

Les rapports d'immédiateté dans le théâtre de Christian Lapointe

Sylvio Arriola

Number 167 (2), 2018

Dans la tête de Christian Lapointe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arriola, S. (2018). Les rapports d'immédiateté dans le théâtre de Christian Lapointe. *Jeu*, (167), 36–40.

LES RAPPORTS D'IMMÉDIATÉTÉ DANS LE THÉÂTRE DE CHRISTIAN LAPOINTE

Sylvio Arriola

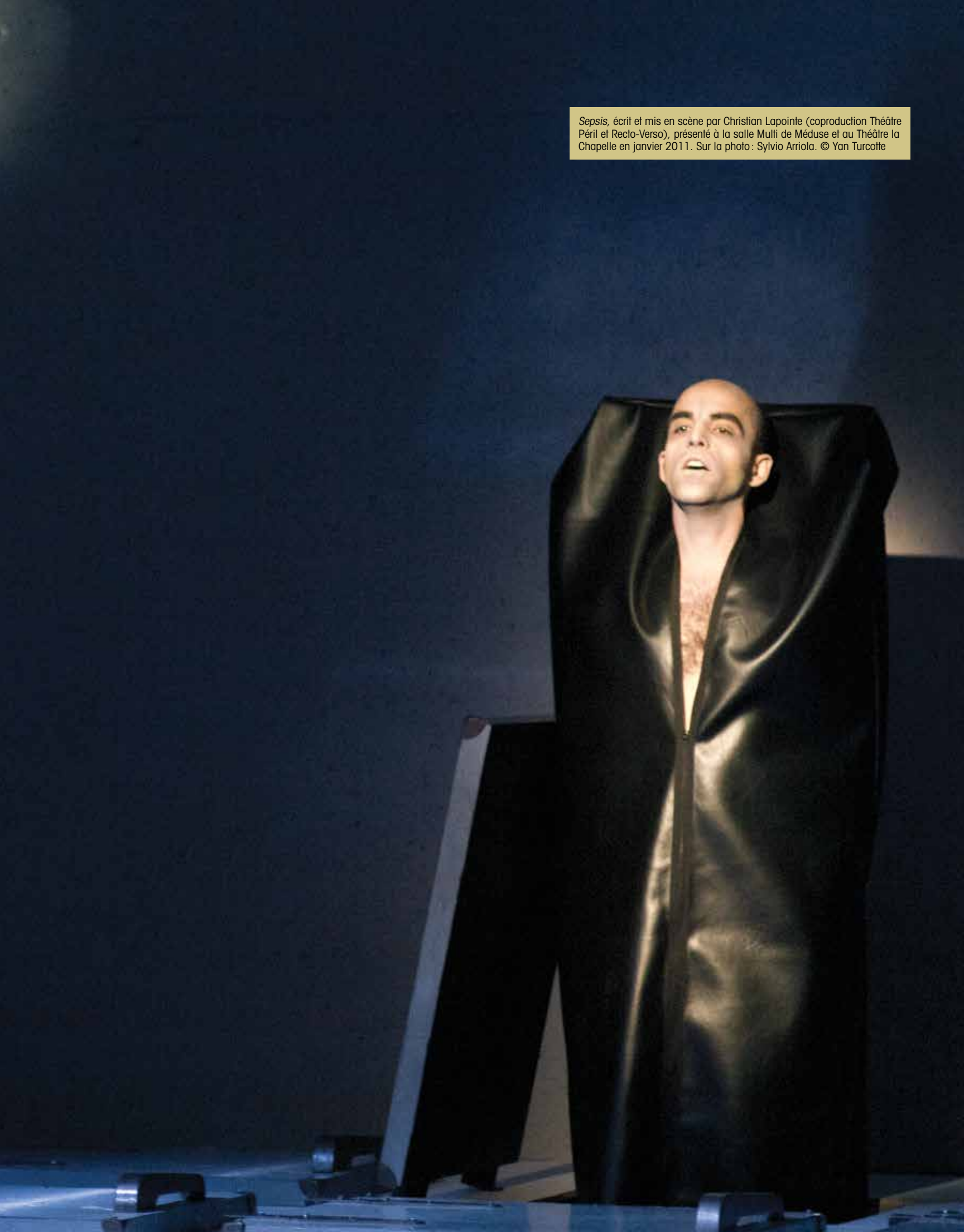
Comédien dans le Cycle de la disparition, trois pièces écrites et mises en scène par Christian Lapointe, Sylvio Arriola dévoile et analyse la « méthode Lapointe ».

Depuis 15 ans, ma collaboration artistique avec Christian Lapointe m'a permis d'affiner ma technique de jeu. La découverte de plusieurs positionnements internes, augmentant ma présence scénique, a sans nul doute amélioré mon autonomie et ma confiance d'acteur. À travers différents contextes (théâtre, télévision, cinéma), j'ai toujours pu constater la formidable efficacité de cette « boîte à outils ». À l'Université Laval, dans le cadre d'une maîtrise en recherche-crédation (2007), j'ai eu le plaisir d'approfondir la réflexion sur ma pratique dans la pièce *C.H.S. (Combustion Humaine Spontanée)*. J'interprétais le personnage du scientifique fasciné par ce phénomène mystérieux. Cette pièce, écrite par Lapointe, est le premier opus de son Cycle de la disparition. En filigrane dans le texte, l'auteur et metteur en scène commence subtilement à élaborer une « théorie poétique » du jeu d'acteur. Il questionne les fondements mêmes de la représentation, la frontière entre réalité et fiction, le mariage entre la scène et la salle.

L'ART D'ÊTRE ENTRE LES MONDES

Fin pédagogue, Christian Lapointe a élaboré un répertoire technique de positionnements de l'acteur, correspondant à des mises en rapport entre différents éléments de la représentation (mon corps, le texte, le personnage, les partenaires de jeu, le public, etc.). Psychiquement, je varie ainsi l'intention de mon sous-texte et je focalise mon attention sur la dimension performative ou théâtrale du spectacle. Si la performativité renvoie au caractère réel, organique et immédiat de la représentation, la théâtralité est plutôt associée à la dimension fictionnelle, symbolique et poétique qui surgit du texte. La manière dont je focalise mon attention sur une mise en rapport spécifique est très importante, puisqu'elle conditionne la réalisation de mon action verbale et la qualité de ma présence. Les propositions scéniques de Lapointe relèvent souvent de la grammaire du rêve, et le metteur en scène cherche à densifier la présence de l'acteur. Son objectif est de contraindre le spectateur à l'interprétation et de l'inciter à une activité créatrice. Le va-et-vient entre des

Sepsis, écrit et mis en scène par Christian Lapointe (coproduction Théâtre Péril et Recto-Verso), présenté à la salle Multi de Méduse et au Théâtre la Chapelle en janvier 2011. Sur la photo: Sylvio Arriola. © Yan Turcotte



Dans sa théâtregraphie, inspirée par le mouvement symboliste, Lapointe privilégie souvent des pièces au contenu exigeant, et une grande importance est donnée à la partition textuelle.



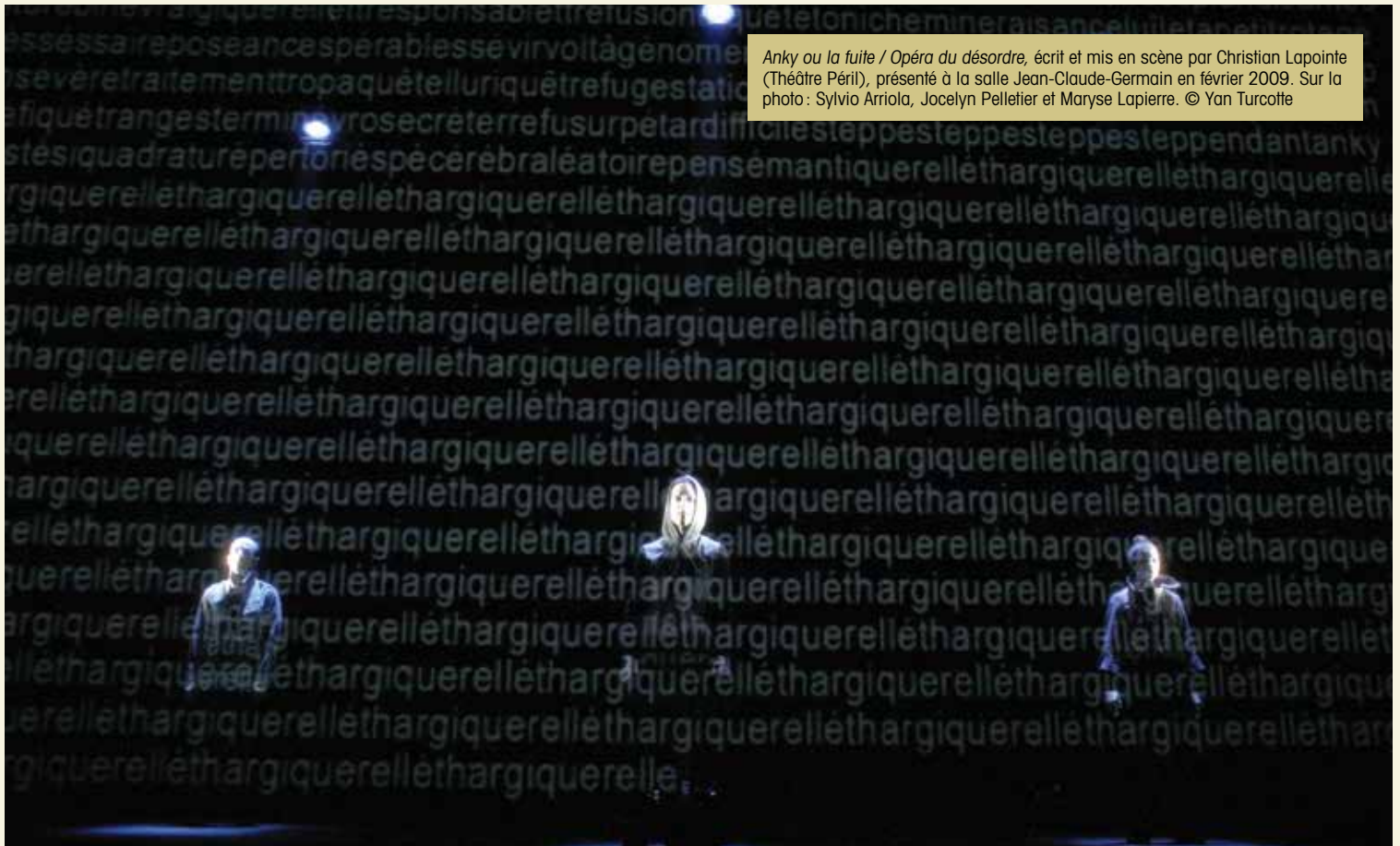
C.H.S. (Combustion Humaine Spontanée), écrit et mis en scène par Christian Lapointe (coproduction Collectif Cinaps et Théâtre Pêril), présenté à la salle Jean-Claude-Germain en octobre 2007. Sur la photo : Christian Lapointe. © Yan Turcotte

positionnements performatifs et théâtraux me permet donc une oscillation entre temps réel et temps fictionnel, présence et absence, vie et mort.

Dans sa théâtregraphie, inspirée par le mouvement symboliste, Lapointe privilégie souvent des pièces au contenu exigeant, et une grande importance est donnée à la partition textuelle. Sa direction d'acteur mise sur une technique de profération du texte, basée sur la variation de l'adresse verbale (à moi-même, au public, à mes partenaires de jeu, etc.). Ainsi, mes inflexions sonores fluctuent selon les changements d'adresse et provoquent divers registres de présence. En variant subtilement la nature de mon action verbale, je contribue à la polyphonie langagière de la représentation par une sorte de spatialisation de la pensée et de l'émotion. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les positionnements ne sont pas tous planifiés d'avance et j'ai la possibilité de choisir celui qui me semble adéquat, selon les situations changeantes de la représentation. Lapointe m'invite ainsi à accorder la profération du texte selon « mon écoute de l'écoute du public ». Il s'agit ici de ressentir, aussi subtils soient-ils, les courants énergétiques qui circulent entre la scène et la salle, ce qui me permet de moduler adéquatement mes positionnements scéniques. Que ce soit un toussotement, un cellulaire qui vibre, une personne qui bouge sur son siège ou un silence perplexe du public, tout indice me révélant un manque d'investissement des spectateurs m'oblige à changer de positionnement pour capter à nouveau l'attention du public. Tel un opérateur scénique, c'est la régulation de mon attention entre divers positionnements intérieurs qui change l'intention de mon sous-texte. De cette façon, la pensée du texte se déploie différemment dans l'espace, modulant ainsi ma présence entre diverses temporalités scéniques.

SE POSITIONNER DANS LE TEMPS RÉEL DE LA REPRÉSENTATION

Comme le dit Lapointe : « Il faut se ramener au temps de la salle... » Dans sa direction



Anky ou la fuite / Opéra du désordre, écrit et mis en scène par Christian Lapointe (Théâtre Pêril), présenté à la salle Jean-Claude-Germain en février 2009. Sur la photo : Sylvio Arriola, Jocelyn Pelletier et Maryse Lapierre. © Yan Turcoffe

d'acteur, il privilégie une conscience aigüe du temps réel de la représentation, sans toutefois délaissier la situation fictionnelle, qui reste un des divers positionnements possibles. L'objectif du metteur en scène est de faire apparaître l'existence fictionnelle du personnage à travers le regard du spectateur. Celui-ci use de son imagination pour se représenter l'action concrète des acteurs-performeurs située dans un contexte. La situation fictionnelle (évoquée par le texte, la scénographie et les médias technologiques) prend alors vie à travers l'action verbale de l'acteur, qui peut se positionner entre divers rapports d'immédiateté.

Ces positionnements performatifs mettent souvent au défi les acteurs, puisqu'ils sont plutôt habitués de construire une réalité fictionnelle avec un niveau de jeu psychologique. Dans le théâtre de Lapointe, le quatrième mur est constamment ouvert : ce ne sont plus les spectateurs qui nous regardent, c'est nous qui les regardons. Dans le *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, le metteur en scène écrit : « C'est nous qui vous regardons. Qui, au besoin, vous prenons en défaut. C'est vous qui êtes dans la fosse aux lions. Nous vous écoutons nous écouter et, lorsque nous

entendons votre écoute faillir, nous faisons tout ce qui est en notre pouvoir pour vous obliger à la rétablir. Dans tout ce que nous disons, il n'est question que de vous. Vous êtes le seul sujet de nos travaux, comment ne pas vous regarder ? Nous sommes ici¹. »

Dans cette optique, lors de la profération du texte, je focalise mon attention sur mon identité réelle, sur mes partenaires de jeu et sur le fait de jouer une pièce de théâtre devant un public. De cette manière, le texte se transforme en une paraphrase poétique de la situation réelle de la représentation. C'est en quelque sorte un détournement du texte fictionnel, qui permet dorénavant d'évoquer le travail concret de l'acteur en relation avec le public et ses partenaires de jeu. Ce rapport d'immédiateté ajoute de la concrétude à la construction de mon personnage fictionnel, car l'intention du sous-texte est située dans l'ici et le maintenant.

Dans la pièce *Sepsis*, j'interprétais un des cadavres de la morgue, qui réfléchissait à sa condition humaine, et je disais : « J'ai cru longtemps que le temps pouvait tout changer.

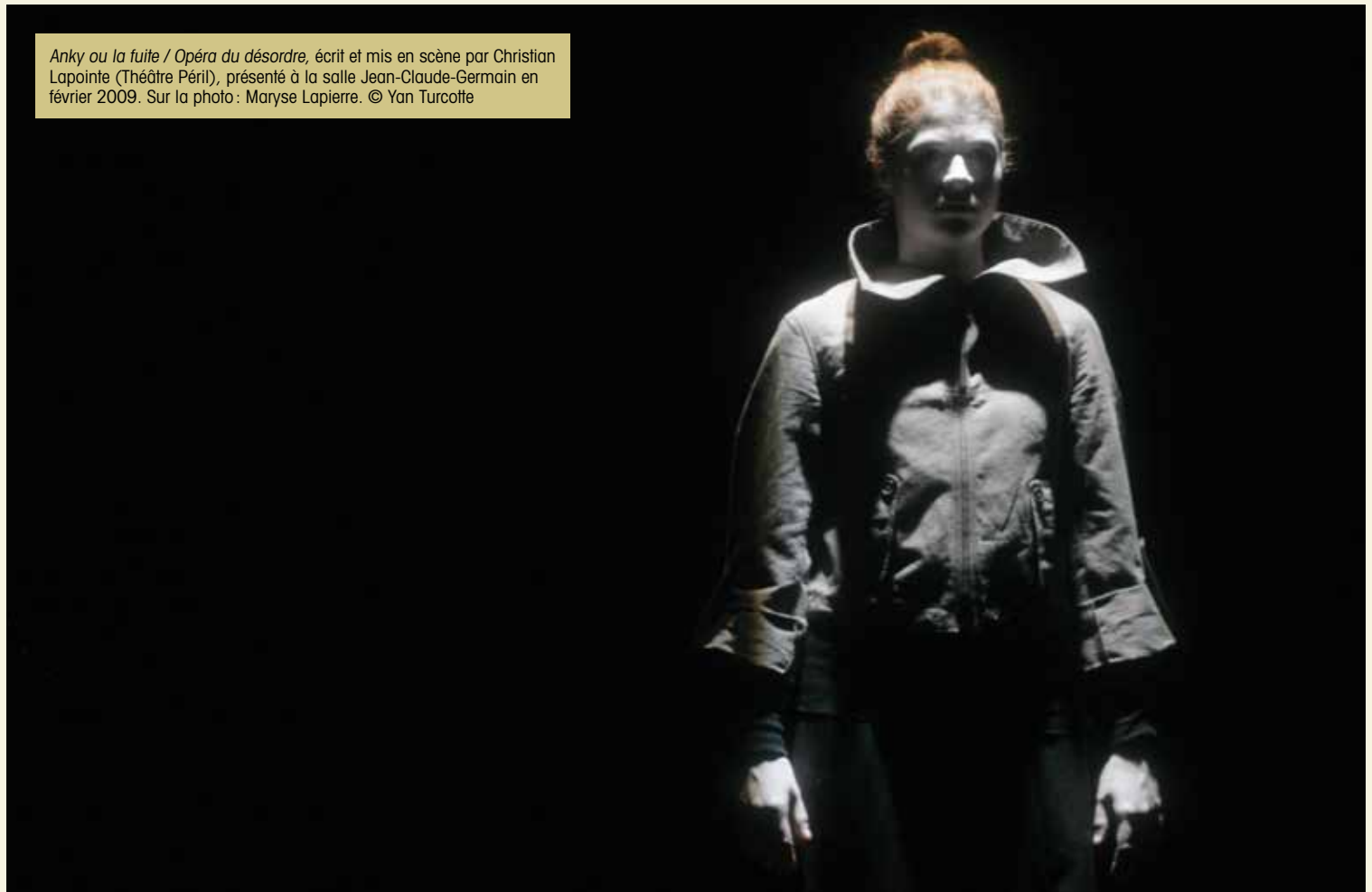
1. *Anky ou la fuite / Opéra du désordre* suivi de *Petit Guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 94

Et c'est nous qui changeons le temps. Ainsi, j'entre dans le temps et je prends conscience de qui je suis. » Apparemment, ces répliques font allusion aux préoccupations existentielles du personnage mais, en me mettant en rapport avec l'immédiateté de la situation, je pouvais aussi évoquer mon action scénique, qui consiste à tisser le temps de la représentation.

Dans *Anky ou la fuite / Opéra du désordre*, Maryse Lapierre, Jocelyn Pelletier et moi scandions ces répliques à tour de rôle : « Les repères se font rares. Absents. En ta présence, comment pourrait-on ne pas être confus ? » Dans ce contexte, les répliques étaient adressées au public, mettant en lumière les pensées de certains spectateurs devant la pièce ne comportant pas de fable et de personnages clairs. La troisième réplique pouvait également paraphraser l'inconfort et le trac des acteurs devant le public, comme à un premier rendez-vous amoureux.

Aussi, lorsque je me connecte à mon identité réelle, il m'est possible d'endosser la fonction d'acteur-tribun. Ce positionnement, qui trouve son écho dans les travaux de Meyerhold, me permet de faire un commentaire et de donner mon avis critique

Anky ou la fuite / Opéra du désordre, écrit et mis en scène par Christian Lapointe (Théâtre Pêril), présenté à la salle Jean-Claude-Germain en février 2009. Sur la photo : Maryse Lapierre. © Yan Turcotte



sur la société dans laquelle je m'inscris. Par exemple, dans *Sepsis*, j'émettais ce constat social : « L'histoire se répète. Inlassablement. Ça ne s'arrête jamais. Les parents sacrifient toujours leurs enfants. » Cette légère variation de mon rapport à la salle me permettait de prendre parole et de me distancier, pour quelques instants, de mon personnage.

LE MARIAGE ENTRE LA SCÈNE ET LA SALLE

La quête d'absolu de Lapointe transparait aussi dans le travail des acteurs, qu'il invite à se connecter avec leur être authentique, en se débarrassant des artifices et des masques sociaux. Il emprunte à Grotowski la quête de l'acte total par une recherche de la présence implacable de l'acteur. Un des moyens utilisés est le positionnement performatif me reliant à ma finitude, à ma propre mort. Cela a pour effet de me connecter avec ma fragilité profonde, de rendre ma voix plus grave et d'enlever tout désir de séduction ou de représentation. Le pari de Lapointe est d'éliminer tout excès de volontarisme de l'acteur par un principe d'épuration. Comme dans une danse amoureuse ou un rapport de

séduction, si on en fait trop, l'autre s'éloigne. Il s'agit donc de faire cohabiter des notions contradictoires, telles que la désinvolture et l'investissement, l'action et la non-action, la présence et l'absence.

Le conflit amoureux entre la scène et la salle est un thème important dans le travail invisible de la direction d'acteur. Dans *Anky ou la fuite / Opéra du désordre*, les trois figures humaines scandaient : « Libère-moi de toi. Et moi de vous. Et de cet amour. » Encore une fois, Lapointe évoque le désir compulsif de l'acteur de vouloir être aimé de l'auditoire par des artifices théâtraux, qui pourraient l'éloigner de sa vérité authentique. L'amour étant un thème récurrent dans plusieurs textes dramatiques, les rapports d'immédiateté liés au rapport de séduction entre la scène et la salle s'avèrent très efficaces pour créer les effets de présence de l'acteur.

Somme toute, lorsque j'évolue dans le théâtre de Lapointe, mon objectif est de suspendre le temps à l'aide de positionnements qui génèrent un enchevêtrement temporel. Ce croisement entre temps réel et temps

fictionnel crée une ambiguïté perceptive chez le spectateur. Ma présence scénique devient alors à géométrie variable, ce qui provoque une sorte d'insaisissabilité hypnotique. Pour le metteur en scène, ce malentendu entre les mécanismes invisibles qui sont à l'œuvre et le résultat scénique est très fertile, puisqu'il génère une riche polysémie. La conscience du conflit dramatique entre la scène et la salle me permet donc d'agir entre différents rapports d'immédiateté, qui sont d'une redoutable efficacité pour augmenter ma présence scénique. ●

Depuis sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec, Sylvio Arriola a participé à une trentaine de productions théâtrales au Canada et à l'étranger. En tant qu'acteur, il a notamment collaboré avec les metteurs en scène Wajdi Mouawad, Robert Lepage, Brigitte Haentjens, Frédéric Dubois et Christian Lapointe.