts, moins à l'acte qu'à l'intention<sup>4</sup>. »

Ces signifiants sont plus abstraits, tandis que mon chemin de création est fait de chaos et c'est bien dans cette tempête que surgit cette intuition créatrice qui marque mon art du sceau du doute et de l'angoisse. Dans chaque projet je suis absorbé, pour ne pas dire obsédé par le processus intuitif du

---

<sup>4</sup> Jacques Grand'Maison, *Le monde et le sacré*, Paris, Éditions ouvrières, coll. Point d'appui, 1965, p.85.

sensible. Mon cheminement témoigne d'un parcours expérientiel ou l'exploration vécue s'inscrit dans le corps de l'interprète comme un espace sacré. Elle y laisse la voie de frayage d'un souvenir vécu, d'un chemin fréquenté. Le temps consacré à la mise en place d'un chemin émotionnel authentique demande patience. Le va-et-vient entre l'interprète et le personnage, la rencontre entre le corporel et l'émotionnel, tout cela conduit à un *vivant-moment présent* frôlant le performatif. C'est par l'écoute de l'intuition et du hasard que nous touchons à la vérité du *mouvement de la vie* tel que compris et exploré par Peter Brook et aussi par Antonin Artaud.

## 2.2 L'écriture expérientielle

C'est à travers une approche phénoménologique expérientielle et une alternance entre théorie et pratique que cette recherche a été réalisée. La phénoménologie peut nous apprendre à voir, à voir autrement, à faire apparaître ce que l'on ne voit pas d'habitude. Comme dit Merleau-Ponty, il s'agit de porter attention à ce qui vit à travers de ce qui se vit<sup>5</sup>. L'écriture de l'expérience permet d'en faire apparaître les dimensions subjectives, de les faire émerger tout en créant le vécu singulier d'une intériorité qui m'habite, à propos de thèmes qui m'interpellent moi comme personne humaine.

L'écriture expérientielle procède d'un principe phénobiographique où notre histoire de vie est une succession d'expériences subjectives racontées de façon verticale et approfondie. Chacune des plongées, dans chacune de mes expériences vécues, rencontre le sacré comme une dimension transversale en quelque sorte. Le sacré me permet de faire une relecture de mes expériences d'artiste créateur, moins pour éclairer une question et l'expliquer, mais pour retrouver la lumière

---

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*, Centre de documentation universitaire, 1975.

qui éclaire. J'ai cherché dans le récit de mes expériences vécues ce qui fonde et éclaire la question du sacré, telle qu'elle m'habite aujourd'hui. L'expression scénique et poétique de mes expériences est une façon de leur donner corps, elle permet de reprendre contact avec le corps, avec le mien, dans cette part de subjectivité qui m'habite et qui fait de moi ce que je suis.

Il s'agit, après-coup, de réactiver un rapport au sacré qui constitue notre être, de faire vivre l'acte de l'écriture. J'en réactive la mémoire, la fait revivre au présent, c'est en cela que mon écriture est performative. Bref, écrire mes expériences m'aura conduit à les recréer.

### CHAPITRE 3 UN CHEMIN DE RECHERCHE

Je voudrais, dans ce qui suit, partager les expériences que mon chemin performatif d'écriture a permis de retrouver et de mettre en place. J'ai cherché à travers celle-ci, le chemin, les traces du sacré, à réfléchir sur les contextes de l'expérience artistique où le sacré ressurgit. J'ai voulu me laisser guider par l'expérience et retrouver ainsi les origines de ma fascination pour les aspects du sacré de l'existence humaine.

J'ai d'abord confondu le religieux et le sacré au cours de mes lectures, suite à mes recherches des nuances se sont imposées et un chemin de création s'est présenté, que j'ai emprunté avec passion. Je vous partage donc ces expériences tout au long de ce chapitre, les différentes expériences vécues m'ont préparé à la réalisation de mon œuvre finale qui accompagne ce mémoire, témoignant de cette volonté de communiquer humblement mes quelques observations afin de participer à cette recherche sur le sacré et les arts numériques.

J'expose ci-dessous cinq expériences pivots de ce cheminement : 1 — les objets prennent vie, 2 — le geste sacré, 3 — la création d'une compagnie, 4 — la découverte de la vidéographie, 5 — une expérience d'impression.

#### **3.1 L'objet s'anime : ces objets qui prennent vie**

Mon retour au Saguenay marque mon retour vers la pratique théâtrale. Je dis bien mon retour parce que j'avais délaissé le théâtre pour aller vivre à Montréal et j'étais à la recherche d'un emploi lorsque je reçois un appel d'une compagnie de marionnettiste, le Centre Populaire de la

marionnette au Saguenay. Cette compagnie n'avait que quelques années d'existences et son directeur général et artistique était Richard Bouchard, marionnettiste, et Gabriel Bouchard, à la codirection. Mon aventure débute donc par la création exploratoire d'un spectacle qui fait appel à différentes techniques de marionnettistes. Je parle de marionnettes à gaine, théâtre d'ombres, marionnettes géantes et habitables.

L'exploration et la découverte des possibilités que nous offrent ces différentes techniques m'ouvrent des horizons nouveaux quant à la construction de marionnettes, ces différentes manipulations et bien évidemment l'aspect de la diffusion de spectacle qui comprennent la recherche de partenaires subventionnaires et de lieux de diffusion. Nous sommes à faire toutes les tâches reliées à la réalisation d'un spectacle pour enfants que nous présenterons à l'intérieur des murs éventrés, à ce moment les fenêtres sont inexistantes, les portes ferment à peine et nous travaillons sur la terre battue, dans l'édifice 1901 de la Pulperie où se situe présentement le musée régional. Je me laisse amuser par ces nouvelles approches comme moyen d'expression. Je travaillais avec Richard Bouchard, marionnettiste d'expérience et passionné par ce médium.

Il me semble important de rappeler que Richard Bouchard ainsi que Gabriel Bouchard sont les fondateurs du Festival de la Marionnette au Saguenay, ce qui n'est pas peu dire : leur implication est fondamentale dans le développement et la diffusion de la marionnette au Saguenay-Lac-Saint-Jean. Richard nous partagera ses observations et ses techniques de construction et de manipulation. Par sa compréhension de ce médium et le raffinement de la construction de celle-ci, Richard deviendra pour moi un mentor en me partageant ses connaissances, me permettant d'explorer les différentes matières et différentes techniques de fabrication et de manipulation. Nous développerons une collaboration qui nous mènera jusqu'en France, à Charleville-Mézières,

un Festival international de la Marionnette ou nous irons représenter le Canada avec un spectacle qui a pour titre « Uni-vers ». Ce spectacle pour enfant nous donnera l'occasion d'explorer le théâtre noir c'est-à-dire l'utilisation de la « black light » avec la peinture fluorescente. Ce spectacle traite de science en abordant les thèmes de l'infiniment grand, le cosmos, les étoiles, jusqu'à l'infiniment petit, l'atome. Le texte est écrit et mis en scène par Dominique Lévesque.

Cette expérience m'ouvre le chemin du langage corporel, gestuel. J'apprends comment faire vivre cette matière inerte de la marionnette qui somme toute, au moment de mes débuts comme manipulateur, m'apparaissait lourde et souvent frustrante pour le corps, la souplesse des mouvements, la construction des séquences chorégraphiques. J'apprends à créer l'illusion de la vie. Nous devons sans cesse réparer cette matière qu'est la marionnette, parce que nous devons la transporter et la manipuler fréquemment. Un des aspects le plus intéressants de la marionnette demeure pour moi la possibilité de donner vie à toute matière, tout en permettant aux spectateurs de voyager dans l'imaginaire du créateur. Les limites sont quasiment infinies.

Voilà donc mon intérêt pour l'exploration de ce médium qu'est la marionnette ou l'objet animé. Il m'aura fallu prendre conscience que l'animation de la matière doit forcément passer par la respiration. C'est par ce moyen que la vie s'installe au cœur même de la matière. La découverte de l'art de la manipulation de l'objet, qu'ils soient à l'image humaine ou comme objet animé, m'apprend qu'il se doit de respirer pour prendre vie. Je retiendrai cette leçon, elle me sera utile dans un avenir rapproché, c'est ce que nous découvrirons.

### **3.2 Ce geste qui appelle au sacré**

Nous sommes en 1986 lorsque j'ai le bonheur d'assister à une représentation du spectacle « Les milles grues », dont la recherche et la mise en scène sont initiées par Larry Tremblay, professeur

en théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) et fondateur du LAG Laboratoire Gestuel. Je suis tout à fait bouleversé par ce que je vois et ressens. Je suis en présence d'un spectacle à mes yeux totalement nouveau, m'inscrivant dans une démarche qui, à ce moment-là, m'était totalement inconnue. J'apprends que ce théâtre de recherche gestuelle est inspiré d'un art très ancien issu de la culture indienne qu'on nomme le kathakali danse théâtre. Il fait appel au corps dans sa globalité, chaque membre est sollicité et exprime différentes émotions dans des mouvements traduits à travers le corps et l'expression faciale de l'interprète. Je suis fasciné par une telle exploration du corps, entre le théâtre et la danse et les prouesses physiques qu'impose ce langage qui semble d'une exigence bouleversante. Le comédien danseur devient performeur par l'exigence qu'exige une telle pratique.

Diane Pavlovic en a dit ceci dans la revue *Gestus* :

« Il n'est pas question ici d'illustrer un propos, mais de montrer les corps pleinement habités, fortement individualisés... L'essentiel de ce théâtre tient dans le rythme, le regard, le recueillement discret, sans mysticisme et sans gravité superflue, mais dans un langage fondé sur la *suggestion* et l'atmosphère, par ses yeux, des sourires, des gestes qui parlent d'une intériorité incandescente<sup>6</sup>. »

Et elle a tout à fait raison. Nous sommes en présence d'un théâtre quasiment sacré par le sérieux de son exécution et par le silence des comédiens. Ce spectacle est sans paroles. Seule la musique ou plutôt la trame sonore accompagne les interprètes et ceux-ci s'y collent à la perfection. La musique sera produite en direct par un musicien qui utilisera différentes sources sonores.

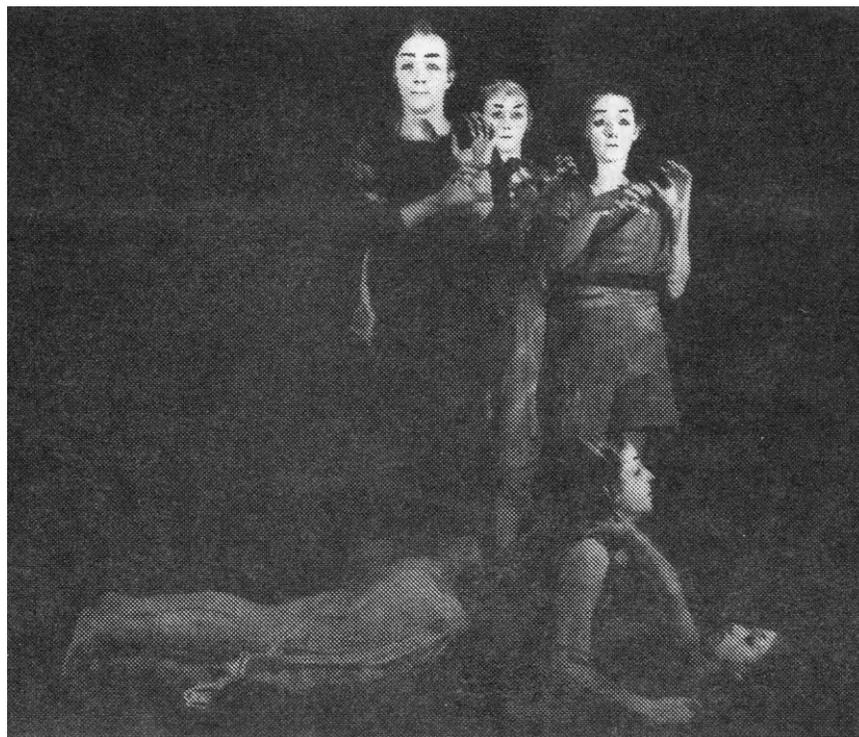
Le regardeur se retrouve devant un objet inconnu et doit s'ouvrir à de nouvelles lectures gestuelles - « *gestuaires* ». De là naît une subjectivité qui demeurera pendant un bon moment la base même de mon travail de créateur. En empruntant à différents symboles une lecture libre de l'œuvre, le

---

<sup>6</sup> Diane Pavlovic, *Gestus, théâtre, modes et emplois*, Montréal, Vol. 1, No 2 1998, p.49.

regardeur se doit de terminer le drame lui-même sans y chercher une morale imposée. Il en arrive à construire son spectacle, en puisant à même son vécu, à travers sa mémoire émotionnelle issue de son chemin de vie unique et en perpétuel mouvement, à la manière de la vie qui s'exprime, dans l'univers d'un théâtre d'exploration, au sens large de son langage.

Il me sera possible de rejoindre l'équipe d'interprètes danseurs par le désistement d'un de ses membres, que je viendrai remplacer pour la reprise du spectacle en 1988. Le spectacle sera alors repris au Studio Théâtre Alfred-Laliberté à Montréal du 18 au 27 février 1988.



**Figure 1 :** Spectacle *Les Mille grues*, 1988.



**Figure 2 :** Spectacle *Les Mille grues*, 1988. Marie-France Goulet, Lise Bilodeau, Guylaine Rivard, Bernard Dubé, Patrice Tremblay.

Ce travail du corps se coupant du langage du texte et de la parole, me fera découvrir cet outil à la base même de ce métier de comédien c'est-à-dire le corps. J'apprendrai ses limites et ses capacités à travers cette expérience où le corps est appelé à transmettre l'émotion, mais sans le langage de la parole. Il y a donc déplacement du langage vers le geste.

Issu du théâtre de la parole et de l'improvisation comme outils de construction dramaturgique, le silence imposé par ce travail uniquement gestuel me montrera des capacités insoupçonnées qu'a le corps du comédien à transmettre le geste de l'émotion. Mais cet apprentissage sera difficile et laborieux. La mise en forme, le réchauffement intensif sur un rythme saccadé, le travail kathakalien demande à l'interprète de ponctuer le rythme en frappant du pied sur le sol. Cet exercice exigeant, nous servira comme réchauffement et par la suite sera récupéré dans les chorégraphies du spectacle. Mais d'abord et avant tout, le kathakali exige une grande précision dans chacun des mouvements. Rien n'est laissé au hasard, chaque geste-mouvement est

déconstruit et reconstruit selon un « gestuaire », que Larry Tremblay a développé, et ce, de façon précise. Cet entraînement devra être régulier et fréquent, avant de parvenir à stabiliser le geste dans l'intention. À travers les chorégraphies, le comédien perd son identité au profit du groupe au sein duquel il évolue comme un bloc, en venant ponctuer l'intrigue.

Selon mon expérience, l'exigence de cet apprentissage sur la mécanique du corps, la difficulté de mémorisation du geste au début exige patience et rigueur, selon André Meunier de la revue *Gestus*: « Un grand contrôle technique est nécessaire afin de ne plus reproduire celle-ci, mais bien l'utiliser pour pouvoir retrouver une forme de spontanéité dans un vocabulaire choisi, et ainsi proposer au public une conception de l'art et de la vie<sup>7</sup>. »

Le chemin d'émotion du spectacle « Les Mille grues » joint deux techniques, le kathakali, danse théâtre de l'Inde et le second, l'origami, dans ce contexte nous pourrions parler du pliage du corps. Dans cette démarche kathakalienne, le visage de l'interprète devient un masque vivant, précis, le reflet de l'état d'âme du personnage, du récit, chaque muscle du visage est découpé et figé en séquence continue, tentant d'exprimer le drame raconté, tel un rituel, l'acteur viendra poser un geste précis et signifiant en accord avec la dramaturgie du conte.

La segmentation et la localisation des muscles doivent être une chose acquise, pour pouvoir ensuite créer sous la forme d'une improvisation l'histoire à raconter. L'acquisition du gestuaire c'est-à-dire du vocabulaire, de la grammaire est fondamentale et sert de base au langage gestuel. Je venais par ce travail d'ouvrir une boîte de pandore qui m'emmènera vers la découverte d'univers sémiologiques, faits de symboles ethnologiques, anthropologiques issus d'une culture

---

<sup>7</sup>André Meunier, *Gestus, théâtre modes et emplois*, Montréal, 1988, Vol., 1, No 2, pp 49-50.

universelle qui appartient à la mémoire collective ou les référents sont universellement sensibles, où l'imaginaire se définit par ses archétypes, selon C.G. Jung (1935) :

« L'archétype est un organe psychique présent en nous tous [...] Il représente ou personnifie certains data instinctifs de l'obscur et primitive psyché, les vraies, mais invisibles racines de la conscience [...] Il n'y a pas de substitut rationnel de l'archétype [...] c'est toujours une image de toute la race humaine et non pas simplement de l'individu<sup>8</sup>. »

L'imaginaire anime les souvenirs qui sont issus de notre mémoire collective et en assure la survie. De cette reconnaissance surgit une lecture des événements qui dépassent la volonté de communication de l'artiste, c'est dans cette subjectivité que le regardeur perçoit le drame en s'identifiant à ces héroïnes et ces héros. Nous sommes en présence d'un théâtre qui prend sa source dans l'archétype dont parle Jung, un théâtre qui élargit les limites de la réalité humaine, en initiant l'interprète au geste créateur « conforme aux mouvements du monde<sup>9</sup>»

Ma démarche tiendra compte dorénavant de ce langage qui, tout à coup, révèle, à travers cette expérience d'un théâtre gestuel, un rituel plus près du sacré que je ne le croyais. « Nous pouvons affirmer que ce théâtre est total ou la musique, la danse, l'éclairage, le décor, le costume sont des éléments intégrés<sup>10</sup>. »

---

<sup>8</sup> C.G. Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique : Les conférences Tavistock*, Albin Michel, 2011, p.256.

<sup>9</sup> C.G Jung cité par Ysé Tardan-Masquelier, *Jung et la question du sacré*, Paris, Spiritualités vivantes, Albin Michel, 1998.

<sup>10</sup> Franco Torelli, *L'esthétique de la cruauté - étude des implications esthétiques du « théâtre de la cruauté »* d'Antonin Artaud, Paris, Éditions A.-G.Nizet, 1972, p.18.

<sup>13</sup> Peter Brook, *L'espace vide*, écrits sur le théâtre, Éditions du Seuil, Paris, 27, rue Jacob, Paris VIe, p.69.

### 3.3 Un besoin de liberté : la création d'une compagnie

*Bien sûr, de nos jours, comme de tout temps, il nous faut mettre en scène des rituels vrais. Mais pour exprimer des rites qui pourraient faire du théâtre une expérience enrichissante, de nouvelles formes sont nécessaires<sup>11</sup>.*

Peter Brook

Nous sommes le samedi 25 juin 1994, et nous lançons une nouvelle compagnie de théâtre de recherche au Saguenay-Lac-Saint-Jean : *le Théâtre de la Suggestion*. La suggestion est un phénomène subconscient par lequel un sujet devient le siège d'un état mental ou affectif ou encore il est l'auteur d'un acte en vertu de l'influence exercée par quelqu'un. Les membres à la création de la compagnie sont : Guylaine Rivard, Bernard Vandal et moi-même. Notre objectif en tant que compagnie de théâtre de recherche sera l'exploration des différentes approches appartenant aux arts de la scène (danse, théâtre gestuel, vidéo, installation), incluant des textes poétiques et leurs adaptations aux arts de la scène. Nous empruntons aux arts en général ce dont nous aurons besoin et qui nous inspirera dans l'intuition exprimée dans la liberté qu'exige le théâtre de recherche et sa création.

Nos influences d'équipe sont multiples. De la marionnette en passant par la danse, le théâtre et l'écriture, le Théâtre de la Suggestion sera un outil qui nous permettra de pousser plus loin les rapports entre l'espace scénique, le geste rituel et le texte que nous adapterons. Des textes qui au prime abord, ne sont pas dédiés au théâtre, je parle ici de *Charogne* de Charles Baudelaire, poète français. Cette dimension de l'exploratoire nous apparaît riche et nous ouvre toutes grandes les portes de la littérature. Les possibilités sont quasiment infinies. Nous avons procédé à l'analyse de texte afin d'y apprendre la construction dramaturgique en adaptant ses textes aux arts de la scène.

---

Comment en arriver à construire le point de tension nécessaire afin d'exprimer le drame de notre histoire personnelle dans toute son intensité lorsque nous sommes au théâtre? Est-ce dans une volonté d'amener le regardeur vers son propre imaginaire, là où sa suggestivité devra compléter à partir de ses références émotionnelles et affectives, l'histoire que nous tentons de lui raconter ? Le manque de moyen financier nous mènera vers un théâtre de la pauvreté ou la simplicité des moyens rencontre un travail du corps dans une gestuelle empruntée aux archétypes. Selon C.G. Jung, l'archétype est une image pulsionnelle et en même temps une dynamique par l'assimilation de l'image qui la symbolise pour participer à l'expressivité des personnages. Ce travail du langage que le regardeur dans sa culture reconnaît par sa sémiologie.

L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est non pas de donner des sens aux signes comme on pourrait le croire (ils en ont toujours un ou plusieurs puisque, si j'ose dire, ils sont là pour cela), ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens (l'observation raffinée des historiens du théâtre y suffit bien), mais au contraire de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de constituer avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent, et par celui du geste qui surprend le regardeur lui-même, surpris d'en posséder les clés de compréhension.

Oui à l'exploration, mais dans une volonté d'ouverture à l'Autre. Oui, bouleverser, provoquer même, mais toujours dans un souci de communiquer avec notre contemporain. Nous tentons de pousser les conventions théâtrales dans leur retranchement et pour y arriver, nous travaillons à la création d'un premier spectacle ou nous utilisons des métaux rouillés que j'accumulais depuis cinq

ans. J'ai trouvé ce matériel à même le sol en arpentant les rues et ruelles. Toute forme m'intéresse le seul critère sera la rouille, ce temps qui vient altérer le métal changeant sa couleur et sa forme témoin du passage du temps. Je m'identifie à cette fragilité qui appartient à tout ce qui est éphémère. Je venais de redonner vie à cette matière altérée par la création d'un spectacle pour enfant intitulé « Vilain », une histoire d'un enfant qui prend la fuite, victime de violence.



**Figure 3** : Marionnette, métal rouillé, bois et cuir. 1994.



**Figure 4** : Marionnette, métal rouillé, champignon, pelure d’avocat séchée, 1994.

Cette compagnie aura pour mission l’exploration et la recherche de nouveaux langages pour le théâtre à travers l’écriture du texte ou encore en multipliant les approches sémiologiques. En empruntant au théâtre gestuel et à son langage organique, le corps comme véhicule du geste découle de la volonté de dire « la chose », tout en explorant le geste dans la définition qu’en fait Michel Guérin : le Geste porte en lui « le vœu d’une parole fantôme<sup>12</sup> ». Ce dernier évoque par là ces gestes que nous faisons sans cesse lorsque nous parlons pour suppléer à un défaut de parole ou à un mot qui manque. Mais la formule signifie aussi la longue mémoire déposée dans nos gestes les plus anodins et qui nous définit comme espèce au moins autant et d’une manière encore plus archaïque que le langage. Ce langage du corps nous servira donc d’outil d’exploration,

<sup>12</sup> Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Éditions Actes Sud, Paris, 2011.

accompagné d'adaptation de textes qui n'appartiennent pas spécifiquement au théâtre, mais bien à la poésie.

Bernard Vandal se mettra à l'écriture d'un texte original, auquel je grefferai le poème de Charles Baudelaire intitulé *Charogne*. Le spectacle portera le titre : « Il est un animal qui garde toujours un œil ouvert ». Comme directeur artistique de la compagnie, je fais la réalisation du spectacle à travers la mise en scène et sa dramaturgie. Guylaine Rivard et Michel Lemelin seront de la première distribution.



**Figure 5** : Spectacle "Il est un animal"  
Comédiens : Guylaine Rivard, Ricky Tremblay.



**Figure 6** : Spectacle "Il est un animal"  
Comédienne : Guylaine Rivard.

Un spectacle, est-ce bien là le nom que cet objet artistique doit porter? Nous sommes en présence d'un laboratoire inspiré du théâtre de la pauvreté, non seulement à cause des moyens financiers réduits, mais avec des outils ramenés au minimum et inspirés d'un théâtre minimal Grotovskien. Effectivement, il n'y aura ni effet spectaculaire, ni décor extraordinaire, ni costume coûteux et extravagant, nous sommes dans un dépouillement habité par les personnages, vécu à travers le sérieux de l'exécution des gestes et une parole minimaliste.

À l'époque, j'explorerai pour une première fois la vidéographie à travers un montage réalisé par Michel Lemelin, et ce à partir d'images tournées sur différents sites au Saguenay. Elle sera utilisée comme seul élément visuel qui rattachera les personnages au monde extérieur. La vidéo apportera une impression d'étouffement aux spectateurs en présence d'un objet connu, le téléviseur, et ses référents enfouis au plus profond de l'inconscient collectif. Le spectateur sera alors en mesure de suivre cette histoire parallèle et symbolique.

Le travail avec les interprètes sera difficile compte tenu de l'univers trouble et violent du sujet abordé. Nous explorons les mouvements du corps souffrant, exploitant les sons corporels des interprètes lors du travail d'interprétation. De toute évidence nous sommes loin d'un théâtre dit classique et beaucoup plus près d'un théâtre performatif. L'adaptation du poème de Charles Baudelaire devient quant à lui un moment fort de la représentation. Il est joué au moment où le personnage féminin lavera le corps mort de son frère, tué de ses propres mains. Le drame est construit comme un conte où les éléments de cruauté servent de langage pour exprimer l'horreur de l'inceste et l'impossibilité de communiquer les émotions. De ce théâtre, Sylvie Lachance directrice artistique du *Festival de théâtre à Risque*, en dira ceci : « La désolation qu'a vécue le Saguenay, victime d'un déluge, semble avoir inspiré cette création quasi prémonitoire. Celle-ci a été réalisée il y a plus d'un an avant le déluge ». Les images tournées sont celles des barrages qui ont cédé lors du déluge. Elle dira également de ce spectacle

Dans un rituel moderne et pervers, deux âmes revivent sans cesse les moments où tout a basculé : un amour violent, un meurtre, un enfant mort-né. Une gestuelle étrange déborde de ces corps en plein déchirement, ces cavités obscures... Puis, il y a l'arrivée des grandes eaux, qui laveront et transformeront tout sur leur passage<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Sylvie Lachance, *Les vingt jours de théâtre à risque*, Journal de la programmation du Festival, 1998, p.5.

L'expérience, de toute évidence est intense pour les interprètes, je dirais même éprouvante par l'intensité du jeu, l'exigence de l'abandon, celle des chorégraphies et la précision des gestes. Un travail organique, au plus près du corps de l'interprète et de ses facultés d'expressivités exacerbées dans son intensité. Comme metteur en scène, j'explore alors le mouvement de l'horreur jusqu'à l'épuisement du corps de l'interprète. Cet épuisement du comédien accentue la dramaturgie et nous fait basculer dans la *tragédie organique du corps*, jusqu'au point ultime du conte, c'est-à-dire le meurtre du frère. Par la suite, j'ai demandé à la comédienne de s'asseoir sur la chaise qui servait à la représentation et de sortir de l'incarnation du personnage en prenant le temps réel de l'énergie dépensée, afin d'en arriver à revenir vers ce corps quotidien. Elle avait comme information de revenir dans l'histoire quand elle se sentira prête à réincarner son personnage.

Denise Pelletier journaliste au journal Le Quotidien écrira : « un temps si long qu'il nous paraît une éternité, à la limite du supportable ». Voilà l'exploration que ce chemin de création et d'intuition nous invite : jusqu'où pouvons-nous amener le regardeur à supporter une image déconstruite d'un acteur qui revient brusquement à rétablir son image en le plongeant dans le corps « quotidien »? Une sorte de climax, une brèche dans l'espace-temps inventé, propre à la représentation, ce temps impossible, construit de toutes pièces, organisé, répété, fragilisé par l'émotion d'une mémoire en éveil. Le regardeur est hypnotisé par ce geste de déconstruction, un malaise s'installe, après un certain temps un inconfort s'en suit. Nous sommes habitués, lors de la représentation théâtrale, à des actions et des intrigues soutenues qui basculent vers le divertissement occupant l'esprit du spectateur. Brook dira que nous avons le plus souvent oublié le silence. Il nous embarrasse, même.

« Nous applaudissons mécaniquement parce que nous ne savons pas quoi faire d'autre. Mais nous ne nous rendons pas compte que le silence est permis, que le silence aussi est beau et bon. <sup>14</sup> »

Par cette expérience, le spectateur est confronté dans ses propres perceptions du drame, il revisite le conte depuis sa mémoire émotionnelle qui elle, est rattachée à son propre vécu référentiel. Il en arrivera à compléter l'image émotionnelle en s'appropriant l'histoire et celle des personnages, qu'il fera sienne, et rangera dans sa mémoire l'acte théâtral auquel il vient d'assister. La dramaturgie ainsi que la mise en scène joueront leur rôle essentiel en participant à la construction de ce vécu subjectif du spectateur.

### 3.4 Une expérience d'impression. Une théorie sur la surpopulation



**Figure 7** : Affiche du spectacle *La conquête ou une théorie sur la surpopulation*.

<sup>14</sup> Peter Brook, *L'Espace Vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.71.

La présentation de cette expérience d'impression eut lieu à l'été 1998 à la salle Marguerite Tellier du Centre des Arts et de la Culture de Chicoutimi, suite à l'obtention d'une subvention du Ministère de la Culture et des Communications du Québec. Annie Gauthier et Pierre Leblanc y tiendront les rôles avec moi-même dans le rôle du scientifique. Cette aide financière nous permettra de produire une *expérience d'impression*, un laboratoire sur le jeu intimiste qui est inspiré davantage d'un jeu cinématographique. J'avais lu le roman de Bernard Verber *Les fourmis* et j'ai retenu différents extraits que j'ai transposés à l'Homme, que nous avons joint à des textes de Bernard Vandal. Nous nous sommes questionnés sur les répercussions de la surpopulation démographique et sur les possibles conséquences de la valeur que l'on accorde aux humains de par leur nombre grandissant.

Bernard Vandal devait construire le texte des deux personnages et moi je sélectionnais des extraits tirés du roman de Verber en transposant cette réalité des fourmis ; c'est-à-dire que l'individu perd son identité pour laisser la place au groupe. La question posée était la suivante : peut-on, étant donné le nombre grandissant d'individus, accorder la même importance et le même respect aux êtres humains? Un regard critique et sociologique sur une société individualiste qui, de façon égoïste, veut satisfaire ses besoins et ce, à n'importe quel prix. Au prix même de ses propres convictions conditionnées par cet individualisme poussé à l'extrême étouffant toute tentative communautaire de rassemblement, d'échange et de possibilité d'exprimer une démocratie en perpétuelle évolution.

Nous avons deux archétypes fondamentaux : celui de la femme et de l'homme, ce duo en mesure de se reproduire et de perpétuer l'espèce. Par la suite, un troisième personnage a pris naissance, un

scientifique qui observe deux humains avec un regard analytique, dans le sens de froid et distancier. J'ai fait appel à un vidéaste afin de capter de façon intuitive le jeu des comédiens, mais également celui du spectateur qui se retrouvera lui-même acteur dans la représentation. Nous avons utilisé également une caméra de surveillance en circuit fermé que nous avons mise au service du spectacle. Le vidéaste était en mesure d'alterner entre les images en circuit fermé et celles qu'il tournera en direct lors des représentations. Ces images étaient projetées en direct sur grand écran. Nous nous retrouvions devant un objet performatif par la réaction du spectateur voyant son image intégrée à la représentation de façon spontanée et intuitive par le vidéaste. Le travail avec les comédiens a été celui d'une danse chorégraphique de *la souffrance sensible*. Les interprètes ont comme indications de demeurer sur place. Ils peuvent se déployer ou encore s'agenouiller, se plier, mais ne doivent jamais sortir de l'espace qui leur est attribuée. Les deux personnages font contraste avec celui du scientifique qui viendra à la toute fin s'effondrer devant les témoignages de souffrance.

Le spectateur semble mal à l'aise devant ce procédé vidéographique, procédé qui venait par le fait même accentuer l'inconfort devant la représentation. Celle-ci traçait en effet un portrait cruel de notre société individualiste à travers nos deux personnages où règne une culture du « Moi » dans son sens le plus égoïste et venant faire de chacun une « vedette » temporaire seulement le temps d'une représentation. Quatre représentations de cette exploration ont été offertes.

Ma pensée rejoint très clairement celle de Peter Brook (1977) quand celui-ci affirme que le théâtre est une possibilité donnée à l'homme d'accroître pendant une certaine durée, l'intensité de ses perceptions. Brook s'adresse aux spectateurs parlant de « vrais moments » ; c'est-à-dire le moment unique de la représentation à laquelle le public est invité à participer de sa sensibilité, de

son regard unique sur l'objet de la représentation. Ces moments appartiennent à l'ensemble des arts du vivant qui explorent les émotions et les perceptions, et qui questionnent notre rapport à la réalité. Un théâtre des perceptions s'approche indéniablement des actions performatives, d'un théâtre performatif, laissant place à l'intuition et à la sensibilité de l'interprète. Il devient lui-même créateur, participe à la richesse de l'œuvre en s'harmonisant avec le spectateur-visiteur qui lui aussi est à la recherche d'un « vivant-moment-présent ». Conscient de ce moment unique, auquel il assiste comme spectateur-visiteur de l'œuvre, il est appelé à rester ouvert et disponible aux perceptions issues de sa sensibilité, à l'écoute de sa mémoire émotionnelle, le spectateur-visiteur tel un rituel sacré à travers cette communion, vivent un moment unique et partage cet espace émotionnel que le théâtre offre comme sacré.

## CHAPITRE 4

### LE RELIGIEUX ET LES SYMBOLES DU SACRÉ

#### 4.1 L'univers du sacré

Il n'est pas possible de tracer les grandes lignes du sacré ni d'analyser les formes qu'il affecte dans la civilisation contemporaine. Tout au plus faut-il remarquer qu'il paraît devenir abstrait, intérieur, subjectif, s'attachant moins à des êtres qu'à des concepts, moins à l'acte, qu'à l'intention<sup>15</sup>.

Jacques Grand'Maison

Je rejoins tout à fait la pensée de Jacques Grand'Maison quant à la subjectivité dans laquelle le contemporain comprend et exprime le sacré. Mais d'abord et avant tout, tentons ensemble de saisir ce qu'est-ce le sacré. Où peut-on en retrouver les traces ? Roger Caillois, dans son livre *L'homme et le sacré*, a identifié les principaux caractères du sacré :

« Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les instruments de culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (le temple, l'église, le haut lieu)<sup>16</sup>. »

Mais il existe, au sein des religions, une *mystique de l'absence* qui confine paradoxalement à une forme d'athéisme radical. De l'autre côté, il est possible de trouver chez certains athées de véritables expériences mystiques, totalement débarrassés de Dieu ce que Michel Hulin appelle *la mystique sauvage* ; c'est-à-dire une expérience d'ordre mystique, mais qui ne s'inscrit dans aucun cadre religieux, dogmatique et qui advient spontanément, de manière erratique et imprévisible dans l'existence quotidienne.

---

<sup>15</sup> Jacques Grand'Maison, *Le monde et le sacré*, Les éditions ouvrières Collection points d'appui, 1965, p.85.

<sup>16</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Éditions Gallimard, 1950, pp18-19.

Ce qui est intéressant dans la réflexion de Caillois c'est sa tentative d'identifier ce qui appartient à l'univers du sacré. Il poursuit plus loin, « c'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient le leur ajouter<sup>17</sup> ». Pour Caillois, le sacré est toujours plus ou moins ce dont on n'approche pas sans mourir. L'exploration du sacré et de son univers nous interroge sur la question du désenchantement du monde actuel. « On ne se pose pas la question du désenchantement du monde sans la nostalgie plus ou moins consciente d'un monde supposé enchanter. »<sup>18</sup>

À travers les recherches historiques et symboliques que j'ai menées dans l'univers du sacré j'ai pu constater qu'il reste des traces visibles d'un certain malaise qui exprime une méconnaissance à l'égard de la portée de ces symboles, leur signification profonde et le besoin intrinsèque d'y croire. Témoin de notre capacité à nous émerveiller devant ce qui nous semble impossible, ils sont révélateurs en effet de cette volonté de croire au fabuleux, à l'extraordinaire, au dépassement de l'homme. « Il faut regarder en face les restes encore visibles du sacré auquel on n'a de cesse de s'attaquer sans pouvoir s'en détacher<sup>19</sup>. »

Nous assistons à un déplacement du sacré vers des rituels qui inspirent de nouvelles formes d'art, que je dirais qui sont issues du « rituellique » (pensons à la performance par exemple qui appartient davantage à une forme de rituel primitif). Nous devons avoir l'audace de revisiter ces symboles, de se les réapproprier, de se permettre de les questionner à nouveau à travers le regard

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Pierre Ouellet, *Sacrafiction, Sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, VLB éditeurs, 2012 p.20.

<sup>19</sup> Idem, p.21.

de l'homme actuel. Ce déplacement du sacré ne peut se faire sans bousculer, déranger, questionner la portée de ces symboles et la forme que prend leur transmission. Comme le dit Roger Vailland : « Le sacré est le lieu même du théâtre, et que tout spectacle, crée un espace où advient une sacralité fondée sur le matériau qu'il est seul à utiliser : le corps humain, la voix humaine. »<sup>20</sup>

La recherche historique est donc fondamentale afin de saisir l'historico-symbolisme de ces objets de culte, leurs inspirations, leurs utilités, la source même de leur création et l'attachement à ces rituels qui sont construits en puisant dans l'inconscient collectif, tout en prenant leur force dans les formes ancienne et binaire - et donc simple. La croix en est un exemple frappant, c'est ce que nous verrons un peu plus loin.

C'est au contact d'une communauté de religieuses enseignantes que je débiterai mon apprentissage de l'univers de l'art sacré, du religieux et de ses rituels. Cette force qu'a l'invocation par la prière comme acte méditatif et expression de leur foi, cette *force de foi* qui habite ces femmes, témoigne que ces objets ont un intérêt certain qui nous conduit vers le fabuleux, l'extraordinaire.

#### **4.2 Trace d'une fondatrice, une sacrée rencontre**

C'est à travers la réalisation d'un spectacle historique, sur la vie de leur fondatrice Françoise Simard de la communauté des Sœurs de Notre-Dame-du-Bon-Conseil de Chicoutimi lors de leur centenaire en 1994, que je me familiariserai avec leur spiritualité et celle d'un christianisme, leurs

---

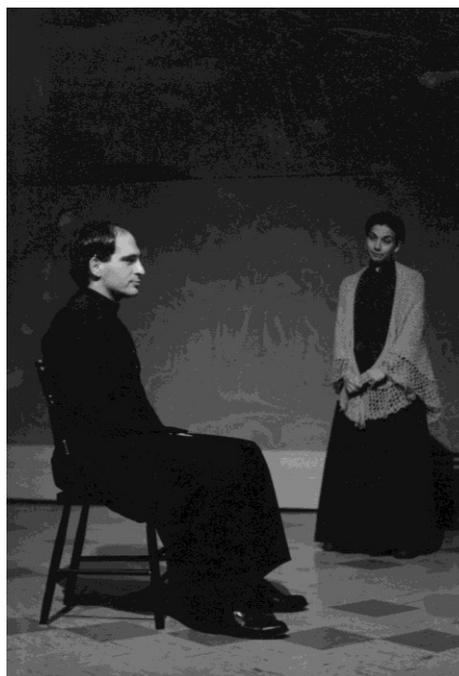
<sup>20</sup> Roger Vaillant, *Le théâtre et le sacré*, Éditions Klincksieck, 1996, p.11.

us et coutumes afin de mieux saisir la portée de leur pratique et d'aborder pour la première fois le sacré, son chemin, sa symbolique, ces rituelles et leur fonction à l'intérieur de leur rite.

Par ce projet de création, j'appriivoise la mystique à travers le témoignage idéalisé par l'histoire, de la vie de cette femme, Françoise Simard, qui a fondé, non sans difficulté, une communauté d'enseignantes afin de venir en aide aux gens pauvres en leur permettant de s'instruire, d'acquérir la formation nécessaire au métier d'enseignante. Elles seront, dans le plus fort du mouvement, près de 1000 jeunes femmes à sillonner les routes de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean afin d'instruire. Elles fonderont couvents et classes jusque sur la Côte-Nord, et ce même jusqu'en Afrique et au Chili.



**Figure 8** : Spectacle "Il est le maître".  
Comédiens : Louise Bouchard, Céline Gravel  
Guylaine Rivard



**Figure 9** : Spectacle "Il est le maître".  
Comédiens : François Soucy, Guylaine  
Rivard

Ce spectacle a été réalisé afin de souligner un événement important pour la communauté des Sœurs-de-Notre-Dame-du-Bon-Conseil de Chicoutimi, l'année de leur fondation 1894.

Nous sommes donc en 1994. Je m'attarderai à comprendre les motivations historiques de leur existence, le charisme de cette humble femme originaire de ville de la Baie. Je comprendrai que cette congrégation est unique dans la région, fondée par une femme de chez nous et constituée de femmes de la région qui sentiront l'appel de Dieu se consacrant à l'enseignement. J'ai tenté de traduire l'abnégation et la foi de cette femme fondatrice. Personnage d'une grande humilité, Françoise Simard devra naviguer dans un univers pratiquement uniquement masculin, dirigée par une main de fer en la personne de Monseigneur Michel-Thomas Labrecque.

Femme courageuse et déterminée Françoise Simard dirigera la communauté de manière inspirée, guidée par la volonté de Dieu. Sa vie témoigne d'une abnégation hors du commun et mise au service des plus petits d'entre nous. Je me surprendrai à m'attacher à ce personnage plus grand que nature, entre le mythe et la réalité. Je ferai de ce spectacle un objet dénudé de tout artifice, ne gardant que l'essentiel, un dépouillement quasi total. Il ne restera plus qu'une table, quelques chaises et des costumes, tous authentiques. Comme de l'origami, ces tissus sont pliés, repassés avec soins et empesés par les employés de la congrégation et sous la supervision des religieuses elles-mêmes, et ce dans le respect rituel du port de leur costume. Je travaille avec Guy Gadoury sur la trame sonore, la recherche est plus que fructueuse, Guy me trouve des chants à la fois modernes et sacrés, audacieux devrais-je dire.

Le mélange des genres apporte à la production une richesse en nuances et en profondeurs dans un recueillement empreint d'un sérieux bouleversant. Il m'aurait été difficile d'imaginer une trame sonore aussi parfaitement construite, dans le respect et la modernité de ma conception scénique et de ma mise en scène. Je ferais des déplacements des comédiens dans l'espace scénique, une chorégraphie en parfaite harmonie avec la musique, créant par le fait même, une succession

d'images nous rappelant le nombre grandissant de jeunes femmes qui, croyant en l'appel de Dieu, prononceront leurs vœux et entreront en communauté, donnant leur vie au service des pauvres.

Ce spectacle se jouera pendant un an à raison de deux représentations par mois si ma mémoire est bonne. La réponse du public est évidente : ils sont présents et amènent avec eux parents et amis, les sœurs sont connues et reconnues dans la région et ce, jusque sur la Côte-Nord.

### **4.3 Muséologie et arts de la scène.**

C'est un peu plus tard, soit en l'an 2000, qu'une invitation des plus inattendues me parvient, la même communauté de religieuses m'approche afin joindre une équipe de religieuses et de laïques qui avait pour but de protéger, de diffuser et d'animer leur centre historique ; un centre qui se veut un lieu d'animation et de diffusion de leur patrimoine. Elles auront au fil du temps depuis leur fondation (1894) accumulé plus de 7000 objets, dont une infrastructure immobilière pouvant accueillir nombre de visiteurs intéressés par ce patrimoine religieux, cet héritage régional. J'accepte ce défi qui m'est présenté, je prends la responsabilité de sauvegarder, de diffuser et d'animer ce patrimoine. Voilà le début de cette aventure qui durera plus de dix années.

Pendant cette période je découvre l'ensemble de leur héritage, nous parlons d'artefacts, mais également de rites et de coutumes, tant de savoir-faire, tant de patrimoines immatériels qui, à mon avis, est des plus précieux parce qu'en voie de disparition dans une forme d'amnésie collective :

« La mise à mort de Dieu exige à chaque instant de souscrire au long cérémonial de sa mise à mort non seulement de Dieu, mais de ses nombreuses incarnations ou manifestations, traces, spectres, fantômes, revenants, qu'il laisse en nous ou hors de nous<sup>21</sup>. »

---

<sup>21</sup>Pierre Ouellet, *Sacrification, sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, VLB éditeurs, 2012, p.23.

Me voilà confronté à une génération qui tente par tous les moyens, d'oublier l'origine historique du religieux et de son pouvoir sur le quotidien et ces valeurs morales, et ce pendant nombre d'années dans la société québécoise. La cassure fut sévère et drastique, de durs souvenirs associés au pouvoir religieux est venu ternir leur réputation et a levé le voile sur des injustices difficiles à oublier. Cependant : « La mort de Dieu vécue comme le sacrifice de la mémoire elle-même, où se perd, non seulement le souvenir du divin, mais aussi toute idole, icône, fétiche ou ex-voto<sup>22</sup>. » Tout cela rend plus difficile une réinterprétation du symbole de ces rituels et rites.

La recherche historique est fondamentale, afin de comprendre le rôle de ces objets, leurs signifiants, la raison d'être de leur existence et le rôle qu'ont dû jouer ces symboles dans leurs exercices spirituels. Il ne faut pas oublier que je n'étais pas théologien, ni même croyant, mais un simple artiste curieux de découvrir leur univers. Les religieuses s'amusaient à me surnommer « le chercheur de Dieu » et elles avaient bien raison, je m'intéressais à tout ce qui pouvait témoigner d'une présence ou encore d'une expérience spirituelle. Leurs témoignages me transportaient dans leur univers fait de miracle et de phénomène extrasensoriel, de communion avec l'Esprit, de dialogues et d'échanges. J'ai eu la chance d'avoir à mes côtés Sœur Esther Chouinard directrice du Centre historique des Sœurs de Notre-Dame-du-Bon-Conseil, qui a joué, le rôle de maîtresse des novices pour sa communauté, responsable de la formation des nouvelles recrues. Elle se chargera de ma formation et me permettra de comprendre davantage leur charisme, ce qui anime leur spiritualité, que comprend leurs rites et culte.

---

<sup>22</sup> Pierre Ouellet, 2012, p.23.

La moyenne d'âge des membres de la communauté est de 75 ans à ce moment de leur histoire. À l'intérieur de mes recherches, j'apprends la signification de leur symbole et le culte rattaché à ces objets, je plonge dans cet univers où les symboles nourrissent leurs spiritualités, je cherche à comprendre ce qui peut animer de pareils dons de soi. J'avais eu la chance, à partir du spectacle lors de leur centenaire, de constater à travers l'humilité et la dévotion de leur fondatrice l'ampleur de leur abnégation et de leur dévouement. Et bien évidemment le travail colossal de ces femmes à travers l'histoire de l'éducation au Saguenay-Lac-Saint-Jean de la Côte-Nord, de l'Afrique et du Chili où elles feront œuvre de bâtisseuses, fonderont écoles, dispensaires, couvents et formeront des novices qui viendront grossir les rangs de la Congrégation.

#### **4.4 Marie, une inspiratrice, un culte et des trésors**

Ma première exposition, que j'ai réalisée dans le cadre de mes fonctions comme conservateur et animateur du Centre Historique des Sœurs de Notre-Dame-du-Bon-Conseil de Chicoutimi, portera sur la Vierge et ses vocables, porteurs d'une signification particulière. Nous sommes en juillet 2000, et ceci est rendu possible grâce à un projet du Nouveau Millénaire, subvention accordée par le gouvernement fédéral afin de mettre en valeur la collection des religieuses. Je me familiarise avec leurs artefacts qui compose leur collection, soient approximativement 7000 objets.

J'arpente le monastère en observant les objets qui l'habillent, sur chaque étage au long de chaque mur, on pouvait voir une peinture de la Vierge Marie ou encore une statue à son effigie. Bien évidemment, les religieuses ont une dévotion à la vierge qui est plus de l'ordre d'une identification à ce personnage féminin inspirant pour ces femmes ayant données leur vie à Dieu, consacrant leur

existence à prier et à partager la vie communautaire, qui comprend travail et prière à travers leurs rituels et dévotions. C'est en prenant conscience du grand nombre de statues de la Vierge Marie, car elle habillait bon nombre de leurs classes et de leur couvent réparti sur l'ensemble du territoire que l'idée m'est venue de réaliser cette exposition sur la Vierge Marie et ses vocables. Pour ce faire j'utiliserai plus de quinze statues dans différentes attitudes, toutes dirigées vers la porte d'entrée de la salle d'exposition. Ce qui me frappe au premier abord c'est l'attitude des différentes statues, la position de leurs bras, de leurs mains, leurs regards et leurs attitudes. Chacune a une intention, une vocation et sa propre histoire nous appelant au recueillement. Sur un tableau à l'entrée, j'exposerai ma recherche afin d'expliquer le rôle que ces statues ont joué et jouent encore dans l'église chrétienne. La recherche historique est laborieuse. J'y consacrerai un peu plus de quatre mois parce que riche d'informations : les religieuses détiennent une bibliothèque historique et théologique à laquelle j'ai accès sans condition. Je m'intéresse à l'aspect miraculeux du culte de la Vierge par ces apparitions le nombre de miracles de guérison associés à son culte.

Le culte de la Vierge est ancien, il nous faut remonter jusqu'au moyen-âge pour trouver la source de celle-ci. Nous sommes dans le domaine du fantastique du fabuleux, du phénomène mystique au sens propre du terme. « Le mysticisme est une transformation de la personnalité qui se vide de son être propre, de ses instincts, de ses tendances distinctives, pour sortir en quelque sorte d'elle-même et communique avec l'objet de son adoration<sup>23</sup>. » Les religieuses s'identifient à cette femme plus grande que nature qui apparaît afin de prévenir l'humanité de sa destruction ou de la guérison des malades, selon les témoignages de la croyance du phénomène.

---

<sup>23</sup> Roger Bastide, *Sacré Sauvage et autres essais*, Paris, Éditions Payot, 1975, p.13.

En déambulant à l'intérieur du monastère, j'y découvre de longs corridors habillés de différentes iconographies religieuses qui font appel à leur dévotion et à leurs croyances, statue à l'effigie des différents saints appartenant aux croyances judéo-chrétiennes. Celles-ci sont parfois grandeur nature, nous y retrouverons, statue à l'image de Jésus ou encore de sa mère la Vierge Marie. Ce qui me surprend c'est la variété d'expression de ces objets qui prennent différentes attitudes. Elles évoquent tantôt l'humilité, ou encore la bienveillance, la tête dirigée vers le sol ou vers le ciel ; certaines de ces statues possèdent des yeux de verre incrustés qui nous donnent l'impression que quelqu'un est enfermé, prisonnier à l'intérieur de cette matière qu'est le plâtre.

À travers mes recherches historiques, je me rends bien compte que, à la Vierge, sont attribués nombres de miracles, phénomènes extraordinaires, apparitions. La Vierge Marie impuissante à la mise à mort de son fils fait que les vocables se multiplient, elle aurait à elle seule, toutes les qualités pouvant appartenir à une sainte femme. Les religieuses se montreront sensibles à ma proposition qui prend la forme d'une installation conceptualisée des différents vocables appartenant à la Vierge Marie. Je rassemblerai des socles de hauteur différents que je disposerai en cercle, des plus grosses pièces aux plus petites en son centre, toutes ayant le regard dirigé vers l'entrée de la salle d'exposition.



**Figure 10** : Exposition « Marie, une inspiratrice, un culte et des trésors ».

Daniel Côté journaliste culturel au journal *Le Quotidien* écrira :

« La proximité de ces vierges aux lignes pures, aux vêtements à dominante bleue et blanche, parfois rehaussés d'une touche de dorure, produit aussi un effet hypnotique, comme autant de variations sur un même thème<sup>24</sup>. ».

Voilà que mon objectif est atteint, chacune de ces Vierges sans exception, en attitude de prière, semble implorer notre repentir, nous ramenant à nos fautes commises à notre conscience, qui elle est sacrée. Aussi intime que la présence d'un dieu au quelle les sœurs avouent un lien quasiment affectif et charnel. Elles me témoigneront de leur attachement à la Vierge, me raconteront le

<sup>24</sup> Daniel Côté, *Le Quotidien*, 2000.

contact qu'elles semblent établir avec celle-ci, dans le secret de leurs prières. Leurs histoires me bouleversent à travers la confiance qu'elles me témoignent, je me sens interpellé en saisissant l'importance de cet héritage, de mes responsabilités face à cette mémoire du Geste dans ce qu'il a de sacré, qui est tout à la fois héritage matériel par les symboles accumulés à travers les objets et immatériel par leurs rites. « Ma fin est désespoir, si ne vient à mon secours la prière toute pénétrante, qui livre assaut à la merci même et délie toute faute<sup>25</sup>. ».

#### **4.5 Ecce homo – voici l'Homme**

Mon objectif est de revisiter le patrimoine des Sœurs du Bon-Conseil, le requestionner, voir dans ces objets un autre discours poétique ritualique, quel sens donner à ces objets et à leurs rituels? Après tout, nous sommes dans les années 2000.

Je me souviens lorsque je cherchais une idée afin de pouvoir présenter les chemins de croix que l'on pouvait compter par dizaines, au total j'avais à ma disposition tout près de 300 pièces de chemin de croix qui comprend à ce moment de son histoire 12 stations. J'avais déposé au sol les 300 stations du chemin de croix, ces objets qui avaient habillé les murs des différents couvents, les religieuses leur avaient confié leurs peines et leurs misères.

Ces objets de culte me semblaient dégager une énergie qui à chaque fois que je pénétrais dans la salle venait me bouleverser de telle sorte qu'il m'était difficile d'y demeurer assez longtemps pour travailler à la conception de mon exposition. Il m'a fallu, aussi étrange que cela puisse paraître, apprivoiser cet espace me permettant de rassembler les artefacts, qui me serviront à la réalisation

---

<sup>25</sup> La Tempête, Epil.,15-18, cité par Anne Cavoret Bouvier, *Le Théâtre et le sacré*, Éditions. K Klincksieck, 1996, p.97.

de cette exposition. Les pièces sont disposées au sol comme une mosaïque alignée sur plusieurs lignes de différents niveaux, l'éclairage ne me permettait pas d'apprécier à sa juste valeur les nuances dans les peintures qui ornent ces objets, les sculptures et bas reliefs réalisés par des statuaires italiens arrivés à Montréal au début du siècle. Je corrige la situation en changeant les néons qui éclairaient le local, j'approche un escabeau grimpe et une fois en haut mon œil est attiré par ce que je vois au sol une *mosaïque de la souffrance*, ou chaque scène que j'aperçois me révèle la valeur symbolique ritualique de ce culte du chemin de croix. Une installation sur trois supports de plus de 250 pièces représentant le chemin de croix, *mosaïque de la souffrance*, que j'ai nommée : « Ecce Homo » — voici l'Homme



**Figure 11** : Exposition « *Ecce Homo* », ensemble de chemin de croix, 300 pièces.



**Figure 12** : Exposition *Ecce Homo*, gros plan de chemin de croix

J'y intègre la lecture publique d'un texte de Charles Peguy *La Passion* et suis accompagné de Yan Larouche au violon. Par la suite, les projets s'enchaînent, la visite des réserves de la congrégation me met en présence d'un patrimoine riche d'un passé glorieux sur son déclin, mais qui demeure d'un intérêt certain. La congrégation et ses membres montrent une ouverture face à mes propositions et mon travail, celui-ci comprend : recherche historique, anthropologique,

théologique, esthétique et littéraire ni plus ni moins -ma culture n'est pas religieuse bien évidemment, j'ai été éduqué dans la religion catholique romaine comme tous ceux de ma génération. Cela ne m'a pas empêché de développer un esprit critique de cet univers religieux qui nous a été proposé. Je me prêterai au jeu et entendrai bon nombre de témoignages qui viendront ébranler mes convictions, je devrai bien admettre que ce cheminement spirituel apporte à qui prétend le vivre, une sérénité et une indéniable ouverture au monde. J'y rencontre des femmes d'une étonnante lucidité face à l'existence humaine, il me faut préciser que ces religieuses ne sont pas des sœurs cloîtrées, mais bien des apôtres qui sont appelés à œuvrer dans le monde.

Lors de mes visites dans leur réserve, j'y découvre une collection de crucifix de différentes dimensions qui habillaient les murs de leurs chapelles, couvents et classes. Pendant cette même période sœur Esther Chouinard me parle de Jean de la Croix et de ses écrits, de son œuvre poétique. C'est un saint et un poète, il ne m'en fallait pas plus pour que je cherche à en savoir davantage, me voilà conquis, je plonge dans son œuvre, me procure l'œuvre complète et suis bouleversé par son récit de vie dans cette période inquisitoire. J'y découvre un homme envahi de cet amour que seuls ceux qui ont la foi connaissent. Cette relation quasiment intime que ce poète aura avec Dieu, il témoignera par sa poésie, d'une tendresse et d'un amour infini envers celui qu'il nommera, son amant.

Et combien doux et combien tendre  
Tu te réveilles dans mon sein,  
Ou seul en secret tu demeures !  
Par ta douce spiration,  
Pleine de richesse et de gloire.  
Combien suavement tu m'enivres d'amour<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Jean de la Croix, « *Chant de l'âme* », *Œuvres complètes Jean de la Croix*, Éditions Cerf, 1990, p.125.

Si une personne témoigne d'une rencontre avec, appelons-le « Dieu, Esprit, Présence » et que ces affirmations changent profondément la vie de ces personnes, comment peut-on mettre en doute de pareils témoignages ? Selon les mots du Père Philippe Saint de Baranda : « Il est certain que Saint Jean de la Croix est un maître incontesté des voies qui mènent aux plus hauts sommets de la vie spirituelle<sup>27</sup> ».

Voilà ma recherche du sacré et de ses traces parmi nous, traces que nous pouvons percevoir à travers l'œuvre de Jean de la Croix. Celui-ci sera emprisonné dans un cachot par ses confrères, de cette expérience naîtra cette poésie suave, empreinte d'une affection surnaturelle, nourrie de cet amour pour l'âme humaine. Nous voilà en présence non plus tant d'un religieux mais d'un poète qui tente avec ses mots de toucher le cœur des hommes. À ce moment, ma seule idée est de permettre au plus grand nombre d'entendre ces poèmes, de partager cette poésie par son adaptation pour la scène de ses textes. Je bâtis une installation à partir des croix de la congrégation, et enfin j'adapte cinq poèmes de Jean de la Croix pour la scène. Je me fais accompagner d'un guitariste Yan Larouche, ce projet demandera plus d'une année de travail.

The logo for Clicours.COM is displayed in white, bold, sans-serif capital letters on a solid blue rectangular background.

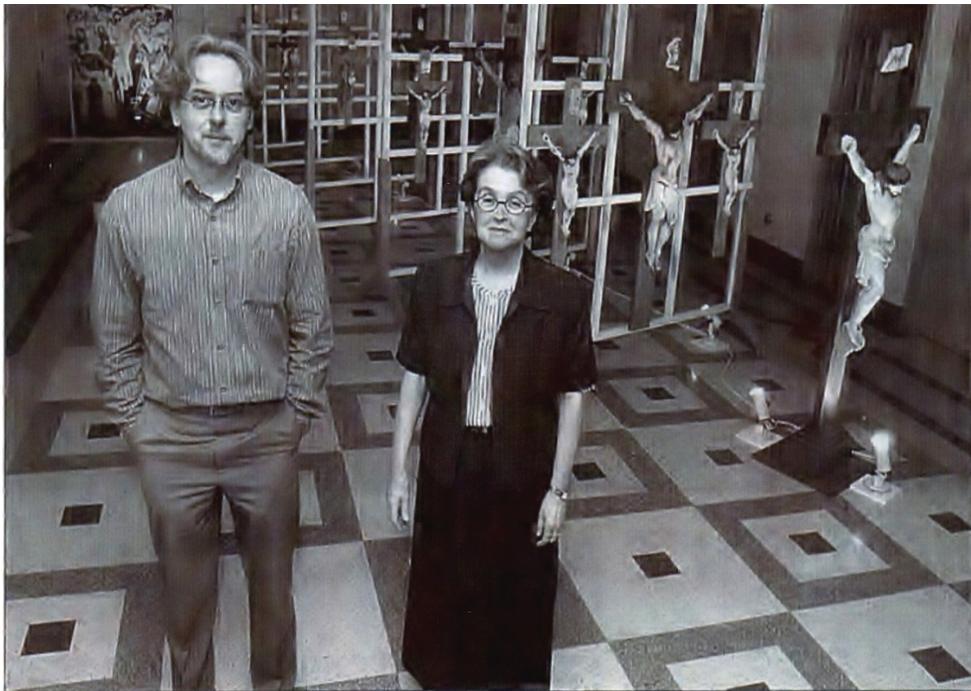
---

<sup>27</sup> Père Philippe Saint de Baranda, dans *Œuvres complètes Jean de la Croix*, Éditions du Cerf, 1990, p.9.



Fig. 153. *Le Christ sur l'arbre de vie.*  
Galerie de Strasbourg.  
Collection de l'auteur.

**Figure 13 :** Le Christ sur l'arbre de vie, tirée *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Carl Gustav Jung, Paris, Éditions Livre de poche, p.414. Cette œuvre fera partie de l'installation.



**Figure 14 :** Exposition « *Corpus Christus* », Journal Le Quotidien, mai 2003.

L'analyse de l'œuvre de ce poète espagnol, Jean de la Croix, me dirige vers le texte qui inspirera son œuvre, c'est-à-dire un texte sacré que nous retrouvons dans l'Ancien Testament, *Le Cantique des Cantiques*. J'analyserai cette œuvre sur une durée de cinq ans, je chercherai son sens à travers les écrits de Saint Bernard. L'analyse des Jésuites et des religieuses me guideront dans ma compréhension, mais la plus grande difficulté sera de trouver une traduction qui ne soit pas teintée par une censure théologique. Je trouverai la version sur laquelle je travaillerai soit la nouvelle traduction réalisée en l'an 2000 rééditée par Bayard et MÉDIASPAUL. Pendant un peu plus de quatre ans, je travaillerai avec le comédien et les comédiennes qui sont pour la première exploration avec Cynthia Flamain, Audrey Savard et Patrice Fortin qui sera remplacé pour une autre partie du travail par Raphael Zummo. Je travaillerai avec Yan Larouche à l'élaboration de la trame sonore ainsi que du montage vidéographique pour la réalisation du spectacle. *Le Cantique des Cantiques* sera joué à quatre reprises à la Pulperie de Chicoutimi.

Mon travail fera appel au geste pictural par des effets de projection sur les costumes des interprètes qui servent à ce moment d'écran, accompagné d'une trame sonore qui vient appuyer le conte. En approfondissant l'analyse de cette œuvre poétique, en adaptant cette histoire aux arts de la scène, en révélant au spectateur, ce visiteur de l'œuvre, certaines clés de compréhension symbolique, ce texte demeurera un conte amoureux fabuleux, une ode à la vie. Une reprise du spectacle est envisagée et souhaitée.



**Figure 15** : Affiche du spectacle « *Le Cantique des Cantiques* », Nadia Simard, Audrey Savard, Patrice Tremblay.

## CHAPITRE 5

### UNE VIRTUALITÉ SACRÉMENTIELLE

Ma première nouvelle exploration se situe dans un espace ouvert et polymorphe, elle fait appel aux pratiques analytiques créatives et expérientielles. C'est une expérience qui rejoint le regardeur spectateur dans la lecture de l'œuvre à laquelle il est invité à participer, par le chemin de sa perception sensible afin de compléter le drame avec comme point de départ, ses références culturelles puisées à même l'inconscient collectif tel que défini par Carl Gustav Jung. Lors de cette première exploration, je n'ai fait appel à aucun texte. Seule une trame sonore accompagne l'exploration.

#### 5.1 La chute perpétuelle, une représentation de la finitude

Je constate une similitude entre le travail de Viola et cette œuvre réalisée en première année de maîtrise : il s'agit de « La chute perpétuelle ». Au début de ma participation à l'exposition *Zone de risque*, j'ai tenté de formuler mon projet autour du « *geste de mourir* ». J'avais dans l'idée de mettre en scène ma propre mort de façon performative. L'idée était de travailler autour de la *persona*. Dans sa psychologie analytique, Carl Gustav Jung a pris ce mot pour désigner :

« La part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon, dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social. Le moi peu facilement s'identifier à la persona, conduisant l'individu à se prendre pour celui qu'il est aux yeux des autres et à ne plus savoir qui il est réellement. Il faut donc comprendre la persona comme un "masque social", une image, créée par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu<sup>28</sup>. »

---

<sup>28</sup> C.G. Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique : Les conférences Tavistock*, Albin Michel, 2011, 256 p.

À travers la performance de ma mort en direct, il faudra bien que le masque tombe afin d'éveiller chez le regardeur sa capacité empathique de réagir au drame. Voilà l'exploration que j'avais idée de réaliser à travers *Zone de risque*, faire du regardeur à son insu le performeur, dans le sens que c'est bien lui qui réalise la performance en lui insérant ses émotions au moment où le drame se passe dans un « vivant moment présent ».

L'élaboration du scénario, la complexité de la mise en scène de l'action et le manque de temps consacré à sa réalisation me firent dévier du thème pour en arriver à une symbolisation du « *geste de mourir* » sous la forme d'une chute qui, sans cesse, se déroulera devant les yeux du regardeur, voyant dans la dernière et ultime chute, celle de sa propre fin.

C'est à travers ma recherche sur la plate-forme web en visionnant des personnes décédées en direct sous les yeux des téléspectateurs que j'en suis arrivé à m'intéresser à la perte de conscience d'individu, filmés en direct. J'avais devant les yeux « *le mouvement de la mort* » celui qui se répète depuis des millénaires et qui nous rassemble, dans la similitude d'un destin commun. Quelle est la définition exacte du mot chute, d'où vient son origine ? J'avais besoin de revenir en arrière afin de mieux comprendre le concept intuitif de ma démarche.

Tout d'abord, il fallait saisir la portée du geste de la chute, sa signification. La chute est d'abord un accident. En rhétorique la chute est la fin d'une histoire, la conclusion d'un récit. En physique la chute désigne des notions relatives à l'effet de l'attraction gravitationnelle sur des corps. Et enfin dans la tradition chrétienne, la chute désigne dans la Bible, l'expulsion d'Adam et Ève hors du jardin d'Éden. Cette faute morale et cette punition ont, selon la bible, entraîné tous les malheurs

de l'humanité souffrante. Au-delà de la référence biblique, la chute est, dans le langage moral occidental, une souillure, une déchéance, et désigne une défaillance morale grave.

À partir de ce moment, j'irai derrière la projection tricher l'ombre du personnage en installant un projecteur entre moi et le projecteur vidéo tel un théâtre d'ombres dans l'action de tomber, jusqu'à ne plus être en mesure de me relever, dans un geste performatif de longue durée. Je prends la décision de m'installer dans le théâtre, de placer mon écran de projection (qui est rectangulaire d'une hauteur de quinze pieds par quatre pieds de largeur) en plein centre, sur fond de scène. L'effet est saisissant, le regardeur est interpellé par cette chute du corps qui se brise et qui se relève péniblement, sur une trame sonore où le vent se fait entendre. L'œuvre devient une œuvre mystique, mais d'une « mystique sauvage » au sens où l'entendait Michel Hulin, sauvage et non religieuse. Un acte humain, la chute, qui prend racine dans notre inconscient collectif, un geste que nous sommes en mesure de reconnaître à travers nos souffrances, pour finalement s'identifier au personnage et à son action performative, c'est-à-dire « la chute ». Le regardeur est en présence du « *sentiment océanique* », cette notion de psychologie et de spiritualité inventée par Romain Rolland, qui se rapporte à l'impression ou à la volonté de se ressentir une unité avec l'univers qui nous entoure, et qui finalement nous habite, et encore avec ce qui est « *plus grand que soi* », mais hors de toute croyance religieuse.

La durée de la performance étant de 45 minutes, elle a été abrégée pour faire place au vernissage. Cette œuvre a mis en valeur un aspect pictural dans le sens où de la lumière jaillit la couleur dans ce travail d'exploration. Ce travail est à la fois cohérent dans ma recherche plastique par la vidéo et évolutif par son aspect performatif. Nous devons permettre à la performance et ces actions d'évoluer vers une forme théâtralisée ou la mise en espace pourraient devenir mises en scène dans

une volonté de respecter l'instant du « *vivant moment présent* », qui appartient au domaine des arts du vivant. En laissant un espace réactionnel où le performeur peut se permettre de modifier le scénario dans des paramètres prédéterminés lors de la conception du projet. J'ai eu l'occasion d'expérimenter ce procédé lors de ma participation à l'événement « Os brûlé », événement consacré à la performance. Le scénario était établi et les paramètres déterminés tout en laissant la place à une improvisation sensitive où je me suis laissé gagner par l'énergie reçue des regardeurs\spectateurs. Nous pouvons interroger ce procédé d'une mise en écoute de la part de l'interprète sur la perception du spectateur qui finit par influencer le rythme du déroulement et par contaminer l'interprétation de l'acte performatif ainsi que sa durée. Le technicien qui m'accompagnait avait comme indication de surveiller la fermeture de mes yeux, moment où je ressentais la nécessité de poursuivre l'action.



**Figure 16 :** « *La chute perpétuelle* », 2014.

Dans une mise en scène établie et précise à travers une dramaturgie de la lumière, l'espace performatif du « *vivant moment présent* » trouve son sens dans le rapport au spectateur\regardeur. Celui-ci devient responsable de l'action performative qui se déroule sous ses yeux, à partir de l'écoute qu'il manifeste lors du déroulement, enclenchant par le fait même le processus performatif.

J'ai poursuivi ma recherche d'une dramaturgie de la lumière à travers l'espace vidéo dans les arts du vivant et cela dans une perspective immersive où la lumière devient langage et où la projection vidéo devient sémiologie, signe et geste, venant s'ajouter au discours scénique et esthétique par les possibilités presque infinies de la lumière de la vidéo et de ses possibilités dramaturgiques.

Quant à la genèse du projet, celui-ci s'est amorcé à partir d'un problème de santé, j'ai contracté une forme virulente de la conjonctivite, une grave maladie de l'œil qui a fait en sorte que j'ai dû me retirer de l'espace public. Mais avant de savoir ce qui m'arrivait j'ai croisé des collègues, professeurs et amis(es) tous et toutes avaient le réflexe de s'éloigner avec un regard inquiet dirigé vers ma personne qui à ce moment est pratiquement dévisagé par la maladie. Ce sentiment de rejet de la part de mes collègues et l'impression d'être devenu monstrueux par la maladie va me permettre de réaliser une œuvre à partir d'un montage photographique de mon visage malade, brisé, défait par la maladie. J'ai procédé au montage, en images successives accompagnées d'une trame sonore, une musique de cirque, j'ai projeté les images de mon visage ravagé par la maladie, jusqu'à un visage revenu à ces traits d'origines. J'ai nommé cette œuvre « *contamination* ».



**Figure 17 :** *Contamination*, 2014.



**Figure 18 :** *Contamination*, 2014.

J'ai emprunté un chemin performatif pour exprimer cette œuvre construite à même une souffrance physique créée par la maladie, et par le rejet des gens que je croisais sur mon chemin. Devenu par les signes de la maladie, ni plus ni moins qu'un animal de cirque, où la différence physiologique vient assombrir encore davantage l'état de la maladie. La représentation prendra une forme courte, nous parlons d'un document visuel d'une durée de quelques minutes.

Cette forme courte m'oblige à laisser place au performatif de la représentation, une mise en abîme du corps sur le corps, la forme esthétique imprécise ajoute à l'étrangeté du document.

Un prétexte à l'amorce d'un travail scénique performatif, cette hybridité des formes plastiques esthétiques, dans lequel la déconstruction du corps est voulue et assumée, cette monstruosité qui peut faire référence à Francis Bacon (1971) dans sa déconstruction des corps, sera le début d'une exploration qui a perduré, tout au long de ma maîtrise.



**Figure 19** : Francis Bacon, « *Portrait de Michel Leiris* », 1973.

## 5.2 Le projet *Manque*

*Un art produit nécessairement de l'inattendu, du non reconnu, du non reconnaissable*<sup>29</sup>.  
*L'art est un acte de résistance*<sup>30</sup>.

Gilles Deleuze

Le projet *Manque* de Sarah Kane a demandé un investissement de temps considérable. Comment arriver à exprimer dans un court texte, à partir d'un monologue que j'ai soutiré du texte global, afin de le traiter comme une œuvre en soi ? Ce drame nous raconte tout le désarroi d'un personnage en rupture amoureuse, texte d'une durée approximative de quinze à vingt minutes. Le choix d'un espace de jeu afin d'exprimer cette rupture, était primordial pour plonger le spectateur dans ce chemin émotionnel ; c'est-à-dire : Celle d'un être qui aime sans être aimé, voilà le drame qui se retrouve dans ce monologue.

Donc comme espace de représentation, je m'attarde sur un terrain vague situé dans un boisé tout près de l'université et qui correspond tout à fait à cette rupture amoureuse, nous y retrouvons un solage à vif sur lequel sont inscrits de multiples graffitis, trace du passage solitaire d'individus, qui un court instant, viennent habiter cet espace. Ce lieu m'inspire, j'irai pendant quelques heures m'y réfugier. Qui dit rupture, dit sentiment d'abandon. Un travail avec l'acteur, William Gagnon est amorcé sous forme de discussion, nous procédons à l'analyse du texte, du choix des mots que l'auteur a privilégié pour exprimer le drame.

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Cahiers du cinéma*, 380, février 1986 p.31.

<sup>30</sup> Idem, p.29.

Nous aborderons ce travail d'analyse en tenant compte du passé de l'interprète, de ce que viennent éveiller en lui ces mots à partir de ses expériences personnelles. Nous y voyons une grande solitude par les émotions soulevées par l'auteur et le choix du lieu. Depuis longtemps j'avais en tête de travailler au théâtre avec un *micro éclairage*, ce texte s'y prêtait à merveille par l'intimité de son propos, l'idée me vient donc d'utiliser un téléphone intelligent pour éclairer le personnage, l'acteur s'éclairera lui-même lors de la représentation. Ce téléphone participera à la dramaturgie en isolant encore davantage le personnage, en accentuant le sentiment de solitude. Et questionne notre capacité à exprimer nos états émotionnels dans un dialogue, le personnage se parlant à lui-même dans cette incapacité à rejoindre le réel, se réfugiant dans un monde virtuel, à travers le téléphone intelligent.

Entre le concept intellectuel et la réalité, il y a deux mondes et c'est ce que nous découvrirons au fur et à mesure du travail. L'interprète doit plonger dans un travail à la fois émotif et technique, une dualité des deux univers s'affronte et exige de la part de l'interprète de longues heures de répétition afin de solidifier la mémoire émotive du texte en accord avec les choix retenus et celui du corps de l'acteur qui doit s'adapter au besoin technique d'éclairage de la représentation. Telle une *chorégraphie de la lumière*, nous devons placer chaque geste d'une façon précise, afin de permettre aux spectateurs de voir, au sens littéral, l'œuvre. Nous y travaillerons avec acharnement, et ce pendant de longues heures exigeant de l'interprète une grande générosité.

Nous parvenons à établir un *chemin gestuel* nous permettant la composition d'images qui sert à soutenir le drame qui se déroulera sous nos yeux et ce, même à travers le discours émotif du texte dans le jeu. Lors de ma visite du lieu de présentation, une réalité me frappe : celui du son ambiant

qui vient cogner sur les murs de ce solage dénudé, faisant écho au drame. Je garderai en tête cet aspect sonore du travail.

Le travail sur l'éclairage exige pour la présentation, un noir quasi absolu afin d'apprécier à sa juste valeur tout le travail d'éclairage que nous avons établi lors des répétitions, nous sommes au début de l'automne la noirceur arrive un peu tard, donc j'apprends que nous devons présenter qu'à l'intérieur du temps consacré au cours, le cours se termine à 16 heures, il nous sera donc impossible d'avoir le noir prévu pour la pleine efficacité du projet. Un transfert en salle est envisagé nous adapterons le petit théâtre à l'espace extérieur, nous reproduirons le lieu à l'aide de marque au sol avec un ruban adhésif fluorescent qui viendra délimiter l'espace de jeu, le son ambiant du lieu d'inspiration sera capté en temps réel et sera diffusé lors de notre présentation en salle.

Une reprise prévue pour le samedi suivant sera présentée à qui veut bien y assister, nous inviterons les copains et parents une occasion rêvée d'aller jusqu'au bout du processus de création. La confrontation entre le lieu d'origine et son adaptation en salle viendra compléter l'expérience tout en permettant à l'interprète une deuxième exploration du jeu. Plus que satisfait de l'expérience, j'ai pu explorer pour une première fois le micro éclairage, une gestuelle stimulée par celle-ci et un travail avec l'acteur sur l'émotion en détachement du corps, riche en possibilités d'exploration ou le *geste devient rituel* ou le déplacement devient *danse de la lumière*.

### 5.3 Le projet final *Le bord de l'eau de la mort*

*Toute émotion poétique est sacrée.  
Le moment sacré, état de grâce infiniment rare.  
Écrits de Laure, Éditions Pauvert, 1977, p.87.*

Dans une forme de rituel poétique, faisant de mon processus de création une recherche esthétique de la lumière dans la dramaturgie, j'ai produit mon projet final de création. Cette œuvre se veut une méditation sur les aspects psycho-physiques et spirituels de la mort, traduit par un corps altéré, brisé, tranché, à la limite du monstrueux, qui transforme mon corps en écran de projection, afin de transporter le regardeur vers un univers allégorique, symbolique et hypnotique, où la réalité et le rêve se confondent. L'éveil et le cauchemar se rencontrent dans un espace performatif du sacré. C'est une œuvre interdisciplinaire qui se penche sur notre finitude, ce dernier tabou nous relie les uns aux autres dans une même souffrance, celle de l'abandon physique et psychique à travers la mort. Accompagné d'un monologue et d'un poème, j'invite le regardeur à entrer dans un *espace sacré* créé par l'ensemble des dispositifs mis en place et à participer par sa sensibilité au drame qui se déroule devant lui et à l'intérieur de lui. A partir de nos références émotionnelles, personnelles, culturelles et aussi symboliques nous abordons la mort dans un espace sacralisé. Le texte qui suit en fait le jeu :

### ***Le bord de l'eau de la mort***

*Et me voilà perdu au bord de mon abîme  
Sous le regard de plus en plus étrange  
D'un passé perdu aux confins de mon esprit*

*Je me souviens à peine de mes souvenirs enfouis  
Je ne sais plus très bien où je suis, ni où j'en suis  
Un vide aperçu dans mon esprit qui frappe  
J'ai souvenir du moment de ma naissance, nous étions ensemble, il me semble*

*J'ai tué ma mère en me venant dans ce monde, immonde  
Vous ai-je raconté à quel point elle a su me manquer  
De son absence, le vide laissé sur son bref passage  
Regard absent de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*Dans la nuit de ton absence  
Secouer l'urgence de ta conscience  
Briser l'absence de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*Se retrouver dans l'innocence  
Te retrouver, comme tu me manques et combien me manque ton innocence*

*De minutes écoulées au cadran de nos vérités  
De l'innocence enfance brûlant d'impatience de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*Dans la plénitude de ton attente et l'euphorie de ta présence  
Dans les phéromones de ton absence  
En attente de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*Irréparable oubli, inconcevable attente de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence  
Souffrance absurde de ton absence  
Irréparable absence de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*Échange intense de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence  
J'ai souvenir d'échange intense de ta présence me manque  
Et combien me manque ta présence*

*De ma mémoire absente de ta présence me manque  
Et combien me manque....*

*Un temps*

*Dans cette illusion d'existence où semble se troubler l'eau de la mort  
Le bord de l'eau de la mort a donné naissance à mes souffrances*

*Je lui dois ma vie et son absence inscrite dans ma charpente  
Vous ai-je raconté l'absence de ma présence?*

*Allez-vous me pardonner ses absences?  
Je vous en prie, soyez indulgents!  
Regarder ce possible avenir qui se trace  
Dans le vide de ma présence absente, je témoigne  
Me suis interrogé sur ce voyage improvisé  
Au bout du bout de la vie, dans le souffle du dernier instant  
Lorsque tout bascule, vers l'infini de mon espace*

*Quand ce cœur, sur un dernier mouvement  
Franchira le cap de son existence en emportant avec lui, les mouvements de la vie  
Quand il ne restera plus qu'une ombre pâle de ce que j'aurais été  
Que s'en comprendre, dans un semblant d'avoir vécu*

*Et ce besoin maladif de cet amour qui ne viendra pas, que je ne saurai reconnaître  
Dans cette peur de l'abandon, cette angoisse du départ*

*On n'aura beau dire et maudire elle sera ma dernière visite  
Cette mort vertigineuse et fascinante cet appel vers l'absolu*

*Aux confins de mon esprit perdu, me parviennent des messages  
De vagues images, me rappelant un passé, fait d'ombres et de lumière  
Dessins de formes abstraites, d'un esprit rendu malade par sa vie*

*Soyez indulgent envers moi, et pardonnez-moi de ne pouvoir vous reconnaître  
Tel un ami, qui de ces mots fût réconfort à mon esprit*

*Je ne me reconnais plus dans cet étrange, étranger à moi-même*

*Vous ai-je raconté à quel point vous me manquez déjà ?  
Comme il m'est difficile de me mourir !*

*Y aurait-il quelqu'un pour m'indiquer ce chemin?  
Comme une délivrance dans ce passé brumeux*

*Dans ce deuil blanc de mes plus doux souvenirs  
Il ne me reste plus qu'un sourire que vous aurez la charité de me faire au moment opportun*

*Mais pas avant que je vous fasse ce signe, que vous reconnaîtrai, j'en suis certain, parce que j'ose espérer que vous m'aimez déjà, sans me connaître réellement.*

*Parce que moi-même ne me reconnais plus, ou du moins de moins en moins.  
Je disparaissais, me réfugiant dans l'oubli, en tentant de m'accrocher à mes souvenirs abstraits*

*Ceux que je m'invente au fur et à mesure, avec urgence, afin de ne pas sombrer dans ce trou noir qui avale ce que je suis, pour ne recracher que cette enveloppe charnelle, qui peine à partir.*

*À ceux et celles que j'ai tant aimés, et qui m'ont tracé le chemin du bord de l'eau de la mort*

*De cette mémoire profanée, de ce corps qui se vide, afin d'y laisser entrer la lumière, duquel jailliras mes souvenirs cachés, dans l'ombre de ce fléau.*

Patrice Tremblay, février 2017

La première partie de la présentation sera l'interprétation du poème de Michaël La Chance « Les Météores ». Ce poème est accompagné de la trame sonore et me sert de « *Captation benevolentiae* » et pourrait se traduire du latin par: « une recherche de la bienveillance de l'auditoire ». Elle me servira à conduire l'auditoire vers le sentiment de compassion, elle viendra capter son attention et ouvrir vers l'expérience grâce à sa *polysémie* : « rien n'est à comprendre de façon fixe et durable, tout est évocation »

Les spectateurs sont à l'écoute de ce personnage qui est à la fois projeté et présent par l'interprétation du comédien qui se joint à l'image, faisant corps avec celle-ci. Nous parlons d'un travail gestuel, minimaliste, de la part du comédien, un mouvement des mains et du haut du corps sera suffisant pour transporter le spectateur. Selon les témoignages recueillis, ces doubles apparitions semblent avoir un effet hypnotique. Cette esthétique de la *déconstruction du corps* par la déformation de la projection sur le corps lors des mouvements, tel une double interprétation du drame et qui se joue de nos perceptions, le rapport au temps se distorsionne, le temps semble s'allonger, se poursuivre mais dans un autre *espace-temps*, celui d'un *espace sacramentiel / sacré* par la mort du personnage. Combien de temps a duré la représentation ? Plusieurs semblaient embêtés par cette question n'y trouvant pas de réponse. Un temps inventé par la somme des dispositifs utilisés lors de la représentation, ainsi qu'un éveil de la capacité du spectateur à plonger en lui, par l'entremise de ce chemin poétique, dans un but, découvrir *les traces du sacré* qui lui sont propres et qui appartiennent à son histoire sensible, le renvoyant vers ses propres expériences, c'est à travers les souffrances du personnage qui va vers sa mort, dans ce cas-ci l'astronaute. Les spectateurs sont appelés à partager, dans une étrange communion, notre humanité, communion qui

nous relit au-delà de toutes religions et de toutes croyances pour partager cet *espace du sacré* qui existe à travers nous par le prétexte des arts vivants.

Dans cet « *espace du sacré* », les qualités de la tragédie (tragoïda) se fondent sur une dualité : la mort et la vie, la douleur, le pouvoir actif et la possession passive.

« Le sacrifice, parce qu'il unit initialement la communauté contre la victime, établit les hommes dans un rapport à la violence qui déjà se transforme. Dans le sacrifice, les hommes sont violents, et dans la répétition de ce sacrifice telle que nous la retrouvons dans le rituel du sacrifice, ils vivent à nouveau cette violence : ils l'imitent, mais c'est maintenant pour s'en séparer, pour la projeter en-dehors d'eux pour en préserver la communauté. Une violence donc, mais celle-ci, maintenant est purificatrice. »<sup>31</sup>

Qualité que l'on retrouve, dans la construction même du drame proposé, dans ce théâtre performatif qu'est « *Le bord de l'eau de la mort* ». C'est avant tout un drame humain qui se joue devant et avec le spectateur, celui-ci est amené à la découverte de « *ces deuils cachés* ». Le spectateur est appelé à plongé dans sa propre existence, par le chemin sensible du texte et de l'interprétation qu'offre le comédien. Il suivra le personnage dans sa fin tragique (sa mort), qui par ce chemin emprunté, ramènera le spectateur vers sa propre existence, ses drames personnels. Quel choix faisons-nous, quelles actions posons-nous, quel sens donner à nos vies?

L'espace sacré devient donc immersive par l'ensemble de ce qui entoure le dispositif, et par le fait que le regardeur perd pied, en présence de ce corps du personnage, suspendu dans le vide et projeté sur une surface noire. Cette présence de la mort, à travers la projection, demeurera présente tout au long de la représentation.

---

<sup>31</sup> François Chirpaz, *Enjeux de la violence*, Éditions du Cerf, p.80.

### **Pour une interprétation libératrice**

L'interprétation d'un personnage à l'intérieur d'une œuvre scénique et poétique n'est pas un procédé, ni un mode d'emploi, les chemins empruntés sont un mélange entre l'analyse de l'histoire racontée (l'écrit) et une intuition créatrice, libérée des contraintes de la matière qui ouvre sur l'imaginaire en permettant l'allégorie et le rêve. Les possibilités sont quasiment infinies, c'est bien à l'écoute de cette intuition que se met en ordre des impressions qui, jointes à la réalité des possibles, s'expriment à travers une construction dramaturgique, et par la suite scénique.

L'analyse approfondie des textes est indispensable pour la compréhension et son interprétation. Bien saisir le texte et son sous-texte, les discussions avec l'auteur quand cela est possible sont indispensables. Comment jouer et rendre intelligible ce que nous ne comprenons pas?

La construction d'un personnage est une aventure intérieure, celle de la mémoire émotionnelle, je parle ici de la construction d'une tragédie, du tragique. Je vais tenter de visiter ce processus une seconde fois, mais par le chemin expérientiel de l'écriture mémoriale. Il m'est difficile de séparer de façon cartésienne ce qui est issu d'un ensemble complexe, comme peut être la condition humaine et notre rapport à la scène. Celle-ci faisant appel à l'ensemble des sens, nous aide à construire le personnage qui lui, est inspiré de la réalité qui entoure l'interprète, à travers ses observations sensibles.

Le paradoxe du comédien selon Diderot : l'acteur convaincant est celui qui est capable d'exprimer une émotion qu'il ne ressent pas. C'est le paradoxe : *moins on sent, plus on fait sentir.*

Diderot expose deux sortes de jeux d'acteurs :

- *Jouer d'âme* qui consiste à ressentir les émotions que l'on joue
- *Jouer d'intelligence* qui repose sur le paraître et consiste à jouer sans ressentir.

Ce paradoxe est le contraste entre l'expression du corps et l'absence d'émotion ressentie de la part de l'acteur, il joue sans éprouver. Il rit sans être gai, pleure sans être triste. L'acteur se sert de son corps comme d'un instrument.

Le paradoxe du comédien met donc en évidence l'écart qui peut exister entre le corps et le psychisme (ce qui n'est pas somatique et relève de l'esprit et de l'intelligence).

Il est à mon avis impossible de faire ressentir une émotion, sans que l'acteur ne l'ait abordée dans sa recherche émotionnelle (la tragédie) du personnage. Ensuite il faudra que l'interprète prenne une distance, afin d'être en mesure de communiquer le drame, de garder le contrôle sur la représentation et sur la perception quand n'aura le spectateur.

Nous voilà dans l'exercice même du comédien, dans un travail d'observation de lui-même et des autres. Le comédien ira dans ses souvenirs émotionnels afin de construire le personnage, écouter les témoignages. Dans le cas qui nous concerne ici, pour en arriver à construire mon personnage (l'astronaute), j'ai observé, près de moi, une personne avec qui j'ai une relation affective et qui est atteinte de trouble cognitif, de perte de mémoire, de démence. Suite à mes observations, j'ai voulu traduire ce phénomène, l'adapter à la scène dans le but de partager ma tristesse et de tenter de communiquer avec le spectateur mon désespoir face à un destin irréversible.

Je me suis mis à l'écriture d'un texte poétique (65, 66, 67) qui viendra se joindre à celui de Michaël La Chance « *Les météores* », cette fois ce sera aux spectateurs de vivre l'expérience que le comédien a mis des jours à repérer, répéter se l'approprier, pour enfin le partager sous la forme

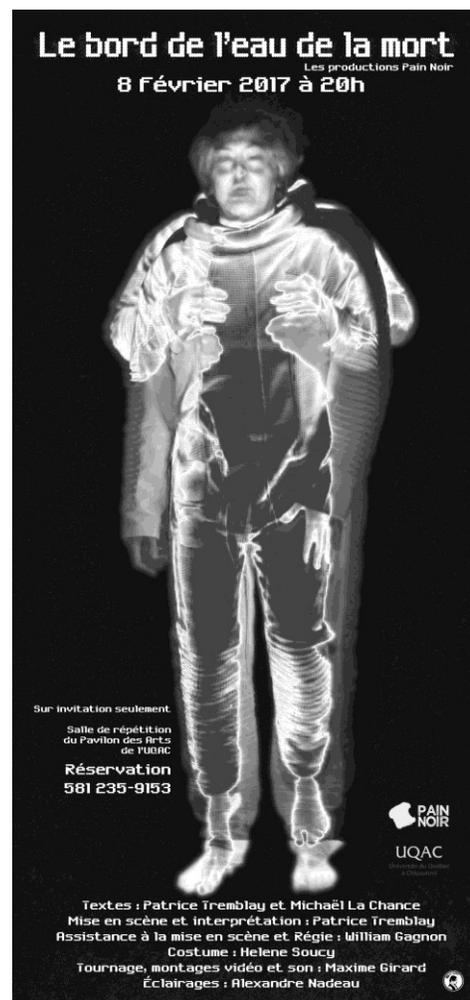
d'une expérience émotionnelle avec les spectateurs, lors de la représentation. L'apprentissage du texte s'est fait à la manière d'une méditation, sans exigence de performance, mais par une pénétration sensible et profonde du sens.

Comment témoigner de cette souffrance « *d'un esprit rendu malade par sa vie* » : (67) au commencement, il m'a été difficile de l'aborder dans toute sa profondeur, mais doucement, j'ai pénétré dans cet univers tragique de ce personnage qui disparaît à lui-même, appelé ironiquement « le deuil blanc », et pourtant j'ai perçu une lumière, une délivrance de ce sacrifice par le témoignage de la réalité du personnage. Il m'a été possible d'exprimer cette douleur, sans la lourdeur du propos et je m'y suis accroché, un peu comme un mantra ou une prière que l'on récite, mais avec conviction. Par la suite, j'ai retrouvé le sens émotionnel du texte, il m'a fallu un détachement, une distance face au drame que je vivais dans ma réalité, pour découvrir ce personnage, cet astronaute et son histoire qui lui est propre. Cette distance émotionnelle, qui m'a fallu construire lors de mes répétitions, est essentielle afin d'être en mesure de livrer la marchandise.

De transférer chez le spectateur par l'entremise de l'éveil de compassion en s'identifiant au drame du personnage, ce drame, qui devient alors, une partie de son drame. Bien évidemment un entraînement corporel et émotionnel est indispensable pour qui veut frôler à l'intensité du drame, du tragique, en faire une lecture authentique, à travers son interprétation. Cet espace devient *un espace sacré* par le rituel mis en place à travers la mise en scène, et par cet espace sacré, intérieur, qui entraîne avec lui le spectateur dans un *espace poétique du sacré*.



20 Image tirée d'une répétition de  
« Le bord de l'eau de la mort »  
Photo : William Gagnon.



21 Affiche du spectacle « Le bord de l'eau de  
la mort », Réalisation : Martin Presseau.

## CONCLUSION

La rencontre entre l'art et le sacré, dans cette approche interdisciplinaire, m'ouvre des voies d'exploration et d'espace hybride de création artistique, dont j'ai de la difficulté aujourd'hui à en saisir la portée réelle. J'ai présenté un *parcours expérientiel* de recherche et de création. Mes expériences professionnelles de créateur en art d'interprétation, liées au processus de la création en tant que telle, ont constitué un aspect important de mon processus de recherche-crédation. À travers une phénoménologie biographique, j'ai rassemblé mes expériences dans un parcours d'exploration créatrice, retraçant pas à pas le fil conducteur permettant de dévoiler *le sacré* dans mon histoire personnelle. Un travail sur soi exigeant, réalisé dans une volonté de sincérité à vouloir traverser un chemin de création, qui s'est avéré à la fois douloureux et libérateur.

Ma démarche de création se prédispose à l'exploration de nouvelles approches de création qui stimulent et déploient le caractère hybride et poétique de ma pratique du théâtre. Le contexte interdisciplinaire de ma recherche et de mon exploration a modifié considérablement la base de ma pratique théâtrale. Ce parcours expérientiel de recherche a en effet pris une tangente inattendue et révélé une production tout aussi imprévue. Ce retour à l'espace théâtral lors de ma présentation finale *Le bord de l'eau de la mort*, avec le numérique comme vecteur d'hybridité, constitue en soit un aspect essentiel de ma problématique de recherche interdisciplinaire.

J'ai donc finalement réalisé, dans un rituel poétique, une œuvre interdisciplinaire qui se penche sur notre finitude, ce dernier tabou nous rassemble dans une même souffrance, celle de l'abandon face à la mort. Ce chemin de création a été celui d'une recherche esthétique de la lumière dans sa

dramaturgie. Accompagné d'un monologue et d'un poème, j'invite le regardeur à entrer dans un moment sacré, où l'espace créé par l'ensemble des dispositifs en appelle à sa sensibilité et le convie au drame qui se déroule devant lui et à l'intérieur de lui. Avec ses références émotionnelles, personnelles, culturelles et surtout symboliques, ainsi que par la gravité du propos, la puissance du texte, nous a conduits, de toute évidence, à aborder la mort dans un *espace poétique du sacré*.

Somme toute, ce cheminement de recherche m'a convaincu de mes capacités à aborder l'interdisciplinarité, et que la spécificité de ma création réside dans le rapport étroit tenu avec les circonstances de mes expériences de vie. Cette expérience me persuade d'être apte à affronter continuellement ma pratique artistique vers de nouvelles voies disciplinaires.

## BIBLIOGRAPHIE

Bouvier Cavoret, Anne, *Le théâtre et le sacré*, Éditions Klincksieck, coll. Actes et colloques, no. 45, 1996, 244 pages.

Brook, Peter, *L'Espace Vide*, Éditions du Seuil, 1977, 183 pages.

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Éditions Gallimard, 1950, 243 pages.

Croix, Jean de la, *Œuvres complètes*, Éditions du Cerf, 2001, 1872 pages.

Grand'Maison, Jacques, *Le monde et le sacré*, Les éditions ouvrières, Coll. Points d'appui, 1965.

Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

Gauchet, Marcel, *Le Religieux après la religion* (avec Luc Ferry), Grasset, Paris, 2004, 154 pages.

Hulin, Michel, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993. 324 pages.

Jung, C.G., *Sur les fondements de la psychologie analytique : Les conférences Tavistock*, Albin Michel, 2011, 256 pages.

Ouellet, Pierre, *Sacrafiction, Sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, VLB éditeurs, 2012, 392 pages.

Pavlovic, Diane, *Revue Gestus théâtre modes et emplois*, Montréal, Vol.1, no 2.

Tardan-Masquelier Ysé, *Jung et la question du sacré*, Édition Albin Michel spiritualités vivantes, Paris, 1998, 268 pages.

Taylor, Charles, *L'âge séculier* [« A Secular Age »] Éditions Boréal, 2011, 1340 pages.

Tonelli Franco, *L'Esthétique de la cruauté*, Éditions A.- G.Nizet, Paris, 1972, 156 pages.

Vaillant, Roger, *Le théâtre et le sacré*, Éditions Klincksieck, 1996.

Chirpaz, François, *Enjeux de la violence*, Éditions du Cerf, 1980, 122 pages.