

## Du théâtre et de la formation théâtrale *in situ*

Hélène Beauchamp

---

Number 95 (2), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25873ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Beauchamp, H. (2000). Du théâtre et de la formation théâtrale *in situ*. *Jeu*, (95), 169–177.

## Stage en Italie avec Richard Fowler

# Du théâtre et de la formation théâtrale *in situ*

« **R**éalité fictive » : tel était le titre du stage de formation que donnerait Richard Fowler à Nocelle, en Italie, pendant quatre semaines, en mars 1999. Je demande à m'inscrire comme observatrice-participante. Fowler est de passage à Montréal en décembre 1998, je le rencontre avec Stéphanie Fernet, étudiante à la maîtrise en art dramatique à l'UQÀM et, dès janvier, nous apprenons que nous avons été admises.

En page-titre de mon carnet de voyageuse et d'anthropologue-ethnologue des pratiques scéniques actuelles, j'ai inscrit : « Mars 1999, le mois des deux pleines lunes ». Ce serait un mois de belles découvertes et d'un travail intense dans un site rude, d'une beauté quasi mythique, autour d'un maître à la stature imposante, avec ses quatre



Nocelle (Italie). Photo :  
Stéphanie Fernet.



assistants (Laura Astwood, Alessandra di Castri, Stephen Lawson, Aniello Cinque) et six participantes venues d'horizons variés, Fowler n'ayant choisi que des femmes pour ce stage (Stéphanie Fernet, Deidre Gellard-Rowlings, Christine Kennedy, Kersti Tacreiter, Renée Devereaux, Claudia Tatinge Nascimento). Nous allions vivre quatre semaines en italien, en français et en anglais, dans un village de 110 habitants, Nocelle, atteignable à pied seulement, accroché à la falaise à 800 mètres au-dessus de Positano et de la côte amalfitaine.

Hélène Beauchamp à  
Nocelle. Photo : Stéphanie  
Fernet.

Se rendre jusqu'à Nocelle est déjà plus qu'une aventure. C'est passer progressivement de l'avion (pour le vol international), au train (en Italie), à l'autocar (entre mer et falaise), au bus local (entre montagne et précipice), au sentier (étroit, peu éclairé, qui monte et descend, et nous fait souffler sous le poids de nos bagages pourtant réduits). C'est faire un voyage presque initiatique au cours duquel nous quittons progressivement nos points de repère pour accéder à un espace – ce village de montagne – difficile d'accès, fermé sur lui-même, et à la fois immensément ouvert sur la mer, là-bas en bas, et sur l'horizon, tout autour et à perte de vue. Les îles, là, en face, seraient celles où les sirènes ont tenté d'attirer Ulysse. On les appelle *le Sirene*, et Fowler en fera un des thèmes du stage.

Nocelle, donc. Accroché à sa falaise. Cent dix habitants – les Nocellesi. Personne ne peut vivre incognito ici. Nous rencontrons Anniello vecchio, Filomena, Giuseppe, Nino, Rafaella, Luigi, Vincenza, Clementina, Antonio corriero, Antonino svizzera, Rosanna, d'autres encore, ceux qui sont restés au village, qui y ont construit leur maison et aménagé leurs potagers et leurs vignobles sur des terrasses étagées.

### ***In situ***

8 mars 1999

Le lieu fait déjà partie de l'événement. Il a un caractère unique. Il est coupé du monde, marqué par une culture matérielle, ancré dans une tradition qui est visible dans l'architecture et dans le mode de vie, mais aussi tout imprégné de modernisme. La tension entre tradition et innovation est palpable. Et la question de l'heure est celle de la route en construction qui bientôt reliera Nocelle au reste du monde. On l'a voulue, on l'a réclamée mais, au moment où les bruits de la machinerie se font entendre, on ne sait plus... « On est déjà en l'an 2000 », me dit un villageois, Antonino, avec sa bonne humeur habituelle.

Je m'offre une longue randonnée en solitaire sur les Sentieri dei Dei, sauvages et majestueux.

## Du Yukon à l'Italie

Né à Whitehorse en 1947, Richard Fowler a étudié l'interprétation à l'université d'Alberta puis a travaillé comme acteur à Vancouver pendant six ou sept ans. Il comprend alors que l'approche traditionnelle de la production théâtrale (court temps de répétition sur un texte que l'acteur n'a pas choisi, avec un metteur en scène et une équipe qu'il ne reverra peut-être plus) ne lui convient pas. Il ne sait pas exactement ce qu'il cherche, mais il sait qu'il veut autre chose. Il s'inscrit à un stage avec Jerzy Bogevitch, disciple de Grotowski, puis avec André Gregory du Manhattan Theatre Project. En 1979, il travaille pendant un été avec Grotowski en Pologne, puis rencontre Eugenio Barba. Il restera douze ans à l'Odin Teatret<sup>1</sup>.

Entre-temps, en 1986 et 1987, il enseigne à l'École nationale de théâtre du Canada et, avec un groupe de finissants qui s'installe à Winnipeg, il fonde Primus Theatre, dont on verra *Alkoremme* et *The Night Room/Une chambre la nuit* à Montréal, à l'Espace la Veillée. *Far Away Home*, leur dernière création et leur seule production pour enfants, est sélectionné pour le Rendez-vous international de théâtre jeune public, les Coups de théâtre, de 1996.

En mai 1995, Richard Fowler et Primus organisent à Saint-Boniface un festival et un symposium, *Survivors of the Ice Age*, où les spectacles, les discussions, les conférences portent sur la situation et sur la difficile survie du théâtre de recherche et de création<sup>2</sup>. Primus ferme ses portes l'année suivante, mais tous ses membres continuent leur travail ailleurs, soit à New York, à Toronto ou à Winnipeg.

Citoyen danois, Fowler est résident de Nocelle depuis 1989. Il est le traducteur vers l'anglais des ouvrages d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese. Le stage de 1999 était le troisième qu'il organisait sur le thème de la réalité fictive et le premier à avoir lieu à Nocelle<sup>3</sup>.

Nocelle : une île sur une montagne.

9 mars

Nous partons tous à pied, montant et descendant, descendant et remontant, le long des escaliers et des sentiers... en silence. Observer en silence. Reconnaître le lieu dans lequel et à partir duquel nous travaillerons. Nous allons à la rencontre d'un pays qui nous rentre littéralement dans le corps par toutes les sensations qu'il provoque. En même temps, nous expérimentons le type d'entraînement cardiovasculaire et musculaire que nous ferons quotidiennement par la suite.

Richard nous raconte les légendes de la fondation de Nocelle. Il nous raconte le Nocelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui des guerres du XX<sup>e</sup> siècle, le Nocelle agricole, riche de ses jardins et du besoin que les habitants avaient les uns des autres. Nous visitons la petite église, l'école de deux classes, le cimetière ; nous montons sur les

1. Cette information est tirée de « The Anthropology of Performance : An Interview with Richard Fowler » de Per K. Brask, *Canadian Theatre Review*, n° 71, été 1992, p. 81-88.

2. *Canadian Theatre Review* a consacré son numéro 88 (automne 1996) à cet événement et y a publié le texte de *Far Away Home*.

3. Sur le stage d'hiver organisé en 1995 à Winnipeg, voir l'article de Daniel Mroz, « Doing the Work », dans *Théâtre, les Cahiers de la maîtrise*, n° 3, 1998, p. 66-75.

hauteurs et redescendons vers la mer. Les strates de la mémoire s'activent. Des images naissent. Des personnages surgissent. Au fur et à mesure des histoires, Nocelle se met à vivre en nous, à activer notre corps, à rythmer notre respiration, à nourrir notre imagination.

Richard nous demande de rédiger notre journal de travail comme on écrit un poème, au fil des fragments et des impressions.

*In situ* apparaît dans mon journal dès le 11 mars. À cause, probablement, de la façon dont Richard choisit d'ancrer la formation qu'il s'appête à nous proposer dans le lieu spécifique de sa réalisation. J'ose certaines hypothèses.

Le travail théâtral *in situ* serait celui où le corps et la voix de l'acteur sont façonnés par les réalités et les fictions du lieu où sa création théâtrale se prépare, à la condition, bien entendu, que les caractéristiques et les ressources de ce lieu soient utilisées avec grand respect et à partir d'un sens artistique certain. C'est l'imaginaire qui forme et informe le travail, mais un imaginaire travaillé par les ressources qui peuvent être, comme c'est le cas ici, intimement liées à un lieu. C'est ce que les *cultural studies* appellent les « conditions matérielles » de la création et de la production.

Dans un autre sens, le travail théâtral *in situ* serait celui qui, utilisant les ressources du lieu – ou du site spécifique – les met en valeur (quand il s'agit, par exemple, de ressources architecturales) ou les valorise (quand il s'agit du savoir des personnes). Les personnes elles-mêmes pourraient être des sites spécifiques – quand il s'agit de leur mémoire, par exemple.

Je suis en train de faire migrer ce concept de la production d'œuvres du domaine des arts visuels vers le théâtre.

### Le regard des autres

Nous sommes dans Nocelle, et c'est dans Nocelle que nous allons travailler. Dehors. Sous le regard des autres. Les entraînements du matin, guidés par Laura, se font le long des « rues », des sentiers et des escaliers. Chaque jour, le parcours est différent, les difficultés sont autres. Et ce sont les caractéristiques mêmes du lieu qui composent les moments et les phases de l'entraînement. Comme si tout le village et ses montagnes étaient un vaste gymnase, avec les bruits de la vie quotidienne pour rythmer les exercices. Les habitants de Nocelle nous piquent : « Si vous voulez du travail, nous en avons à vous proposer ! »

À l'été 1998, Richard Fowler a produit avec eux un spectacle dont nous verrons le vidéo dans l'église en leur présence et que nous analyserons par la suite : *C'era una volta in montagna*. Ils en étaient les acteurs, surtout les aînés qui avaient « écrit » chacun leur monologue pour raconter un épisode ou un personnage de leur enfance. Le spectacle commençait au pont, porte d'entrée de Nocelle, et était joué dans tout

Entraînement matinal avec  
Laura Astwood. Photo :  
Hélène Beauchamp.



le village sur de multiples niveaux et plusieurs « scènes » : le balcon d'une maison, l'espace entre deux oliviers, une terrasse... Les spectateurs, venus de toute la région, se déplaçaient d'une scène à l'autre pour se retrouver, à la fin, sur la place de l'église pour partager le repas du soir. Les habitants de Nocelle savent donc, sans le savoir vraiment, ce que nous sommes venus faire là. Mais c'est la première fois qu'une formation est dispensée chez eux, qu'il y a une école de théâtre dans leurs murs.

Richard Fowler avec Renée Devereaux. Travail sur les forces en tension et sur la résistance. Photo : Héléne Beauchamp.

Ils nous voient et nous entendent travailler. À la fin de leurs classes, les enfants apparaissent, curieux et timides à la fois. Parfois, une femme sort sur son balcon pour étendre son linge à sécher et nous observer en plongée.

Nous travaillons sur un grand patio extérieur que nous enveloppons tous les matins dans de longs morceaux de tulle blanc. C'est pour nous protéger du soleil, dit Richard, mais surtout de la vue sur les montagnes et sur la mer qui nous distrairait du travail théâtral sur la construction des partitions corporelles et vocales. Nous travaillons sous le regard des autres. Le théâtre est un travail, et ceux qui œuvrent à autre chose, dans le lieu que nous partageons, peuvent regarder le nôtre.

Alessandra di Castri en démonstration d'un processus de création. Photo : Héléne Beauchamp.

10 mars

Richard invite Filomena Cannavale, dont c'est le soixante-dix-neuvième anniversaire, à nous apprendre une chanson parmi celles qu'elle préfère. Elle nous raconte sa jeunesse dans la montagne, ses courses à dos de cheval. Richard insiste : veut-elle nous apprendre une de ses chansons ? « Ça ne les intéressera pas », répond-elle. Puis elle lance de sa voix assurée des couplets qu'Alessandra, Napolitaine, enregistre, transcrit, puis tente de traduire pour nous. L'entrain musical est là, mais le dialecte et l'accent sont très loin de l'italien courant.

Je songhe l'ovaiola d'Antignano  
Nce'scenghe d'Antignan'ogne matine  
C'o' core mio peppino a'mane'mmane  
Ca n'ce tene a'gelusia sora-cugina  
Je a Nicola o'voglio bene  
Ca si troppo me 'ntratiene  
Int'o'scusro che me fa.

Cette chanson, dont nous ne serons jamais tout à fait certaines du sens (ou des sens), constituera la base de la formation vocale donnée pendant les ateliers subséquents, et elle sera à l'origine de la création musicale de chacune des participantes. Ce qu'elle



a de spécifique et sa façon d'être liée au lieu passent par les résonateurs mis en évidence (le nez, le front, la tête). Les dents travaillent les sons autrement. Nous observons Filomena, puis Alessandra, et les lignes musicales, les mots, enfin la chanson elle-même prennent place dans la bouche, dans le souffle et dans le corps.

Fiction à construire et réalité quotidienne d'appui se rencontrent.

Travailler à partir des sons et des rythmes du lieu, dans l'écoute de ceux qui l'habitent. C'est le *in situ* de la formation théâtrale.

## Portrait

J'ai tout de suite vu le tablier de Filomena. Long et étroit, d'un rose un peu passé, attaché sous les seins par une fine cordelette. Elle le porte tous les jours, du matin au soir. Elle en recouvre pudiquement ses genoux quand elle s'assoit ou qu'elle change de position en croisant les jambes. Elle le porte par-dessus un pantalon de flanelle grise, sans forme, et un chandail de fil de coton dont le blanc et le bleu ont quelque peu déteint l'un sur l'autre. Mais quand Filomena replace son tablier de ses gros doigts noueux exercés aux plus durs travaux, elle le fait avec cette très grande délicatesse qui résume toute la finesse de son attention aux autres. Le soir, pour le souper d'anniversaire que nous lui avons préparé, elle est venue habillée de même, avec son tablier, et la tête couverte d'un fichu. Quand il est tombé sur ses épaules, elle l'a replacé avec la même délicatesse. Elle a beaucoup ri ce soir-là, cachant parfois son visage de ses grosses mains et renversant la tête en arrière. Elle a raconté comment son mari l'avait courtisée malgré le refus de ses parents et elle a dit qu'elle s'ennuyait beaucoup de ses enfants établis en Angleterre et aux États-Unis.

Pendant la dernière semaine, nous avons réinvité Filomena. Elle a écouté le répertoire des exercices vocaux, constaté la riche texture des voix et apprécié les variantes inventées autour de sa chanson. À la fin, à tout le groupe alors très ému, elle a dit : « Nous avons fait quelque chose ensemble. »



Filomena Cannavale.

Photo : Stéphanie Fernet.

12 mars

Les cloches de l'église sonnent le glas. Un des aînés vient de mourir. Nous sommes touchées. Les gens de ce village nous importent. Je pense à mon père. Quelques jours plus tard, nous apprendrons le décès de la grand-mère de Stéphanie.

16 mars

Il fait soleil, il fait chaud. Nous avons rendez-vous à la maison de Richard, plus précisément dans son jardin. Aujourd'hui, Antonino Cinque sera notre maître pour « l'exercice de la *zappa* », cette grosse bêche dont les Nocellesi se servent pour ouvrir la terre. Antonino nous apprendra à tenir cet outil, à le manipuler correctement et efficacement. C'est un dur travail dont les mains porteront les traces, de même que les muscles qui n'ont pas l'habitude de cet effort. Richard fait appel à la compétence

d'Antonino dont la gestuelle est d'une grande précision. Richard analyse le corps en action, note la position des bras, des jambes, des genoux ; il décompose les mouvements, note le placement du corps, s'arrête à la respiration, parle de la force musculaire et de l'efficacité des gestes. Il compare ces mouvements à ceux des arts martiaux que nous connaissons. « Dans la vie, les gestes ont une utilité ; au théâtre, ils sont le signe de quelque chose. » Il nous demande de voir ce que fait Antonino de façon à le sentir (*look so as to feel*).

Nous sommes dans l'analyse théorique de la pratique ; nous sommes en train d'identifier et d'abstraire des notions fondamentales liées au mouvement corporel à partir de l'observation d'un phénomène physique et concret. Afin d'analyser un phénomène il faut savoir le décomposer, en abstraire les composantes pour ensuite les commenter et les qualifier. Après, il est possible de faire une application des notions ainsi abstraites dans un autre domaine. Pour passer d'une réalité chargée de sens à une autre, il faut faire intervenir la théorisation ou la modélisation. Il faut abstraire le sens de la première charge (celle de la réalité) pour le transposer et le rendre compréhensible dans une deuxième sphère de réalité, fictive cette fois. Entre les deux applications, entre les deux pratiques, se trouve la place de la théorie.

Il nous sera possible, à cause de l'analyse, de passer du jardin de Richard à l'atelier de formation et d'y transposer « l'exercice de la *zappa* » de façon qu'il serve de base à tout le travail corporel.

C'est ensuite au tour des participantes de se mesurer à l'outil, à la terre à ouvrir. Nous sommes dans l'apprentissage par empathie. En nous appliquant à comprendre les gestes et les mouvements d'Antonino utilisant la *zappa* pour ouvrir la terre, nous imitons ses gestes quotidiens, sa réalité quotidienne. Antonino n'est pas qu'un automate dont on copie techniquement les mouvements, il est un des Nocellesi avec qui nous entretenons des liens de sympathie.

Antonino Cinque et  
« l'exercice de la *zappa* ».  
Photo : Stéphanie Fernet.





Quant aux apprenties, il leur sera ensuite proposé de transporter ces gestes et ces mouvements sur le patio au moment des ateliers pour en faire, au fil des jours et du travail, des gestes et des mouvements constructeurs d'une partition d'entraînement physique, d'abord, puis d'une fiction que chacune nourrira de sa propre narration. « *From the research field into the laboratory, dira Richard. From real life to fiction ; from necessity to esthetics.* »

### L'entrée en fiction

À partir de ce moment, les éléments dont Richard Fowler et les participantes ont besoin pour continuer leur travail sont en place. Toutes disposent des éléments fondateurs d'une partition vocale et d'une partition corporelle (à partir de la chanson de Filomena et de l'exercice de la *zappa* d'Antonino), et elles travailleront ces partitions pour les transposer, les transformer, les récrire à leur façon pour leur entraînement, d'une part, et en vue des créations individuelles, d'autre part. Les consignes de Richard, toujours très précises, vont maintenant insister sur l'utilisation de ce qu'il appelle la carte personnelle de la mémoire, pour élaborer, à partir de ce que chacune a vu, expérimenté, entendu ici à Nocelle, une expression de soi. Chacune doit construire la version corporelle de ce qu'elle choisit de dire, non dans le mime, mais dans un « dire physique » (*a physical telling*). Il s'agit de créer une série d'actions connectées par le rythme, une danse. Chacune doit croire en la valeur de ce qu'elle trouve, ne pas juger ses découvertes et les enregistrer en une séquence de façon à pouvoir la reproduire.

Fowler nous rappelle que le performeur crée son propre matériau qui est en quelque sorte un aspect de lui-même. Le rôle du performeur est de créer l'expérience pour le spectateur (*to create the experience for the spectator*). Le performeur ne représente pas quelque chose (un état, un personnage), il raconte une histoire. Il se la raconte à lui-même et il la raconte à d'autres : le spectateur reçoit les deux, et il sait qu'il s'agit d'une fiction. La tâche du performeur est de définir la forme physique de chacune des actions de son histoire et de les présenter de façon que le spectateur ait le temps de lire les images ainsi créées.

Dans tout ce processus de création, c'est le corps qui est en cause, c'est lui qui est le réceptacle de l'effort consenti par la mémoire, l'imagination et le pouvoir mental. C'est l'énergie du corps qui écrit et qui ponctue l'histoire, une énergie qui se concentre, qui trouve ses points de convergence : tout chez l'acteur-performeur est lié à la façon dont le corps utilise l'énergie. Le mouvement, explique Richard, est une forme dans l'espace et c'est l'énergie qui l'habite qui en fait une action. Richard travaille sur les forces en tension, sur la résistance. Le langage corporel s'enrichit d'un vocabulaire abondant. C'est le corps qui pense, c'est lui qui sait où il va, lui encore qui fait parler l'espace.

Le travail sur la voix, toujours à partir de la ressource qu'est la chanson, insiste sur le rapport entre l'intérieur et l'extérieur. La voix ne se fabrique pas seulement à l'intérieur de soi, elle existe entre soi et les autres. L'un des assistants, Stephen, insiste sur le travail du regard, sur le contact direct avec les autres par les yeux. Les corps et les voix s'ouvrent. L'expression est de plus en plus libre et les différences individuelles s'accroissent. Chacune est invitée à choisir sa voix.





Conférence-démonstration de Laura Astwood, avec Alessandra di Castri à l'accordéon, sous le regard attentif de Richard Fowler. Photo : Hélène Beauchamp.

Les consignes de travail suggèrent toujours d'aller plus loin, et dans le sens de l'inattendu. « *Surprise yourself.* » « *Don't do the expected.* » « *Challenge yourself.* »

L'exemple viendra du spectacle bilingue créé quelques mois auparavant par Alessandra et Laura, et que nous verrons à Positano : *Una donna che conosco... A woman I know...* Chacune des comédiennes y choisira à notre intention une séquence qu'elle déconstruira, dont elle présentera les ressources, montrera les partitions successives, lira les textes de fiction écrits sur ces partitions et autour d'elles. Chacune expliquera l'évolution de la conception de son costume, du choix des objets et des liens entre cette création et sa vie personnelle. Ces conférences-démonstrations, données devant Fowler, s'inscrivent dans la transmission orale des savoirs et des savoir-faire du théâtre.

### Les voies de la transmission

Les derniers jours ont été consacrés aux présentations individuelles et ont été aménagés de façon à faciliter le retour de chacune à sa propre réalité. Nous sommes allées au marché d'Ercolano, immense friperie, pour trouver ce qui deviendrait costume. Chacune a choisi – dans le village ou dans la montagne – l'endroit où jouer sa création. Et nous nous sommes quittées après un rituel laïc où la fabrication du pain et l'activation de la mémoire des lieux sont venues nous rappeler à quel point le théâtre et son apprentissage relèvent de la transmission de traditions.

En fait, nous étions venues sur ce site spécifique, autour de Richard Fowler, pour ancrer une formation et une réflexion sur le théâtre dans une réalité concrète qui, comme toutes les réalités concrètes sont en mesure de le faire, nous a conduites à la création d'une fiction bien réelle. Ce moment spécifique – mars 1999 – dans ce lieu spécifique – Nocelle – est unique, et donc aussi éphémère que les fictions théâtrales auxquelles il a donné existence. Mais ce qui a été construit et transmis demeurera, puis se transformera.

STÉPHANIE FERNET

## Le lieu comme source de création

**L**a *fictive reality*, c'est d'abord le passage de l'expérience personnelle et concrète d'un lieu comme ressource sensible de création vers une transposition esthétique. Le processus n'aboutit donc pas à la représentation fidèle ou réaliste de l'univers référentiel ; ce dernier sert plutôt de stimulus à l'élaboration d'un langage, d'une œuvre appelée à devenir autre que sa source.