



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

63-64

**GESTES ORDINAIRES
DANS LES ARTS DU SPECTACLE VIVANT**

SQET | UQÀM

L'Annuaire théâtral

N^{OS} 63-64

PRINTEMPS-AUTOMNE 2018

**GESTES ORDINAIRES
DANS LES ARTS DU SPECTACLE VIVANT**

SQET | UQÀM | *figura*

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Catherine Cyr (Université du Québec à Montréal)

Jean-Paul Quéinnec (Université du Québec à Chicoutimi)

Comité de rédaction

Pauline Bouchet (Université Grenoble Alpes)

Francis Ducharme (Université du Québec à Montréal)

Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières)

Marie-Christine Lesage (Université du Québec à Montréal)

Nicole Nolette, présidente de la SQET (Université de Waterloo)

Conseil scientifique

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université de l'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction : Marianne Côté-Beauregard

Révision des textes : Jennifer Bélanger et Marianne Côté-Beauregard

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : *Silence encombrant*, avec Dominique Bettenfeld, Compagnie Kumulus, festival Mimos, 2012.

Photographie de Maurice Melliet / Centre ressource des Arts du Mime et du Geste (SO MIM), Périgueux, France.

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3P8

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 3^e trimestre 2019

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)

Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

Université du Québec à Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER :

GESTES ORDINAIRES DANS LES ARTS DU SPECTACLE VIVANT

Sous la responsabilité d'Ariane Martinez

MOT DE LA DIRECTION

Penser et donner à voir le geste ordinaire: entre transmission, détournement et réinvention 5

Catherine Cyr

DOSSIER

PRÉSENTATION

Explorer l'ordinaire 9

Ariane Martinez

L'ordinaire et l'extraordinaire dans le théâtre contemporain : généalogies 21

Marco De Marinis

Pédagogie du jeu masqué : transformer le geste ordinaire en poème scénique 35

Guy Freixe

La mémoire des gestes de l'esclavage dans les pratiques performatives caribéennes 49

Fabienne Viala

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone 63

Alix de Morant

Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin 77

Pascale Caemerbeke

La transmission d'un répertoire gestuel : le cas d'*Encore une heure si courte* 89

Véronique Muscianisi

Prouesses du regard : le geste du regard entre photographie,
pratique physique et performance 103

Cosimo Chiarelli

Pour un (extra)ordinaire art de choir : les chutes des Deschiens, personnages de Jérôme
Deschamps et Macha Makeieff 117

Marie Duret-Pujol



Quand la figure se met debout.....	133
Marie Garré Nicoară	
DOCUMENT	
Le pari du réel: entretien avec Éric Lacascade à partir des <i>Bas-fonds</i> de Gorki	149
Sophie Lucet	
RECHERCHE-CRÉATION	
Lorsque l'espace est premier.....	161
Véronique Lemaire	
<i>Vera Icona</i> : poétique de l' <i>image-scène</i>	167
Véronique Caye	
L'espace en premier lieu.....	181
Éric Soyer et Véronique Lemaire	
Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre.....	189
Peter Missotten	
L'image vraie	195
Véronique Caye	
PRATIQUES ET TRAVAUX	
Le travail du corps en tant qu'instrument vocal: l'étude des expériences de formation au sein d'un cours de voix et d'interprétation.....	205
Marie-Eve Skelling Desmeules	
PARCOURS CRITIQUE	
Scènes de Téhéran: regards sur le 36 ^e Festival Fadjr de théâtre	231
Christine Hamon-Sirejols	
REVUE DES REVUES	
<i>Jeu</i> , n ^{os} 166, 168 (2018), <i>Corps-Objet-Image</i> , n ^o 3 (2018), <i>Alternatives théâtrales</i> , n ^o 133 (2017)	249
Karolann St-Amand	
NOTES DE LECTURE	259
RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES	268

PENSER ET DONNER À VOIR LE GESTE ORDINAIRE : ENTRE TRANSMISSION, DÉTOURNEMENT ET RÉINVENTION

« Et si la langue d'avant la langue était le corps? »¹ Cette question, avancée par Francine Alepin, artiste de mime corporel et chercheuse en théâtre, est apparue au fil de la création de *La glaneuse de gestes*², spectacle tissé de mouvements captés sur le vif – *glanés* – et transposés en une écriture scénique toute subjective. C'est le geste ordinaire qui intéresse l'artiste : les marches, les postures, les rituels paisibles qui forment le gestuaire des habitants de Mexico, avec lesquels elle noue un échange se déployant au-delà des mots. Dans un refus de l'ethnocentrisme comme de l'exhaustivité, c'est une « poésie du quotidien »³, issue d'une rencontre avec l'altérité mais trouvant ses points d'ancrage dans le corps, qu'Alepin déplie, par petites touches, sur le plateau du théâtre. La démarche de la créatrice, convoquant tout à la fois éthique et esthétique, me semble trouver une forte résonance avec plusieurs des processus de création, des pratiques et des œuvres abordés dans le dossier thématique de ce numéro consacré aux gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant. En effet, les différentes contributions réunies ici mettent aussi de l'avant une *poïesis*, une poétique ou un *ethos* marqués par une attention envers le commun – au sens double d'usuel, ou de coutumier, et de partagé. Dirigé par Ariane Martinez, maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Lille, le dossier comporte neuf articles qui découlent de réflexions menées lors du colloque *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant* tenu à Périgueux, en juillet 2016, à l'occasion de la trente-quatrième édition de Mimos, le Festival international des Arts du Mime et du Geste. Ces textes ne composent pas les actes du colloque, mais en constituent le prolongement, la bifurcation, voire l'échappée. Tous posent la question du rapport à cette « langue d'avant la langue » que constitue le corps, qu'il s'agisse d'interroger la virtuosité insoupçonnée du geste banal ou, au contraire, dans la lignée de la chorégraphe Yvonne Rainer, de la réfuter implacablement; ou encore qu'il s'agisse d'investir des dispositifs spectaculaires qui, par détournement ou approfondissement d'une grammaire gestuelle, énoncent une contre-interpellation de la violence coloniale, mettent en lumière diverses formes de dominations « ordinaires » et invitent à redessiner un espace de rencontre. Ces neuf articles attirent notre attention sur la portée signifiante, à haute charge, du geste commun, soit-il transmis, déconstruit ou réinventé.

Faisant écho à ce dossier thématique, la section « Document » prend la forme d'un entretien mené par Sophie Doucet, chercheuse à l'Université Rennes 2, avec le metteur en scène Éric Lacascade. Celui-ci y évoque son travail singulier autour des gestes du quotidien, entendus comme étant l'« expression directe de la vie », dont le plateau théâtral éveille et déploie les possibles. En revenant, notamment, sur sa récente mise en scène des *Bas-fonds* de Gorki, l'artiste met au jour ce qui, dans sa démarche, anime un processus de transformation, voire de transfiguration, du geste de tous les jours, faisant du banal le lieu, ou le matériau, de l'étonnement.

1 Francine Alepin, « En marge de *La glaneuse de gestes*, l'expérience mexicaine », *Jeu*, n°123, 2007, p. 59.

2 Pièce de mime solo conçue par Francine Alepin et élaborée au fil de séjours au Mexique, *La glaneuse de gestes* a été produite par la compagnie Omnibus en 2005. Elle a, depuis, fait l'objet de tournées au Québec, en France et au Salvador.

3 Francine Alepin, *op. cit.*, p. 62.

AILLEURS DANS CE NUMÉRO

Dans la section « Recherche-crédation », Véronique Lemaire, chercheuse au Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, mobilise les réflexions des scénographes Véronique Caye, Éric Soyer et Peter Missotten dans un dossier s'intéressant à des démarches singulières qui font de l'espace le point de départ et le système organisateur de la création théâtrale. Intitulé « Lorsque l'espace est premier », ce dossier est accompagné d'un carnet de photographies. Suit, dans la partie « Pratiques et travaux », un texte de Marie-Eve Skelling Desmeules qui, en écho à la thématique de ce numéro, propose, à partir du cours de voix et d'interprétation offert par Pascal Belleau à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, une étude sur la formation de la voix dans sa relation avec l'engagement du corps en jeu.

Inaugurée par Christine Hamon-Sirejols, professeure émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, la section « Parcours critique » est dédiée à des écritures subjectives et sensibles autour d'événements liés à la pratique ou à la réflexion théorique dans le champ des arts vivants : festivals, chantiers, ateliers, colloques, journées d'étude. Dans cette première livraison, la chercheuse déploie une fine trajectoire réflexive portant sur le Festival Fadjr de théâtre à Téhéran. Enfin, les deux dernières parties de ce numéro double présentent la recension de diverses parutions : sous la rubrique « Revue des revues », Karolann St-Amand offre un panorama critique des numéros récents des périodiques *Jeu*, *Études théâtrales* et *Corps-Objet-Image*; dans la section « Notes de lecture », Elizabeth Bourget se penche sur l'ouvrage collectif *Carole Fréchette, dramaturge : un théâtre sur le qui-vive*, publié sous la responsabilité de Gilbert David aux Éditions Nota bene. Elle montre combien ce livre est nécessaire pour prendre conscience de l'importance et de la diversité de l'œuvre de Fréchette. Philippe Manevy, quant à lui, s'intéresse au dernier essai de Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, édité chez Actes Sud. Il relève de manière rigoureuse l'originalité des réflexions méditatives de Danan sur ses expériences de spectateur devant l'emploi actuel du texte au théâtre, notamment à travers les nouvelles modalités et matérialités de ce dernier, au-delà de sa forme écrite.

Pour terminer, la publication de ce numéro marque, après trois belles années, la fin de notre collaboration avec notre précieuse assistante de rédaction, Marianne Côté-Beauregard. Nous la remercions de tout cœur pour son travail rigoureux, son regard aiguisé et son engagement envers la revue, et lui transmettons nos meilleures pensées pour la suite de son parcours. Dès le début de l'automne, la relève sera assurée par Jennifer Bélanger, doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Nous lui souhaitons chaleureusement la bienvenue.

Bonne lecture!

Catherine Cyr
Université du Québec à Montréal



DOSSIER

**GESTES ORDINAIRES
DANS LES ARTS DU
SPECTACLE VIVANT**

Sous la responsabilité d'Ariane Martinez

Explorer l'ordinaire

PRÉSENTATION

Ariane Martinez

(Centre d'étude des arts contemporains)

L'important n'est pas de faire des choses extraordinaires de manière ordinaire, mais des choses ordinaires de manière extraordinaire.

Étienne Decroux

Nous les avons, pour la plupart, appris dans notre petite enfance. Ils constituent un fond commun que chacun décline selon sa culture, son éducation, sa classe sociale, son âge, ses particularités physiques et psychologiques. Dans la vie ordinaire, nous les exécutons souvent machinalement, sans y penser, à la lisière de la conscience et l'inconscience, plus ou moins volontairement. Mais lorsqu'ils sont exposés dans le cadre d'une représentation, ils peuvent soudainement prendre une dimension extraordinaire, soit parce qu'ils sont actualisés de manière inattendue (dans une situation ou un espace inhabituels; avec une vitesse, une tonicité, une expression, une virtuosité singulières), soit parce que les acteurs attirent notre attention sur certaines propriétés de ces gestes auxquelles nous n'avions jamais pensé auparavant.

Les articles ici réunis examinent la manière dont les arts du spectacle vivant (le théâtre physique, le mime, la danse, la performance, les arts de la marionnette et de la rue) mettent en jeu nos gestes ordinaires et, ce faisant, les pensent et les transfigurent. Il s'agit de s'intéresser à la fois aux gestes élémentaires (marcher, se lever, s'asseoir, se gratter, etc.) et à ceux qui peuplent notre vie quotidienne, intime ou sociale (boire un verre, s'habiller, se serrer la main, etc.).

GESTES FORTS ET GESTES PHARES

Dans l'histoire du spectacle vivant, deux tendances se dégagent autour du geste, entendu à la fois comme geste physique, geste artistique et geste critique à l'égard du comportement social. Ces deux tendances – gestes forts et gestes phares – ne sont pas incompatibles chez un même artiste, mais elles sollicitent différemment notre attention de spectateurs. Il n'est pas anodin de noter qu'à l'ère du numérique, lorsque ces gestes ont été filmés, ils se retrouvent sur la toile, extraits des spectacles qui les avaient suscités, manière de cristalliser une mémoire de la scène.

Les gestes forts sont ceux qui singularisent un artiste et qui sont comme une signature de sa personnalité scénique. Difficiles à reproduire par d'autres, ils provoquent l'admiration, l'applaudissement, l'exclamation. Ils coupent le souffle. Parmi ces gestes forts, on pourrait citer, dans une histoire lointaine, les bonds prodigieux de Vaslav Nijinski, qui donnait l'impression de « s'arrêter dans l'air » (Rupert Brooke, cité dans de Sardes, 2006 : 159), ou encore les exploits d'Enrico Rastelli, capable de jongler avec dix balles non couplées ou de se tenir en équilibre sur les mains sur un ballon de football, avec un autre ballon calé dans la nuque et un troisième entre les jambes. De Rastelli, le critique Louis-Léon Martin a dit qu'« il créait, il créait des gestes à d'autres impossibles; il créait des mouvements jusqu'à lui inconnus » (Martin, 1931).

Il est des gestes forts plus récents, par exemple le coup d'éclat et coup de gueule de Dominique Mercy dans *Nelken* de Pina Bausch, en 1982. Devant les spectateurs sidérés et hilares, Mercy exécute avec brio et colère les figures les plus difficiles de la danse classique, manière à la fois de prendre ses distances avec elle et de rendre hommage à sa formation première. Dans *Nelken*, à la différence de ce geste fort, s'élaborent aussi des gestes phares, tels que « le mime des saisons », cette phrase simple inspirée de la gestuelle d'une communauté autochtone d'Amérique, que tous les danseurs interprètent en boucle, en défilant les uns à la suite des autres, et que le public peut, lui aussi, incorporer et répéter s'il le souhaite. Les gestes forts sont hors sol. En quelque sorte, ils s'extraient de l'histoire qui les environne pour sublimer un interprète. Les gestes phares, au contraire, véhiculent l'histoire d'un corps à l'autre. Ils suscitent la reconnaissance plus que l'admiration, bien que cela ne signifie pas qu'ils soient « faciles » à exécuter, car ils réclament souvent de l'entraînement, de l'endurance, de la concentration. Or, leur caractéristique principale est d'appartenir autant à celui qui les regarde qu'à celui qui les produit. Le spectateur ne s'identifie pas à eux, il s'y reconnaît : à travers eux, il porte sur le monde un regard neuf. Il n'est donc pas étonnant que de nombreux gestes phares de l'histoire des arts du spectacle vivant aient eu pour point d'ancrage des comportements ou des attitudes de la vie ordinaire. Parmi ces gestes phares fondés sur l'ordinaire, qui traversent le XX^e siècle, se transportent et se transforment d'un corps à l'autre, on pourrait citer : la marche sur place du mime corporel, qui a d'ailleurs trouvé de nouveaux développements dans le hip-hop et jusqu'au *moonwalk* de Michael Jackson; la chute en danse contemporaine (Pagès, 2012 : 45-

51); l'inversion fictive des rapports manipulant-manipulé qui rejoue l'animisme de l'enfance dans les arts de la marionnette et le théâtre d'objets...

Chaque geste ordinaire ouvre ainsi des territoires infinis d'exploration, car les modes d'attention aux manières de faire différent, quel que soit le geste mis en jeu. Un exemple simple suffira à illustrer cette assertion : le geste de boire un verre. Lorsqu'à l'école de l'Atelier, fondée en 1921, Charles Dullin propose à ses élèves l'exercice consistant à «boire un verre d'eau, de lait, sans eau, sans lait, sans verre, en éprouvant la sensation de boire et en donnant à l'expression de cette sensation plus de vérité théâtrale que de vérité naturaliste» (Arnaud, 1952 : 157), c'est pour développer leurs capacités d'improvisation, leur imagination sensorielle et leur expression gestuelle à partir d'un «ressenti authentique» (Lorelle, 2012 : 18). Cet exercice pédagogique, que pratiquera aussi Lee Strasberg à l'Actors Studio, permet à l'acteur de se recentrer sur le corps avant de chercher à exprimer quoi que ce soit. Très différente est la démarche d'Étienne Decroux, qui s'attache à «boire un verre», en décomposant très nettement cette partition gestuelle en vingt-six positions, lesquelles peuvent se décliner avec des accents et des dynamo-rythmes différents. Il en vient ainsi à styliser ce geste avec des arrêts sur image qui évoquent le découpage cinématographique et la partition musicale. Ici, c'est la maîtrise de l'enchaînement qui compte, et la possibilité de le varier à l'infini selon la vitesse, la tonicité, l'intention proposées. Dans *Fenêtres*, en 2001, l'acrobate Mathurin Bolze invente encore une tout autre façon de se servir à boire en versant l'eau d'une carafe dans un verre, puis en avalant le contenu de ce verre, tout cela en rebondissant régulièrement sur un trampoline, si bien que l'eau, lâchée dans l'air et rattrapée, traverse l'espace au gré de ses mouvements. Pour Bolze, déplacer ce geste du quotidien sur un agrès permet d'explorer le trampoline comme «espace de jeu» fondé sur l'ascension et la chute, et de déployer de manière «ludique» et «poétique» la question du «point mort», ce temps suspendu où les objets, les corps et les matières se libèrent, un bref instant, de la gravité : l'eau stagnante y devient fontaine à rattraper ou à avaler (Bolze, cité dans Boisseau : 2011). Les gestes phares créent du commun – des rituels potentiels, des espaces à partager, des formes d'attention à aiguïser. Ils puisent dans l'ordinaire leur principale source d'inspiration.

LE SOUCI DE L'ORDINAIRE

Le souci de l'ordinaire n'est pas récent dans les arts du spectacle. Il date au moins du «carrefour naturalo-symboliste» (Sarrazac, 1999), à la fin du XIX^e siècle. Ce que proposent les naturalistes, à ce moment-là, c'est de démocratiser les sujets traités par l'art, de déhiérarchiser et de diversifier les corps, les classes sociales et les comportements représentés sur scène. Le metteur en scène André Antoine ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme qu'un dos, exposé sur scène, est aussi intéressant qu'une face (Antoine, 1999b : 58), que manger en scène est aussi pertinent que d'y parler, et «qu'à certains moments de l'action, [les] mains, [le] dos, [les] pieds peuvent être

plus éloquents qu'une tirade» (Antoine, 1999a : 119). Du côté des symbolistes, l'ordinaire des corps intéresse moins que ce qui se passe dans les âmes, au cours de nos vies ordinaires. Maurice Maeterlinck déclare qu'il faut à présent se détourner du « tragique des grandes aventures » (Maeterlinck, 2008 : 121) pour se pencher sur le tragique quotidien. Il souhaite, dit-il, explorer ce qui advient dans la conscience d'un « vieillard immobile » qui « atten[d] simplement sous la lampe » et « inclin[e] un peu la tête » en « interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière » (*idem*). Dans sa conception, le personnage n'est plus conçu comme un héros : il est le réceptacle et la chambre d'écho des mouvements du monde. Le geste d'incliner la tête incarne cette attitude d'écoute, envers et contre les actes conquérants.

Au-delà du naturalisme et du symbolisme, ce qui se développe à ce moment dans les arts, mais aussi dans la société en général, c'est un intérêt profond pour le tout petit, l'infime de nos vies, dont les gestes apparaissent comme des révélateurs et des transmetteurs. Lorsqu'il se penche sur les actes manqués en 1915, Sigmund Freud défend l'idée que certains comportements ordinaires des hommes, « insignifiants en apparence » (Freud, 2015 : 24), méritent d'être analysés, tout autant que les attitudes spectaculaires de l'hystérie.

Durant l'entre-deux-guerres, l'art et l'anthropologie s'intéressent à la marche humaine, dans sa dimension universelle et ses actualisations singulières. La concomitance de cette attention pour la marche dans des milieux culturellement et géographiquement éloignés est particulièrement frappante. En 1929, Oskar Schlemmer affirme, lors d'une conférence donnée à Dessau :

Il n'y a aucun homme de théâtre qui ne soit prêt à tenir en haleine le spectateur par le simple fait de sa présence sur scène. Tout, même l'action la plus infime, doit devenir significatif, doit constituer pour lui une aventure, et devenir une aventure pour le spectateur. Et quelles aventures – quels problèmes aussi – représentent les simples processus qui consistent à marcher, à s'asseoir, à s'allonger! Nous avons cherché, dans une *Danse de l'Espace*, à représenter pour ainsi dire l'ABC de la marche, lente ou rapide, de la course, par où l'élan, le saut et le geste revêtent déjà quant au mouvement un maximum de signification (Schlemmer, 1978 : 92).

En 1931, Étienne Decroux et Jean-Louis Barrault travaillent, à l'Atelier de Charles Dullin, à analyser, décomposer et reproduire le geste de marcher. Ce laboratoire aboutira à l'invention de la marche sur place, une marche réinventée à la lumière de la photographie et du cinéma, « presque prométhéenne », où l'acteur « reconstitue l'espace à partir de son corps » (Benhaïm, 1992 : 255).

Par ailleurs, c'est aussi au début des années 1930, en voyant marcher des infirmières dans un hôpital de New York où il s'est trouvé alité, que Marcel Mauss a la « révélation » de ce qu'il nommera « les techniques du corps » (Mauss, 1980 : 363) :

Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques (*ibid.* : 368).

Mauss met non seulement en évidence le fait que le geste est le produit d'un apprentissage social et culturel autant que physique, mais il souligne, en outre, combien nous pouvons nous approprier et incorporer les gestes d'autrui, simplement en les voyant, grâce à cet art mondialisé qu'a pu être le cinéma dès le début du XX^e siècle.

Ce constat dépasse le simple effet de mode et peut atteindre l'être politique en nous. Par l'art, les gestes passent les frontières et, en migrant, ils transforment ceux qui les font (Noland et Ness, 2008). Jacques Lecoq, pédagogue du mouvement, le dit à sa manière, sous la forme d'une boutade sérieuse. Il raconte ses séjours théâtraux en Allemagne à la fin des années 1940 :

Pendant six mois, je donnais mes premières conférences-démonstrations dans les écoles normales de Rhénanie, en utilisant le masque « noble » pour faire découvrir le mouvement et l'expression dramatique aux professeurs et aux élèves. J'aime à imaginer que j'ai un peu « dénazifié » l'Allemagne : je proposais un mouvement-test de décontraction qui consistait à lever le bras puis à le relaxer... J'ai constaté qu'ils faisaient ce geste un peu différemment de nous. Je leur ai donc appris à le relâcher! (Lecoq, 1997 : 19.)

Le souci de l'ordinaire s'est maintenu et développé tout le long du XX^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui, dans les pratiques artistiques. L'écrivain Georges Perec, en 1973, fait un pas de plus : il insiste sur le fait qu'il est temps pour l'art de se pencher sur ce qu'il nomme « l'infra-ordinaire », « l'habituel », qui est aussi « l'essentiel » dans nos vies :

Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. [...] Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment? Où? Quand? Pourquoi? (Perec, 1989 : 9.)

L'oulipien Perec en témoigne bien : l'attraction de l'ordinaire ne s'est jamais limitée à un courant de pensée ou à une esthétique, notamment réaliste. Elle a donné naissance à des formes très dissemblables, allant du plus concret au plus abstrait, du plus burlesque au plus tragique.

Depuis les années 1970, l'histoire des corps et de la gestualité dans les arts du spectacle a été progressivement constituée, mais partiellement. Il n'est sans doute pas anodin que, dans le troisième et dernier volume de *l'Histoire du corps* (Courtine, 2006), consacré aux mutations du

regard au XX^e siècle, la dernière partie, centrée sur « Le regard et les spectacles », analyse les représentations du corps sportif, du corps au cinéma, du corps dansant et du corps dans les arts visuels, en laissant de côté le corps théâtral et mimique. En effet, ce dernier paraît à la fois trop proche de nos gestualités sociales et culturelles pour constituer un art à part à étudier, et trop éloigné, dans ses modes de stylisation et de transposition, des représentations du corps ordinaire pour trouver une place significative dans d'autres chapitres. Les recherches fondatrices d'Eugenio Barba et Nicola Savarese dans le domaine de l'anthropologie théâtrale (à l'International School of Theatre Anthropology, entre 1980 et 2007) ont eu pour principe de concevoir la présence scénique sous un angle transculturel, en repérant « le noyau invariant qui sous-tend les diverses variantes individuelles, stylistiques et culturelles » (Barba, 2008b) du corps de l'interprète scénique (acteur, danseur, mime, acrobate). L'une des constantes qu'ils ont pu mettre en évidence, et qui concerne directement le geste scénique « en Orient comme en Occident », repose sur « l'équilibre extra-quotidien », un équilibre « inutilement complexe, apparemment superflu et qui réclame beaucoup d'énergie » (Barba, 2008a : 81). Cet « équilibre instable permanent », ou « équilibre de luxe », est une « déformation de la technique quotidienne de marcher, de se déplacer dans l'espace, de tenir le corps immobile » (*ibid.* : 81-82) : il se trouverait aussi bien dans le mime corporel que dans la commedia dell'arte, la danse moderne ou traditionnelle. Bien que la notion d'équilibre extra-quotidien soit opérante, au point d'avoir été reprise et développée par de nombreux artistes, force est de constater qu'elle laisse de côté un pan de la danse contemporaine et de la performance qui ont pu travailler sur et avec les gestes ordinaires. C'est d'ailleurs aux champs des études chorégraphiques et des arts plastiques que l'on doit les recherches les plus abouties et les plus contemporaines sur la question du geste exposé et sur ses relations avec la gestualité ordinaire. Dans *Esthétique de la vie ordinaire*, Barbara Formis distingue ce qu'elle nomme la « *poïesis* artistique » (où le geste est extra-ordinaire, comme dans le ballet classique), la « *poïesis* de l'ordinaire » (qui consiste à transfigurer en des formes esthétiques des gestes ordinaires, tout en maintenant un certain type de virtuosité, comme chez Pina Bausch) et, enfin, « l'imprésentation » (qui repose sur l'actualisation de gestes ordinaires, sans pour autant les transfigurer ou les esthétiser, à la manière d'Anna Halprin ou d'Yvonne Rainer) (Formis, 2010). Dans *Histoires de gestes*, ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et d'Isabelle Launay, sont analysées « des actions que nous connaissons tous mais que nous interrogeons rarement : être debout, tomber, marcher [...] » (Doat, Glon et Launay, 2012 : 14) à partir d'un « savoir-sentir propre à l'expérience dansée » (*ibid.* : 18-19) et selon une approche au croisement de l'histoire de la danse, de l'histoire culturelle et de l'anthropologie. Il importe d'étendre ces réflexions à d'autres arts du spectacle vivant et d'examiner la manière dont ils se sont emparés des gestes ordinaires, en s'arrêtant plus particulièrement sur la période contemporaine, des années 1980 à aujourd'hui, où certains arts gestuels, tels que la marionnette et le cirque, ont connu un renouveau. Comment exposent-ils l'ordinaire ? Théâtralisent-ils l'infime, le banal, la scorie ? Quelles séparations, quelles frictions, quelles dialectiques s'établissent entre geste ordinaire et gestualité spectaculaire ?

LE GESTE REVALORISÉ?

Les articles qui composent ce dossier suivent trois démarches différentes pour répondre à ces questions : la mise en perspective historique et esthétique; l'étude d'un spectacle-clé; l'analyse d'un geste phare décliné dans plusieurs spectacles. Les trois premiers auteurs mettent en évidence les procédés, les techniques et les effets de la mise en jeu de gestes ordinaires. Marco De Marinis s'attache à penser la manière dont les metteurs en scène et chorégraphes au XX^e siècle ont montré et monté ces gestes : décontextualisation et recontextualisation du Judson Dance Theater chez Jérôme Bel; répétition et intensification chez Pina Bausch, Jan Fabre et Marina Abramović. Il explore aussi l'aspiration à quitter le comportement quotidien pour retrouver / inventer une gestualité qui relèverait de l'originaire et de l'inédit, chez Jerzy Grotowski notamment. Guy Freixe se concentre sur le jeu masqué et sur la manière dont il impose à l'acteur de trouver un rythme, une organisation du corps ainsi qu'une musicalité du mouvement spécifiques et extraordinaires, quand bien même le geste à représenter relèverait de l'ordinaire, pour produire un « poème scénique ». L'article de Fabienne Viala, qui introduit la question de la réception, témoigne de la façon dont l'histoire des techniques de jeu et de mouvement s'ancre dans celle des peuples et des territoires : elle montre comment les danseurs et performeurs caribéens réactivent, rejouent et déplacent les gestes de l'esclavage, en travaillant, entre autres, sur le déséquilibre ou la lenteur, et en se produisant dans l'espace public, suscitant ainsi une matière et une manière de résilience. C'est aussi dans l'espace public qu'opère la compagnie Jeanne Simone avec *Nous sommes*, pièce *in situ* qui s'adapte aux flux et aux mouvements des passants dans l'espace urbain. Dans son article, première étude de cas du dossier, Alix de Morant analyse la façon dont la chorégraphe Laure Terrier fonde, à partir du Body-Mind Centering de Bonnie Bainbridge Cohen, une pratique commune liée à l'environnement dans lequel les acteurs-danseurs s'inscrivent. *Nous sommes* pose la question de la manière dont le geste performé peut s'imprégner des lieux et gestes alentour, et les faire évoluer dans l'improvisation aujourd'hui. Les articles suivants, écrits respectivement par Pascale Caemerbeke et Véronique Muscianisi, s'arrêtent sur deux spectacles plus anciens, devenus pièces de répertoire : *May B*, de Maguy Marin, et *Encore une heure si courte*, de Claire Hegggen, construit à partir des partitions musicales de George Aperghis. Leur longévité est exceptionnelle au regard du caractère éphémère de la création contemporaine – trente-cinq ans de tournée pour *May B*; deux créations pour *Encore une heure si courte*, créé en 1989, remonté en 2011, puis en 2014. Cette longévité, ils la doivent en grande partie au fait que leurs gestualités – toutes énergiques et extra-quotidiennes qu'elles sont – font écho à celles de nos vies ordinaires, en dépassant l'actualité pour tendre vers l'universel : petits rituels festifs ou quotidiens pour *May B*; manipulations d'objets à la fois bureaucratiques (caisses, feuilles de papier) et fantasmatiques dans *Encore une heure si courte*. Enfin, dans les trois derniers articles, c'est la portée d'un geste ordinaire qui est examinée : le geste de regarder, dont Cosimo Chiarelli souligne qu'il s'est complexifié dès lors qu'il a été mis en relation avec celui de photographier; le geste de

chuter, qui, dans le corpus burlesque des Deschiens analysé par Marie Duret-Pujol, cristallise les rapports de hiérarchie des personnages, mais suscite aussi le désir de « rester debout » ; le geste, enfin, de se lever, dont Marie Garré Nicoară montre bien qu'il prend une tout autre résonance lorsqu'il est effectué par une marionnette – à la vie scénique plus précaire encore que celle des interprètes humains – et qui peut, en outre, jouer sur des modes de présence irréalistes, comme la suspension.

Ce parcours à travers les gestes ordinaires et leurs représentations scéniques ou leurs activations performatives suscite une hypothèse, celle de la revalorisation du geste au tournant des XX^e et XXI^e siècles. En effet, durant une centaine d'années, le geste a souvent été dévalorisé par rapport à l'action et au mouvement dans les arts du spectacle. « Geste », « action », « mouvement » : ces termes, parfois employés comme des synonymes, ont pourtant des significations distinctes relevées tant par les philosophes que par les critiques d'art ou les artistes eux-mêmes. Le geste a une « portée » (Galard, 1984 : 52) symbolique, sociale et affective. On lui prête en général une signification, tandis que le mouvement peut être « a-sémique » (Louppe, 2000 : 106). L'expression gestuelle est locale, ponctuelle (gestes des mains, de la tête, des bras) et anthropomorphique, là où le mouvement est plus global et affecte le corps dans son entier, aussi bien que les machines ou les éléments (Launay, 1990 : 275). C'est pourquoi les initiatrices de la danse contemporaine comme Loïe Fuller ou Isadora Duncan ont préféré, au geste, le mouvement, qui libérait la danse de la narration. Les maîtres du théâtre ont, eux aussi, souvent mis à distance le geste et lui ont préféré l'action. Dans l'action dominent l'efficacité et l'impact sur le réel, alors que le geste peut toujours être soupçonné d'être anecdotique ou feint (Citton, 2012 : 32). Stanislavski a cherché dans l'action physique le moyen de stimuler l'acteur – non dans le geste, potentiellement parasité par les trucs d'acteurs. Decroux a vu dans le mime un art qui « taille des attitudes dans le mouvement réel » (Decroux, 1963 : 125). Il a souvent mentionné sa défiance éthique et esthétique à l'égard du geste, trop démonstratif : « Je préfère l'attitude au geste. Elle est singulier, il est trop pluriel. Ou trop singulier : sous l'occupation, tels amis de l'Ennemi eurent parfois un beau geste. D'autres hommes eurent une belle attitude. Dans les deux cas, le geste passe, l'attitude reste » (*ibid.* : 123). Grotowski aussi s'est méfié du geste, jugé « périphérique » par rapport à l'ensemble du corps, pas assez organique ou habité, à l'opposé des actions physiques nées « du dedans » (Richards, 1995 : 127-135).

Comment expliquer qu'après un siècle de soupçons, le geste resurgisse aujourd'hui, comme terme et comme centre d'intérêt, tant dans les arts plastiques (Formis, 2008) que dans la danse (Glon et Launay, 2012; Angelino, 2015), ou dans les « arts du mime et du geste » (renommés ainsi au début des années 2000 par Claire Heggen et Alain Mollot)? En quoi mérite-t-il considération? Qu'est-ce qui, en lui, fait valeur? Ce serait son exemplarité, aux dires de Jean Galard :

Il y a donc un « effet » du geste, qui ne se réduit pas aux résultats qu'on attend d'un acte. Le geste se donne à voir. Il fait sens en marquant un temps d'arrêt dans l'enchaînement des

actes. Il y a, en tout geste, quelque chose de suspendu, qui laisse place au retentissement symbolique, à la valeur d'exemple (Galard, 1984: 43).

Cette exemplarité n'est pas forcément volontaire, et elle tient plus, sans doute, à la posture de celui qui observe le geste qu'à l'intention de celui qui le produit. Dans un ouvrage récent fondé sur des expérimentations au Centre national des arts du cirque, Bernard Andrieu propose un travail d'auto-observation éthologique qui permettrait « d'apprendre de son corps » en portant attention à ses gestes. Il distingue trois types de gestes : les « gestes involontaires produits par l'adaptation de notre corps vivant », « les gestes incorporés par les techniques et les apprentissages » et « les gestes intentionnels et conscients de nos décisions motrices » (Andrieu, 2017).

Ce qui fait le geste, c'est aussi sa singularité, sa « manière », aurait dit Decroux : peu importe qui accomplit un acte ni comment il est produit (poser une bombe, sauver une vie, ouvrir une fenêtre...), du moment que ce dernier atteint sa cible d'efficacité et sa performativité, alors que dans le geste une identité se constitue, en relation avec une communauté et / ou une altérité. À en croire Yves Citton :

Nos gestes en savent et en font plus que nous. Parce qu'ils se situent à l'interface entre nous et les autres, ils font émerger – à travers nous – des processus constitutifs qui dépassent nos intentions et notre rationalité conscientes. Parce qu'ils sont visibles à autrui, ils insèrent leur mouvement dans une dynamique collective qui déjoue les illusions de notre souveraineté individualiste. Parce qu'ils peuvent investir cette visibilité de la force de transformation propre à la feintise, ils ouvrent des perspectives capables de repousser les limites de la réalité. C'est à travers nos gestes, bien plus que nos actes, que nous sommes et que nous devenons humains – jamais « humains » en général, mais exemplaires d'une variante particulière, stylistiquement et culturellement typée, de ce que les humains peuvent être (Citton, 2012 : 15).

Longtemps rejeté parce que jugé surexpressif ou démonstratif, soupçonné d'inefficacité, le geste fascine donc à nouveau pour son potentiel d'adresse et d'empathie. Si les actions ou les mouvements peuvent s'effectuer en solitaire, visant le monde ou soi-même sans en passer par l'autre, le geste implique la présence d'une altérité ; il fait appel à elle, à son regard, à son attention.

ANDRIEU, Bernard (2017), *Apprendre de son corps: une méthode émergente au CNAC*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, «Écologies corporelles et environnements sportifs».

ANGELINO, Lucia (dir.) (2015), *Quand le geste fait sens*, Paris et Milan, Mimésis, « Philosophie ».

ANTOINE, André (1999a [1903]), «Causerie sur la mise en scène», dans *Antoine: l'invention de la mise en scène*, éd. Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud-Papiers, p. 106-120.

ANTOINE, André (1999b [1888]), «Lettre à Francisque Sarcey», dans *Antoine: l'invention de la mise en scène*, éd. Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud-Papiers, p. 55-60.

ARNAUD, Lucien (1952), *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, «Le théâtre et les jours».

BARBA, Eugenio (2008a), «Équilibre», dans Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'énergie qui danse: dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 81-100.

BARBA, Eugenio (2008b), «Préface» à Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'énergie qui danse: dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 13.

BENHAÏM, Guy (1992), «Le mime corporel selon Étienne Decroux», thèse de doctorat, Nice, Université Nice Sophia Antipolis.

CITTON, Yves (2012), *Gestes d'humanités: anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées ».

COURTINE, Jean-Jacques (dir.) (2006), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, «Points», vol. 3 («Les mutations du regard: le XX^e siècle»).

DECROUX, Étienne (1963), *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, «Pratique du théâtre».

DOAT, Laetitia, Marie GLON et Isabelle LAUNAY (2012), «Introduction», dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre, p. 13-21.

FORMIS, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, «Lignes d'art».

FORMIS, Barbara (dir.) (2008), *Gestes à l'œuvre*, Le Havre, De l'Incidence.

FREUD, Sigmund (2015 [1917]), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot et rivages, «Petite Bibliothèque Payot».

GALARD, Jean (1984), *La beauté du geste*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, «Arts et Langage».

GLON, Marie et Isabelle LAUNAY (dir.) (2012), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (2011), «Mathurin Bolze», entretien avec Mathurin Bolze mené par Rosita Boisseau, *En scènes: le spectacle vivant en vidéo*, enregistrement audiovisuel, [fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06016/mathurin-bolze.html](https://www.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06016/mathurin-bolze.html)

LAUNAY, Isabelle (1990), «La danse entre geste et mouvement», dans Jean-Yves Pidoux (dir.), *La danse, art du XX^e siècle?*, actes du colloque de l'Université de Lausanne des 18 et 19 janvier 1990, Lausanne, Payot, p. 275-287.

LECOQ, Jacques (1997), *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, avec la collaboration de Jean-Gabriel Carraso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers.

- LORELLE, Yves (2012), «Théâtre corporel et mime au XX^e siècle», *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 40, p. 17-23.
- LOUPPE, Laurence (2000), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, «La pensée du mouvement».
- MAETERLINCK, Maurice (2008 [1896]), *Le trésor des humbles*, Paris, Grasset et Fasquelle, «Les cahiers rouges».
- MARTIN, Louis-Léon (1931), «Rastelli», dans *Recueil factice d'articles de presse et de programmes concernant Enrico Rastelli, jongleur*, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452706z/
- MAUSS, Marcel (1980 [1936]), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, «Bibliothèque de sociologie contemporaine».
- NOLAND, Carrie et Sally Ann NESS (dir.) (2008), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PAGÈS, Sylviane (2012), «Tomber», dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre, p. 39-53.
- PEREC, Georges (1989 [1973]), *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, «Librairie du XX^e siècle».
- RICHARDS, Thomas (1995 [1993]), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. Michel A. Moos, Arles, Actes Sud Théâtre, «Le temps du théâtre»; Paris, Académie expérimentale des théâtres.
- SARDES, Guillaume de (2006), *Nijinsky: sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann, «Danse».
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), «Le carrefour naturalo-symboliste», *Études théâtrales*, n°s 15-16, p. 7-11.
- SCHLEMMER, Oskar (1978 [1929]), *Théâtre et abstraction: l'espace du Bauhaus*, trad. Éric Michaud, Genève, L'Âge d'Homme, «Théâtre années vingt».

L'ordinaire et l'extraordinaire dans le théâtre contemporain : généalogies

MARCO DE MARINIS
Università di Bologna

EN QUÊTE DE L'ACTION RÉELLE : GESTE, MOUVEMENT, ACTIVITÉ, ACTION

S'il existe un élément qui permet de porter un regard d'ensemble sur des recherches aussi diverses que celles menées par les pionniers de la direction d'acteurs au XX^e siècle (Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau), c'est bien la quête de l'action, en tant qu'action réelle, consciente et volontaire. Il sera bien question, dans cet article, d'action «réelle» et non d'action «réaliste», car, dans la pratique de ces créateurs, ce n'est pas l'imitation de la réalité qui est visée, mais, au contraire, un agir scénique recréé au fur et à mesure que se développe la scène.

Dans cette quête, ces maîtres de la mise en scène se sont efforcés de distinguer l'action de tout ce qui pouvait lui ressembler sans pour autant se confondre avec elle. Les gestes, par exemple, peuvent produire de véritables actions à certaines conditions, mais ne constituent pas toujours des actions à proprement parler, car ils n'en satisfont pas toujours les conditions d'intentionnalité, d'expressivité et d'organicité.

Un panorama des recherches des maîtres du XX^e siècle sur l'action physique au théâtre comme «action réelle» ne peut avoir comme point de départ que Constantin Stanislavski, selon lequel «[s]ur scène, il faut toujours agir¹» (Stanislavski, 1996 : 42). Comme l'a écrit Franco Ruffini,

1 «Sulla scena bisogna agire». Toutes les citations en langue étrangère de cet article ont été traduites par mes soins.

« [l']action réelle est la véritable boussole du Système [de Stanislavski]² » (Ruffini, 2003 : 43). La deuxième nature que le maître russe veut faire acquérir à l'acteur est la « capacité de rendre réel un événement fictif³ » (*ibid.* : 39).

Dans le lexique de Stanislavski, l'action réelle est l'action crédible. Il n'y a pas d'action réelle, dit-il, sans « précision du mouvement » (« precisione di movimento »; Ruffini, 2003 : 157) ni « justification intérieure » (« giustificazione interiore »; Stanislavski, 1996 : 367), donc sans une présence totale de l'acteur. Les pages consacrées à la plastique dans *Il lavoro dell'attore su se stesso* sont très claires à ce propos, avec leur rejet de toute gestualité exhibitionniste, extérieure, vide :

Mieux vaut, affirme Tortsov, que nous cherchions à utiliser attitude et geste pour réaliser un problème vivant, pour manifester le rôle que nous revivons intérieurement. Alors, le geste ne sera plus seulement du « geste », mais il se traduira en action authentique et fonctionnelle. Ce dont nous avons besoin, ce sont de mouvements simples, expressifs, justifiés par le contenu intérieur⁴ (*ibid.* : 312).

Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, utilise également l'expression « action réelle », mais dans un autre sens que celui de Stanislavski. Si, pour le maître russe, l'action scénique réelle est l'action crédible, Copeau considère, quant à lui, que la réalité de l'action se mesure à sa sincérité. Les termes sont différents, mais ils soulèvent le même problème et, au fond, la même solution : pour être efficiente, une action scénique doit exiger précision et organicité. À la place de l'acrobate admiré par Stanislavski (ou de l'« ouvrier expert » de Meyerhold), Copeau indique comme modèles, pour l'acteur nouveau, les artisans qui préparent le plateau pour le spectacle ou la grosse femme flamande qui nettoie le plancher du théâtre. En août 1920, il écrit dans son *Journal* :

L'action réelle est belle sur notre scène. Le travail qu'y accomplissent les artisans, dans le mouvement qui leur est accoutumé, y paraît à sa place. Cela vient de ce qu'ils font réellement quelque chose, de ce qu'ils font et le font bien, en connaissance de cause, en s'y absorbant. Les mouvements de leur action sont sincères, ils observent des temps réels et correspondent à une fin utile à laquelle ils sont parfaitement appropriés (Copeau, 1991 : 182; souligné dans le texte).

Au contraire, l'acteur, lui, « ne fait jamais rien réellement » (*idem*) sur scène, se plaint Copeau.

On pourrait citer encore maints autres exemples de la conscience du lien indissoluble entre précision et organicité dans l'action scénique réelle, tels Antonin Artaud et sa théorie de l'acteur

2 « L'azione reale è una vera bussola per il sistema ».

3 « [...] capacità di rendere reale un evento finto ».

4 « È meglio che cerchiamo di utilizzare atteggiamento e gesto, per realizzare qualche vivo problema, per manifestare la parte che riviviamo interiormente. Allora il gesto non sarà più solo "gesto", ma si tradurrà in azione autentica e funzionale. Quello di cui noi abbiamo bisogno sono dei movimenti semplici, espressivi, giustificati dal contenuto interiore ».

comme «athlète du cœur» (Artaud, 1964 : 195) ou encore Étienne Decroux, dont la théorie du mime corporel en tant qu'art du théâtre repose, selon son élève Yves Lebreton, sur l'idée suivante : «L'expression est crédible seulement quand elle est soutenue par l'engagement total de celui dont elle émane⁵» (Lebreton, cité dans De Marinis, 1993 : 164). Jerzy Grotowski fait, pour sa part, clairement une distinction entre l'action physique et ce qu'on confond souvent avec elle, à savoir l'activité, le geste ou le mouvement. Il affirme, à propos de la différence entre «action» et «activité» :

Ce qu'il faut tout de suite comprendre est ce que les actions physiques *ne sont pas*. Par exemple: les activités[...] [...] dans le sens de nettoyer le plancher, faire la vaisselle, fumer la pipe. [...] Les metteurs en scène qui travaillent sur les actions physiques font souvent faire aux acteurs beaucoup de nettoyage du plancher et de lavage de vaisselle sur scène. Mais une activité peut *devenir* une action physique. Par exemple, vous me posez une question bien embarrassante (et c'est presque toujours le cas), donc, vous me posez cette question et je cherche à gagner du temps. Je commence alors à préparer solidement ma pipe. Maintenant[...] mon activité devient une action physique parce que ça devient pour moi une arme: «Oui, en vérité je suis très occupé, je dois préparer ma pipe, la nettoyer, l'allumer, après je vais vous répondre» (Grotowski, cité dans Richards, 1995 : 126; souligné dans le texte).

Grotowski distingue aussi l'action physique du geste :

Un autre malentendu à propos des actions physiques, c'est de croire que les actions physiques sont des gestes. Les acteurs font beaucoup de gestes parce qu'ils pensent que c'est leur métier. [...] Comment reconnaître aisément un geste? Bien souvent un geste est un mouvement *périphérique* du corps, un geste n'est pas né du dedans du corps, mais de la *périphérie* (des mains et du visage) (*ibid.* : 127; souligné dans le texte).

Dès lors, pour qu'un geste devienne une action physique, il faut, nous dit-il, qu'il parte «de l'intérieur du corps» (*idem*). Enfin, sur l'amalgame de l'«action physique» au «mouvement», Grotowski écrit :

Il est facile de confondre les actions physiques avec les mouvements. Si je marche vers la porte, ce n'est pas une action mais un mouvement. Mais si je marche vers la porte pour contester «vos questions stupides», pour vous menacer de casser la conférence, il y aura un cycle de petites actions et pas seulement un mouvement. Ce cycle de petites actions sera lié à mon contact avec vous, à ma manière de capter vos réactions, et aussi, tout en marchant vers la porte, j'aurai encore sur vous quelque «regard contrôlant» (ou une écoute) pour savoir si ma menace fonctionne. [...] L'erreur de beaucoup de metteurs en scène et d'acteurs est de fixer le mouvement au lieu de fixer le cycle entier de petites actions (actions, réactions, points de contact) qui apparaissent *dans la situation* du mouvement (*ibid.* : 127-128; souligné dans le texte).

5 «L'espressione è credibile solo quando è sostenuta dall'impegno totale di colui che la emana».

STANISLAVSKI : FONCTIONS DES GESTES ORDINAIRES DANS LA FORMATION ET L'ENTRAÎNEMENT DE L'ACTEUR

Essayons de dresser une « typologie des fonctions » que les gestes ordinaires, c'est-à-dire les comportements non verbaux de la vie quotidienne, peuvent accomplir, selon les maîtres du XX^e siècle, en relation avec la quête de l'action réelle entreprise par l'acteur.

Une première fonction, chez Stanislavski, est celle de l'« entraînement à la plasticité », soit la fluidité d'un mouvement ininterrompu, constamment soutenu par la sensation intérieure de l'énergie. Je me reporte au chapitre consacré au tempo-rythme de *La construction du personnage*, où Tortsov propose l'expérimentation du métronome (Stanislavski, 1984 : 216-251). Un simple geste du bras, levé puis baissé le long du corps, est décomposé en fragments de plus en plus courts, puis exécuté à une vitesse croissante. Lorsque les césures entre chaque fragment ne se voient plus, l'élève est parvenu au mouvement fluide ininterrompu, plastique.

Stanislavski affirme, avec cette pratique ancrée dans la répétition et la variation, qu'on ne parvient pas à la plasticité scénique en imitant simplement la plasticité d'un geste ordinaire (par exemple, en élevant et en abaissant le bras), mais seulement en reconstruisant artificiellement cette plasticité. Ce détour technique permet à l'acteur d'acquérir et de maintenir une conscience intérieure constante pendant l'exécution du mouvement ou du geste (Stanislavski, 1996 : 316).

Chez le maître russe, on trouve aussi une deuxième fonction des gestes ordinaires par rapport à la scène et à la conquête de l'action réelle par l'acteur : les gestes ordinaires comme entraînement à la crédibilité, par l'acquisition de cette « capacité de rendre réel un événement fictif » (Ruffini, 2003 : 39) et de permettre au spectateur d'y « croire ». Je me réfère encore une fois à des pages bien connues du livre de Stanislavski, celles concernant l'exécution d'actions physiques sans objet, comme « le compte de l'argent brûlé » ou « l'écriture de la lettre ». Il s'agit d'exercices dont le but est d'amener l'acteur à faire attention à tous les petits détails concrets qui peuvent le porter à croire à la « vérité » de sa propre action (bien qu'elle soit exécutée sans les objets réels : l'argent, le papier, la plume, etc.) et, donc, de pousser aussi le spectateur à y croire lui aussi.

Une réflexion me paraît nécessaire sur la manière dont Stanislavski considère le comportement ordinaire de la vie réelle. En effet, on peut constater qu'il oscille entre deux positions bien différentes. La première, nettement prévalente, est celle qui appréhende le geste ordinaire (quotidien) comme fluide, naturel, plastique, parce qu'il est suscité dans la vie réelle par des motivations, des nécessités ou des buts qui le rendent d'emblée logique et cohérent. Par conséquent, selon cette conception, l'acteur ne doit rien faire d'autre que récupérer cette fluidité, cette plasticité, ce naturel (même s'il ne peut pas le faire simplement en imitant ni en reproduisant cette plasticité quotidienne, mais plutôt en en proposant des *équivalents* par un long détour technique) :

Quand vous mangez, vous ne vous préoccupez pas, bien sûr, de comment vous tenez la cuillère ou la fourchette, ou de comment vous mâchez ou avalez. Vous avez mangé des milliers de fois, et il s'agit donc d'une fonction habituelle, désormais mécanique. Si l'action n'était pas logique et cohérente, vous ne seriez pas capables de manger. [...] Ainsi se passent les choses dans la vie normale. Sur scène[,] c'est différent. [...] Que faire? Il faut substituer à la mécanique instinctive de chaque action physique un contrôle conscient, logique, cohérent. Avec le temps, au fur et à mesure qu'on le fait, cela devient une habitude⁶ (Stanislavski, 1996 : 147-148).

La deuxième position, moins fréquente chez le maître russe, est celle qui appréhende le geste ordinaire comme vicié à la racine par toute une série de conditionnements, voire de « fautes », qu'il s'agit d'épurer et d'amender sur scène. Dans ce second cas, la « mécanique instinctive » n'est plus une garantie, mais devient plutôt une limite, un défaut à corriger. Cette conception apparaît, par exemple, dans ses pages dédiées à la marche :

On nous demandera si la façon de marcher sur scène est différente de celle de tous les jours. Oui, elle l'est. Elle est différente parce que dans la vie de tous les jours, nous marchons mal, alors que *la démarche sur scène doit être conforme aux lois de la nature*. C'est ici que réside la plus grande difficulté⁷ (*ibid.* : 318; souligné dans le texte).

Notons en passant que cette deuxième conception est celle que les maîtres du XX^e siècle développeront en majorité après Stanislavski : ils mettront l'accent sur la nécessité de briser les automatismes des gestes ordinaires, de déconditionner le corps. Pensons, par exemple, à Decroux et aux marches codifiées dans le mime corporel.

DE L'ORDINAIRE À L'EXTRAORDINAIRE

Dans la suite de mon propos, je souhaite montrer de quelles manières la recherche contemporaine s'est emparée des gestes ordinaires. Il faut faire tout d'abord une première observation, peut-être banale mais nécessaire : même dans le cas d'une scène qui se veut la plus réaliste et mimétique possible, un geste ordinaire sur scène n'a pas la même valeur que ce même geste hors scène, dans la vie réelle.

6 «Quando mangiate non vi preoccupate certo di come si tiene il cucchiaino o la forchetta o di come si mastica e si inghiotte. Avete mangiato migliaia di volte ed è una funzione abituale, ormai meccanica. Se l'azione non fosse logica e coerente non riuscireste a mangiare. [...] Così succede nella vita normale. In scena è diverso. [...] Che fare? Bisogna sostituire alla meccanicità istintiva di ogni azione fisica, un controllo cosciente, logico e coerente. Col tempo poi, a forza di effettuarlo, diventerà un'abitudine».

7 «Ci chiederanno se il modo di camminare in scena è diverso da quello normale. Sì. È diverso. Ed è diverso proprio perché noi, normalmente, camminiamo male, ed invece *l'andatura in scena deve essere quella creata dalla natura secondo tutte le sue leggi*. E questa è la difficoltà maggiore».

Ainsi, la première manière de passer de l'ordinaire à l'extraordinaire au théâtre s'inspire du *ready-made* à la Marcel Duchamp. En effet, toute une ligne de pratiques performatives (*happening*, *performance art*, *postmodern dance*, théâtre-image, etc.) qui va des avant-gardes historiques jusqu'aux années 1960-1970 travaille sur la citation de gestes ordinaires, prélevés de leur contexte originaire et déplacés au théâtre. Tout comme l'urinoir de Duchamp qui, renversé, devient une fontaine, certains gestes tout à fait quotidiens, comme marcher, être assis, manger, boire, dormir, lire un journal, etc., sont extraits et transportés sur scène et deviennent autre chose par ce seul acte.

Prenons un exemple : le premier spectacle du chorégraphe français Jérôme Bel, *Nom donné par l'auteur* (1994), se déroule sur une scène de théâtre presque vide. Les seuls éléments présents sur scène sont les quatre grandes lettres de l'alphabet O, N, E, S en polystyrène blanc, qui indiquent les quatre points cardinaux. Ensuite est installé un petit tapis oriental sur lequel sont posés dix objets quotidiens : un escabeau, un aspirateur, un ballon, une salière, des patins à glace, un billet de banque, une pile, un tapis, un sèche-cheveux et un dictionnaire de la langue française :

Les deux « danseurs » s'assoient l'un en face de l'autre, [Jérôme] Bel sur un escabeau et [Frédéric] Seguetta sur un aspirateur, en laissant le tapis entre eux comme un échiquier. Puis, ils commencent à fixer les objets comme s'il s'agissait des pièces d'un jeu d'échecs. Après une pause, les deux artistes saisissent simultanément chacun un objet différent, qu'ils se tendent réciproquement comme pour le montrer l'un à l'autre. Seguetta prend le dictionnaire de la langue française [...] en le tendant simplement devant lui, tandis que Bel prend un ballon jaune en faisant la même chose. Au bout de quelques instants, les objets sont remis à leur place et les deux hommes recommencent à fixer le tapis, immobiles et impassiblement repliés sur eux-mêmes. Le tout se passe dans le silence le plus absolu. Après une brève pause, ils saisissent simultanément deux autres objets : Seguetta le billet de 10 euros et Bel la salière, qu'il tourne vers le bas, en laissant tomber le sel sur le tapis. [...] Le rythme lent des (manipul)actions, la concentration avec laquelle elles sont exécutées en silence, en synchronie, avec précision et sans excitation, sans jamais chercher l'expressivité du geste, tout cela confère au spectacle un caractère à la fois rituel et quotidien, extraordinaire et banal⁸ (Popović, 2012 : 156-157).

8 «I due "danzatori" si siedono uno di fronte all'altro, Bel su di uno sgabello e Seguetta sopra un aspirapolvere, lasciando in mezzo a loro il tappeto come una scacchiera; cominciano poi a fissare gli oggetti come se fossero figure degli scacchi. Dopo una pausa i due artisti afferrano simultaneamente ognuno un oggetto diverso e se lo porgono reciprocamente, come mettendolo in mostra l'uno all'altro. Seguetta prende il dizionario di lingua francese [...] porgendolo semplicemente davanti a sé, mentre Bel prende un pallone giallo di plastica facendo la stessa cosa. Dopo qualche istante gli oggetti vengono riposti e i due ricominciano a fissare il tappeto, immobili e impassibilmente ripiegati su se stessi. Il tutto avviene nel più assoluto silenzio. Dopo una breve pausa afferrano, simultaneamente, altri due oggetti: Seguetta un biglietto da 10 euro e Bel una saliera, che rivolge poi verso il basso, lasciando che il sale ne fuoriesca spargendosi sul tappeto. [...] Il ritmo lento delle (manipol)azioni, la concentrazione con cui esse sono eseguite nel silenzio, in sincronizzazione, con precisione e senza esitazioni, senza mai ricercare l'expressività del gesto, tutto questo conferisce allo spettacolo un carattere allo stesso tempo ritualistico e quotidiano, straordinario e banale».

Ici, on est proche d'une sorte de « degré zero » de la transformation de l'ordinaire en extraordinaire, par décontextualisation et recontextualisation. Pour comprendre à quel point un simple effet de décontextualisation peut être fort, pensons au corps nu : évidemment, rien n'est plus ordinaire (naturel, quotidien) que la nudité. Or, quand elle est prélevée de l'espace privé et invisible de la maison (ou du sauna ou de la salle d'opérations) et exposée, donnée en spectacle, elle devient évidemment beaucoup moins ordinaire et ne cesse de nous déconcerter, provoquer, etc. Sans même parler des actes sexuels réels et explicites, auxquels la performance et le théâtre ont parfois eu recours dans les dernières décennies.

Avant même l'utilisation politique qu'en fit le Living Theatre dans la deuxième moitié des années 1960, c'est dans le domaine de la *postmodern dance* américaine, et en particulier en raison des artistes du Judson Dance Theater de New York, que la nudité a commencé à être utilisée systématiquement dans le contexte d'une analyse et d'une déconstruction du corps quotidien et de ses gestes, comportements, habits (dans le double sens de « comportements habituels » et de « vêtements »). Rossella Mazzaglia écrit :

En 1964, lors d'un de ces lundis soir au cours desquels les danseurs se réunissaient pour montrer leur travail à leurs camarades, Steve Paxton se leva et, après avoir transporté une chaise sur la scène, il commença *Flat*, une danse fondée sur le fait de marcher, rester assis, s'habiller et se déshabiller, actes que nous pouvons comprendre comme une façon de se libérer du costume scénique, mais aussi comme une déstructuration de l'*habitus* théorisé par Bourdieu, c'est-à-dire du schéma perceptif et intellectuel qui modèle les comportements individuels et la vie sociale et culturelle. [...] En 1965, Anna Halprin monta à New York *Parades and Changes*, un spectacle qui fit scandale parce que les danseurs se déshabillaient intégralement sur scène⁹ (Mazzaglia, 2010: 156-161; souligné dans le texte).

Comme le souligne Mazzaglia, pour les artistes du Judson Dance Theater, il ne s'agissait pas d'insérer simplement des fragments de la vie quotidienne dans leurs performances, mais plutôt de les les exposer, de les encadrer, « en sélectionnant des éléments du milieu environnant et des comportements de vie, en les préservant, en les exhibant et, donc, en les "racontant" sur scène, en tant que commentaires sur leur époque et sur leur art¹⁰ » (*ibid.*: 158). On pourrait donc parler, à ce propos, de défamiliarisation, de distanciation ou d'objectivation de la réalité quotidienne.

9 « Nel 1964, durante uno dei tanti lunedì sera in cui i danzatori si riunivano per mostrare il proprio lavoro ai compagni, Steve Paxton si alzò e, trasportata una sedia sulla scena, iniziò *Flat*, una danza sul camminare, lo stare seduti, il vestirsi e svestirsi del proprio abito quotidiano, che possiamo intendere nel significato letterale delle spogliarsi del costume scenico, ma anche come destrutturazione dell'*habitus* teorizzato da Pierre Bourdieu, ovvero dello schema percettivo e di pensiero che plasma i comportamenti individuali e la vita sociale e culturale. [...] Nel 1965 Anna Halprin mostrò a New York *Parades and Changes*, uno spettacolo che sollevò uno scandalo, poiché i danzatori si svestivano integralmente sulla scena ».

10 « [...] selezionando elementi dall'ambiente e comportamenti di vita, preservandoli, esibendoli e quindi "raccontandoli" sulla scena come commenti sulla propria epoca e sulla propria arte ».

Commentant le chef d'œuvre d'Yvonne Rainer *Trio A* (1966), Sally Banes cite Martin Heidegger (« Dans le fond, l'ordinaire n'est pas ordinaire; il est extraordinaire et troublant » [dans Banes, 2002 : 96]) et ajoute : « Dans la danse, Yvonne Rainer nous montre l'étrangeté d'une gestuelle ordinaire, tout en donnant à des mouvements étranges une juste place à côté d'extraordinaires utilisations ordinaires du corps » (*idem*).

Elle parvient à ce résultat en procédant à la dépersonnalisation du mouvement et du corps : « le personnel disparaît dans le général » (*idem*). Ainsi, d'un côté, « la concentration de l'interprète sur l'accomplissement d'une tâche et son visage renfermé oblitèrent la qualité habituelle de présence en représentation » (*ibid.* : 97), mais, de l'autre côté, « lumineuses » (*idem*) sont « les caractéristiques des mains, des paumes, des bras, des jambes, des articulations, de la tête, de la colonne vertébrale, de la poitrine, [bref.] toutes les manières de mouvoir le corps, toutes les variétés de position[,] de port » (*idem*), d'attitude et de démarche. La danse permet au spectateur de remarquer les aspects extraordinaires de n'importe quel mouvement quotidien.

Dans sa bataille anti-tradition et anti-ballet, le Judson Dance Theater a eu recours à un autre procédé, celui d'exposer des corps non entraînés, des danseurs non professionnels, pour travailler sur l'ordinaire. Par exemple, Steve Paxton, un des fondateurs de la troupe, déduit à partir de ses propres recherches sur la marche que

tout le monde marche, même les danseurs lorsqu'ils ne sont pas « en scène ». La marche tisse des liens d'empathie entre danseurs et spectateurs, offre le partage d'une expérience ouverte aux particularités et aux styles personnels. Il n'y a pas une manière *unique* de marcher, pas de manière unique qui soit correcte. Tout marcheur a sa technique et elle lui convient (*ibid.* : 108; souligné dans le texte).

Trente ans plus tard, cette recherche est relancée par Jérôme Bel. Après s'être intéressé au degré zéro de la danse, il tente d'explorer le degré zéro du corps en proposant à Frédéric Seguet et à Claire Haenni d'exécuter nus des actions, des gestes, qui ne relèvent pas du tout de la danse. Bel développe une idée critique du corps « comme élément culturellement et socialement construit et conditionné¹¹ » (Popović, 2012 : 171). Pour ce spectacle, on pourrait parler de corps ordinaires plutôt que de gestes ordinaires. En effet, Bel déploie « une opération de désacralisation et de démythification du corps du danseur¹² » (*ibid.* : 176). Du « corps idéalisé, physiquement et techniquement parfait¹³ » (*idem*), on passe ici au « corps ordinaire de n'importe quel spectateur¹⁴ » (*idem*), bien qu'il soit incarné par des danseurs professionnels (*ibid.* : 176-177).

11 « [...] come un elemento culturalmente e socialmente costruito e condizionato ».

12 « [...] un'operazione di desacralizzazione e demistificazione del corpo del danzatore ».

13 « [...] corpo idealizzato, fisicamente e tecnicamente perfetto ».

14 « [...] corpo ordinario di un qualunque spettatore ».

Venons enfin à la manière propre à Pina Bausch de travailler sur l'ordinaire du corps quotidien et de ses gestes pour en faire ressortir l'extraordinaire. Vers la fin de *Kontakthof* (1978), dix danseurs hommes commencent à toucher de leurs mains plusieurs parties du corps d'une même femme, interprétée par Meryl Tankard. Ce geste, qui commence de façon délicate, amicale, vire progressivement au tic, puis donne l'impression d'une véritable scène de viol collectif, par la seule répétition du toucher, en *crescendo* rythmique. Roberto Alonge en propose une description précise et intéressante :

Je dirai qu'en réalité on est devant une grande, cruelle scène de viol collectif, qui ressort d'autant plus que les zones érogènes ne sont pas touchées: ni les seins, ni les cuisses, ni le ventre. Il y a un déplacement, un glissement du sens. Au début, une intention d'apparente douceur semble prévaloir. La première impression pourrait être celle d'un groupe d'amis qui s'approche de la femme en noir pour lui faire ses condoléances. Cela pourrait s'apparenter à des marques physiques de solidarité humaine, de compassion, de sympathie (au sens étymologique). [...] Mais il s'agit seulement d'une impression fugace et trompeuse. [...] C'est un rituel lent et féroce de mains qui la palpent, la fouillent. [...] Une musique très agréable style années trente accompagne toute la scène, avec un très fort effet de distanciation. La séquence finit par donner le sentiment d'une grande cruauté, d'une absence de pitié, à la limite de l'insupportable (et d'autant plus insupportable qu'en apparence *rien de grave ne se passe*)¹⁵ (Alonge, 1993: 131-132; souligné dans le texte).

Ici, on trouve, utilisé de manière magistrale, un autre procédé important par lequel la scène contemporaine transforme souvent l'ordinaire en extraordinaire: la répétition et la durée. Faire un saut sur place ou courir en rond sont deux mouvements assez simples et tout à fait ordinaires, mais s'ils sont répétés sans cesse pendant une demi-heure, ou encore plus, les signes se transforment.

Dans ses spectacles, Jan Fabre travaille souvent de cette façon, en poussant à l'extrême le geste ordinaire et / ou la danse par la répétition et la démesure. C'est le cas dans sa dernière œuvre monstre, *Mount Olympus* (2015), qui dure vingt-quatre heures et dans laquelle il insiste sur la répétition et la durée des actions corporelles pour forcer le performeur à abandonner et à dépasser à la fois le quotidien et la technique codifiée, surtout quand ce dernier arrive au sommet de la fatigue, et pour produire entre elles un glissement du sens.

15 «Direi che in realtà siamo di fronte a una grande, crudele, scena di stupro di massa, che risalta però proprio perché le intimità erogene del corpo femminile sono rigorosamente censurate: non il seno, non l'intimità delle gambe, non il ventre. C'è uno spostamento, uno slittamento di segno. Prevale inizialmente un tono di apparente dolcezza. La prima impressione potrebbe essere quella di un gruppo di amici che si avvicina a una donna in gramaglie per farle delle condoglianze. Potrebbero sembrare piccoli contatti fisici di solidarietà umana, di compassione, di simpatia (in senso etimologico). [...] Ma à solo un'impressione fugace e fuorviante. [...] È un rito lento e feroce di mani che la palpeggiano, che la frugano. [...] Un gradevolissimo motivetto anni Trenta accompagna per tutto il tempo, con un effetto di straniamento fortissimo, la sequenza, che risulta così di una crudeltà impietosa e dura, al limite dell'insopportabilità (e tanto più insopportabile perché apparentemente *non succede nulla di grave*)».

Chez Marina Abramović, on retrouve tous les procédés que nous venons d'évoquer et d'autres encore : la décontextualisation, la répétition, l'intensification, la durée. Dans *The Artist Is Present*, présenté au MoMA de New York en 2010, elle restait assise et presque immobile pendant plusieurs heures, sans interruption, tandis qu'un seul spectateur s'asseyait sur la chaise devant elle, le public défilant au compte-goutte, un par un, sur cette chaise. Abramović joue aussi sur la quantité, sur l'excès quantitatif : manger du miel, c'est bien ordinaire, mais en avaler rapidement un kilo (en plus, après avoir bu en un instant un litre de vin rouge) devient évidemment une tout autre chose (Thomas Lips, 1975), de même qu'avalier l'une après l'autre une pilule contractant les muscles et un calmant très puissant (*Rythm 2*, 1974). Or, l'exemple le plus intéressant est peut-être celui de la performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) dans laquelle la performeuse exécute le geste tout à fait ordinaire de se brosser les longs cheveux et le transforme, par la durée et par l'intensification progressive du mouvement, toujours plus rapide et violent, en une épreuve limite à laquelle elle soumet son corps et, en particulier, sa chevelure, son visage, son cou, etc.

L'EXTRAORDINAIRE AU-DELÀ DE ET CONTRE L'ORDINAIRE

Les danseurs du Judson Dance Theater, Bausch, Bel, Fabre et Abramović nous offrent tous d'excellents exemples du procédé qui consiste à extraire l'extraordinaire de l'ordinaire, en le poussant à l'extrême de quelque manière que ce soit, traduisant une espèce de cas limite de la double restauration du comportement dont parle Richard Schechner (2007 : 35). J'y reviendrai plus tard. Ceci dit, la scène contemporaine a proposé une tout autre manière d'arriver à l'extraordinaire. Avant d'en parler, il faut s'arrêter un moment sur le mot « vie ». Jusqu'ici, j'ai procédé comme s'il existait une parfaite adéquation entre vie (réelle) et vie quotidienne. Or, ce n'est pas du tout le cas. S'il existe un point vers lequel convergent presque toutes les recherches artistiques et la réflexion théorique (philosophique, anthropologique) contemporaine, c'est l'effort de séparer « vie » et « vie quotidienne », jusqu'à arriver à presque les opposer. La vie qu'on cherche, celle à laquelle l'art devrait nous amener, apparaît désormais tout autre que la vie sociale, politique, etc. Elle réside dans quelque chose de beaucoup plus profond et d'intime, d'oublié, de refoulé, dans l'existence quotidienne. Personne ne l'a mieux dit qu'Artaud à propos du théâtre :

Toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie. [...] Ceci dit, on peut commencer à tirer une idée de culture, une idée qui est d'abord une protestation [...] contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie. [...] Aussi bien, quand nous prononçons le mot vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes (Artaud, 1964 : 12-18; souligné dans le texte).

L'itinéraire de Grotowski dans le théâtre, et au-delà du théâtre, peut être conçu non comme un développement, mais comme une rupture avec « la vie reconnue par le dehors des faits », décrite par Artaud (*ibid.* : 18). Dans cette démarche différente, l'extraordinaire se situe moins dans un au-delà de l'ordinaire que dans un en-deçà de l'ordinaire, dans un élément originaire, primaire, caché dans les profondeurs de notre corps-mémoire. Le théâtre peut aider l'individu à le retrouver, à le faire jaillir de nouveau en soi comme une source d'eau qui trouve sa voie pour sortir. Il n'y a là rien de théorique ou d'abstrait, mais quelque chose de très concret, qui concerne le faire, l'agir. Observons de plus près cette démarche du maître polonais, en nous reportant à Thomas Richards et aux deux principales différences qu'il trouve entre Stanislavski et Grotowski au sujet de l'action physique. La première consiste dans le fait que, pour Stanislavski, l'acteur travaille sur les actions physiques en fonction du personnage dramatique. Il doit donc se demander en permanence : « quelle est la ligne logique d'actions physiques que je ferais si j'étais dans les circonstances de *ce personnage*? » (Richards, 1995 : 129; souligné dans le texte.) Au contraire, avec Grotowski, observe Richards, « les acteurs *ne cherchaient pas des personnages* » (*idem*; souligné dans le texte), mais ils créaient des actions directement à partir de « souvenirs personnels » (*idem*), d'expériences réelles, comme, par exemple, Ryszard Cieślak dans *Le prince constant*, joué en 1965.

La deuxième différence entre Stanislavski et Grotowski repose sur la manière de concevoir ce qu'est la « vie » pour l'acteur :

Stanislavski travaillait sur les actions physiques dans le contexte de la vie normale des relations : des gens qui se trouvent dans les circonstances « réalistes » de la vie quotidienne, et des conventions sociales. Grotowski cherche plutôt les actions physiques dans un courant essentiel de vie, et non pas dans une situation sociale quotidienne (*ibid.* : 160).

C'est pour cette raison que, chez Grotowski, les impulsions s'avèrent bien plus importantes que pour le maître russe. Richards cite à juste titre un passage du célèbre livre *Vers un théâtre pauvre* où Grotowski parle de la nécessité de dépasser le « geste ordinaire » et « le naturel quotidien » pour aller vers des « signes propres à notre expression primaire » : « nous cherchons une *distillation* de signes en éliminant ces éléments du comportement "ordinaire" qui *obscurcissent les impulsions pures* » (Grotowski, cité dans Richards, 1995 : 166-167; souligné dans le texte).

Une autre notion clé pour le maître polonais est celle du corps-mémoire, qui est là encore le développement radical d'un concept stanislavskien : celui de « mémoire du corps ». En parlant de corps-mémoire, Grotowski laisse entendre que la quête de l'action physique (ce qu'il avait appelé autrefois l'« acte total » [Grotowski, 1971 : 99]) consiste en grande partie en un voyage à rebours dans les profondeurs du corps. Elle permettrait au performeur de remonter en arrière, bien au-delà de sa propre biographie, vers une corporéité ancienne, ancestrale, proche de l'origine, qui évoque, pour Grotowski, le cerveau reptilien et rappelle une sorte de posture primaire. Il écrit d'ailleurs

dans le *Performer* (1987), un de ses textes le plus denses et les plus énigmatiques: « Toutes les fois que je découvre quelque chose, j'ai la sensation qu'il s'agit de ce dont je me souviens. Les découvertes sont derrière nous, et il faut faire un voyage en arrière pour arriver jusqu'à elles¹⁶ » (Grotowski, 2016: 56).

Avec la performance *The Living Room* (2010), jouée par son équipe au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, Richards nous a proposé un exemple très remarquable de passage de l'ordinaire à l'extraordinaire ou, mieux, de la façon dont l'extraordinaire peut surgir d'une situation ordinaire, quotidienne, comme celle d'un groupe de personnes réunies par invitation dans un *living room*, une salle à manger, et à qui on offre de la nourriture et des boissons. Richards évoque en ces termes certaines des questions qui sous-tendent ses créations artistiques:

Notre métier [...] peut nous conduire dans un territoire où l'isolement quotidien, personnel et interpersonnel, il peut être activement abordé et transformé. [...] Quel type de résonance et d'expérience intérieure on peut recevoir à proximité d'un autre être humain? Qu'est-ce qui rend vivante une salle? Qu'est-ce qui rend extraordinaire quelque chose de quotidien? [...] Souvent, c'est la manière de traiter les détails de la vie quotidienne qui nous fournit la possibilité de la vivre vraiment¹⁷ (Richards, 2014: 152).

Le but de ce type de travail est, avant tout, de

cré[er] un contre-courant qui pousse les êtres humains hors de l'anonymat, [de] les mett[re] en contact, en utilisant l'artisanat des arts performatifs comme un moyen de rétablir des connexions interhumaines, même en allant à l'encontre de nos désirs d'isolement et de protection¹⁸ (*ibid.*: 157).

Pour conclure, on pourrait revenir sur une question restée ouverte dans l'approche des *Performance Studies*, à savoir la possibilité qu'aurait l'art, et les *performing arts* en particulier, de réussir ou non à dépasser, selon les termes de Schechner, le niveau du *restored behavior* (« comportement restauré»; Schechner, 2007: 28), soit un comportement répété, restauré, non inédit, pour aller vers un *once behaved behavior* (« comportement adopté une seule fois»; *idem*), c'est-à-dire un comportement originel, spontané, inédit. À mon avis, Schechner exclut trop radicalement la possibilité de l'existence

16 «Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a esse».

17 «Il nostro mestiere [...] [p]uò condurci in un territorio in cui l'isolamento quotidiano, personale e interpersonale, può essere attivamente affrontato e trasformato. [...] Che tipo di risonanza ed esperienza interiore si può ricevere in prossimità di un altro essere umano? Che cosa rende viva una stanza? Cosa rende straordinario qualcosa di quotidiano? [...] Spesso è il modo in cui trattiamo i dettagli della vita quotidiana che ci fornisce l'opportunità di viverla davvero».

18 «[...] crea[re] una controcorrente che spinge gli esseri umani fuori dall'anonymato, [di] mette[ri] in contatto, utilizzando l'artigianato delle arti performative come mezzo per ristabilire connessioni interumane, anche andando contro i nostri desideri di isolamento e di protezione».

d'un *once behaved behavior*. En faisant cela, il occulte le sens le plus profond, sinon la véritable essence, de nombreuses recherches au XX^e siècle dans le domaine des *performing arts*, recherches que l'on peut résumer par la formule du « lavoro su se stesso » (« travail sur soi-même »; Stanislavski, 1996) et qui puisent autant dans l'approche de l'art comme action physique, élaborée par Stanislavski, que dans cette idée de l'art comme véhicule, pensée par Grotowski. Il me semble que, souvent, le but de ces recherches a consisté justement dans l'effort d'atteindre – à travers le *restored behavior* (celui proposé par les *performing arts*, selon l'intéressante hypothèse faite par Schechner) – un *once behaved behavior*, un comportement originel, voire originaire, à tout le moins inédit et spontané, organique au plus haut degré.

La notion de *restored behavior*, voire de *restored restored behavior* (« restauration de comportement au carré »; *ibid.* : 35), peut recouvrir une grande quantité de modalités du travail actoriel et performatif. On peut sans doute y inclure le travail de l'acteur sur soi-même, et en particulier son entraînement qui est constitué d'une grande variété d'exercices, venant de la vie quotidienne, des sports, des arts martiaux, du cirque, de la gymnastique, etc. Ferdinando Taviani a parlé à ce sujet d'un « yoga » de l'acteur (Taviani, 1998-1999 : 397) : il s'agit, pour reprendre ses mots, d'un travail qui consiste en « des exercices bien précis ou [en] des partitions détaillées et définies qui, lorsqu'on les exécute, permettent de passer de la répétition mécanique au flux non répétable et non prémédité de la "vie" ici et maintenant (ou expérience du présent dans le présent)¹⁹ » (*idem*).

Regarder Cieślak dans *Le prince constant* donne un exemple concret et évident du processus évoqué par Taviani, qui procède du *training* (et des improvisations fixées) jusqu'à ce « flux non répétable et non prémédité de la "vie" ici et maintenant ». En outre, dans la partition de Don Fernando, le prince constant, la restauration s'exerce sur des modèles de comportement déjà fixés par l'iconographie chrétienne du *Christus patiens* (Christ résigné à son sort, souffrant et agonisant), de véritables *pathosformeln* à la Warburg (Perea, 2012) qui sont retravaillés à partir d'improvisations inspirées par la première grande expérience amoureuse de Cieślak adolescent.

Je voudrais aussi faire référence à la dernière période de la trajectoire artistique de Grotowski, beaucoup moins connue, où il a composé un certain nombre d'œuvres performatives en collaboration avec Richards telles que *Downstairs Action* (1989), filmé par Mercedes Gregory, et *Action* (1995), porté intégralement par Richards. Dans ces deux créations, le travail sur les chants afro-caribéens, ayant débuté dans les années 1980 avec l'aide précieuse de la chanteuse haïtienne Maud Robart, trouve son aboutissement. Il en est de même des danses inspirées du vaudou, comme, par exemple, la *walk-dance* nommée *yanvalou*, la danse de Djambala, le dieu-serpent. Le travail fait par Grotowski et Richards à partir de ces matériaux, les chants et les danses haïtiens, peut s'analyser comme un *restored*

19 «[...] consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro le quali e rispettando le quali trovare lo sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della "vita" qui ed ora (o esperienza del presente nel presente)».

restored behavior, comme un véhicule destiné à atteindre à nouveau un *once behaved behavior*, un comportement originel, originaire, inédit, spontané, pour aboutir au « flux non répétable et non prémédité de la “vie” ici et maintenant ». C’est d’ailleurs cette démarche que Grotowski avait nommée « acte total » (Grotowski, 1971 : 99) au temps du théâtre pauvre et que Richards appellera plus tard *inner action* (« action intérieure »; Richards, 1995).

ALONGE, Roberto (1993), « I contatti misteriosi fra l’uomo e la donna », dans Elisa Vaccarino, (dir.), *Pina Bausch : teatro dell’esperienza, danza della vita*, actes de la conférence internationale de Turin du 2 au 5 juin 1992, Gênes, Costa & Nolan, p. 123-133.

ARTAUD, Antonin (1964 [1938]), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Idées ».

BANES, Sally (2002), *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris, Chiron et Centre national de la danse.

COPEAU, Jacques (1991), *Journal : 1901-1948*, Paris, Seghers, « Pour mémoire », vol. 2 (« 1916-1948 »).

DE MARINIS, Marco (1993), *Mimo e teatro nel novecento*, Florence, La casa Usher.

GROTOWSKI, Jerzy (2016 [1987]), « Il Performer », dans *Testi : 1954-1998*, trad. Carla Pollastrelli, Florence, La casa Usher, vol. 4 (« L’arte come veicolo »), p. 54-58.

GROTOWSKI, Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L’Âge d’Homme.

MAZZAGLIA, Rossella (2010), *Judson Dance Theater : danza e controultura nell’America degli anni sessanta*, Macerata, Ephemeria.

PEREA, María Cécilia (2012), *La imagen del teatro como pathosformel en el proceso de creación actoral*, Comodoro Rivadavia, Vela al Viento Ediciones Patagónicas, « Velamen ».

POPOVIĆ, Branko (2012), « Dal teatro alla performance e ritorno : la svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art », thèse de doctorat, Bologne, Università di Bologna.

RICHARDS, Thomas (2014), « Su *The Living Room* », dans Fabio Acca et Silvia Mei (dir.), *Il teatro e il suo dopo : un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spolète, Editoria & spettacolo società cooperativa, p. 151-158.

RICHARDS, Thomas (1995 [1993]), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. Michel A. Moos, Arles, Actes Sud Théâtre; Paris, Académie expérimentale des théâtres, « Le temps du théâtre ».

RUFFINI, Franco (2003), *Stanislavskij : dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé*, Bari, Laterza.

SCHECHNER, Richard (2007), *Performance Studies : an Introduction*, Londres et New York, Routledge.

STANISLAVSKI, Constantin (1996 [1938]), *Il lavoro dell’attore su se stesso*, Bari, Laterza.

STANISLAVSKI, Constantin (1984 [1938]), *La construction du personnage*, trad. Charles Antonetti, Paris, Pygmalion.

TAVIANI, Ferdinando (1998-1999), « Grotowski posdomani : ventuno riflessioni sulla doppia visuale », *Teatro e storia*, nos 20-21, p. 391-420.

Pédagogie du jeu masqué : transformer le geste ordinaire en poème scénique

GUY FREIXE

Université de Franche-Comté

(ELLIADD)

Ma réflexion d'historien a été irriguée par ma pratique d'acteur et par ma démarche pédagogique. J'ai dirigé mon premier stage sur le jeu masqué en juin 1987, à Montréal. Je venais de sortir du Théâtre du Soleil (je n'ai pas écrit « quitter », car je savais alors que j'allais poursuivre d'une autre manière mon compagnonnage avec cette troupe; d'ailleurs, j'apportais avec moi les masques du Théâtre du Soleil). J'étais entré dans la compagnie quelques années plus tôt, en juin 1981, juste après ma formation à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Je pouvais donc m'appuyer sur ces deux expériences : les cours reçus à l'école et l'aventure de la création telle que je venais de la vivre dans le cycle des *Shakespeare* ainsi que le *Sihanouk* d'Ariane Mnouchkine¹. Aujourd'hui, ce que j'ai découvert auprès de ces deux maîtres nourrit encore mon enseignement². Pour mieux comprendre l'importance que le masque occupe dans cette filiation de jeu, j'en ai cherché les sources historiques (Freixe, 2010; Freixe, 2014).

C'est à la charnière du XIX^e siècle et du XX^e siècle que le théâtre revendique sa dimension d'art, et que les rénovateurs de la scène se confrontent à la question du matériau vivant – le « corps de chair » (Borie, 2017) de l'acteur – avec lequel il faut créer un nouveau langage. Deux courants

1 *Les Shakespeare (Richard II, La nuit des rois, Henry IV 1^{re} partie)*, traduction et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création du Théâtre du Soleil (1981-1984); *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* d'Hélène Cixous, création du Théâtre du Soleil (1985).

2 J'enseigne actuellement le jeu masqué et l'improvisation dans trois écoles nationales supérieures d'art dramatique : l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) de Lyon, l'École de la Comédie de Saint-Étienne et l'ESNAM (École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette) de Charleville-Mézières.

divisent alors l'esthétique théâtrale : d'un côté, les artistes de la scène qui font le choix du réalisme et pour qui le corps physique de l'acteur serait adéquat pour rendre compte du corps fictif du personnage; de l'autre, les tenants de l'artificialité, ou de la convention (Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold), selon lesquels il y aurait une inadéquation entre l'immanence propre au corps de l'acteur, dans la matérialité même de sa présence (domaine de l'insaisissable, du fluctuant, de l'éphémère), et la transcendance propre à l'œuvre d'art. Ces réformateurs estiment que le théâtre doit se nourrir de la leçon des autres arts qui, vers le milieu du XIX^e siècle, ont déjà opéré un questionnement sur la spécificité de leur langage : la poésie, en scrutant la langue et ses ruses (Baudelaire); la peinture, en interrogeant la grammaire des formes et la spécificité de la couleur (Manet). La sculpture va devenir dans les arts scéniques une référence consciente ou inconsciente, et le « corps de pierre » (Borie, 2017) servira de modèle au « corps de chair » *idem*. Les sculpteurs et les peintres vont chercher à se dégager des carcans académiques et des attitudes conventionnelles en explorant les gestes quotidiens (la toilette pour Degas, le mouvement saisi sur le vif pour Rodin), tout en fuyant l'anecdotique et en privilégiant des attitudes porteuses d'une authentique expérience des passions tendant vers l'universel – *Le baiser* de Rodin (1882) rend bien cette double polarité. Les penseurs du théâtre, Craig notamment, iront en sens inverse de ce mouvement général des arts plastiques visant à traduire le mouvement et à le saisir dans l'instantanéité des gestes. Ils chercheront à privilégier l'ancestralité des attitudes et l'hératisme des statues. Craig fait constamment référence à l'ancienne perfection d'une gestuelle inscrite dans les antiques statues sacrées (d'Égypte, de Grèce et d'Asie) pour mettre en cause les limites du corps vivant de l'acteur, dont il rejette l'« ordinaire » du geste.

Ainsi, marionnettes, ombres, statues, mannequins, pantins et masques vont être convoqués pour cette nouvelle scène qu'il convient d'inventer. Toutefois, ces prises de position de Craig, quant à l'usage du masque, n'ont guère été suivies d'expérimentations sérieuses : de 1908 à 1924, la revue *The Mask*, qu'il dirige, est venue éveiller les rêves des rénovateurs de la scène, mais lui-même n'a réalisé qu'un seul masque dans son école de l'Arena Goldoni, en 1913-1914. Ce dernier était-il décevant à ce point pour qu'il n'effectue plus de nouvelles tentatives ? Cet ancien compagnon de l'acteur – nombreux, en effet, sont les témoignages iconographiques de ce face-à-face complice entre l'acteur et le masque – ne le sert plus, lui, en premier, dans son jeu. Le masque vise essentiellement l'effet théâtral, le choc visuel, la surprise, l'apparence. Il n'envoie plus d'écho, en dedans, à l'acteur. Il n'est plus son miroir, son double, son âme secrète. Il faudra attendre Jacques Copeau, et les exercices quotidiens menés dans son École du Vieux-Colombier de novembre 1921 à juin 1924, pour que le masque révèle de nouvelles potentialités d'expression corporelle de l'acteur.

LES APPORTS DU MASQUE « NOBLE » DE L'ÉCOLE DU VIEUX-COLOMBIER

Jacques Copeau (1879-1959) (figure 1) a pressenti, dès la première année de l'ouverture du Théâtre du Vieux-Colombier, que le problème essentiel de l'acteur était de l'ordre de la corporalité. Aussi, a-t-il tenté, à partir de ses premiers essais sur l'improvisation réalisés avec de jeunes enfants, d'éveiller la créativité par l'engagement d'un corps imaginaire.

Durant ses trois années de formation à l'École du Vieux-Colombier, son petit groupe, composé d'une douzaine d'élèves, s'est lancé avec ferveur dans l'exploration du masque. Ensemble, ils ont été soulevés par l'enthousiasme de la découverte d'un nouveau langage. Comme l'écrit Jean Dasté: « Le masque, porté à l'origine comme un exercice, devenait pour nous l'occasion d'une recherche mystérieuse et merveilleuse » (Dasté, cité dans Freixe, 2010 : 279). Le masque fut une révélation au niveau pédagogique. Son apport principal pourrait se résumer en quatre grandes leçons.

1. Sortir de soi

Mettre un masque est en soi une expérience psychologique déterminante pour l'acteur. Le masque, en effet, agit de façon importante sur le comportement. Il est ressenti comme un élément de protection en même temps que d'expression. Il permet à l'acteur de s'abriter derrière lui, et, paradoxalement, cela le dispense de se cacher. L'acteur devient libre de pouvoir sortir de sa coquille et de se montrer vraiment. Le masque agit donc comme un désinhibiteur et, ce faisant, révèle des possibilités inouïes à celui qui le porte. Il lui fait découvrir la richesse du langage corporel et ouvre en lui de nouveaux circuits d'expression. Sous le masque, l'acteur regarde autour de lui différemment et ressent son corps d'une tout autre manière. Copeau a été surpris, tout autant que ses élèves, par la puissance qu'avait l'action du masque. Celui-ci est venu bouleverser son enseignement et réorienter sa recherche théâtrale. Un des premiers grands apports du masque, a souligné Dasté, est de nous permettre de nous quitter, de « nous aider intérieurement à nous dégager de nous-même en créant en nous une sorte de vide d'où la chose à exprimer jaillissait (quand nous étions inspirés) d'une tout autre façon que lorsque nous avions le visage découvert » (*idem*).

Les exercices avec masque ont lieu à l'École du Vieux-Colombier dans les cours d'improvisation et de mime. L'objectif est de redonner au corps toute sa force expressive. Pour cela, l'acteur improvise, mais dans le silence d'avant les mots. En supprimant le langage articulé, l'acteur ne passe plus par le même type de communication sociale: il est déjà hors de ses habitudes. Recouvrir son visage sera le moyen d'aller encore plus loin dans cet abandon des comportements usuels. Au début, de simples collants voilent la figure de l'élève. Celui-ci n'a plus la possibilité de s'exprimer par son jeu facial et doit donc chercher de nouveaux circuits expressifs. Un peu à la manière d'une personne aveugle qui développe par nécessité d'autres sens, il est obligé d'utiliser

son corps d'une manière inusitée: « Le visage annulé, dira Étienne Decroux³, le corps n'avait pas trop de tous ses membres pour le remplacer » (Decroux, 1994 : 17).

Cacher le visage, tel a donc été le but premier de ces exercices, et cela afin de « nettoyer » l'acteur des effets faciles et gratuits du jeu théâtral conventionnel. Ce faisant, une dimension nouvelle est apparue, d'ordre psychologique, et a enthousiasmé les élèves: le retrait de l'image de soi permettait une liberté d'invention toute nouvelle. « Sous le masque, avoue Maïène⁴, on se sent soudain une force et une sûreté tout à fait inconnues. Ayant le visage caché, on retrouve de la confiance, de la sécurité, et on ose ce que jamais on n'oserait à visage découvert » (Maïène [notes du 13 février 1922], citée dans Copeau, 1999 : 300). Cette liberté accrue de l'expression corporelle a suscité le désir d'aller plus avant dans cette recherche et de passer des simples collants à la confection de masques pleins, avec seulement une ouverture pour les yeux et la bouche, que Copeau et ses élèves décidèrent, dès le mois de décembre 1921, de fabriquer eux-mêmes.

2. Écouter le geste

Avec le masque, le corps trouve son langage. Plus exigeant que le simple « voile », il a une existence autonome et demande à être « éveillé ». À travers les nombreux exercices que chaque élève est tenu de proposer, et que Maïène a consignés dans son *Cahier d'exercices*, les principes du jeu masqué sont recherchés. Sous la conduite de Suzanne Bing, les élèves étudient comment se déplacer, s'asseoir, se lever avec un masque. Ils remarquent que plus aucun geste ne peut s'effectuer comme dans la réalité. La lisibilité du mouvement est différente: « Un mouvement qui serait suffisamment expressif à visage découvert devient illisible une fois le visage masqué, et demande à être accentué ou amplifié – purifié aussi » (*ibid.* : 301). Ainsi, pour écouter, le masque doit bouger en premier, aller vers la direction du son, puis, si l'on veut encore donner de l'importance à cette écoute, le buste intervient, et, enfin, le bassin et les jambes. La segmentation du corps est découverte. Chaque action physique devient désormais le prétexte à une écriture gestuelle nouvelle, très précise, rythmique. Toutefois, les exercices se font dans la joie de l'exploration de l'intensité dramatique et ne se limitent pas à une approche purement formelle ou technique. Les improvisations font appel, essentiellement, à l'imaginaire. C'est ainsi que Maïène rend compte, dans son carnet, de son jeu sous le masque à partir du thème « Un être sorti la nuit par le vent et la pluie » (*ibid.* : 307) :

Debout droite dans l'encoignure de la porte. Elle sort la tête – le torse suit – puis elle sort entièrement, entoure son corps de ses bras comme pour se protéger du vent et du froid. Agite la tête contre le vent qu'elle combat. Hésitations dans les ténèbres – sauts de pierre en pierre pour éviter l'eau, tâtement [sic] du terrain avec le pied. Balancements du corps par le vent. À un moment, elle arrive à une rivière, un obstacle insurmontable. Le vent

3 Étienne Decroux a été élève à l'École du Vieux-Colombier (bien qu'il n'était pas dans la « première promotion ») et a été fortement marqué par ces exercices menés sous le masque « noble ».

4 Maïène est le diminutif de Marie-Hélène Copeau, fille aînée de Jacques Copeau.

redouble – elle s’effondre sur la pierre sur laquelle elle se trouve – Petite pause – Puis elle se relève, se ramasse comme un chat et bondit de l’autre côté de l’obstacle (*idem*).

Ces exercices d’improvisation avec masque exercent une double fascination : d’une part, sur les élèves qui portent le masque et qui ressentent une force qui les aide à se lancer totalement dans le jeu; d’autre part, sur ceux qui les regardent et qui sont attirés par l’impact visuel et par le mystère du masque, capable de métamorphoser la personne qui le porte. Dans le silence – qui apporte une intensité plus soutenue au geste –, le masque guide l’acteur. Pour la première fois, celui-ci investit cet objet d’un désir d’apprendre : il va se laisser porter par lui, lui faire confiance.

Copeau voit dans le masque l’équivalent corporel du plateau nu qu’il recherchait au niveau scénographique pour mieux entendre le texte : encombré, le plateau du théâtre ne pouvait laisser souffler l’esprit. Dans une de ses dernières conférences, il insiste sur cette « nudité » : « On m’a raconté qu’un jour, dans un café voisin du théâtre, un ouvrier faisait publiquement l’éloge de cette grande économie d’accessoires qui lui semblait être le mérite de notre scène : “Il y a des fois, disait-il, où ils n’ont même pas de chaises. Ils s’assoient par terre. Alors comme il n’y a rien, ça fait que tu vois les mots” » (Copeau, cité dans Jacquemont, 1995 : 18).

Faire « voir les mots » dans l’espace vide de la scène, telle est la première révolution artistique de Copeau. « Écouter les gestes » portés par le corps masqué : ce sera son autre révolution, complémentaire, accomplie à l’École du Vieux-Colombier. Étant la figuration de l’Autre, le masque est devenu pour Copeau l’instrument privilégié de ce « transport » mystérieux qui fonde, selon lui, le jeu de l’acteur.

3. Musicalité du corps en scène

Dans une note du 16 juin 1918, sur l’« observation des animaux » (Copeau, 1991b : 87), Copeau se montre attentif à la succession soudaine de leurs attitudes, à la tenue de celles-ci dans la durée, et il y voit une « [a]nalogie avec le traitement du masque » (*idem*). Il note que dans les styles de jeu transposés, comme pour la farce et pour la tragédie, « l’attitude, l’expression physiologique et corporelle doivent toujours être poussées à l’extrême. Aucune ne doit être indifférente » (*idem*). Ce que Copeau perçoit dans les dynamiques animales, c’est exactement ce que le masque demande à l’acteur : l’arrêt entre chaque attitude, la précision de celles-ci, et un *tempo* approprié. Ces réflexions sont importantes, car elles relient le masque aux exercices de « mimo-dynamique » de la nature. Le masque allait permettre à l’acteur de vivre cette loi de l’art qui veut que toute idée d’une chose soit donnée par une autre chose. Le corps allait être utilisé avec le masque comme « un clavier musical », pour reprendre l’expression de Decroux, capable de retranscrire le visible tout comme l’invisible.

Le masque unit l’acteur au rythme organique du souffle. Un peu à la manière du plongeur sous-marin, sous un masque plein, il entre dans un autre monde, domaine du silence, où tout est rythmé

par l'alternance sonore très marquée entre l'inspiration et l'expiration. De ce fait, le rythme devient primordial. Toutefois, cet autre univers, dans lequel le masque nous fait pénétrer, est éloigné de la réalité et a plus à voir avec celui du rêve et avec son travail spécifique de déplacement, de condensation et de figuration. Les gestes ne se font plus dans le même *tempo* : ils sont bien souvent ralentis, car l'acteur en éprouve l'importance. Decroux évoque à ce sujet le choc qu'il reçoit en découvrant dans ces cours la valeur du « ralenti » par exemple, qui est « la production lente d'un geste en lequel beaucoup d'autres étaient synthétisés » (Decroux, 1994 : 18). Il trouve aussi merveilleux cette recherche d'équivalences pour rendre « les bruits de la ville, de la maison, de la nature, le cri des animaux » (*idem*). Le masque éveille la musicalité du langage du corps, et arrive à suggérer ce qui paraît hors des possibilités du jeu de l'acteur.

Quand Dasté affirme que, sous le masque, la chose à exprimer « jaillissait (quand nous étions inspirés) d'une tout autre façon que lorsque nous avions le visage découvert » (Dasté, cité dans Freixe, 2010 : 279), il évoque cette qualité corporelle particulière que le jeu masqué permet de développer. Le geste réaliste, en effet, est impossible sous un masque; il paraît petit, étriqué, fade, et, pour tout dire, faux. Le masque demande au geste de tendre vers l'attitude : « Le masque impose une grande force et amplitude dans chaque mouvement, il exige des mouvements complets et développés jusqu'au bout, qui aient le même caractère posé, réglé, et fort, le même *style* que le masque lui-même » (Maïène [notes du 13 février 1922], citée dans Copeau, 1999 : 300; souligné dans le texte). Si la pantomime blanche, dans laquelle Copeau ne percevait le geste que comme un substitut du mot, a été vite abandonnée dans le travail de l'École, c'est qu'elle ne permettait pas cette richesse du langage métaphorique offert par le masque.

4. La choralité

Le caractère éthique du masque, présent dans l'acte même de sa fabrication artisanale, se manifeste aussi dans la pratique chorale. Le masque dépasse l'individualité pour tendre vers le type, et synthétise le multiple dans l'un; il est l'allié naturel du chœur qui recherche l'homogénéité d'un corps collectif. Le chœur masqué unifie les divers masques, créant ce personnage composite et spécifiquement théâtral que le théâtre grec nous a légué. Le chœur, en effet, a été associé dès l'origine à toutes les fêtes de Dionysos et il représente, pour Nietzsche, « le pas décisif par lequel est loyalement et ouvertement déclarée la guerre à tout naturalisme dans l'art » (Nietzsche, 1989 : 77). Copeau, quant à lui, y voit « la cellule-mère de toute poésie dramatique » (Copeau, 1931 : 92).

Le travail du masque à l'École du Vieux-Colombier mène directement au chœur, dans lequel chaque élève grandit par abandon de son moi. La pratique régulière d'exercices d'improvisation, où chacun reprend ce qui a été fait par un autre, prépare l'acteur au sens du collectif qu'il est nécessaire de développer quand on aborde le travail choral.

Pour commencer, déclare Copeau dans sa deuxième conférence prononcée au Vieux-Colombier en 1931, l'important n'était pas de mettre en valeur des individus exceptionnels, mais d'assembler, de faire vivre d'accord et d'instruire une équipe. Je dirais en meilleurs termes, en termes dramaturgiques, qu'il s'agissait de former un *chœur*, au sens antique (*idem*; souligné dans le texte).

Le chœur porte en lui l'esprit de troupe, cet idéal qui animait le Vieux-Colombier à ses débuts, et que Copeau retrouve à présent dans ces jeunes élèves enflammés par la même passion. Cet esprit communautaire, où chacun s'efface pour grandir dans le groupe, constitue l'éthique du théâtre selon Copeau. Se défaire de soi et accueillir l'autre, telle est la grande leçon du masque, conjuguant esthétique et éthique. Déjà, à Florence, quand Copeau était allé voir jouer Pedrolino, sur les recommandations de Craig, il avait certes été touché par le « caractère », l'« aplomb » et « un abattage de tous les diables » de cet acteur qui possédait tous les dons des comédiens de la commedia dell'arte. Or, malgré cela – et à la différence de Craig –, il avait noté dans son *Journal* à la date du 26 septembre 1915 : « Décidément je hais les virtuoses. Quels qu'ils soient » (Copeau, 1991a : 730). Copeau était gêné par l'acteur qui se mettait trop en avant, et le masque, comme le chœur, venait dans son esprit canaliser le « démon » du narcissisme en demandant à l'acteur le sacrifice de son moi.

LA PÉDAGOGIE DE JACQUES LECOQ : FAIRE RESSORTIR LES « ATTITUDES PILOTES »

Jacques Lecoq (1921-1999) a œuvré dans la même voie que celle initiée par Copeau (figure 2), et son école repose sur les trois mêmes piliers : l'improvisation, l'analyse du mouvement et le travail collectif des élèves eux-mêmes, qu'il nommera « auto-cours ». Lecoq a reçu cet héritage pendant les deux années où il a fait partie de la troupe de Dasté, la Compagnie des comédiens de Grenoble. Par la suite, il a su donner force et cohérence aux fondamentaux de cette recherche en faisant du masque, de la commedia dell'arte et du chœur tragique les bases de son enseignement, qu'il a mis en place avec Giorgio Strehler à l'École du Piccolo Teatro de Milan en 1951, et qu'il a continué en ouvrant à Paris, en 1956, l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Il a trouvé dans les travaux de Marcel Jousse⁵ un appui théorique à cette pédagogie « mimo-dynamique », telle que Jacques Copeau et Suzanne Bing l'avaient initiée dans le creuset de leur école. Car c'est là qu'eurent lieu pour la première fois les exercices mimés où, sous le masque, les élèves jouèrent à être « le Vent du Matin [qui] commence à se réveiller », « deux Arbres [...] qui commencent à s'agiter doucement », « l'Oiseau », « le Cerf » et « la Nuit [qui] se réveille doucement et devient [l']Aurore » (Maïène [notes de l'été 1922], citée dans Copeau, 1999 : 352).

5 Marcel Jousse, élève de Marcel Mauss, a donné des cours d'anthropologie à la Sorbonne, de 1931 à 1957. Cet enseignement a donné lieu à la publication posthume de trois ouvrages : *L'anthropologie du geste*; *La manducation de la parole*; *Le parlant, la parole et le souffle*, aujourd'hui rassemblés dans *L'anthropologie du geste* (2008).

Lecoq fait de ces identifications aux dynamiques de la nature et aux animaux le socle de son enseignement. Sous le masque « neutre », cet autre nom qu'il donne au masque noble de Copeau, il met en place un « voyage » pour ouvrir l'élève à plus grand que soi. Ces identifications marquent, dans le processus pédagogique de son école, une étape importante, car elles correspondent à une plongée dans l'invisible. Ce retrait de soi apporté par la mise du masque est fondamental, puisqu'il permet au ressenti intérieur d'émerger. Il donne la permission de s'aventurer, par mimétisme, dans l'espace du dedans. Il protège et unifie : sous ce masque, quelles que soient leur culture et leur couleur de peau, tous les élèves se ressemblent, et il ne reste plus que la vibration essentielle de leur être présent dans l'espace. « L'expérience m'a prouvé, écrit Lecoq, qu'il se passait avec ce masque des choses fondamentales qui en ont fait le point central de ma pédagogie » (Lecoq, 1997 : 47). Ce masque apprend à agrandir les gestes et les attitudes; l'acteur devient alors plus sensible à cet état d'équilibre lié à l'économie du mouvement : « Parce qu'il connaît l'équilibre, remarque Lecoq, l'acteur exprimera bien mieux les déséquilibres des personnages ou des conflits » (*idem*).

Par ailleurs, le masque neutre apporte aussi une mutation, car l'acteur est amené à « essentialiser » le geste, c'est-à-dire à le simplifier en le densifiant de l'intérieur. Conséquemment, les grandes lignes de fond restent et les petits détails s'estompent. Les attitudes viennent structurer le mouvement. Après les éléments de la nature (l'eau, le vent, la terre, le feu), les matières (le bois, le papier, le métal, le verre, le caoutchouc, l'huile, le velours ou la soie...) deviennent la source du travail d'identification, ouvrant des circuits nouveaux de sensations, de rythmes, de formes et d'énergie. Lecoq souhaite ainsi que les élèves « entrent dans le goût des choses, exactement comme un gourmet peut reconnaître les différences subtiles entre des saveurs » (Lecoq, 1997 : 55). Le rythme de la forêt, la lumière solaire, la montagne que l'on gravit, la pente que l'on descend pour regarder le crépuscule dans la plaine... l'élève doit d'abord en retrouver l'*impression* dans son corps, avant d'en donner une *expression*. L'identification « mimo-dynamique » permet ainsi de faire ressurgir des gestes oubliés. L'élève retrouve alors ce que son corps a gardé en mémoire parmi toutes ses expériences sensibles, et c'est de ces strates enfouies que naissent les élans profonds de sa créativité. La nature, pour Lecoq, est notre premier langage et, comme il aimait à le dire souvent, « le corps se souvient ! » (Lecoq, 1997 : 56.) Ce masque neutre, appelé « noble » (Copeau), « impersonnel » (Dullin), « sublime » (Decroux), « pur » (Sartori), « transparent » (Strehler), avant que Lecoq lui trouve le qualificatif qui lui est resté, est devenu aujourd'hui un outil essentiel dans la pédagogie de l'acteur, et il est enseigné dans de nombreuses écoles de par le monde. C'est le masque de l'exercice. Il est désormais une référence incontournable, car il éveille la conscience corporelle, élargit le vocabulaire gestuel de l'acteur, aide à dé-psychologiser le jeu et à trouver une écriture du mouvement transposée dans l'espace.

Avec les masques expressifs et larvaires, Lecoq invite les élèves à « entrer dans la forme » du masque. Il ne s'agit pas de partir d'une idée, d'un conflit ou d'une situation, mais uniquement de la sculpture proposée par le masque. L'élève est ainsi face à un problème de traduction : comment

trouver corporellement le mouvement induit par la forme du masque? Ce mouvement, découvre-t-il, ouvre à l'imaginaire, au fantastique, à l'onirique et à l'abstraction. Enfin, c'est avec les demi-masques de la commedia dell'arte que Lecoq introduit l'acteur à un théâtre où le personnage est d'abord défini par sa dynamique corporelle. Ainsi, c'est par le corps et ses «attitudes pilotes» que le masque d'Arlequin est abordé, plus que par une analyse de caractère: buste en avant, reins cambrés, tête portée devant le corps, dans une énergie de matin du monde. Le Capitan, lui, est au zénith: poitrine bombée, bras levés, jambes tendues. Pantalon, corps groupé, tête et coccyx rapprochés, poitrine creuse et voix caverneuse, a l'énergie du crépuscule. Pour Lecoq, la commedia dell'arte est l'enfance du théâtre, où il faut jouer «grand» et «en direct», dans un accord entre le geste porté à sa plus grande amplitude et la parole – parole qui, à l'origine, était dialectale, en lien avec la terre et ancrée dans un rythme profond où elle faisait corps avec la gestuelle. Celle-ci est développée jusqu'à l'agrandissement maximal de l'acrobatie. Mais seul importe l'état dramatique du personnage, car pour arriver à un tel niveau d'engagement physique – Pantalon faisant un saut périlleux... par amour! –, l'acteur qui l'interprète doit être investi d'une charge émotionnelle extraordinaire, en même temps que d'une parfaite maîtrise de son corps.

PRINCIPES GESTUELS DU JEU MASQUÉ

Comment travailler le masque? Y a-t-il une technique spécifique pour aborder ce style de jeu? Je vais à présent me référer à Ariane Mnouchkine, formée à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq, et à son approche du travail masqué, qu'elle mène depuis des décennies avec sa troupe, le Théâtre du Soleil, ou lors de stages qui sont suivis avec enthousiasme par de très nombreux participants. Pour Mnouchkine, avant toute chose, il est nécessaire que l'acteur se prépare à recevoir le masque, car chaque masque possède une histoire, une «âme complète» (Mnouchkine, citée dans Féral, 1989: 12); il est «un sorcier qui, comme dans de la glaise, modèle le corps des acteurs» (Mnouchkine, 2005: 138). Quand l'acteur, ou l'apprenti acteur, se trouve devant une rangée de masques issus de traditions différentes, il a devant lui l'humanité dans sa quintessence, présente dans toutes ces faces colorées venues de la diversité des cultures du monde (figure 3) et qui sont autant d'aspects de notre moi profond. Pour pouvoir recevoir cette humanité contenue dans ces masques, il devra apprendre à être le plus disponible possible, aussi «vide» que le plateau du théâtre demandé par le type de jeu à investir.

Ensuite, entrer dans le processus du travail est essentiel, et explorer le masque sollicite une pratique théâtrale collective. En effet, de la même manière que le masque n'appartient pas à l'acteur, la recherche qui est menée sous le masque appartient à tous les participants. On ne peut en effet comprendre ce type de jeu qu'en passant alternativement d'un côté à l'autre de la scène, et en observant attentivement le même masque joué par plusieurs acteurs. L'individu s'efface donc devant le masque et c'est une des raisons pour lesquelles ce type de jeu se retrouve principalement dans les aventures théâtrales privilégiant le jeu collectif.

Le masque impose ses contraintes : il oblige l'acteur à se dégager des gestes quotidiens et des attitudes réalistes. Il ne s'agit bien évidemment pas de les éviter, mais de les traiter. Chaque geste ordinaire doit devenir un « poème scénique » : la manière dont Arlequin prend un balai et danse avec lui, sa façon de boire un verre de vin, de manger un plat de spaghettis... tout cela part du geste réel qui est transposé de mille façons afin de traduire, par le corps, l'état intérieur du personnage. Le geste devient métaphorique et rythmique. Les signes corporels utilisés doivent alors être très précis, car le masque agit comme une loupe : même si l'acteur ne bouge qu'un orteil, ou qu'un doigt de la main, ce mouvement prend tout à coup une force inouïe. Le jeu masqué permet à l'interprète de prendre conscience de l'articulation nécessaire au mouvement, en étant attentif au démarrage et à la fin du geste, et en ponctuant rythmiquement ses attitudes pour que la « phrase corporelle » soit lisible. Le masque ouvre la voie métaphorique, celle où l'acteur montre par des signes physiques ce qui le trouble intérieurement, comme s'il donnait à voir les symptômes de son affection psychique. En cela, il est la voie souveraine de l'art de l'acteur, qui, comme le dit Mnouchkine, « est d'abord une autopsie et ensuite une symptomatique. Ou plutôt une symptomatique, et ensuite une autopsie » (Mnouchkine, citée dans Freixe, 2014 : 268). Cette nécessité de transposer l'état intérieur dans une forme corporelle stricte développe l'imagination, considérée comme le « muscle » principal de l'acteur. Les contraintes du masque ouvrent donc à une liberté d'expression inattendue et à une écriture maîtrisée des signes, conjuguant élan émotionnel et mise en forme corporelle rigoureuse.

Cette graphie des signes corporels, à laquelle le jeu masqué initie l'interprète, n'est jamais travaillée, chez Mnouchkine, comme une fin en soi. Elle doit venir extérioriser ce qu'il y a de plus intime, la vérité même des sentiments. Un grand mystère réside dans ce passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'état et sa mise en forme par le corps. Mnouchkine reste vigilante à ce que celle-ci ne devienne pas une déformation, et c'est pour cela qu'elle rejette la caricature comme étant une facilité, voire une duperie. Tout l'art de l'acteur consiste justement, selon elle, à ce que son écriture vienne extérioriser l'intérieur sans tomber dans l'extériorité. C'est justement cela que les grands maîtres orientaux enseignent. Si Mnouchkine s'en remet au masque pour guider l'acteur dans le jeu, c'est que, bien porté, il agit dans deux sens : il permet de préciser la forme extérieure, tout en ouvrant intérieurement de nouveaux circuits sensibles et créatifs. Il sensibilise l'acteur à l'écriture du corps, tout en servant de tremplin à son imaginaire.

Ce sont ces fondamentaux du jeu masqué que je cherche à mon tour à transmettre dans mon enseignement théâtral. Celui-ci fait appel, comme dans les exemples que nous venons de voir, à l'imagination de l'acteur et il trouve son terrain de prédilection dans l'improvisation. Il est possible d'improviser à partir de supports très différents : une thématique (la peste, la guerre, les nouvelles odyssées des migrants contemporains, etc.) ; un simple canevas (avec situation, personnages, développement d'un conflit dramatique) ou encore un texte. Depuis plusieurs années, j'aime recourir à un type de confrontation, qui ne va pas sans tensions, entre les contraintes du masque

et les exigences du texte. En effet, entre le jeu masqué et le travail du texte, les logiques sont différentes : le masque demande à l'acteur la rapidité de l'action, et le texte exige la lenteur de l'assimilation.

Cette dualité masque/texte est importante à comprendre afin de pouvoir la mettre à profit. Quand le masque rencontre l'imaginaire d'un acteur, il donne souvent au texte une grande vitalité, une organicité, et une rythmique surprenante. Il exalte la corporalité du personnage. Or, le masque met tout en lumière, crûment. De ce fait, les textes à caractère épique ou didactique en sortent grandis, contrairement à ceux qui restent dans l'analyse psychologique. Sous le masque, tout doit être montré au spectateur, objectivé. Les formes extrêmes – la farce d'un côté, la tragédie de l'autre – supportent bien ce traitement, car il y a dans leur écriture cette part de généralisation et d'essentialisation que demande le masque. Les écritures réalistes, en revanche, ne gagnent rien au change. Le masque, convoqué chez elles, brouille le jeu, alors que le travail accompli par l'auteur sur la langue est suffisant.

Le masque est en soi un texte, car il est une partition précise comme peut l'être un rôle, et le texte agit comme un masque, car il met en lumière, ou dissimule, certaines pensées du personnage. Ces deux instruments sont très puissants pour l'acteur, puisqu'ils lui permettent d'aller dans des zones qui sont hors de son expérience habituelle. Cela dit, pour que l'acteur associe un masque à un texte, il faut qu'ils soient bien ajustés l'un à l'autre, sinon leur pouvoir s'annule, et ils se desservent mutuellement. Aussi est-il nécessaire de proposer, dans le cadre d'ateliers d'expérimentation, plusieurs familles de masques. En effet, si nous nous limitons, par exemple, aux demi-masques de la commedia dell'arte, nous restreignons par conséquent les possibilités de pouvoir représenter l'univers propre à certaines écritures dramatiques, d'où l'importance de s'ouvrir à d'autres traditions de théâtre masqué – celles notamment des formes asiatiques, comme le Topeng balinaï ou le théâtre Nô – et de travailler en collaboration avec des facteurs de masques contemporains qui apportent des propositions nouvelles pour inventer des personnages et des formes théâtrales inédites.

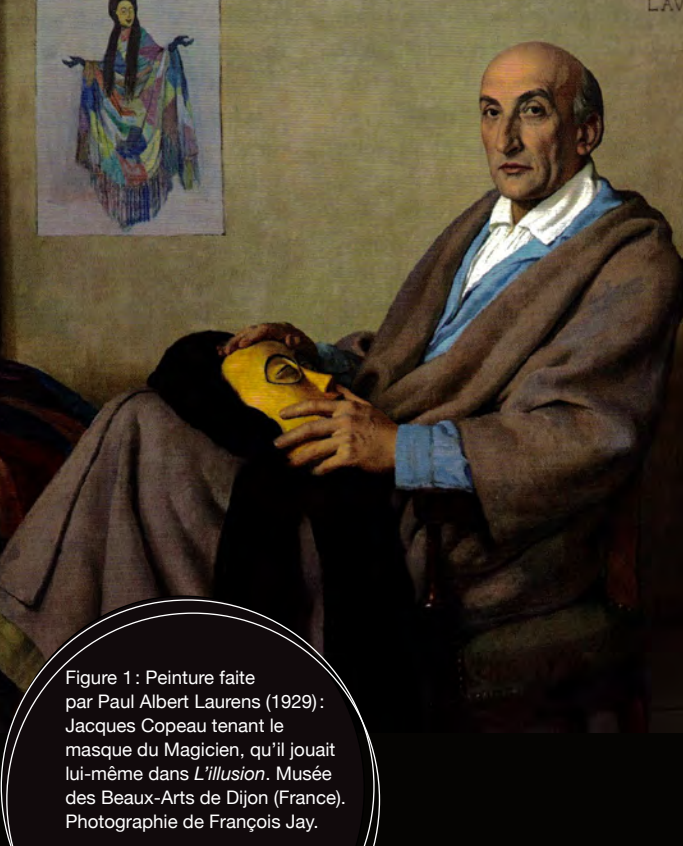


Figure 1 : Peinture faite par Paul Albert Laurens (1929) : Jacques Copeau tenant le masque du Magicien, qu'il jouait lui-même dans *L'illusion*. Musée des Beaux-Arts de Dijon (France). Photographie de François Jay.

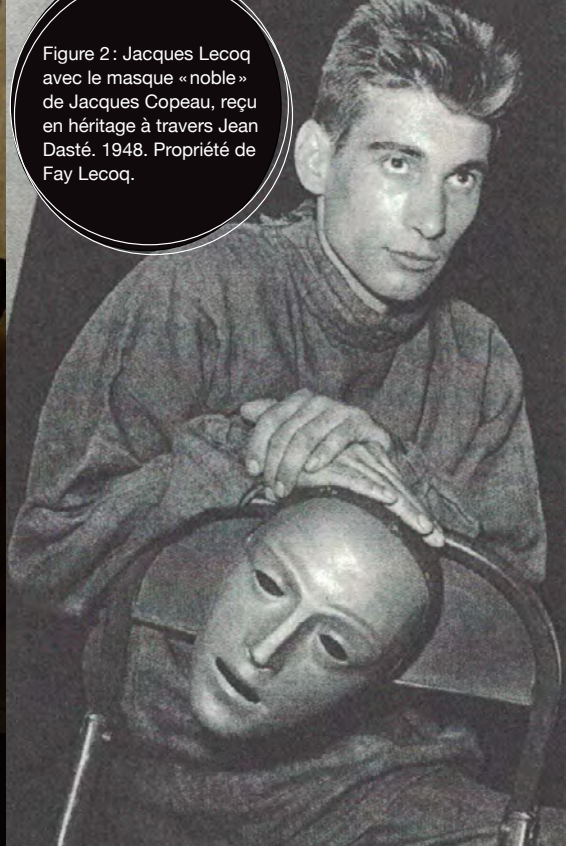


Figure 2 : Jacques Lecoq avec le masque « noble » de Jacques Copeau, reçu en héritage à travers Jean Dasté. 1948. Propriété de Fay Lecoq.



Figure 3 : Des masques de différentes traditions permettent d'ouvrir les possibles. Paris (France), 2014. Photographie de Guy Freixe.

- BORIE, Monique (2017), *Corps de pierre, corps de chair: sculpture et théâtre*, Montpellier, Deuxième Époque, « À la croisée des arts ».
- COPEAU, Jacques (1999), *Registres VI: L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre ».
- COPEAU, Jacques (1991a), *Journal: 1901-1948*, Paris, Seghers, « Pour mémoire », vol. 1 (« 1901-1915 »).
- COPEAU, Jacques (1991b), *Journal: 1901-1948*, Paris, Seghers, « Pour mémoire », vol. 2 (« 1916-1948 »).
- COPEAU, Jacques (1931), *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines.
- DECROUX, Étienne (1994 [1963]), *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale.
- FÉRAL, Josette (1989), « On n'invente plus de théories du jeu », entretien avec Ariane Mnouchkine, *Jeu*, n°52, p. 7-14.
- FREIXE, Guy (2014), *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur ».
- FREIXE, Guy (2010), *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur ».
- JACQUEMONT, Maurice (1995), « Souvenirs... À bâton rompu... », *Bouffonneries*, n°34, p. 8-18.
- JOUSSE, Marcel (2008 [1974]), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- LECOQ, Jacques (1997), *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud et ANRAT, « Cahiers Théâtre-Éducation ».
- MNOUCHKINE, Ariane (2005), *L'art du présent: entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989 [1940]), *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lecoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

La mémoire des gestes de l'esclavage dans les pratiques performatives caribéennes

FABIENNE VIALA
Warwick University

Les îles de la Caraïbe et l'Amérique caribéenne continentale partagent une histoire esclavagiste commune, née avec l'expansionnisme et le mercantilisme des puissances européennes, et mue par les énormes profits financiers drainés par la traite triangulaire. Pour ne citer qu'un exemple significatif, le système bancaire britannique tel qu'il existe aujourd'hui est apparu et s'est structuré avec les gains de l'esclavage. La France, l'Angleterre, la Hollande, l'Espagne et le Portugal ont trouvé pendant plus de quatre siècles dans la Caraïbe le lieu fertile à l'établissement du système de plantation, qui reposait sur l'exploitation systématique de corps par d'autres corps. Ce système s'appuyait sur la déshumanisation des hommes, femmes et enfants, réduits en esclavage. En terre esclavagiste, l'esclave n'est plus un homme, mais un bien meuble dont le statut est déterminé par le code noir¹. Son corps est un outil au service du maître, à qui il convient de définir, de contrôler et de punir chaque geste par un autre geste. La culture caribéenne porte la mémoire de cette gestuelle du racisme, empreinte de violences ordinaires, légitimée juridiquement et déployée durant plusieurs siècles. La mémoire collective des sociétés antillaises postcoloniales d'aujourd'hui est marquée par cette histoire des corps noirs qu'on a réifiés, animalisés et livrés au bon vouloir des maîtres; des corps noirs qui ont été cassés sous le coup du fouet et de la

1 Le code noir est un édit royal qui a été rédigé par le ministre de Louis XIV, Jean-Baptiste Colbert, et qui est entré en vigueur en 1685. Il fixe les conditions dans lesquelles doivent s'exercer la traite des « Nègres » d'Afrique et les méthodes selon lesquelles les maîtres doivent les traiter dans les plantations. Le but de cet édit est essentiellement de maintenir la souveraineté de la France sur le commerce du sucre. Le code noir affirme que l'homme noir a la valeur d'un bien meuble: il appartient à son maître (cela inclut l'utérus des femmes dont le fruit ne sera pas la propriété de la mère ni du chef de famille, mais du maître blanc). Ce maître légifère les punitions corporelles qui peuvent être infligées aux esclaves désobéissants (coups de fouets, amputations, privations, humiliations...). Voir Sala-Molins, 1987.

baguette; qu'on a tordus dans des cachots où ils ne tenaient pas debout; qu'on a nourris de fruit à pain; qu'on a écartelés, castrés, amputés, violés.

Le passage à la postcolonialité, dès la fin du XIX^e siècle dans la Caraïbe hispanique et au milieu du XX^e siècle dans la Caraïbe anglaise, hollandaise et française, a conduit chaque île à construire sa mémoire collective et, plus particulièrement, sa mémoire de l'esclavage selon une histoire locale en tension avec l'histoire européenne. Les histoires nationales (française, anglaise, portugaise, espagnole) racontent l'esclavage des Africains par les Européens à partir de son abolition. En d'autres termes, les récits nationaux des pays qui se sont enrichis de la traite partent des principes suivants, erronés et eurocentriques : puisque l'esclavage a été aboli depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, qu'il aurait été aboli par des Européens blancs et qu'il était pratiqué outre-mer et non en métropole, il n'y aurait plus lieu de nos jours de continuer de parler d'esclavage, de remuer le passé et, encore moins, de demander des réparations². C'est une vision partielle et mensongère³. Non seulement les legs de l'esclavage ont structuré les relations sociales dans les pays caribéens, mais ils ont produit dans le monde européen les gestes ordinaires qui trahissent l'idée de la suprématie des corps blancs sur les autres corps, non blancs. Ce racisme est un héritage de l'esclavage qui continue de structurer toutes les relations humaines dans l'espace caribéen, tant les rapports de genre, de classe que de pouvoir politique.

C'est ce non-dit, cette acceptation sourde que le racisme est une fatalité inscrite dans le corps, que les artistes conceptuels⁴ de la Caraïbe malmènent depuis une vingtaine d'années par des performances qui proposent de nouveaux états de corps extraordinaires, dansés ou performés.

2 Je citerai ici, à titre emblématique, le cas de la ville de Bordeaux, premier port négrier de France, alors que rien dans l'espace public actuel n'en fait mention, passant sous silence le fait que la richesse de cette capitale du vin est née avec la traite. Le 3 mai 2018 est paru un rapport sur la question de l'esclavage et de la traite négrière à Bordeaux, sous la direction du maire de la ville Alain Juppé et de son adjoint Marik Fetouh. Si ce rapport, issu des travaux d'une commission mémoire pendant deux ans, conclut avec dix propositions en vue de remédier à l'amnésie publique sur l'esclavage, il donne aussi la parole aux opposants à cette mémoire, qui sont pourtant nettement minoritaires. Sur 563 répondants au sondage, une très nette majorité (493) juge insuffisante l'offre mémorielle sur l'esclavage proposée par la ville de Bordeaux. Il n'y a que 17 personnes qui marquent une opinion « autre », mais celle-ci est clairement détaillée, à travers des citations comme « ras-le-bol à la repentance », « totalement hypocrite considérant le fait que le passé négrier de Bordeaux est largement exagéré », « insupportable », « surdimensionné », « Assez! Il y en a marre! Que ces personnes qui veulent nous culpabiliser rentrent chez elles!» (2018 : 22.) Si ce genre de propos ne reflète qu'une partie des opinions analysées dans ce rapport, il serait irresponsable et absurde de nier qu'ils restent le son de cloche récurrent à chaque fois que la France se penche sur ce moment de son histoire. L'ignorance, en matière d'histoire de l'esclavage et envers les sociétés antillaises qui sont des territoires français, est lourde et manifeste dans la société française et dans son système scolaire et éducatif.

3 Le peuple noir d'Haïti s'est libéré du joug de l'esclavage dès 1804, bien avant les abolitions européennes, avec la révolution haïtienne et l'instauration d'une république de citoyens libres; la vente d'hommes, de femmes et d'enfants esclaves par leurs maîtres était une pratique commune dans les métropoles européennes des pays pratiquant la traite et pas seulement outre-mer.

4 Né dans les années 1960, l'art conceptuel n'est pas un courant artistique à proprement parler et il regroupe des artistes et des disciplines très hétérogènes. L'art y est considéré avant tout comme un véhicule d'idées, où l'importance n'est plus l'objet artistique en soi, pas plus que son style, sa valeur esthétique ou sa permanence. Voir Godfrey, 1998 ainsi que Corris, 2004.

Je mets ici de l'avant le terme de *bodydiscourses*, qui se situe dans la lignée des travaux de Jill Bennett (2005), pour caractériser la manière dont certains artistes caribéens, plutôt que de mettre le corps en exergue comme objet premier de témoignage traumatique, proposent des modes de langage esthétique inscrits dans le geste afin de susciter le débat civique et de bousculer les gestes ordinaires hérités de l'esclavage. Mes recherches actuelles consistent à identifier un corpus artistique caribéen de *bodydiscourses* et à en mettre en lumière les paradigmes communs. Les propositions de ces artistes repositionnent la notion de résilience dans le champ de la créativité et de l'innovation et, par conséquent, dépassent l'idée que la résilience serait seulement l'expression d'une résistance à un état de fait auquel on se résigne par atavisme. Je parle essentiellement des arts visuels et de la performance définie comme mise en scène du corps, dansée ou chorégraphiée dans un espace public et à un moment unique. Dans le corpus présenté ici, le corps de l'artiste, montré et regardé, mais aussi le corps du regardant, sollicité dans une relation sensorielle et parfois explicitement engagé dans une interaction entre l'œuvre et la démarche de l'artiste, sont autant d'espaces propices à l'émergence d'interrogations conceptuelles où sentir et penser cohabitent et s'influencent mutuellement.

En 2015, dans le cadre de mon projet de recherche intitulé «Réparations dans la Caraïbe francophone» et financé par la British Academy, j'ai suivi et accompagné les artistes contemporains de la Guadeloupe pendant six mois, pour comprendre et analyser leur démarche en matière de langage corporel et de résilience. J'ai conçu cette collaboration comme une suite à mon ouvrage *The Post-Columbus Syndrome: Identities, Cultural Nationalism and Commemorations in the Caribbean*, publié en 2014, dans lequel j'avais identifié comment l'héritage de l'esclavage et de l'histoire coloniale produit aujourd'hui différentes narrations postcoloniales dans les îles hispaniques, anglophones et françaises de la Caraïbe. Ces récits nationaux ont en commun de donner un rôle phare aux traumatismes du passé qui servent de substrat à l'identité nationale, empêchant qu'un travail de réparation se fasse. Dans la conclusion de ce livre, j'esquissais l'idée que c'est à l'échelle performative que semble se jouer la possibilité de créer un réseau de sens pancaribéen tourné vers une démarche réparatrice efficace, non seulement symbolique, mais aussi concrète. C'est cette idée que j'ai développée et explorée auprès d'artistes performeurs et danseurs de la Guadeloupe en 2015 tels que Léna Blou, Annabel Guérédrat et Henri Tauliaut. J'ai souhaité m'immerger dans un espace de création où des états de corps deviennent catalyseurs à l'ouverture d'un dialogue postracial dans les sociétés postcoloniales actuelles.

LÉNA BLOU ET LE CORPS KA: RÉINVENTER LES GESTES ORDINAIRES DE L'ESCLAVAGE

Guadeloupéenne, Léna Blou est danseuse, chorégraphe, professeure de danse et chercheuse. Il existe encore peu de travaux sur elle. Sa démarche pédagogique est pourtant ancienne et

connue dans le milieu de la danse : elle a fondé le Centre de Danse et d'Études Chorégraphiques (CDEC) à Pointe-à-Pitre en 1990, école qui continue à ce jour de former des danseurs au niveau international. En 2005, elle a publié l'ouvrage théorique *Techni'Ka* et, en 2010, a créé le Centre de Formation en Techni'Ka (CFTK). On notera aussi le film de Laurence Rugard, *Techni'Ka* (2008), disponible en ligne.

En Guadeloupe, département français d'outre-mer, la mémoire postcoloniale n'a émergé dans l'espace public que depuis une vingtaine d'années, après près de deux siècles d'amnésie institutionnelle. Le bicentenaire de l'abolition de l'esclavage en 1998 est un moment charnière pour les Antillais français qui mettent alors en déroute le schœlchérisme à l'unisson (Chivallon, 2012). Forgé sur le nom de Victor Schœlcher, l'homme politique français qui signa le décret d'abolition de l'esclavage en 1848, le schœlchérisme devient après l'abolition, mais surtout après la départementalisation en 1946, un récit de mémoire nationale à la gloire de la République française qui passe sous silence l'histoire de l'esclavage dans les sociétés antillaises pourtant totalement façonnées par la domination du Blanc français sur le Noir et sur l'Autochtone. Alors que de nouveaux espaces dédiés à la mémoire de l'esclavage et à son importance dans l'histoire mondiale sortent de terre dans la Caraïbe française, comme le Mémorial ACTe en Guadeloupe, ouvert au public en juillet 2015 à Pointe-à-Pitre⁵, la mise en place et la mise en commun d'un espace mémoriel, et le souvenir de l'esclavage continuent de peser sur la société guadeloupéenne, où les opportunités professionnelles, les champs d'intérêt et les chemins de vie dépendent fortement de critères de race et de couleur de peau.

Profondément engagée dans l'histoire de la Guadeloupe, Blou utilise le corps du danseur comme un outil d'analyse et de réflexion sociale sur la Caraïbe, ainsi que comme médium théorique d'avant-garde pour innover dans l'art de la danse à l'échelle transnationale et globale. Initialement diplômée en danse jazz et en danse contemporaine, elle a créé une technique de danse, la *techni'ka*, à partir de l'histoire du corps caribéen et de la codification naturelle du *gwo-ka*. Le *gwo-ka*, qui signifie littéralement gros (*gwo*) tambour (*ka*) en créole guadeloupéen, désigne tout autant le rythme et la musique que les chants et la danse qui se posent sur la cadence des tambours durant des rassemblements festifs appelés *léwòz*⁶.

Le *ka* n'est pas seulement l'instrument de musique (le tambour), mais tout un système rythmique complexe où les danseurs se succèdent les uns après les autres au centre de la scène, selon des codes corporels bien particuliers. Ils sont entourés et encouragés par les participants du *léwòz* qui

5 À ce sujet, voir mon texte « Eruptive Memory in Guadeloupe: The Memorial ACTe and the Seism of Slavery Remembrance » dans l'ouvrage collectif à paraître en 2020 sous la direction d'Étienne Achille, Charles Forsdick et Lydie Moudileno: *Postcolonial Realms of Memory*, Liverpool, University Press of Liverpool, « Contemporary French and Francophone Cultures ».

6 Le *léwòz* est un rassemblement festif, nocturne et populaire en Guadeloupe, où l'on chante et danse autour d'un groupe de joueurs de *gwo-ka*. Au temps de l'esclavage, le *léwòz* était un moment de relâchement pendant le temps libre accordé par le maître une fois le ramassage de la canne terminé, à la nuit tombée.

attendent leur tour pour entrer individuellement dans la ronde. Le *gwo-ka* est un genre musical très populaire en Guadeloupe. Né avec l'esclavage, il n'a jamais cessé de jouer un rôle clé et vivace dans les modes de socialisation, de réunion collective et de ritualisation familiale.

Il existe sept rythmes dans le *gwo-ka*, associés au travail agricole et à la fête, aux souffrances et aux réjouissances du corps, en référence directe avec l'esclavage. Le *graj* est un rythme à quatre temps, rattaché au travail, que l'on jouait autrefois en râpant le manioc pour préparer les galettes de *kassav*; le *tumblak* est un rythme à deux temps, plus rapide que le *graj*, lié à la fête : les danseurs virevoltent avec rapidité et vivacité; le *menndé*, rythme à quatre temps, rapide et très sensuel, fut considéré comme obscène par les missionnaires catholiques et interdit par les esclavagistes; le *kaladja*, rythme à deux temps, plus ou moins rapide, exprime souvent la peine et la souffrance, et se prête à un contenu sociopolitique; le *woulé* est un rythme à trois temps de travail, qui renvoie au damage des rues, aux corvées d'eau, au travail des champs, aux semailles et au labour; le *padjanbèl* est un rythme guerrier, associé à la fierté, à l'affirmation de soi; enfin, le *léwòz*, rythme à deux temps que l'on jouait tous les quinze jours dans les habitations⁷, a donné son nom aux rassemblements des esclaves en temps de repos, où ils étaient autorisés à chanter et à danser. Il désigne aujourd'hui des fêtes populaires ayant souvent lieu lors des fins de semaine dans des lieux privés ou publics, où les Guadeloupéens viennent se divertir en famille (LAMÉCA - La Médiathèque Caraïbe).

L'armature rythmique du *gwo-ka* est donnée par le tambour appelé *boula*, plus gros, sur lequel le joueur s'assied pour marquer une mesure fixe et constante pendant tout le morceau. S'y ajoute le tambour marqueur, plus petit, instrument de celui qu'on nomme aussi le marqueur (*makè* en créole guadeloupéen), qui improvise et donne le rythme correspondant à l'un des sept rythmes possibles du *gwo-ka*. Les danseurs, les chanteurs et le public identifient le rythme par l'encodage sonore qui le caractérise. Le chanteur entre en dialogue avec le *makè*, et ils se relayent l'un l'autre, tandis que des répondeurs accompagnent le chanteur, par un contrepoint vocal qui répète en cadence les paroles proférées par le chanteur. Les chants du *gwo-ka*, gutturaux et puissants, racontent en créole les gestes du corps : la coupe de la canne, la traversée de la rivière, le quotidien rural de l'esclave. Lors des *léwòz*, ces fêtes où l'on joue, chante et danse le *gwo-ka*, le danseur, qu'il soit homme, femme ou enfant, entre seul dans la ronde et se meut au rythme donné par le marqueur. Ce sont les postures de ce corps dansant le *gwo-ka* que Blou a inventoriées, identifiées et regroupées en paradigmes corporels de ce qu'elle a nommé « le corps *ka* », et qui sont les fondements de la *techni'ka*.

La *techni'ka* est le fruit de quinze ans de recherches et d'analyses pour identifier et conceptualiser la grammaire corporelle du corps du danseur de *ka*, un corps façonné par le travail forcé, le mépris,

7 « Habitation » désigne dans ce contexte la plantation avec la maison des maîtres et ses dépendances, les champs et les cases des esclaves.

la survie et la résilience, bref, par l'histoire de l'esclavage et de la plantation, où la danse a joué un rôle clé en tant que mode d'expression identitaire, culturelle et artistique.

La *techni'ka* déconstruit les appuis du corps et les postures de la danse traditionnelle européenne : dans le classique, le contemporain et le jazz, le pied est tantôt à plat, tantôt en demi-pointe, puis éventuellement en pointe à l'aide de chaussons. Blou a répertorié chacune des postures du corps du danseur de *gwo-ka* pour en faire des paradigmes, des états de corps, qui, à partir d'un état psychique dansé, offrent une nouvelle grille de mouvements techniques propres à produire des chorégraphies originales, en dehors du *gwo-ka*. Ainsi, le danseur *ka* se tient sur ses talons, ses orteils, et sur les *kantés* (les bords intérieur ou extérieur du pied). Son corps est toujours en déséquilibre, car il inscrit son mouvement dans un contretemps corporel. Blou a nommé *bigidi* ce déséquilibre fondateur du mouvement produisant une virtuosité innovante et totalement inédite dans la danse européenne. Le *bigidi* représente pour Blou une allégorie de toute la société antillaise, dont le corps s'inscrit dans la résilience et la survie. En créole guadeloupéen, *bigidi* veut dire manquer de tomber, trébucher comme si on allait tomber ou se rattraper sans tomber. Le corps du danseur *ka* évolue dans une série de *bigidis* en dialogue avec le *bigidi* musical et rythmique du marqueur et du chanteur. Dans les changements dynamiques des points d'appui, jamais le corps du danseur de *ka* ne tombe. Il s'agit d'un corps qui esquive, qui semble aller d'un côté pour, au dernier moment, se projeter de l'autre : un art de l'échappement, de l'adaptation et de la survie.

La *techni'ka* repose sur quatre piliers fondamentaux : d'abord, la maîtrise des codes musicaux (tout apprentissage de la *techni'ka* commence par l'écoute et la reconnaissance du rythme des tambours, sur lequel le danseur va pouvoir inscrire son corps, ses silences, ses arrêts et ses accélérations, et exprimer sa virtuosité); ensuite, le travail du bas du corps, notamment le transfert rapide de tous les appuis (talons, orteils, côtés internes et externes des pieds) et l'apprentissage des postures de rotation vers l'intérieur ou l'extérieur; puis les postures dites *ka*, tantôt ouvertes quand la cage thoracique est ouverte, les mains sur les hanches et le port de tête fier, tantôt fermées quand les épaules sont rentrées et le corps recroquevillé sur lui-même. Plus l'élève progresse dans la maîtrise de ces codes, plus la connaissance des postures des sept danses du *gwo-ka* et de leurs multiples combinaisons devient riche.

En 2008, Blou collabore avec Sylvaine Dampierre pour le film *Le pays à l'envers*, dans lequel la réalisatrice part à la recherche de ses ancêtres esclaves en Guadeloupe et questionne les fondements somatiques d'une société « née sous X » où l'histoire de l'esclavage a été mise en amnésie par les institutions républicaines françaises. Pour Blou, la pratique et l'enseignement de la danse ont une puissance réparatrice : « Quand tu pétris des corps, tu pétris des esprits », affirme-t-elle (citée dans Rugar, 2008). Blou construit, pendant le tournage du documentaire, la danse de Jeannette dite l'Ignorée. Elle danse et incarne le personnage, d'abord par des postures

rentrées, lentes et ramassées qui disent le mépris et l'invisibilité dont Jeannette est victime dans une société telle que la société antillaise, où le racisme structurel établi au temps de la plantation continue d'informer les rapports sociaux entre les hommes et les femmes, et entre les Blancs et les Noirs. Ces postures du corps ramassé sur lui-même appartiennent au registre de ce que Blou a nommé les postures *ka* fermées. Puis, au fil de sa danse, le corps de Jeannette se libère de son enfermement atavique dans une démonstration somatique de résilience : une capacité à résister psychiquement aux épreuves de l'existence. Le corps de la danseuse exécute alors des postures désignées comme postures *ka* ouvertes, caractérisées par le dégagement de la cage thoracique, les mains sur les hanches et le port de tête très droit, par lesquelles Jeannette exprime son droit fondamental à être debout, c'est-à-dire à être digne. La *techni'ka* se présente donc à la fois comme un témoignage de la grammaire corporelle issue du temps de l'esclavage et comme un champ de multiples réinterprétations somatiques mettant en valeur le corps résilient du descendant d'esclave dans la société antillaise, autant traditionnelle que contemporaine :

Quand je vais faire des stages sur le plan international, dit Blou, je bouscule le corps des danseurs qui semblaient avoir tout vu et tout appris au niveau des appuis du pied. Le *gwo-ka* apporte des espaces d'exploration insoupçonnables. Personne ne danse sur ses talons, mais pour nous c'est dans le code, les talons, le *kanté*, le bord interne et externe du pied : c'est récurrent chez un danseur de *léwòz* de finir avec les pieds à l'intérieur. C'est une difficulté articulaire et musculaire. Je mets en difficulté, je pose une ouverture, une nouvelle façon de tourner, et ça c'est le *gwo-ka* qui l'apporte (*idem*).

En même temps que la *techni'ka* naît des analyses de Blou sur les fonctionnements somatiques de sa société, cette technique de danse fait advenir un nouveau code-corps que tout danseur, guadeloupéen ou non, peut s'approprier et exprimer avec la virtuosité qui est la sienne dans son propre contexte socio-esthétique. D'ailleurs, Blou enseigne la *techni'ka* à des compagnies de danse diverses et variées, tels les ballets Béjart et Alvin Ailey. En d'autres termes, si le *gwo-ka* est une trace tangible de la permanence de l'histoire de l'esclavage dans le corps caribéen, c'est-à-dire d'une mémoire historique inscrite dans le corps individuel et passée dans le corps culturel, la *techni'ka* n'en est ni la commémoration folklorique ni la thérapie comportementale. C'est une technique corporelle d'un genre propre, apparue dans et avec la Caraïbe, qui fait de la résilience psychique, dont le corps est le vaisseau, un principe esthétique fondateur et générateur constant de sens nouveau. Le corps qui danse est, pour Blou, une ouverture sur l'autre, la possibilité d'une relation réparée avec l'autre : « Plus on comprend son corps, plus on l'accepte, plus on l'aime, plus on peut aller à la rencontre de l'autre, dès lors qu'on sait qui on est, on est fort et puissant et on n'a plus peur de l'autre » (*idem*).

Ce que Blou nous apprend avec la *techni'ka*, c'est que la mémoire du corps est empathique ; elle se souvient du passé tout en transformant le traumatisme en virtuosité adaptative et créative, en langue culturelle diffuse, élargie et ramifiée. Blou trouve dans l'extrême maîtrise du corps

local un outil d'analyse du corps national (guadeloupéen) et régional (caribéen) ainsi que les fondements d'une technique du corps-monde (international). La danse telle que Blou la conçoit nous révèle que le corps social garde en mémoire les traumatismes du passé et qu'il n'a de cesse de les négocier selon des codes culturels locaux. Dans l'espace caribéen, cette négociation est ouvertement et majoritairement artistique. Appliquer une justice globale qui reconnaît la responsabilité des crimes du passé est la condition fondamentale à l'établissement d'une lecture empathique du monde. Cette dernière ne sera possible, selon moi, que par l'inscription somatique et émotionnelle des corps dans ce présupposé d'empathie, c'est-à-dire dans la reconnaissance de la souffrance autant que dans le désir de la transformer en expression propre, distanciée de la scène du traumatisme, à l'opposé du système capitaliste qui régit les modes de relation depuis deux siècles selon la dépendance (au capital) et la crainte (d'en perdre le privilège et l'usufruit).

LE DUO GUÉRÉDRAT / TAULIAUT : L'EXTRAORDINAIRE VULNÉRABILITÉ DU CORPS SOCIAL CARIBÉEN

La danseuse Annabel Guérédrat et le plasticien Henri Tauliaut, originaires respectivement de la Martinique et de la Guadeloupe, expérimentent les rapports entre le corps, le temps et l'espace (Brebion, 2015) dans des duos performatifs qui créent du lien social tout en bousculant les schémas mémoriels qui cloisonnent l'espace caribéen. De leur collaboration, qui allie art visuel et art chorégraphique, est née la série *A Smell of Success* (dont j'ai accompagné la mise en place et la production durant l'été 2015), alors que les deux artistes étaient en résidence à l'Artocarpe, une association d'art contemporain basée dans la ville du Moule en Guadeloupe.

La démarche artistique du couple Guérédrat / Tauliaut est à la fois esthétique et politique dans son contenu comme dans sa forme. Conçue comme une série de performances uniques (dites *one-shot*), *A Smell of Success* repose sur certains des principes essentiels des *happenings* : l'éphémère, le spontané, la provocation, l'interactivité avec le public, la représentation hors les murs et dans l'espace public. Elle s'en différencie néanmoins dans la mesure où chaque performance s'appuie sur une partition préalablement écrite, appelée *score*, qui comprend trois éléments fondamentaux qui servent d'armature à la performance : la progression du corps au ralenti (*slow motion*), quatre positions clés appelées positions d'or (la marche, l'assise, la position debout, la position allongée) et l'étreinte entre les deux performeurs (*hug*).

Cette partition s'inspire de la technique de Body-Mind Centering (BMC), fondée par la danseuse et ergothérapeute Bonnie Bainbridge Cohen⁸, avec qui Guérédrat s'est formée. Le BMC est une

8 Bonnie Bainbridge Cohen est professeure de danse et de kinésiologie, discipline scientifique qui étudie les mouvements et les postures du corps. Elle fonde l'école du Body-Mind Centering en 1973, à New York. L'école a depuis ouvert plusieurs centres aux États-Unis (Oregon, Californie et Texas), en Europe

approche somatique avant-gardiste du mouvement corporel, participant du développement de la personne selon une démarche interdisciplinaire; il repose sur une écoute du corps, une prise de conscience aigüe des mouvements corporels ainsi qu'une mise en accord de l'esprit et du corps par les sens. La réconciliation somatique est l'un des présupposés des performances de Guérédrat et Tauliaut, d'autant qu'elles s'inscrivent dans l'espace public, pourrait-on dire dans le corps sociohistorique meurtri des sociétés antillaises dont les deux artistes sont originaires, où les performances que je vais analyser ici ont eu lieu.

L'approche du corps en mouvement selon les principes du BMC rappelle que la démarche du duo artistique se déploie dans l'immédiateté et dans le présent, une caractéristique inhérente à la théorie des réparations morales selon la philosophe Margaret Urban Walker. Cette dernière démontre qu'en matière de réparation post-traumatique, tant psychologique que morale, l'ancrage dans le présent est essentiel et salutaire (Urban Walker, 2014) : il permet non seulement une mise à distance avec le passé et avec la scène traumatique, mais prévient aussi une projection dans le futur, contreproductive, puisque l'espoir sans cesse imaginé (donc illusoire) que le traumatisme ne se reproduise plus jamais empêche de concentrer ses efforts sur les bienfaits d'une réparation dans le présent (*ibid.* : 128).

A Smell Of Success explore trois mondes allégoriques profondément caribéens dans leur conception, mais tournés vers une propédeutique universelle, c'est-à-dire un processus d'apprentissage en plusieurs étapes orienté vers le développement de l'individu et son rapport à l'autre, quelle que soit son origine. Dans chacun de ces univers, la provocation sert de moteur à la libération par le corps afin de créer les conditions de relation (le lien social) et d'émancipation d'un encodage corporel traumatique, deux notions fondamentales au concept de réparation. La dimension si bien ordinaire qu'extraordinaire du geste joue un rôle clé dans chacun de ces univers. Le premier monde, Agua, est un monde subaquatique qui offre au corps du performeur un espace de contact embryonnaire avec l'autre, le public ainsi que tout participant acceptant de se prêter aux jeux aquatiques (*Watergames*). Le deuxième monde, Afro-Punk, est librement inspiré du travail de James Spooner, réalisateur originaire de Sainte-Lucie qui, en 2003, explore l'identité noire américaine dans le milieu punk dans un documentaire intitulé *Afro-Punk*. Le monde afro-punk de Guérédrat et Tauliaut mélange les artifices et les codes (sadosomochistes, fétichistes, punk, *queer*) et choisit comme terrain de prédilection des lieux à forte charge historique dans la société guadeloupéenne, comme le cimetière de Morne-à-l'Eau ou le parvis de l'église Saint-Jean-Baptiste du Moule, qui sont en même temps des lieux de sociabilité ordinaire où certains gestes rituels se répètent⁹. Iguana, le troisième monde, est un univers où les artistes portent la

(Allemagne, Angleterre, France, Italie, Pologne, Slovaquie) et au Brésil. Pour les rapports entre danse et thérapies somatiques, voir Bainbridge Cohen, 1993.

9 Les lieux de culte et les lieux de mort ont joué un rôle fondamental dans l'histoire de l'esclavage. Les esclaves n'avaient pas le droit de faire famille (selon le code noir, les enfants nés de femmes esclaves

crête de l'iguane, un animal commun à tout l'archipel caribéen et originaire de la région, et mettent leur corps aux prises avec l'espace public dans une poétique du risque, de la vulnérabilité et du handicap. Je m'attarderai sur deux performances dites afro-punk « iguanesques » – qui mêlent l'univers Afro-Punk et l'univers Iguana – dans deux espaces publics : le parvis de l'église de la ville du Moule, au sortir de l'office du dimanche, et le Stardust Café, un restaurant populaire du Moule, le même jour.

Quand le duo s'installe sur le parvis de l'église du Moule à onze heures du matin le dimanche 19 juillet 2015, le corps et le visage entièrement revêtus d'une combinaison de lycra argenté, portant une perruque à crête multicolore de style punk et des chaussures plateformes à talons aiguilles rappelant l'univers *drag queen* ou fétichiste, ce sont deux êtres non identifiables par leur phénotype humain qui s'avancent à pas mesurés, très lentement, aveugles et avec une agilité limitée par leur tenue vestimentaire. Le carnaval est un moment phare de la culture antillaise, et on est habitué aux accoutrements créatifs en Guadeloupe. Dans le cas présent, hors période de carnaval, ces deux individus interpellent les passants, non pas tant par leur tenue farfelue que par les gestes qui les accompagnent. La progression lente du corps féminin et du corps masculin l'un vers l'autre dure plus d'une heure avant de donner lieu à une longue étreinte silencieuse (*hug*) pendant que la foule sort de l'office du dimanche. Les performeurs doivent en effet atteindre un état somatique d'hyperconnectivité pour entrer dans leur performance, construite sur le ralenti (*slow motion*). Cette lenteur permet que se crée un espace d'interprétation vacant que le public s'approprie par ses réactions multiples de surprise, de malaise et, surtout, de curiosité extrême. Guérédrat et Tauliaut cherchent à façonner un espace relationnel où leur proposition performative offrirait aux spectateurs la possibilité de s'approprier ce qu'ils voient et ressentent, et de donner sens à ce spectacle par rapport à leur vécu et à leur histoire propre : « Il y a des moments où Henri et moi sommes dépassés par notre propre action, la performance est écrite sous forme de partition, mais, à un moment, elle est livrée au public et c'est le public qui s'en empare et, du coup, elle n'appartient plus au performeur », affirme Guérédrat (citée dans Lafarge, 2016).

Ce même jour, l'après-midi, le duo livre avec le même costume une performance au Stardust Café, un petit restaurant local sur la place principale de la ville du Moule. Là encore, la force de la performance réside dans le fait que les performeurs transforment les gestes ordinaires de la sociabilité : dans ce cas précis, s'attabler à un café très fréquenté pour consommer, et ce, en déclinant des propositions corporelles énigmatiques qui forcent le public à faire un choix entre rester, partir, communiquer avec eux ou bien les regarder de loin en cherchant les regards de

appartenaient au maître comme un bien meuble; le petit était séparé de sa mère selon le bon vouloir du maître, comme dans le cas du petit d'une femelle animale). Les esclaves, par ailleurs, n'avaient pas de sépultures. La fosse commune leur était destinée, ce qui cause un véritable problème en Martinique et en Guadeloupe aujourd'hui puisqu'il est impossible d'identifier les corps et de se recueillir sur la tombe de ses ancêtres esclaves. Les cimetières et les églises sont des lieux clés que les anciens esclaves ont pu réinvestir comme des lieux de dignité et de citoyenneté à part entière après l'abolition de l'esclavage.

connivence du reste du public. Tonton, le propriétaire du bar, les a vus le matin devant l'église. Il affirme que ce sont des saints chassés de l'église par le prêtre, et que le bon Dieu les lui envoie. Les deux êtres, que des clients du restaurant qualifient d'anges ou d'extraterrestres, se comportent comme des êtres ordinaires, puisqu'ils viennent prendre place à la table du café, mais leurs gestes sont extraordinaires et résistent aux codes culturels de la sociabilité. Ils sont aveugles, muets, le visage et le corps cachés intégralement par une combinaison à effet deuxième peau. Pourtant, ce sont leurs gestes ralentis et sans paroles qui sont difficiles à identifier et qui forcent les participants à s'impliquer dans une démarche interprétative de communication. La gestuelle extraordinaire du couple afro-punk « iguanesque » soulève des questions : les uns se demandent quoi leur proposer à boire ou à manger, et les autres, comment les servir. Après un peu d'hésitation, une serveuse glisse une paille à l'intérieur des mailles de leur combinaison de lycra, un client vient à la rescousse et touche du bout des doigts leur visage pour trouver la bouche et les faire boire. Le public, dans son ensemble, a compris le corps des iguanes afro-punk comme celui de personnes en situation de handicap. Par là même, les performeurs ont suscité le lien et poussé les personnes autour d'eux à réinventer les gestes de la relation, au-delà des clivages et des présupposés raciaux qui guident le comportement des uns envers les autres aux Antilles.

Ces deux performances créent les conditions d'une relation émancipée de la grille de lecture coloniale et des étiquettes socio-raciales qui cultivent le malaise de l'identité antillaise. Que le corps des artistes soit identifié comme souffrant, déchu, puni, et qu'il appelle un désir de secours me semble particulièrement riche de sens. Dans une société où les inégalités entre les corps (blancs et non blancs) sont vécues comme une malédiction, où un atavisme est inscrit dans les gestes depuis si longtemps qu'on ne peut pas concevoir les rapports sociaux autrement, il est significatif que le langage corporel extraordinaire des performeurs, précisément dans des lieux de sociabilité ordinaire, dévoile la vulnérabilité et le handicap comme quelque chose qui ne va pas de soi, à quoi on ne se résigne pas et face à quoi il faut inventer un nouveau mode de sociabilité. Cette performance fait bouger les lignes de démarcation qui délimitent les rapports de force dans les sociétés de plantation et montre au passage à quel point la réparation sociale est un désir somatique essentiel de la société antillaise¹⁰. Guérédrat et Tauliaut mettent leur corps en danger dans un espace public codifié par une grille d'interprétation identitaire racisée, où le souvenir de l'esclavage continue de susciter la honte et la culpabilité. En annulant sa couleur, son âge, son sexe et son origine, et en revêtant le costume de l'iguane mythique – un être premier caribéen –, le duo artistique crée les conditions d'une réconciliation et force à réinventer les gestes ordinaires de la sociabilité par la responsabilisation. La vulnérabilité des êtres iguanes afro-punk renvoie à l'inconscient collectif de l'esclavage où l'homme noir est déshumanisé par le Blanc pour résoudre

10 L'identité antillaise se définit par la quête d'une possible réconciliation du corps noir avec lui-même, prisonnier d'un complexe d'infériorité créé par les siècles d'esclavage et par l'angoisse d'une impossible réconciliation entre le corps noir et l'autre, idéalisé, le corps blanc. Je pense à Franz Fanon, qui, dans *Peau noire, masque blanc* (1952), a défini les bases psychosomatiques de ce mal-être. Pour une analyse du poids de la race dans la représentation identitaire dans les territoires francophones d'outre-mer, voir Richard D. E. Burton et Fred Reno, 1995.

une situation économique basée sur la dépendance et le besoin. Dans un monde où le commerce européen eut besoin de main-d'œuvre bon marché pour continuer de faire fortune, le Blanc inventa le Noir comme la couleur de la force prolétarienne – puisque c'est la résistance physique du corps noir que le Blanc exploite – et, en même temps, comme la couleur du handicap social le plus extrême, celui de la privation de liberté mentale et physique. Dans ce monde dont les pays de la Caraïbe d'aujourd'hui sont héritiers, la norme est de nier toute dignité et tout libre arbitre à celui qui porte les stigmates de cette relation de dépendance. Le corps noir, « handicapé » socialement par le système esclavagiste et raciste, a dû inventer des stratégies de résistance pour affirmer son autonomie par le geste. De même, le couple d'iguanes afro-punk, que les habitants du Moule prennent tantôt pour des « anges », tantôt pour des « extraterrestres¹¹ », affiche les marques de multiples handicaps que révèle la lenteur de ses mouvements, dont on ne connaît ni la raison ni la cause. La démarche conceptuelle des deux artistes consiste à produire une vulnérabilité allégorique qu'on ne peut identifier par la grille de lecture des races et des classes qui régissent les rapports sociaux caribéens. Leurs sens sont fragilisés par leur inadaptation au milieu dans lequel ils évoluent en utilisant un langage gestuel hors du commun : les iguanes afro-punk communiquent sans se parler, par la mise en fusion progressive de leur corps jusqu'à l'étreinte finale. Ils sont accueillis dans l'espace public comme des êtres vivants, car ils sont vulnérables. La vulnérabilité cesse ainsi d'être un héritage ordinaire pour devenir le lieu d'invention d'une nouvelle sociabilité.

La Caraïbe, où l'histoire des gestes est intrinsèquement liée à l'histoire de l'esclavage, est un espace sociétal complexe où le passé et le présent continuent de coexister. Le corps vulnérable dans l'art contemporain y est producteur d'un sens allégorique. Chez Blou et pour le duo formé par Guérédrat et Tauliaut, le geste participe d'une politique du témoignage et advient dans un espace artistique qui invite le public à prendre part à une chorégraphie somatique, dont la force et la créativité puisent au cœur même de la vulnérabilité extraordinaire du corps caribéen, alors même que l'héritage esclavagiste a habitué les habitants de la Caraïbe à concevoir le corps noir comme inférieur. Ce corps dont les appuis sont cassés, en déséquilibre sur de hauts talons chez Guérédrat et Tauliaut et en *bigidi* chez Blou, transforme sa vulnérabilité en principe de résilience. Le traumatisme n'est pas représenté dans ces performances : il est la condition de la représentation, le présupposé manifeste d'une histoire douloureuse, la trace de l'histoire à partir de laquelle le présent agit et fait agir l'artiste et son public.

Les chorégraphies hypercontemporaines de la *techni'ka* et des iguanes afro-punks, dans des contextes artistiques différents, mettent à l'honneur la contrainte somatique, car c'est du déséquilibre que naissent l'adaptation et l'énergie corporelle créatrices. Les artistes convoquent bien un encodage somatique premier (la grammaire corporelle du *ka* chez Blou, la partition du

11 Je cite ici les commentaires de certains membres du public pendant la performance.

BMC chez Guérédrat et Tauliaut), sans jamais réitérer ni rejouer la scène traumatique. Le malaise physique, social et moral génère des états de corps qui fondent l'autonomie et la capacité d'autodétermination d'un nouveau geste, plutôt que des rappels constants d'un traumatisme fétichisé en objet d'identité, comme c'est encore le cas dans certaines utilisations culturelles de l'histoire de l'esclavage aux Antilles. Le corps devient le lieu de production de l'empathie et de la responsabilité, un outil de participation au réel dont la portée m'apparaît transnationale et globale. La performance artistique stimule donc un questionnement critique, où l'empathie ne se fait pas par identification avec la vulnérabilité de l'autre, mais par la reconnaissance de la gestuelle extraordinaire du corps vulnérable et l'acceptation de sa différence.

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie (1993), *Sensing, Feeling and Action: the Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, Massachusetts, Contact.
- BENNETT, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Paris, Alto; Californie, Stanford University Press, « Cultural Memory in the Present ».
- BLOU, Léna (2005), *Techni’Ka*, Guadeloupe, Jasor.
- BREBION, Dominique (2015), « Duo de choc », *Aïca Caraïbe du Sud*, 3 septembre, www.aica-sc.net/2015/09/03/duo-de-choc/
- BURTON, Richard D. E. et Fred RENO (1995), *French and West Indian: Martinique, Guadeloupe and French Guiana Today*, Virginie, University of Virginia Press.
- CHIVALLON, Christine (2012), *L’esclavage, du souvenir à la mémoire: contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala, « Esclavages ».
- CORRIS, Michael (dir.) (2004), *Conceptual Art: Myth, Theory, and Practice*, New York, Cambridge University Press.
- DAMPIERRE, Sylvaine (2008), *Le pays à l’envers*, Paris, Centre national de la cinématographie.
- GODFREY, Tony (1998), *Conceptual Art*, Londres, Phaidon.
- LAFARGE, Pierre (2016), entretien avec Annabelle Guérédrat dans le cadre de l’émission « Notes d’hier et d’aujourd’hui », *Martinique 1^{re}*, 4 décembre, *YouTube*, enregistrement audiovisuel, www.youtube.com/watch?v=o0-WHoJXGM4
- LAMÉCA (s.d.), *La Médiathèque Caraïbe*, www.lameca.org
- LOPEZ, Yoann *et al.* (2018), « La mémoire de l’esclavage et de la traite négrière à Bordeaux », rapport final de la commission d’enquête sur la traite et l’esclavage ainsi que leur mémoire au sein de l’espace public bordelais, www.bordeaux.fr/images/ebx/fr/groupePiecesJointes/49310/2/pieceJointeSpec/155152/file/Rapport_09052018.pdf
- RUGARD, Laurence (2008), « *Techni’Ka* », *YouTube*, enregistrement audiovisuel, www.youtube.com/watch?v=n-YvW3w8XGE
- SALA-MOLINS, Louis (1987), *Le code noir*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».
- URBAN WALKER, Margaret (2014), « Moral Vulnerability and the Task of Reparations », dans Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds (dir.), *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford University Press, p. 110-133.
- VIALA, Fabienne (2014), *The Post-Columbus Syndrome: Identities, Cultural Nationalism and Commemorations in the Caribbean*, New York, Palgrave MacMillan, « New Caribbean Studies ».

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone

ALIX DE MORANT

Université Paul-Valéry –
Montpellier 3

(RIRRA 21)

Les gestes ordinaires sont au monde de l'art ce que les sans-papiers sont à l'état gouvernemental : une minorité existante et effectivement constitutive du tissu social, bien que dépourvue de pouvoir.

Barbara Formis

Pièce *in situ* de la compagnie de danse Jeanne Simone¹, *Nous sommes*² (figures 1 à 4) a été créée par Laure Terrier lors du festival Mimos en juillet 2015 et ensuite reprise en septembre de la même année sur la place Arnaud-Bernard à Toulouse, un vaste quadrilatère situé en zone frontalière entre la ville moderne et l'enclave moyenâgeuse qui jouxte la basilique Saint-Sernin. On a aménagé, en surface de cette place souvent surnommée Ali Bernard en raison de la forte présence dans le quartier d'une population d'origine maghrébine, une fontaine et quelques bancs qui font face aux épiceries, aux *snacks*, aux buvettes et à la boucherie halal. En dehors de ces activités commerciales, l'endroit est aussi bien connu pour le trafic illégal de cigarettes et de cannabis, et l'on y observe le manège des trafiquants qui s'y postent, tels des veilleurs impénitents, au milieu de l'animation piétonne et automobile incessante.

Longtemps, précise l'anthropologue Slimane Touhami, les migrations se sont fondues en harmonie sur Arnaud-Bernard. De l'Italien au Maghrébin, les mouvements de

-
- 1 La compagnie Jeanne Simone a été créée en 2004 à Besançon sous l'impulsion de la chorégraphe Laure Terrier.
 - 2 Spectacle de Laure Terrier, coécrit avec la complicité des artistes interprètes : Laetitia Andrieu, Mathias Forge, Guillaume Grisel, Céline Kerrec, Nicolas Lanier, Camille Perrin, Anne-Laure Pigache et Miles Siefridt.

populations qui se sont implantées dans cette partie de Toulouse ont participé à créer un Arnaud-Bernard longtemps cité pour sa tolérance et sa convivialité. Reste que la réalité d'aujourd'hui brise en partie le miroir attachant d'une ville fraternelle où chacun aime son voisin (Touhami, 2007 : 4).

Ce constat en demi-teintes de Touhami peut servir de point de départ à une réflexion sur le processus d'imprésentation³ des gestes ordinaires⁴ dans le dispositif chorégraphique de *Nous sommes*, qui les inscrit dans le contexte le plus trivial de leur émergence, soit la rue. Chorégrapheur pour un tel espace, alors même que la question de la communauté est devenue particulièrement sensible depuis les attentats de 2015, exige, pour l'artiste qui décide de s'y confronter, d'accepter de faire un pas de côté et d'abandonner l'artificialité toute relative d'un corps spectaculaire afin de se replacer avec une certaine humilité dans les circulations et les frictions permanentes qui caractérisent la vie urbaine. Comme l'écrit Barbara Formis,

la voie de l'imprésentation est synonyme de réconciliation puisqu'elle ne vise pas à identifier naïvement l'art avec la vie, mais plutôt à les faire dialoguer selon un rapport d'équivalence de valeur et de continuité de nature. Un rapport où ni l'art ne serait supérieur à la vie ni, inversement, la vie n'aurait de prétention de détenir la vérité sur l'art; un rapport où l'expérience esthétique définirait un champ commun entre les deux (Formis, 2010 : 21).

Il ne saurait en être autrement pour Terrier et les danseurs de *Nous sommes* dès lors que leur intention est de cohabiter sur un territoire avec ceux qui l'occupent déjà.

APPRÉHENDER LE TERRITOIRE

L'enjeu de la géographie politique c'est l'homme, en tant que membre d'une collectivité, dans son existence quotidienne.

Claude Raffestin

L'utilisation du pronom « nous » comme dénominateur commun dans le titre de cette création chorégraphique est révélateur, car il désigne tant le groupe des performeurs que le public qui assiste à la performance, tant les habitants d'un quartier qu'une communauté élargie⁵. Il n'est

- 3 Pour Barbara Formis l'imprésentation « consiste à mettre en place à la fois la représentation et son propre effacement, d'où par conséquent la suspension du processus scénique classique » (Formis, 2010 : 121).
- 4 « On peut affirmer que si le quotidien fait appel à une individualité et à une temporalité bien précises (ce que je fais tous les jours), l'ordinaire, lui, est moins déterminé : il évoque une communauté plus large et des capacités potentielles (ce que je pourrais / nous pourrions faire à n'importe quel moment) » (Formis, 2010 : 50).
- 5 « *Community* recouvre un champ très vaste en anglais et là où le Français peut penser aux hippies ou à un simple partage d'intérêts ou d'opinions, les Américains entendront aussi, selon le contexte, "tissu social", "collectivité", "groupe", "sens du groupe", "habitants d'un quartier ou d'une région" ou encore "entourage" » (Argaud et Luccioni, 2009 : vii-viii).

d'ailleurs pas sans rappeler le « nous » de *Ceremony of Us* (1969) d'Anna Halprin et les utopies communautaires d'une génération artistique mobilisée par la guerre du Vietnam et les conflits interraciaux. Pour mieux appréhender cet en-commun dont se revendique Terrier et qui évoque tout autant les comportements usuels que les incontournables nécessités de la sociabilité⁶, il faut revenir à la localisation spatiale et temporelle du projet et, donc, à la notion de territoire telle qu'elle est étudiée par la géographie culturelle. Dans la conception profondément humaniste du territoire de Claude Raffestin entrent en jeu des questions sociétales, mais également biologiques, comportementales, relationnelles. Le territoire ne peut pas, selon lui, seulement se rationaliser à partir de frontières et de limites (un temple, un quartier, une ville ou une nation, par exemple), mais doit être appréhendé comme un écosystème, comme ce système complexe « qu'entretient une collectivité, et partant un individu qui y appartient, avec l'extériorité et / ou l'altérité à l'aide de médiateurs. Il est possible de dire que les limites de [s]a territorialité sont les limites de [s]es médiateurs » (Raffestin, 1982 : 170). Pour Raffestin, le territoire est d'abord une affaire de coexistence. C'est par les individus qui s'y situent, par les relations qui s'y forment, par les échanges qui s'y déroulent et les liens qui s'y tissent qu'advient la territorialité. Dans le projet de la compagnie Jeanne Simone, la notion de collectivité apparaît précisément dès lors qu'un territoire commun se définit comme signifié par la présence des danseurs d'abord indiscernables de la foule qui se déverse en continu des faubourgs vers le centre-ville, puis médiateurs d'un geste de réparation qui fait trace pour les usagers du lieu ainsi que pour les spectateurs convoqués sur la place Arnaud-Bernard.

On retrouve ainsi, dans les spectacles de cette compagnie, les caractéristiques d'un art *contactuel* et contextuel qui, pour Paul Ardenne, cherche à concilier dans un même moment la sensibilité de l'émetteur et celle du récepteur. « Inutile sur ce terrain, dit-il, de pister les notions de beauté, de virtuosité, de savoir-faire. Elles sont remplacées par la relation, l'adaptation, la connexion, la mise en phase » (Ardenne, 2002 : 58). Ici, il s'agit de mettre à profit une attitude piétonne qui emprunte ses caractéristiques tant à la danse postmoderne américaine, laquelle avait introduit sur la scène de théâtre et de la galerie des actions et des gestes issus du quotidien⁷ en veillant à conserver leur rythme et leur temporalité, qu'aux préceptes démocratiques du Contact Improvisation⁸ comme

6 Erving Goffman soulignait déjà, dans les années 1970, le processus d'extériorisation qui consiste pour chaque passant d'une grande ville à user de toutes les ressources de l'expression corporelle pour se déplacer comme pour se signaler, de sorte que tout un chacun puisse déchiffrer de loin son comportement et, s'il n'est pas inhabituel ou déplacé, s'en trouver immédiatement rassuré. Il évoquait aussi tous ces gestes de réparation que le citadin se voit obligé d'effectuer au quotidien pour se situer dans les limites de la normalité (Goffman, 1973 : 137).

7 « D'un point de vue phénoménologique, nous préférons employer le terme de quotidien pour qualifier le monde de la vie. Parler d'ordinaire implique en effet déjà une position axiologique qui dépasse la simple description du mode de quotidien lui-même » (Bégout, 2005 : 39).

8 « J'ai appelé Contact Improvisation [...] une forme de mouvement dans laquelle par l'essence même du contact, du toucher et de l'échange de poids – la conversation entre les masses –, une communication interactive survient, ce qui amène les deux personnes à improviser simultanément de façon à suivre l'autre, comme dans une conversation » (Rainer, dans Paxton et Rainer, 2009 : 18).

«métaphore des relations sociales» (Banes, 2002 : 117). Partant d'une exploration physique de l'en-commun, Terrier s'efforce avec *Nous sommes* de montrer le corps collectif dans toute son humanité, avec ses tensions, ses tiraillements, ses vibrations, ses transferts d'énergie et ses oscillations :

Je joue avec le passant, celui qui est là par hasard ou celui qui vit là, qui y a ses habitudes. Toutes mes créations sont *in situ*. Même si j'ai des formes préétablies, une intention claire, l'écriture se lie, s'adapte au lieu choisi pour se colorer de ce qui va se passer. Je dois être disponible au camion poubelle qui fait irruption, à son volume, à son bruit, à la part de quotidien qu'il symbolise. Je dois être prête à dialoguer avec cette petite dame qui vient de traverser. Nos corps de danseurs ne tendent pas vers le spectaculaire, cette forme de perfection qui met à distance le spectateur. Je cherche tout au contraire à me mettre au diapason des corps et des espaces rencontrés dans leur fragilité pour tendre un miroir à notre condition humaine (Terrier, citée dans Compagnie Jeanne Simone, 2015).

La danse de Terrier se donne à voir dans une dimension sociale, comme l'expression même d'une «somato-psychologie de la vie quotidienne» (Pavis, 2007 : 75), au cours d'un événement à caractère ponctuel puisque pensé pour un site spécifique et dans une instantanéité pour lesquels le groupe de danseurs s'est lui-même préalablement testé et éprouvé. Ces interprètes – acteurs, musiciens ou danseurs – sont autant d'éléments représentatifs de cet anonymat du peuple de la rue. Silhouettes longilignes, rebondies ou trapues qui arpentent l'espace chargées de cabas, qui aident à parquer une voiture, à déménager des cartons, à faire traverser un enfant avant de grimper aux balcons ou d'improviser une échappée, elles fusionnent avec l'environnement dans lequel elles évoluent, se confondent avec la foule pour mieux s'en dégager en tant que singularités.

UNE COMPAGNIE DE TERRAIN

Dans le Contact Improvisation, le geste ne change pas de nature, il est exploité de telle manière qu'il garde son allure ordinaire tout en produisant des résultats musculaires et visuels surprenants. Il en résulte une expérience incarnée de l'indiscernabilité entre soi et le monde.

Barbara Formis

Chez Terrier, la singularité d'une écriture tient à l'émergence inopinée d'un événement corporel, sans convoquer le sensationnel, mais en tirant parti des paramètres de chaque situation, de sorte à contracter le moment présent en une «tension utopique de l'espace» (Bailly, 2013 : 16). En activant les courants et en modulant les flux d'une dynamique urbaine en perpétuel mouvement, elle compose avec la ville et ses ingrédients. Une marche, un arrêt et une course sont autant

de contrepoints dans la partition d'un lieu public, dans une approche toujours renouvelée de sa syntaxe et dans une compréhension kinesthésique de ses composantes architectoniques et humaines. Une chute, une assise ou un appui suffisent à changer de registre, à passer de la marche à la danse, du corps ordinaire au corps extraordinaire. Dans *Nous sommes*, il n'y a pas de recherche de la perfection de la forme ni même une quelconque envie d'épater l'auditoire par le soudain éclat d'un geste virtuose, mais bien la volonté de délimiter un «cadre attentionnel» (Soulier, 2016 : 12) qui requiert tant la disponibilité des performeurs que celle des spectateurs, qu'ils soient des festivaliers convoqués au spectacle, les occupants des lieux ou, plus fortuitement, de simples passants. L'idée qui sous-tend ce spectacle est que chacun, à son endroit et sans distinction de qualité, puisse faire l'expérience commune de l'espace traversé en l'éprouvant à l'aune de sa corporéité⁹. La délimitation spatiotemporelle de *Nous sommes* recrée une frontalité là où le projet précédent, *Le goudron n'est pas meuble*, cherchait à perturber le trafic automobile et pédestre pour provoquer une béance d'où pourrait surgir une dissidence. Cette fois, le dispositif vise, au contraire, à surdéterminer l'espace d'accueil du spectacle afin de mieux l'écouter respirer. La théâtralisation de la place publique est d'ailleurs soulignée par la présence d'un perchiste qui capte les sons qui s'y produisent pour les incorporer *in vivo* à la bande sonore. On s'éloigne cependant de la théâtralité pour structurer un imaginaire du présent, mais aussi pour mettre sur un pied d'égalité signifiant et signifié. Comme le précise Formis, se référant au processus Art / Vie qui guide les artistes de la danse postmoderne américaine,

l'esthétique de la *praxis* ordinaire telle qu'elle est entendue ici ne choisit pas un autre camp d'effectuation pour l'*aisthêsis*, mais elle considère cette même *aisthêsis* comme le fondement commun à l'expérience poïeticoartistique et à l'expérience tautologique de la vie. Il est donc possible de comprendre comme *aisthêsis* cette expérience subjective, affective et souvent somatique qui fournit ses bases au vécu ordinaire (Formis, 2010 : 192).

Dans *Nous sommes*, la danse ne s'éloigne jamais de la trivialité. L'ordinaire est son actualité et son activité dans un rapport perceptif et sensoriel qui associe déjà intériorité et extériorité. Il s'agit de donner du sens à une conduite et d'expérimenter un soi qui ne soit pas forclos. Ainsi, le spectacle commence avec l'intervention de Guillaume Grisel, figure qui se détache du fond ambiant pour affirmer avec insistance sa présence à la fois singulière et multiple :

Je suis Guillaume, je suis né en 1971, je suis locataire à Marseille... Je suis gaucher... Je suis un enfant... Je suis un adulte qui fume... Je suis tout... Nous sommes un tout... Nous sommes le centre... Je suis le cercle. Je suis un continent; nous sommes des frontières. Nous sommes des flux et je suis votre radio libre. Je suis un émetteur, nous sommes des antennes. Je suis un cube, nous sommes des puzzles¹⁰.

9 On retiendra ici la définition de corporéité de Francisco Varela, qui « désigne le corps comme structure vécue et comme contexte ou lieu des mécanismes cognitifs » (Varela, Thompson et Rosch, 1993 : 18).

10 La restitution du monologue de Guillaume Grisel se fonde sur les captations du spectacle au festival Mimos en juillet 2015, à Toulouse, toutes deux visionnées pour les besoins de cette étude.

Il fait mine avec ses mains de rétrécir le monde pour qu'il tienne dans une boîte: « Je suis un pas en avant, une main tendue, un bras d'honneur ». Son geste accompagne sa parole, la souligne: « nous sommes un ensemble », poursuit-il. Peu à peu son corps se place, se stabilise et s'ancre dans le sol. Du regard, Grisel embrasse l'ensemble dont il est l'interface, ce « nous » constitué de tous les sujets présents à cette heure et sur cette place, rejoint par le reste des danseurs qui se mettent à parler tous en même temps et qui reprennent isolément toute une kyrielle de microgestes. Ces petits gestes qui mesurent, cadrent ou bien, plus prosaïquement, parasitent le discours – moulinets de poignets, haussements d'épaules, roulements d'yeux, main qui rajuste une bretelle de soutien-gorge... – constituent toute une motilité désordonnée qui va migrer imperceptiblement et de façon intermittente vers un phrasé plus chorégraphique avant de se dissoudre à nouveau dans les *tempos* urbains.

VERS UNE ORIENTATION ACTIVE

Les lieux de la ville se distinguent par une singulière composition de vitesses et de lenteurs, de phénomènes sociaux et physiques coprésents et/ou alternés. Le sentiment de vitesse relative est aussi donné par l'environnement dans lequel on baigne et qui nous emporte dans son mouvement. Les lieux ne sont pas statiques, ils se transforment sur eux-mêmes, parfois d'une heure à l'autre, ou encore entre le jour et la nuit, la semaine et le week-end, les périodes de travail et de vacances, au cours de saisons. Ainsi, chaque lieu mute selon des *tempos* propres aux activités et phénomènes naturels et artificiels qui le composent. Ces compositions, sortes de chorégraphies, n'ont pas été écrites, mais celui qui habite un lieu les connaît intimement.

Alain Guez

Avant de tenter de poétiser la ville, ou de l'« ioniser » (Bailly, 2013: 24), les interprètes de la compagnie Jeanne Simone doivent travailler leur posture afin de prendre pied sur un sol commun, car ils ne sont pas tous danseurs de formation; le groupe s'élargit à des comédiens et à des musiciens. Si la plupart ont une pratique somatique régulière, d'autres ne prennent pas spécialement soin de leur corps. Issus d'horizons divers, inégaux dans leurs aptitudes, ils doivent trouver une concordance entre l'intime et le collectif, et parvenir à se lier en constituant un espace de référence – nommé « la base » par Terrier (entretien avec Alix de Morant, octobre 2015). La base est un amalgame, un conglomerat d'expériences, de repères autobiographiques et individuels¹¹, et

11 On pense ici aux associations d'idées qui, chez Pina Bausch par exemple, surgissent en période d'improvisation.

de savoirs kinesthésiques¹² qui engendrent au sein de ce groupe hétérogène un rapport spécifique à l'altérité, même si chacun, dans *Nous sommes*, parle et agit en son nom propre¹³. Il y a, en effet, de l'irréductible dans la manière qu'ont les interprètes de se livrer en public et d'apparaître cependant comme des anonymes, ces êtres du dehors que l'on croise sans pouvoir les distinguer.

La base, c'est donc d'abord une abscisse ordonnée, un alignement qui, dans la verticalité, relie la voûte plantaire, le genou, le plancher pelvien et le palais mou. « Apprendre à agir sur le monde et à rentrer en communication avec les autres tout en restant *chez soi*, sur ses pieds, permet un véritable espace de dialogue », nous rappelle Odile Rouquet (2000 : 67; souligné dans le texte). Cette maxime, qui n'est pas sans évoquer les préceptes élémentaires du corps dansant – « se lever, se tenir debout, bouger : aucun mouvement ne se fait sans engager un dialogue avec la gravité » (Amagatsu, 2000 : 22) –, semble ici s'adresser en priorité à Camille Perrin, cet interprète corpulent à la tonalité de jeu burlesque qui, de chute en dégringolade dans *Nous sommes*, gagne de haute lutte le droit à pouvoir enfin se mettre sur ses pieds.

C'est également une préparation motrice qui mobilise tout l'imaginaire biologique du Body-Mind Centering¹⁴ et repose en tout premier lieu sur l'expérience transmissible de Terrier. Le BMC est présenté par la chorégraphe comme le fondement de sa pratique et comme une méthode de travail qui sert la cohésion du groupe. Comme tant d'autres, sans être certifiée par les instances qui divulguent et protègent ces modules de formation, la danseuse autodidacte a suivi les enseignements du BMC. Elle s'en est approprié les outils qui lui ont révélé son potentiel créatif et lui ont permis de développer des processus de composition instantanée. Ils l'ont aussi aidé à aborder la rue dans sa rudesse et ses aspérités comme à en maîtriser les inattendus. Comme l'écrit Bonnie Bainbridge Cohen, « cette concentration sur le dehors peut se manifester sous la forme d'un renforcement des perceptions orientées vers l'extérieur : vue, ouïe, odorat » (Bainbridge Cohen, 2002 : 54), mais elle peut également s'ancrer plus profondément dans d'autres systèmes : nerveux, lymphatique, endocrinien ou cellulaire. Bainbridge Cohen explique qu'

[e]n développant notre conscience à un niveau cellulaire, et tissulaire, nous devenons plus aptes à nous comprendre nous-mêmes. En augmentant notre compréhension de nous-mêmes, nous augmentons notre compréhension des autres et notre compassion. En percevant le caractère unique des cellules dans le contexte de l'harmonie tissulaire[,] nous apprenons ce qu'est l'individualité dans le contexte de la communauté (Bainbridge Cohen, 2002 : 29).

12 On se réfère ici au concept de *bodily knowledge* forgé par Jaana Parviainen (2002).

13 La pièce inclut plusieurs monologues, directement inspirés de la biographie des interprètes.

14 Conçu par la thérapeute Bonnie Bainbridge Cohen et aujourd'hui marque déposée, le Body-Mind Centering est un cycle d'études du corps en mouvement. S'inspirant de connaissances scientifiques en anatomie, physiologie, kinésiologie, mais puisant aussi aux sources du yoga ou des arts martiaux, le BMC est une approche holistique qui passe par une exploration fine de la perception, notamment au moyen du toucher. Ce travail invite à une découverte des systèmes du corps (squelette, systèmes nerveux, musculaire et endocrinien) qui font chacun émerger des états de corps, des qualités et des états d'esprit spécifiques.

Cette déclaration d'intention est le socle sur lequel s'est élaborée, au cours des trente dernières années, la méthode si populaire parmi les danseurs de réadaptation fonctionnelle du BMC. Elle est aussi une idéologie. Jérémy Damian émet en effet l'hypothèse que, dans le BMC comme dans le Contact Improvisation, se constitue, à partir de l'incorporation de leurs préceptes basés sur la conscientisation du mouvement, le ressenti et le toucher, un sens de la collectivité fondé principalement sur une terminologie et un vécu commun. « Les praticiens du BMC forment un collectif au sein duquel l'unité de référence ne peut pas seulement être celle de l'individu aux prises avec sa dimension intérieure mais celle du BMC en tant que pratique collective stabilisée autour d'un ensemble de savoirs, de connaissances, d'expériences », suppose Damian (2014: 152). Cela équivaut à dire que le « nous » que propose Terrier la situe aussi en tant qu'actrice de cette communauté qui cherche, par le Contact Improvisation ou le BMC, à accroître ses modes de sentir comme à trouver de nouvelles manières d'entrer en relation avec son environnement immédiat. Toujours selon Damian, adopter ces pratiques, c'est « devenir un expert en détection », c'est-à-dire être susceptible de « détecter des aspects du monde, des qualités, des entités qui ne nous sont pas directement données dans notre expérience de la vie quotidienne mais potentialisées par des dispositifs spécifiques » (Damian, 2014: 472).

L'ambition de *Nous sommes* n'est-elle pas de vouloir partir du corps singularisé et conscientisé du danseur contemporain pour tenter de revitaliser une communauté dévitalisée? Par quel autre médium faire passer ce courant qui s'établit entre un petit groupe d'initiés afin d'en faire profiter une communauté d'expérience plus large? Il y a, dans ce concept de la base développé au sein de la compagnie Jeanne Simone, une harmonie entre une partition individuelle, secrète, intériorisée, celle qui constitue le danseur en tant que sujet, et celle de l'espace public comme espace de projection et surface d'inscription de son geste. Comme le remarque Catherine Grout, auteure dont les écrits ont abondamment nourri les répétitions :

La notion du entre, ou de ce qui se passe entre les personnes, diffère si on la considère en une suite de causalités (un sujet réagit à ce qu'il perçoit) ou suivant le principe de l'énaction: chaque personne, par sa posture, sa manière de voir ou de regarder, ses gestes et son horizon participe de ce qui se passe et qu'elle fait émerger simultanément avec les autres. Alors le politique comme potentiel se déploie dans le même mouvement (Grout, 2012: 110).

Revenant sur les pas de Francisco Varela, Catherine Grout, dans le sillage de la phénoménologie merleau-pontienne selon laquelle l'organisme donne forme à son environnement, parle bien d'une transformation qualitative du vécu, d'une posture énaactive reposant sur une approche holistique, phénoménologique et cognitive incarnée, dans une attention accrue à ce qui fait l'essence de l'humain.

Figure 1 : *Nous sommes*, avec Céline Kerrec rampant sous les jambes d'un habitant du quartier. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.



Figure 2 : *Nous sommes*, avec, de gauche à droite, Camille Perrin, Céline Kerrec, Anne-Laure Pigache, Guillaume Grisel, Nicolas Lanier, Mathias Forge, Miles Siefriid et Laetitia Andrieu. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.





Figure 3 : *Nous sommes*, avec Miles Siefridt debout sur la rambarde. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.



Figure 4 : *Nous sommes*, avec Miles Siefridt et Mathias Forge. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.

UNE GESTUALITÉ ENGAGÉE

Si je peux circuler, danser par rapport à ma propre corporéité, je peux ouvrir un champ d'émergence pour l'autre, qui lui donne accès à un geste autre. La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps [...]. Partager un territoire à plusieurs, c'est déjà partager son propre territoire, interne [...]. La danse ne parle que de cela, du partage du territoire...

Hubert Godard

En postface de l'opuscule *Gestes à l'œuvre?* (2015), le philosophe Jacinto Lageira signifie la nécessité de considérer le geste comme faisant part d'un acte qui engage celui qui l'accomplit envers celui qui le reçoit, en marquant bien le fait qu'il ne peut y avoir de dissociation entre la dimension esthétique et la dimension événementielle du geste. Qui s'intéresse aux arts en espace public ne saurait en effet se défaire de cette double portée d'une proposition artistique exposée aux yeux de tous en milieu ouvert et ne saurait l'aborder en laissant de côté des questions de corporéité (et, avec elle, de posture, d'orientation, de tonicité, de sensibilité, de disponibilité et de vigilance) en n'articulant pas bio et politique. Ainsi Lageira précise que

[l]'intercorporéité engagée par le geste artistique d'autrui ne peut se réduire à un agir contemplé de l'extérieur et à distance, mais il ne saurait non plus rendre toute gestuelle esthétique ou esthétisable, ce qui serait artialiser le socio-politique ou l'éthique avec les conséquences désastreuses que l'on sait. *Praxis*, et *poïesis*, contiennent bien depuis leur origine, l'idée d'une action et d'un faire, d'une pratique et d'une création, dont l'une des lignes de force est plus que jamais à l'ordre du jour: l'agir est toujours un interagir [...]. Interagir avec autrui suppose [...] que le tout premier geste symbolique et concret à effectuer est celui du lien (Lageira, 2015: 162).

À en croire Terrier, *Nous sommes* est un projet qui émane du cœur, le maître de toutes les fonctions vitales qui, en médecine chinoise, favorisent circulation et relation. Dans l'imaginaire du BMC, les états de corps sont intrinsèquement dépendants du bon fonctionnement des organes. Cœur, foie, rate ou poumon sont les partenaires du danseur (ou du thérapeute) qui peut puiser dans leur matérialité comme dans leurs qualités *a priori* peu expérimentables. En travaillant à les renforcer, on parvient, selon Bainbridge Cohen, à une meilleure appréhension des principes physiques qui les régissent et on développe notre capacité à faire preuve d'empathie envers un espace culturel et social qu'on voudrait plus démocratique. À évoquer les pulsations du muscle cardiaque qui s'ouvre et se ferme, à visualiser les flux et les reflux sanguins régis par la pompe artérielle, à se concentrer sur la symbolique des émotions liées au cœur (passion, compassion, authenticité, sincérité, générosité), on découvrirait tant une manière de s'accorder soi-même qu'une possibilité

de se raccorder à un territoire. « Arnaud-Bernard, c'est d'abord un cœur avec la place du même nom, rendez-vous obligé des matchs de foot improvisés, des bouquinistes ambulants et des manifestations où culture et boisson font bon ménage », notait, en observateur de ses usages, Touhami (2007 : 1). En insérant du cœur dans *Nous sommes* et du particulier au sein du collectif, les interprètes de la compagnie Jeanne Simone cherchaient, place Armand-Bernard, le samedi 19 septembre 2015 à dix-huit heures, à désamorcer le désarroi des émotions collectives pour tenter, par un processus d'échoïsation kinesthésique, d'instaurer un moment fugitif d'équilibre.

AMAGATSU, Ushio (2000), *Dialogue avec la gravité*, trad. Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit ».

ARDENNE, Paul (2002), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, « Essais ».

ARGAUD, Élise et Denise LUCCIONI (2009), « Note des traductrices », préface à Anna Halprin, *Mouvements de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, p. vii-viii.

BAILLY, Jean-Christophe (2013), *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie ».

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie (2002), *Sentir, ressentir, agir : l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, trad. Madie Boucon, Bruxelles, Contredanse, « Nouvelles de danse ».

BANES, Sally (2002), *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Pantin, Centre national de la danse; Paris, Chiron.

BÉGOUT, Bruce (2005), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.

COMPAGNIE JEANNE SIMONE (2015), « *Nous sommes* : portraits chorégraphiques et sonores dans l'espace public », dossier artistique, docplayer.fr/39204829-Nous-sommes-une-production-de-jeanne-simone-portraits-choregraphiques-et-sonores-dans-l-espace-public.htm

DAMIAN, Jérémy (2014), « Intériorités/sensations/consciencences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering », thèse de doctorat, Grenoble, Université Grenoble Alpes.

FORMIS, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Lignes d'art ».

GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Khim, Paris, Minuit, « Le sens commun », vol. 2 (« Les relations en public »).

GROUT, Catherine (2012), *L'horizon du sujet*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais ».

- LAGEIRA, Jacinto (2015), « Postface » à Barbara Formis, *Gestes à l'œuvre?*, Lille, De l'Incidence.
- PARVIAINEN, Jaana (2002), « Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance », *Dance Research Journal*, vol. 34, n° 1, p. 11-26.
- PAVIS, Patrice (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- PAXTON, Steve et Yvonne RAINER (2009 [1997]), « Conversation », *Nouvelles de danse*, n°s 32-33, p. 14-41.
- RAFFESTIN, Claude (1982), « Remarques sur les notions d'espace, de territoire, de territorialité », *Espaces et sociétés*, n° 41, p. 167-171.
- ROUQUET, Odile (2000), « Les gestes fondamentaux: savoir ce que je fais tout en sachant où je suis », *En corps à l'école*, actes du XVI^e congrès national de la Fédération Nationale des Associations des Rééducateurs de l'Éducation Nationale du 24 au 27 mai, Caen, p. 66-67.
- SOULIER, Noé (2016), *Actions, mouvements et gestes*, Paris, Centre national de la danse, « Carnets ».
- TOUHAMI, Slimane (2007), « Arnaud-Bernard, ou quand l'autre fait la ville », *Cahiers de Framespa*, n° 3, framespa.revues.org/380
- VARELA, Francisco, Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH (1993), *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, « La couleur des idées ».

Ces gestes qui nous font : *MayB* de Maguy Marin

PASCALE CAEMERBEKE
Chercheuse indépendante

L'acteur sait seulement témoigner, agir, penser avec ses mains, prêter souffle, offrir son corps en acte; s'il témoigne de la vérité, c'est par sa présence, l'offrande d'un instant, la présentation d'un corps humain, le don et l'abandon d'un souffle singulier. C'est un engagé de la chair, un pratiquant : il ne sait rien dire – ni de la vérité, ni de l'homme, ni de l'univers –, mais il témoigne de la chair du temps, du souffle, du langage et de la nature; il s'y exerce corps et âme; et parfois, en le désirant de toutes ses forces mais sans jamais l'avoir voulu, il s'accorde à la création.

Valère Novarina

GESTES COLLECTIFS

MayB, œuvre de répertoire jouée dans le monde entier, est d'abord une petite troupe d'êtres humains, cinq hommes et cinq femmes qui font chœur, c'est-à-dire qu'ils posent un geste s'inscrivant déjà dans un *faire-ensemble* ou, du moins, dans un *être-ensemble*. Le titre de cette œuvre, inspirée d'une lecture de Samuel Beckett, fait référence au prénom de la mère de cet auteur et au « titre d'un premier spectacle qu'il avait donné au lycée¹ ». Maguy Marin a créé *MayB* en novembre 1981 à la Maison des arts et de la culture de Créteil, où sa compagnie s'était installée un an avant. Elle avait monté son premier spectacle suite à sa formation classique, alors qu'elle dansait encore avec Maurice Béjart et après avoir suivi le cursus de son école, Mudra. Sa

1 « Les sources d'un titre sont toujours mystérieuses. May était le prénom de la mère de Beckett. *Peut-être*, le titre d'un premier spectacle qu'il avait donné au lycée. Et puis *MayB* sonne bien pour un spectacle sur Beckett » (Marin, 1993 : 112).

compagnie devient le Centre chorégraphique national en 1985 à Créteil, puis à Rillieux-La-Pape, en banlieue lyonnaise. En 2011, elle redevient indépendante et s'installe au Théâtre Garonne à Toulouse. En 2015, elle crée son propre lieu baptisé Ramdam, près de Lyon. En avril 2016, la «Biennale de Venise [...] a décerné un Lion d'or à [...] Marin pour "ses recherches sur le corps et l'espace" révélant "la complexité de l'homme contemporain"» (Denave, 2016).

En trente-cinq ans, beaucoup de choses ont été écrites sur *MayB*. Je me suis servie de la captation de décembre 1983 à la Maison des arts et de la culture de Créteil, réalisée par Paul Robin Benhaïou et disponible à la Bibliothèque nationale de France, et de celle de 1999 de Luc Riolon et Charles Picq. Il existe aussi une captation de 1993, prise durant Mimos, le Festival international des Arts du Mime et du Geste. J'avais vu *MayB* en 2012 au Centquatre de Paris. À l'époque de sa création, les critiques étaient loin d'être unanimes, les spectateurs d'hier étant sans doute moins enclins à s'identifier aux personnages :

À cette époque-là, la danse contemporaine était dans une démarche d'émancipation par rapport aux autres arts de la scène avec une forte influence des chorégraphes américains. Le rapport à la théâtralité de la pièce a été assez mal perçu. Quant au public, la pièce le repoussait parce qu'elle remettait en question les critères habituels recherchés dans la danse – la beauté, la jeunesse, l'harmonie – en mettant en scène des danseurs avilis, sales, des êtres en proie à toutes sortes de pulsions (Marin, citée dans Notte, 2012).

Aujourd'hui œuvre de répertoire, souvent reprise², elle est intemporelle, évoluant tout en gardant sa structure. Matthieu Perpoint, qui a dansé dans *MayB*, parle de « changements d'interprétation [...] plus que de forme » (Perpoint, cité dans Prokhoris, 2012 : 252). Dans le DVD qui accompagne l'ouvrage de Sabine Prokhoris (2012), Marin affirme :

Je suis toujours étonnée de voir l'immense variété des hommes, des êtres humains, on a quand même tous le même corps : une tête, des bouts de bras, des pieds, des jambes... des corps quoi ! On mange, on a les mêmes fonctions, en plus... Faut manger, faut dormir, faut chier, faut faire l'amour... Tout ça est là, quoi, on a toutes ces possibilités, ces facultés... Ces organisations, si on peut dire, physiques. Et quand même, aucun ne dit [la] même [chose], cette variation, c'est incroyable ! Cette variété de visages, d'yeux, de couleurs de cheveux, des gens qui se ressemblent mais pas tout à fait, même des jumeaux en fait, ils ne sont jamais tout à fait pareils [...]. Il y a beaucoup de choses en commun : la fatigue d'un homme par exemple, c'est la fatigue d'un homme, le sommeil, c'est le sommeil, il y a beaucoup de points comme ça où on partage les mêmes choses en réalité, des choses différentes aussi.

2 L'édition 2016 de Talents Adami Danse a été confiée à Marin, et cinq danseurs ont intégré la compagnie pour la reprise de *MayB* au printemps 2017 (voir la vidéo de la transmission de *MayB* à ces cinq jeunes interprètes : www.vimeo.com/194477817). *MayB* est repris au printemps 2019 dans la programmation du Théâtre de la Ville de Paris.

Je commencerai, dans cet article, par présenter quelques exemples illustrant l'intérêt de la chorégraphie pour la manière originale qu'a chacun d'accomplir des gestes du quotidien. Puis, je me pencherai sur la structure de *May B*. Enfin, je m'intéresserai à quelques « gestes phares », pour reprendre l'expression employée en introduction par Ariane Martinez³, c'est-à-dire ces gestes qui éclairent notre condition humaine et peuvent la définir.

LES GESTES ORDINAIRES CHEZ MAGUY MARIN

Une des spécificités du geste ordinaire est le fait d'être répété et partagé par le plus grand nombre. Un saut de chat est un geste ordinaire pour un danseur classique, mais ne l'est pas pour tous. C'est ce qui différencierait les gestes ordinaires des gestes quotidiens : « Si le quotidien est privé et intime, l'ordinaire est collectif et social. Si le quotidien est ce que chacun fait, l'ordinaire est ce qui pourrait être fait par n'importe qui. Le quotidien est dans l'effectif, l'ordinaire dans le potentiel » (Formis, 2010 : 50). Les gestes ordinaires partagés par tous seraient ainsi des gestes emblématiques de la condition humaine, comme remuer la queue l'est pour un chien, même s'il est amputé de celle-ci.

Dans *May B*, la répétition de séquences de gestes fait résonner l'enfance, celle de chacun comme celle de l'humanité. « En effet, écrit Walter Benjamin, toute expérience profonde veut insatiablement, jusqu'à la fin de toute chose, répétition et retour, restitution d'une situation originaire où elle a pris sa source » (Benjamin, 2011 : 97). Au début du spectacle, les personnages, en pyjama et chemise de nuit, portent des chaussons aux pieds et sont enduits d'argile, les yeux cernés de noir. L'utilisation du noir et du blanc renforce un sentiment d'origine, sachant que l'origine est une représentation qui travaille le présent de sa nostalgie : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. [...] L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'advenir » (Benjamin, 1985 : 43). Les gestes précis et stylisés sont dansés sans que l'on ne perçoive leur difficulté d'exécution. Lors de sa création, comme il n'y avait que cinq danseuses et un danseur dans la compagnie, Marin avait passé une annonce ainsi formulée : « Recherchons hommes sans qualification, tous genres, toutes tailles » (Marin, citée dans Noël, 1993 : 112). Peu de temps plus tard, les répétitions avaient commencé avec un homme âgé.

Le spectateur sent qu'il pourrait danser ces gestes simples comme les danseurs et, de fait, danse avec eux. Michèle Febvre précise que

« le geste simple » est d'abord un geste qui a « servi », comme on le dit d'un objet ; son usage l'a marqué, patiné en quelque sorte et révèle toujours plus que sa forme. Il ne s'agit

3 Voir son texte « Explorer l'ordinaire », p. 9 du présent numéro.

pas de l'utiliser pour illustrer la prétendue psychologie du personnage chère aux héritiers stanislavskiens, mais de le mettre en jeu pour ce qu'il porte déjà de charge émotive ou symbolique ou tout simplement de trajets énergétiques appartenant au corps vivant (Febvre, 1995: 38).

D'ailleurs, beaucoup d'amateurs travaillent *MayB*, mais l'apparente facilité de la chorégraphie est illusoire, comme l'indique Françoise Leick qui l'a beaucoup interprétée :

Il y a beaucoup de choses à intégrer. [...] Il y a la musique, le mouvement, il y a ce rapport au temps : dilatation du temps, contraction du temps dans les mouvements, et puis cette énergie, retenue ou au contraire explosive, dans des petits mouvements souvent arrêtés, saccadés, à investir très vite et très entièrement. Il y a le personnage [...] dans un groupe souvent serré. [...] Il y a une rythmique, un rapport de temps, de poids, une façon de bouger, de se mettre en mouvement, d'accélérer, de ralentir, de rire, de regarder, qui lui est propre, mais dans l'équilibre du groupe voulu par la chorégraphie (Leick, citée dans Prokhoris, 2012: 253).

Le danseur de *MayB*, dans sa danse même, est au confluent du collectif et du singulier avec la corporéité spécifique de son personnage qui, dans un glissement métonymique, devient son nom : la grosse, l'oreille, l'épaule, etc. Ce geste politique de lier le collectif au singulier, et inversement, est en effet au cœur du travail artistique de Marin. Voilà ce qu'elle disait de son spectacle en 2014 : « C'est une pièce fondatrice pour moi. Je n'ai pas arrêté depuis de travailler sur ce qu'elle mettait en jeu : la fragilité du corps, la question du silence et de l'immobilité, celle du chœur aussi, cette somme d'individualités qui agissent pourtant dans un espace commun » (Marin, citée dans Besançon, 2014).

Dès le début de son travail, Marin ancre les « gestes du quotidien » à sa pratique :

J'ai entendu parler pour la première fois de Pina [Bausch] en 1978, juste après le concours de Bagnolet. [...] Quand Pina est venue à Paris en 1979 avec *Les sept péchés capitaux* – la première pièce que je voyais d'elle – ce fut un choc. [...] Je me sentais à la fois très proche et gênée par cette proximité. Je venais de faire un ballet *Contrastes*, où je commençais à utiliser les gestes du quotidien. Dans la deuxième partie, il y avait un petit duo où deux femmes en tailleur entrent et s'essuient avec la main. J'avais fait cela dans mon spectacle avant de voir *Les sept péchés*. C'est ce que j'appelle la conscience collective, des gens qui, à des kilomètres de distance, travaillent sur une même chose. J'avais l'impression qu'elle était déjà plus loin dans son travail, ce qui provoquait une gêne supplémentaire. Après, j'ai compris en quoi ce travail était différent du mien (Marin, citée dans Noisette, 1997: 27).

Dans *Babel Babel* (1982), elle s'intéressait aux gestes des bébés. Dans *Points de fuite* (2001), le spectacle débutait par l'entrée de chaque interprète qui restait face au public et le regardait. À propos de ce face-à-face, Marin affirme : « J'aime beaucoup ce moment parce que c'est comme

si on réalisait que c'est un moment commun qui est vécu au présent aussi⁴». *Faces* (2011) commençait et se terminait également par le geste de regarder, que l'on retrouve dans *MayB*. *Umwelt* (2004) est une suite de séquences cadrées de gestes ordinaires, comme ôter une robe, croquer une pomme, etc. De *Salves* (2010), Marin dit : « la question du collectif revient beaucoup et dans *Salves* et dans *Umwelt*, [comme] dans toutes les pièces en fait. Pour créer du collectif, il faut que chacun puisse être dans un endroit de relais, un lieu où les forces passent d'un lieu à l'autre, d'un corps à l'autre⁵ ». Dans *Salves*, les interprètes se passent des objets, dans un geste qu'on appelle faire la chaîne. Dans *MayB*, ce sont des personnes que l'on se passe. On retrouve des configurations de cette chaîne humaine dans nombre de spectacles de Marin, comme dans *Faces* ou dans *Bit* (2014), où cette forme – chacun tenant quelqu'un et étant tenu par un autre – est déclinée tout au long du spectacle. Elle est également présente dans *MayB* et pourrait être un point d'entrée pour parler du travail de la chorégraphe. Comme le disait Marin en 2012 : « Il y a des gestes qui aident à vivre » (Marin, citée dans Chaudon, 2012). La ronde et la farandole, autant de gestes qui invitent à tendre et à prendre les mains, pourraient être de ceux-là :

Dans les danses pratiquées hors du contexte théâtral, la forme du cercle fermé, appelée aussi ronde, est très commune, aussi bien en Europe que sur d'autres territoires. La ronde peut véhiculer un imaginaire étouffant, celui d'un espace clos, dont on ne s'échappe pas. Mais elle peut également être synonyme de cycle, de retour au même [...]. Cependant, la ronde met aussi en évidence le caractère collectif et soudé du groupe qui la compose, la solidarité et le rapport d'égalité qui existent entre ses membres. [...] Le dispositif en cercle est présent dans la carole médiévale, puis dans les branles, composés de pas réglés, qui étaient dansés dans toute l'Europe à la Renaissance [...], avec de nombreuses formes régionales combinant les différents pas de danse. [...] À la fin de l'Ancien Régime, la ronde est encore l'expérience de danse la plus commune dans les milieux ruraux français. [...] [E]lle perdure jusqu'à nos jours dans les rondes enfantines. [...] Une chaîne ouverte peut aussi avoir un parcours circulaire, comme la farandole en Provence. [...] La ronde est donc la forme de danse la plus unifiante, la plus monolithique, c'est la danse d'une communauté à la fois protectrice et contraignante (Jacoto, 2012 : 134-136).

STRUCTURE DE *MAYB*

Le spectacle peut se découper en trois parties, en fonction des musiques. La première partie dure une demi-heure. Le lied « Der Doppelgänger » de Schubert s'entend dans le noir. Quand les lumières s'allument, la musique s'arrête. Une première sous-partie sans musique est rythmée par les pas traînés et les souffles. Elle dure six minutes (dans la captation de 1983, le spectacle débutait par l'immobilité des danseurs mus par un premier coup de sifflet, suivi de deux autres. Dans celle de 1999, les coups de sifflet sont supprimés ainsi que les deux premières minutes du spectacle).

4 Citation tirée du DVD accompagnant l'ouvrage de Sabine Prokhoris (2012).

5 *Idem*.

Une seconde sous-partie est dansée sur une musique de carnaval, entrecoupée de silences. La seconde partie dure presque une demi-heure et se compose de trois sous-parties : la première avec le premier mouvement de la symphonie tragique de Schubert (D. 417), qui dure dix minutes; la deuxième, transitoire, avec le lied « La jeune fille et la mort » (D. 531), de Schubert toujours et chanté, semble-t-il, par Jessye Norman; et la troisième avec un mouvement de quatuor (quatuor à cordes n° 14, surnommé « La jeune fille et la mort », D. 810) dans lequel Schubert a utilisé le même thème que dans le lied susmentionné. Marin avait le désir d'intégrer cette composition de Schubert⁶ avant même que Beckett ne lui parle de ces deux lieds lors d'une rencontre. Ces derniers ouvrent et ferment *MayB* comme des parenthèses invitant à entrer dans le spectacle et à en sortir. La troisième partie dure vingt minutes et comprend la chanson « Jesus Blood Never Failed Me Yet » de Gavin Bryars, puis le lied « Der Leiermann » de Schubert (D. 911 : 24), qui accompagne le personnage seul restant immobile jusqu'au noir.

DE LA BANDE AU CHŒUR CARNAVALESQUE

Le bruit des pas traînés, avec des arrêts, et les sons de respiration produits par le groupe « comme un seul homme » obéissent à une rythmique (2, 3, 4, 7). Ces derniers proviennent du ventre, du nez, de la gorge : halètements, puis sons articulés jusqu'à la profération, en fin de séquence, des premières paroles de *Fin de partie* de Beckett, qui correspondent à la rythmique du spectacle : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ! » Dans cette première sous-partie, nous assistons au geste de la parole, à sa naissance.

Dans la seconde sous-partie, il s'agit du geste de danser ensemble et, plus précisément, lors du carnaval. La musique est celle du carnaval de Binche, un des plus anciens de Belgique. La fanfare qui l'anime est composée de cuivres, de pipeaux, de tambours; elle marche au pas avec les Gilles. Ceux-ci, dans leur costume bariolé et rembourré, leur coiffe de plumes ou leur masque, ont des grelots à la ceinture ainsi que des sabots aux pieds et rythment la cadence. Le mot « carnaval » vient du latin *caro*, *carnis*, qui renvoie à la chair, à la viande; c'est un moment où la chair exulte et où la population se laisse émouvoir par la musique répétitive et l'alcool. C'est un espace commun et symbolique où s'expriment les pulsions les plus secrètes, notamment sexuelles. Cette danse énergétique et chorale fonde le groupe qui jubile jusqu'à la violence de l'affrontement. Cette séquence, dansée en groupe et par couples interchangeables, progresse par paliers marqués par des interruptions de la musique.

Le premier arrêt dissout le groupe, chaque individu se retrouve un peu perdu et laisse échapper des ondes de danse qui continuent à résonner dans son corps. Durant le second arrêt, les personnages s'échangent des fluides sexuels avec les mains. À la reprise de la musique, les

6 Marin a monté *La jeune fille et la mort* en 1979.

couples dansent de plus belle. Il est intéressant de souligner la subjectivité du regard des spectateurs et l'interprétation de chacun face à ce qu'il voit. Véronique Védrenne décrit ce passage ainsi :

Deux personnages, après la ronde d'accouplements, farfouillent tour à tour, dans l'entrejambe de leurs caleçons, à la recherche d'une puce (ou d'un morpion) que le premier, alors qu'il croit la tenir entre ses doigts, laisse échapper et qui, à en croire la gesticulation similaire du second, s'est réfugiée dans le pantalon de ce dernier. Cette courte pantomime est sans doute une citation transposée gestuellement du passage de *Fin de partie* où Hamm et Clov craignent de voir un retour en force de l'humanité à partir de l'insecte qui démange Clov (Védrenne, 2002 : 182).

Le troisième arrêt est un tournant : les personnages ôtent leurs chaussons et se lancent dans une danse de plus en plus sexuelle, la plupart du temps au sol, « une danse du lit ». L'excitation atteint son comble lors du quatrième arrêt, où chacun se masturbe jusqu'à la jouissance, qui laisse ensuite place à la tristesse et aux pleurs. Une des protagonistes entonne alors un petit chant qui fait pouffer les autres de rire. La danse reprend et intègre le rire, mais deux personnages en viennent aux mains, puis se prennent dans les bras lorsque l'interruption de la musique immobilise le groupe.

DE LA GUERRE DES CLANS AU GROUPE SOCIAL, DU GROUPE SOCIAL À L'INDIVIDU

Le groupe demeure statique au moment où débute la symphonie tragique de Schubert, qui le fait percevoir autrement, à travers le geste d'écouter cette fois-ci. Se déclenche ensuite une guerre de clans formés autour des deux protagonistes qui se battaient. Cette sous-partie revisite tous les gestes du combat et de l'affrontement, de la farandole à la mêlée, mais aussi les gestes de cohésion au sein de chaque groupe, et se termine par un rire qui désamorçait la violence. La sous-partie transitoire débute dans l'immobilité, dans le geste d'écouter le lied « La jeune fille et la mort » qui agit comme une prise de conscience. Le texte du lied a ici son importance puisque la jeune fille voit s'approcher la mort. Le groupe se défait avec la voix chantée qui semble résonner en chacun pour en faire des sujets, recentrés dans une posture d'intériorité.

Certains sortent de scène et reviennent avec des accessoires et des costumes qui rappellent des personnages de Beckett. Si on ne reconnaît pas Pozzo, Lucky, Hamm et Clov, on voit deux groupes de deux contenant chacun un dominant assis et un dominé debout. Trois personnages, encore en pyjama, forment, en avant-scène, une sculpture comme celle des trois singes, tandis que « la grosse » se tient au fond. Deux personnages arriveront ensuite. À l'arrêt du chant, les huit danseurs cessent de bouger et regardent le public en silence. La troisième sous-partie débute aussi dans l'immobilité et par l'écoute du second quatuor de « La jeune fille et la mort ». Cette

partie donne à voir une scène d'anniversaire ponctuée d'actions rituelles : chanter ensemble, souffler les bougies, partager le gâteau et le manger. Tous n'ont pas encore intériorisé les règles sociales. Par exemple, lors du partage du gâteau, des pulsions refoulées – telles que la convoitise, l'avidité et la gourmandise – sont visibles chez ceux qui, encore en pyjama, se comportent comme des enfants. Cette scène se termine par la sortie, à reculons, du groupe par une petite porte qui s'ouvre en fond de scène. Durant la troisième partie, la chanson de Bryars imprime un sentiment de circularité, de destin inexorable, d'épopée. Du petit groupe en marche – tous sont maintenant chaussés et habillés pour le voyage, avec valise ou sac –, il ne reste bientôt plus qu'un seul membre, les autres ayant, peu à peu, traversé cette porte située au fond de la scène qui mène à la coulisse jardin. Dans cette partie, s'expriment des gestes de fraternité, comme celui d'aider l'autre à franchir un trou.

DES GESTES QUI DONNENT À PENSER LE COLLECTIF

Comme nous l'avons vu, le spectacle débute par une première sous-partie qui donne à voir la naissance du geste de parler. Dans *Les gestes*, Vilém Flusser se demande : « [À] partir d'où doit-on s'approcher du geste de parler : du corps et de l'anatomie ou de l'esprit et de la psychologie ? » (Flusser, 2014 : 56.) Dans *MayB*, le geste de parler est d'abord appréhendé par le corps, par les manières d'expulser l'air ; puis par une parole, la seule audible du spectacle – « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » –, reprise à la fin du spectacle par le personnage seul, ce qui n'est pas sans faire écho à ces propos tenus par Marin lors d'un entretien : « On naît, on meurt, ce temps qu'on a, c'est tout. Il y a nos contemporains, et il y a nos grands-pères, le premier homme... Beaucoup en arrière, et beaucoup au devant. Ça m'impressionne » (Marin, citée dans Prokhoris, 2012 : 11). L'unique parole perceptible, sensée, serait cette fin inéluctable et pourtant imprévisible, cette inscription de tous et chacun dans une chaîne humaine. Tout le reste n'est que bavardage. Mettre en scène le geste de parler, c'est exposer la difficulté d'une parole essentielle qui s'arrache du silence, l'expression d'une indicible solitude qui s'impose dans la séquence finale. C'est toucher à un avant de la parole : celle du petit enfant qui articule « maman » sans son, comme dans la séquence d'anniversaire ; celle, aussi, du cri muet d'une séparation et celle de « l'homme d'avant les mots » (Noël, 1993 : 87). Bernard Noël écrit d'ailleurs au sujet de *MayB* : « Il faut un effort considérable pour former dans sa bouche le vague sentiment du mutisme irrémédiable que serait l'absence de langage. À peine touche-t-on ce vide que l'impensable est là puisque notre pensée se forme dans la langue. [...] Comment se dégager de la langue le temps de voir ce qu'était la chair sans elle ? » (*ibid.* : 87-88.)

Le geste de parler produit, durant le spectacle, des images sonores comme la vocifération, la récrimination, l'adresse au ciel, la plainte ou la chanson et des images muettes comme le « joyeux anniversaire » ou le « maman ». Comme l'écrit Flusser : « L'homme est condamné à ne pouvoir dire

le monde et à rester seul, malgré son effort pour parler» (Flusser, 2014 : 64). C'est précisément pour cela «que le geste de parler est l'une des manifestations de la dignité humaine et qu'on l'a souvent proposé pour définir l'être humain, car la dignité humaine c'est essayer de franchir ses limites malgré l'échec certain (*l'hybris héroïque*)» (*ibid.* : 64-65).

En ce sens, le geste de chanter, mis en scène durant le carnaval, et celui de rire pourraient être des dérivations de celui de parler. Pendant un silence après la masturbation, un personnage décide de consoler le groupe qui pleure et lance courageusement un reste de berceuse, petite chanson incongrue et surprenante qui provoque un rire commun et dissout l'angoisse. Lors de l'anniversaire, le rire fait aussi partie des images sonores du geste de parler, mais résonne pourtant comme son arrêt. Le rire, comme fêlure de la parole, incarne à la fois la folie, l'échec et la réussite de la parole, puisqu'il exprime ce qu'elle ne parvient qu'à faire de manière décevante. Le rire, comme mise à distance, résiste au désespoir. Enfin, durant la dernière partie, le geste de parler/chanter se décline durant vingt minutes avec une phrase tirée d'un hymne religieux chanté par un homme sans-abri de Londres, que Bryars a enregistrée et qui, accompagnée de musique, est reprise en boucle.

Les danseurs ont le visage, les cheveux et les mains enduits d'argile qui, en séchant, s'effrite et produit une poussière blanche. En traînant leurs pieds, les danseurs tracent des lignes sur le sol qui écrivent leurs parcours. Toute la partie du carnaval explore le geste de danser ensemble, le désir et le plaisir des corps qui entrent en contact ainsi que les différentes configurations qui marquent et transforment l'espace. Danser ensemble, c'est aussi dessiner des figures dans l'espace, le déformer et le reconfigurer. Comme le dit Marin :

Selon la façon dont les corps se placent dans l'espace, ça crée des paysages très, très différents, des groupes, des écarts entre les personnes, c'est incroyable à voir, juste les déplacements. Comme des atomes en fait, comment à des moments, les corps sont attirés les uns par les autres, comme des aimants, des atomes, et il suffit qu'un lâche cette chose-là pour qu'à nouveau il y ait une dispersion⁷.

Le geste d'écouter de la musique n'est pas un mouvement, c'est une position du corps arrêté : ouvert et concentré. La partition pénètre les corps, les prend, les émeut en les immobilisant. Écouter de la musique, c'est se laisser envahir par une beauté créée par l'humain. Les personnages qui écoutent la musique incluent les spectateurs dans un geste où ils vibrent à l'unisson et dans le présent de la représentation. Quand la musique s'incarne dans les corps, le regard se voile. Comme chant tragique d'une existence, elle est aveugle. Dans le même ordre d'idées, Jean-Luc Nancy écrit : «Écouter, c'est tendre l'oreille, c'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude» (Nancy, 2002 : 18). Ainsi, écouter de la musique, c'est exister au-delà de soi, s'absenter aussi, se fondre dans le vibrant du monde, abolissant la frontière symbolique entre intérieur et extérieur, soi et autrui. C'est un geste qui défait tout en maintenant serré ; un geste

7 Citation tirée du DVD accompagnant l'ouvrage de Sabine Prokhoris (2012).

pathétique d’embrassement du monde. Enfin, il y a, dans *MayB*, des gestes fraternels, comme s’appuyer sur l’épaule de l’autre pour se déchausser. Femmes et hommes exécutent ces gestes, en même temps ou chacun leur tour, et ne sont différenciés que par leur habillement : pyjamas et pantalons pour les uns, chemises de nuit et robes pour les autres. Là encore, c’est le commun qui prime sur la singularité; l’humanité sur la différence genrée.

UN MANIFESTE POLITIQUE

Marin, en 1993, retraçait la genèse de *MayB* et parlait des personnages de Beckett en ces termes :

[S]es personnages sont toujours un peu handicapés et ils ne peuvent pas s’asseoir ou ne peuvent pas se lever; enfin, il y a toujours un rapport au corps qui est très important, qui est très impressionnant. Et par rapport à tout ce que je pense de la danse et de ce que j’ai pu en vivre, il y avait quelque chose qui correspondait très fort à mon désir. Justement, par rapport à cette facilité qu’ont les danseurs de bouger et ces personnages handicapés, il y a [...] une injustice incroyable qui fait que ça m’intéresse de travailler là-dessus (Marin, 1993).

Ce spectacle a marqué une rupture dans la danse tout en s’inscrivant dans une époque qui découvrait la potentialité des corps ordinaires.

La singularité exposée comme telle, écrit Giorgio Agamben, est quelconque, autrement dit aimable. Car l’amour ne s’attache jamais à telle ou telle propriété de l’aimé (l’être-blond, petit, tendre, boiteux), mais n’en fait pas trop non plus abstraction au nom d’une fade généralité (l’amour universel), il veut l’objet avec tous ses prédicats, son être tel qu’il est (Agamben, 1990 : 10-11).

Si le chœur de ces êtres quelconques qui exécutent ensemble des gestes ordinaires, chacun à leur manière, continue d’émouvoir au-delà des frontières (et de plus en plus), c’est qu’il parle de notre commune humanité et crée chez le spectateur un « élan empathique » que Jeremy Rifkin définit comme « la conscience existentielle de la vulnérabilité que nous partageons tous; quand il s’exprime, il devient célébration de notre aspiration commune à vivre » (Rifkin, 2012 : 58).

AGAMBEN, Giorgio (1990), *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle ».

BENHAÏOUN, Paul Robin (2008 [1983]), *MayB de Maguy Marin*, Paris, Centre national de la cinématographie et de l'image animée.

BENJAMIN, Walter (2011 [1928]), « Jouets et jeux : remarques en marge d'un ouvrage monumental », *Enfance : éloge de la poupée et autres essais*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », p. 91-98.

BENJAMIN, Walter (1985 [1925]), *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, « Philosophie en effet ».

BESANÇON (2014), « Maguy Marin raconte *MayB*, chef d'œuvre qui voit le jour en 1981 et tourne toujours », *Le Temps*, 28 mars, www.letemps.ch/culture/2014/03/28/maguy-marin-raconte-may-b-chef-oeuvre-voit-jour-1981-tourne-toujours

CHAUDON, Marie-Valentine (2012), « Maguy Marin, l'insaisissable danse », *La Croix*, 18 novembre, www.la-croix.com/Culture/Actualite/Maguy-Marin-l-insaisissable-danse_EG_-2012-11-18-877346

DENAVE, Jean-Emmanuel (2016), « Un Lion d'or pour Maguy Marin », *Le Petit Bulletin*, 29 avril, www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-54380-Un+Lion+d+or+pour+Maguy+Marin.html

FEBVRE, Michèle (1995), *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, « Librairie de la danse/Art nomade ».

FLUSSER, Vilém (2014), *Les gestes*, trad. Sandra Parvu, Paris, Al Dante; Bruxelles, Aka, « Cahiers du midi ».

FORMIS, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Lignes d'art ».

JACOTO, Sophie (2012), « Tourner », dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre, p. 129-144.

MARIN, Maguy (1993), « Maguy Marin et Samuel Beckett », *En-scènes*, enregistrement audiovisuel, www.fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00883/maguy-marin-et-samuel-beckett.html

NANCY, Jean-Luc (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet ».

NOËL, Bernard (1993), *Claude Bricage – Maguy Marin – Photographies d'une chorégraphie : May B*, Paris, Armand Colin, « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'oeuvre ».

NOISETTE, Philippe (1997), « La monteuse magnifique », dans *Pina Bausch : entretiens avec Pina Bausch, Macha Makeieff, Maguy Marin, Jean-François Duroure, Christian Lacroix et Christian Trouillas*, Paris, Van Dieren, « Mot pour mot », p. 27-30.

NOTTE, Pierre (2012), « *MayB*: Maguy Marin », entretien avec Maguy Marin, *France Inter*, 24 octobre, enregistrement sonore, www.franceinter.fr/evenement-may-b-maguy-marin

PROKHORIS, Sabine (2012), *Le fil d'Ulysse : retour sur Maguy Marin*, Dijon, Presses du réel, « Nouvelles scènes ».

RIFKIN, Jeremy (2012), *Une nouvelle conscience pour un monde en crise : vers une civilisation de l'empathie*, Arles, Actes Sud, « Babel ».

RIOLON, Luc et Charles PICQ (1999), « *MayB* de Maguy Marin », *Vimeo*, enregistrement audiovisuel, www.vimeo.com/85137111

VÉDRENNE, Véronique (2002), «D'une scène à l'autre: *MayB* de Maguy Marin», dans Marius Buning, Matthijs Engelberts et Sjef Houppermans (dir.), *Pastiches, Parodies & Other Imitations/Pastiches, parodies et autres imitations*, Amsterdam et New York, Rodopi, «Samuel Beckett today/aujourd'hui».

La transmission d'un répertoire gestuel: le cas d'*Encore une heure si courte*

VÉRONIQUE MUSCIANISI

Université Paris 8 –
Vincennes Saint-Denis
(Maison des Sciences
de l'Homme Paris Nord)

Nous proposons d'aborder, dans cette contribution, le traitement dramaturgique de gestes ordinaires dans une création emblématique du Théâtre du Mouvement: *Encore une heure si courte*. Cette compagnie, fondée par Claire Heggen et Yves Marc en 1975, propose un art du mime et du geste qui s'appuie sur les principes du mime corporel élaboré par Étienne Decroux et développe des thématiques de recherche portant sur la musicalité du mouvement, les états de pensée et l'objet ou la marionnette. Partant du corps sensible comme matériau premier, Claire Heggen et Yves Marc travaillent ainsi aux «conditions organiques de l'émergence poétique», pour reprendre une expression de Laurence Louppe (2004: 61), et ce, à travers une attention particulière à la dramaturgie gestuelle.

Notre posture est celle d'une chercheuse et artiste. Nous avons mené nos recherches doctorales auprès du Théâtre du Mouvement de 2010 à 2015, selon une méthodologie ethnographique mobilisant des observations, des descriptions, des entretiens et notre propre participation en tant que comédienne lors de formations et de laboratoires de recherche pratique ainsi qu'au cours d'une création. Cette immersion *in vivo* sur le terrain fut source de liens de confiance avec la compagnie et d'une meilleure compréhension de ses discours et praxis. En ce sens, nous accordons une place, dans cet article, à la parole directe des artistes de la compagnie, par le biais de longues citations ou d'extraits d'entretiens que nous avons menés. Ce mode de recherche ethnographique par engagement pratique présente des similitudes avec les démarches de *Practice as Research* (Nelson, 2013) et celles de recherche-crédation menées au Québec et, plus récemment, en France.

Nous nous appuyerons sur deux versions du spectacle *Encore une heure si courte*, mis en scène par Claire Heggen : la première, créée initialement en 1989¹, avec Claude Bokhobza, Yves Marc et Lucas Thiery, et présentée au festival Mimos en 1992; la seconde, reprise en 2014 avec trois acteurs catalans, Pau Bachero, Albert Mèlich et Alejandro Navarro, et présentée de nouveau au festival Mimos en 2015², dans le cadre de l'anniversaire des 40 ans de la compagnie³. La pièce, à partir de partitions et de textes musicaux du compositeur de musique contemporaine Georges Aperghis⁴ – « Conversations » (1985) et « Énumérations » (1988) –, révèle la précision corporelle de trois interprètes pris dans des enchaînements d'actions ordinaires (marcher, grimper, sauter, pianoter, etc.). Elle donne en effet à suivre le parcours de trois hommes mi-aventuriers mi-égarés, se frayant un chemin à l'aide de caisses, de cubes et de planches de bois ou de feuilles de papier.

Nous nous intéresserons plus particulièrement à une séquence de marche qui se transforme en course, puis en sauts, et qui intègre d'autres micro-gestes ordinaires⁵. Ce choix de nous concentrer sur l'activité de la marche s'est affirmé pour deux raisons : d'une part, celle-ci est un élément de base dans la technique du mime corporel, en référence aux marches stylisées de Decroux ou à sa marche sur place, mentionnée par Ariane Martinez dans l'introduction du présent dossier; d'autre part, elle constitue une des thématiques de recherche privilégiées dans la démarche artistique du Théâtre du Mouvement. Les praticiens de la compagnie ont en effet travaillé sur cette thématique dès le début des années 1980, période lors de laquelle Claire Heggen rencontre la kinésithérapeute Blandine Calais-Germain, spécialiste de l'anatomie du mouvement. Comme elle nous l'explique en entretien, elle entreprend une observation et une étude approfondie sur la marche :

Nous avons fait un premier stage sur la marche en commun avec Blandine Calais-Germain en 1982. Elle apportait le point de vue anatomique d'une kinésithérapeute et moi celui de la décomposition du mouvement issue du mime corporel. Pour moi, c'était l'occasion de comprendre comment faire le lien entre les marches sublimes de Decroux et l'observation de démarches quotidiennes. J'ai travaillé ensuite pendant quatre ans sur l'observation de la marche. J'ai eu l'occasion d'élaborer avec Christian Rosset, producteur à *France Culture*, cinq émissions sur la marche pour les « Nuits magnétiques ». J'ai observé et

- 1 Le Théâtre du Mouvement a produit un DVD à partir d'une captation du spectacle de 1989. C'est notamment sur cet enregistrement que nous appuyons notre réflexion.
- 2 Nous tenons à remercier L'Odyssée, scène conventionnée de Périgueux, de nous avoir permis de visionner la version de la pièce de 2015, issue des archives audiovisuelles du festival international Mimos, conservées au Centre ressource des Arts du Mime et du Geste (SO MIM).
- 3 Il est à noter que la pièce fut reprise d'abord en 2011, avec Pau Bachero, Sébastien Dault et Jean-Charles Gaume, et créée à l'Espace 1789 de Saint-Ouen, en Seine-Saint-Denis. Toutefois, suite au départ d'un des acteurs, cette version a peu tourné. Nous avons donc choisi de nous concentrer sur deux autres versions : la plus ancienne et la plus récente.
- 4 Georges Aperghis est un compositeur français d'origine grecque, né en 1945.
- 5 Nous n'avons pas pu assister aux répétitions des deux versions d'*Encore une heure si courte*, mais nous avons vu jouer plusieurs fois la version de 2014 et avons échangé avec les artistes.

fait des interviews avec des entraîneurs de marche féminine sportive, des mannequins, le philosophe Michel Bernard, des gens dans les halls de gare... C'était dans les années 1984-1985. Christian Rosset a même composé une pièce électroacoustique, « La marche claire », à partir d'enregistrements de mes pas dans les couloirs. Je l'ai réutilisée d'ailleurs après, dans *Le chemin se fait en marchant* [2005]. Durant ces années, j'ai progressivement élaboré une grille d'analyse de la marche permettant une étude détaillée à tous les niveaux du corps : en partant des allures générales, puis en partant des orteils, des pieds, de la relation au genou et à la cuisse, pour analyser et repérer les choses. Parce que j'ai senti la nécessité de donner des repères aux acteurs de la compagnie. Ce travail d'analyse de la marche a servi de base à une grande partie de la pédagogie des acteurs de la compagnie, et a permis d'élaborer plusieurs spectacles : *Attention à la marche*, que j'ai mis en scène en 1986, *Krops et le magique* en 1987, un spectacle jeune public qu'Yves Marc a développé à partir du matériau de la marche, *Si la Joconde avait des jambes* en 1996 [mise en scène de Claire Heggen et Yves Marc sous la forme d'une conférence-démonstration], et son adaptation pour jeune public en 1997, *Alors ça marche* [mise en scène d'Yves Marc]. La marche est vraiment une préoccupation forte, j'ai été obsédée par la marche pendant des années... Après je l'ai élargie à la thématique du portrait corporel de l'acteur (Heggen, citée dans Muscianisi, 2015 : 203-204).

Le travail de la marche ainsi déployé au sein de la compagnie, à la fois au niveau de la formation des acteurs et des réalisations artistiques⁶, passe par une conscience de la pose du pied et de son contact au sol, jusqu'à l'orientation des yeux et de la respiration, en passant par l'ensemble des articulations, la mobilité de la colonne vertébrale et la tonicité du corps. L'anthropologue Marcel Mauss énonce précisément ces éléments pour développer sa notion de « techniques du corps » (1999). Il présente les « techniques de l'activité et du mouvement » (*ibid.* : 380), comprenant, entre autres, la marche, la course et le saut :

La marche : habitus du corps debout en marchant, respiration, rythme de la marche, balancement des poings, des coudes, progression le tronc en avant du corps ou par avancement des deux côtés du corps alternativement (nous avons été habitués à avancer tout le corps d'un coup). Pieds en dehors, pieds en dedans. Extension de la jambe. [...] *Course*. – Position du pied, position des bras, respiration, magie de la course, endurance. [...] *Saut*. – Saut en longueur, largeur, profondeur. Saut de position, saut à la perche (*ibid.* : 380-381; souligné dans le texte).

Dans *Encore une heure si courte*, l'activité de la marche est déclinée de différentes manières, avec humour, comme un regard anthropologique porté sur diverses possibilités de se déplacer

6 Il est à noter qu'à côté des quatre spectacles consacrés à la marche, nombre d'autres créations du Théâtre du Mouvement abordent ce thème : il est ainsi présent dans *Encore une heure si courte*, mais également dans *Lettre au porteur*, mis en scène par Thiery en 1990, à travers la marche sur le corps; dans *Bugs*, mis en scène par Heggen et Marc en 1992, à travers la recherche d'une marche animale de personnages mi-humains mi-insectes; ou, encore, sous forme de métaphore avec *Le chemin se fait en marchant*, solo conçu et interprété par Heggen en 2005 retraçant son parcours de femme artiste; enfin, la marche est traitée comme analyse des états et de la pensée dans la conférence-démonstration de Marc, *Ce corps qui parle*, présentée en 2012.

sur nos deux jambes : on peut noter, en effet, la marche sur la pointe des pieds; le sautellement; la course; l'avancée en bond; la marche sur des cubes de plus en plus petits, comme un funambule sur une corde; la marche à quatre pattes ou en déséquilibre à travers un chemin de planches et de caisses, voire la marche le visage caché à l'intérieur d'une caisse. Les acteurs se livrent, en ce sens, à un véritable parcours physique, à travers des modes de déplacements qui ne sont pas sans faire penser à l'entraînement physique développé au début du XX^e siècle par Georges Hébert, qui préconisait des exercices de locomotion naturelle tels que la marche sous toutes ses formes (course, saut, marche en équilibre...), mais aussi des actions comme grimper, lever, lancer⁷.

Nous chercherons donc à comprendre l'ordinaire se déploie dans la dramaturgie de la pièce choisie, en focalisant sur une séquence d'écriture gestuelle précise. En comparant deux versions de la pièce, respectivement proposées en 1989 et en 2014⁸, nous observerons également comment cette séquence, constituant un répertoire de gestes pour la compagnie, est interprétée par des acteurs de générations différentes.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE DE MARCHÉ

Encore une heure si courte s'ouvre sur l'errance de trois silhouettes masculines apparemment échouées dans un lieu qui leur est inconnu. Les protagonistes commencent alors un voyage entre, avec, sur et dans les objets présents sur scène, en particulier des caisses (figure 1). Seule une feuille de papier, trouvée, semble – ou fait semblant de – leur servir de repère.

Nous retrouvons, dans ce spectacle, un certain nombre de marches énoncées précédemment, telles que la marche sur la pointe des pieds, la course, la marche ponctuée de sauts, mais également le recul, des déplacements avec ondulation de la colonne vertébrale, ou immobilisation d'une partie du corps qui sera transportée dans le mouvement, ou encore avec flexion des genoux jusqu'à la posture accroupie. De même, la déambulation se détaille, pour chaque cas, en une marche à deux, en synchronie ou de manière alternée; en une avancée en saut, les deux jambes levées simultanément ou écartées.

7 Le lieutenant de vaisseau Georges Hébert préconisait une gymnastique appelée « méthode naturelle », qui fut très diffusée dans les milieux d'éducation physique et sportive jusque dans les années 1960, mais influença également plusieurs pédagogues et réformateurs du théâtre, de Jacques Copeau à Léon Chancerel, ou d'Étienne Decroux à Jean-Louis Barrault (voir notamment Lecoq, 1987; Martinez, 2008; Freixe, 2014; Philippe-Meden, 2017). Heggen et Marc, ayant été formés à la fois en éducation physique et sportive et au mime corporel de Decroux, connaissent les principes de l'entraînement hébertiste, même s'ils ne les appliquent pas directement. Il est également à noter que la « méthode naturelle » connaît un regain d'intérêt au début du XXI^e siècle, jusqu'à influencer le parkour, un sport de déplacement dans l'espace urbain.

8 Il est possible de visionner un court montage vidéo pour chacune des deux versions de la pièce en consultant les liens suivants : www.youtube.com/watch?v=H1naDrloZj4&list=PL8UyEcB7XecekvQgyjhwlzIG_x05NIJSP (version de 2014) et www.youtube.com/watch?v=aq3skLmOZWs (version de 1989 mise en ligne par Pau Bachero pour la promotion du spectacle produit vingt-cinq ans plus tard, en 2014).

La situation qui nous intéresse arrive au milieu de la pièce : l'un des trois personnages vient de disparaître, happé à l'intérieur d'un amas de cubes, dans un vacarme étrange. La séquence présente ainsi les deux autres protagonistes poursuivant une marche hésitante face à un danger perceptible. Deux intentions générales des acteurs se devinent : ils tentent de faire face au danger et de se rapprocher du lieu de disparition de leur partenaire, ou de fuir à grandes enjambées.

Cette séquence de marche se déploie également à travers différents paramètres rythmiques, jusqu'à prendre la forme d'une écriture musicale, propre à la dimension de musicalité du mouvement travaillée par la compagnie. Heggen et Marc précisent à ce sujet que les variables rythmiques utilisées dans la marche révèlent les intentions des marcheurs :

Lenteur, accélération, décélération, immobilisation brusque ou progressive, vibrato, rapidité, arrêt suspendu : les variations possibles confèrent à la marche des sens multiples et diversifiés. Une marche lente, « en pression », pourrait traduire une résistance, une peur une marche légère une joie de vivre[,] etc. [...] Les changements d'allure témoignent de la pensée intime du marcheur et des tensions sinon des drames qui l'habitent tandis qu'il marche ; la rupture de rythme dira l'apparition des pensées (2003 : 365).

Des sens multiples de la marche apparaissent selon la dynamique exercée, la répétition, les manières de s'arrêter (brusquement, en inclinaison arrière, en chute au sol...), et expriment la relation entretenue entre les partenaires. Différents couples de sens émergent de leurs comportements contradictoires : il y a une tension entre un « j'y vais » et un « je n'y vais pas », entre le courage (aller secourir ou retrouver le partenaire disparu) et la lâcheté (craindre d'être engouffré à son tour), entre la complicité (marcher ensemble, sauter en même temps pour se soutenir, dans un même élan solidaire) et la compétitivité, voire la rivalité (chercher à savoir qui arrive à sauter plus haut, plus loin, que l'autre)... Les personnages peuvent se servir du corps de l'autre pour se projeter vers l'avant ou, en se réfugiant derrière, pour se protéger dans cette avancée, tout comme ils peuvent l'utiliser comme projectile à envoyer vers un ennemi.

Nous observons, dans l'écriture de la scène, des repères proxémiques qui donnent à lire la dynamique établie entre les deux protagonistes. La proxémie, notion forgée par l'anthropologue Edward T. Hall (1971), souligne les rapports de distance et de contact entre les corps. La manière dont les acteurs se rapprochent l'un de l'autre, se touchent, s'attrapent et s'agrippent témoigne de leur relation, révélant son caractère ambivalent (entraide pour faire face ensemble au danger ou, *a contrario*, concurrence et opposition).

GESTES AMPLIFIÉS, GESTES TÉNUS, GESTES RESPIRATOIRES

Nous pouvons de fait dégager trois principaux types de gestes ordinaires dans cette séquence de déplacement par la marche pour mieux appréhender son écriture dramatique. Il existe d'abord des gestes de marche, course ou saut, que nous nommerons *gestes amplifiés*, qui apportent un effet de réel décalé, absurde. Ils opèrent un déplacement, une étrangeté, voire une extravagance, dans le comportement sensori-moteur des individus en mouvement (ils marchent, par exemple, en faisant onduler la colonne vertébrale, en sautant à répétition, en écartant les jambes, etc.). Ensuite, il y a des *gestes ténus*, des gestes ordinaires plus anodins et discrets, que le spectateur reconnaît et est capable de faire, comme un réajustement de veste ou de lunettes, une main glissée dans une poche de pantalon. Ces petits gestes concrets et presque inaperçus donnent une coloration de l'état des protagonistes et servent de contrepoint aux précédents (figure 2). Enfin, de manière plus subtile encore, mais toujours perceptible, nous comptons des *gestes respiratoires*, pour reprendre une formule de Calais-Germain (2009 : 13)⁹. La respiration des acteurs est volontairement sonore, pour marquer à la fois le rythme des sauts sur place – qui reprennent le mouvement du piston, avec une expiration de type « hop hop! » – et l'état émotionnel des personnages – à la fin de la séquence, leur respiration haletante signale leur fatigue et l'abandon des tentatives de retrouver leur partenaire disparu (figure 3). Il est difficile d'isoler un geste pour le comprendre, mieux vaut le saisir dans son entrelacement à d'autres : un enchaînement de gestes amplifiés, sans gestes anodins ni respiratoires, produirait une impression totalement différente, et réciproquement. En ce sens, l'articulation de ces trois types de gestes apporte de l'humour à la séquence et rend, pour le public, ces excentricités bien humaines.

Cette écriture de la marche qui se déploie et se transforme tout au long d'*Encore une heure si courte* donne à saisir les acteurs en scène tels des personnages de Beckett qui tournent en rond sans savoir quoi faire ni où aller. La séquence pourrait alors se reproduire en boucle. Comme le souligne Claudine Vassas en utilisant une formule qui rend compte de *Café Müller* de Pina Bausch et qui, pourvu que l'on remplace « danseurs » par « acteurs », pourrait aussi bien s'appliquer à cette série de gestes à l'œuvre dans la pièce : « [J]es danseurs, lorsqu'ils se déplacent, ne suivent jamais une trajectoire jusqu'au bout. Leurs chemins sont tantôt résolus, tantôt hésitants, ils s'interrompent brusquement, ponctués de retours, d'arrêts, de chutes, de lignes brisées, suspendus aussi comme une respiration » (2007 : 65).

9 Calais-Germain souligne par cette expression que la respiration est indissociable du mouvement des muscles et du squelette.

Figure 1 : *Encore une heure si courte*, avec Alejandro Navarro, Pau Bachero (au centre) et Albert Mèlich cherchant leur chemin. Le Palace, Périgueux (France), 2015. Photographie de Sandrine Penda pour le Théâtre du Mouvement.



Figure 2 : *Encore une heure si courte*, avec Lucas Thiery et Yves Marc reboutonnant sa chemise. 1989. Extrait de la captation vidéo du Théâtre du Mouvement.



Figure 3 : *Encore une heure si courte*, avec Yves Marc et Lucas Thiery. Situation finale de la séquence étudiée : les deux acteurs expirent. 1989. Extrait de la captation vidéo du Théâtre du Mouvement.

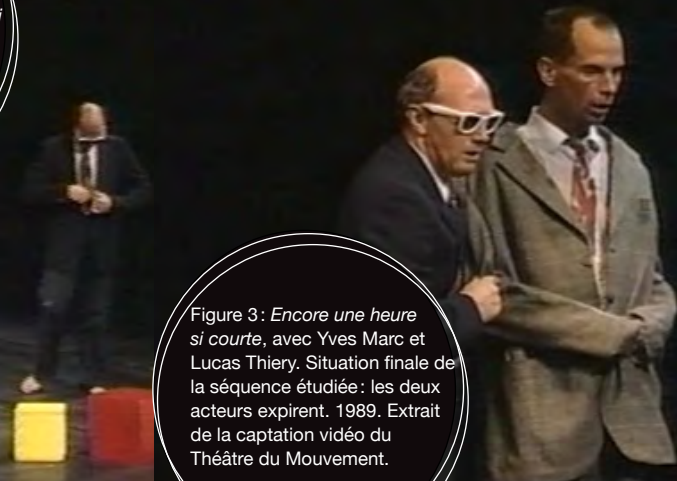


Figure 4 : *Encore une heure si courte*, avec Albert Mèlich et Pau Bachero en plein saut. Le Palace, Périgueux (France), 2015. Extrait de la captation vidéo de SO MIM (Centre ressource des Arts du Mime et du Geste).



Figure 5: *Encore une heure si courte*, avec Lucas Thiery (devant) et Yves Marc (derrière, le menton posé sur l'épaule de son partenaire) avançant lentement ensemble. 1989. Extrait de la captation vidéo du Théâtre du Mouvement.



Figures 6 et 7: *Encore une heure si courte*, avec Albert Mèlich (devant) et Pau Bachero (derrière). Le Palace, Périgueux (France), 2015. Extrait de la captation vidéo de SO MIM (Centre ressource des Arts du Mime et du Geste).



APPROPRIATION ET INTERPRÉTATION D'UNE MÊME PARTITION GESTUELLE

L'enchaînement de mouvements étudié relève ainsi de l'élaboration d'une partition gestuelle et musicale précise pour les acteurs. La notion de partition est très usitée au sein de la compagnie du Théâtre du Mouvement et renvoie plus à la performativité (la mise en action) qu'à l'idée de notation des mouvements et des sons à produire (pieds au sol, frottement de vestes, respiration pendant les marches). Autrement dit, dans son paradigme graphique, «partition» correspond ici à une graphie des corps et de ses sonorités dans l'espace, plutôt qu'à une graphie sur papier. Elle appartient à la catégorie de «partition de l'interprète» détaillée par Julie Sermon (2016 : 42), partition «immatérielle» (*idem*) désignant «[le] parcours physique et psychique accompli par un interprète [...] (prises de parole, actions, mouvements, mimiques, déplacements, énergies et intentions)» (*ibid.* : 42-43). Il s'avère que les artistes optant pour cette terminologie y trouvent bien souvent un lien avec les caractéristiques propres à la partition musicale : «composition rigoureuse, exécution précise» (*ibid.* : 43).

Nous allons nous intéresser à présent à l'appropriation de cette partition physique par les acteurs lors de la reprise de la pièce. Nous retrouvons en effet cette même séquence de marche dans la version d'*Encore une heure si courte* de 2014. Heggen explique ainsi son intention de reprendre la pièce :

Entre recréation et reprise, c'est dans une perspective de recherche renouvelée et d'interrogation sur l'écriture que se situe *Encore une heure si courte* en 2014. C'est l'occasion de répondre à une préoccupation constante dans la compagnie, celle de la transmission[:] [t]ransmission des savoirs, des savoir-faire spécifiques de la compagnie, mais aussi d'une certaine vision d'un Art du mime et du geste contemporain, dans ses dimensions à la fois technique, dramatique, dramaturgique, ainsi que de ses modes d'énonciation et d'interprétation pour l'acteur (2014 : 3).

Ce travail de transmission des partitions gestuelles et musicales d'une des pièces majeures du répertoire de la compagnie s'est fait principalement à travers le visionnage des archives audiovisuelles de la version de 1989, l'apprentissage des textes musicaux d'Aperghis, et la mémoire de Heggen¹⁰, «sans le crayon dans la main¹¹». Les acteurs ont appris les partitions au plus près de la version initiale tout en les adaptant ici et là, selon leur propre personnalité et leur physique¹².

10 Marc a également pu transmettre directement des parties à Bachero, qui reprenait son rôle.

11 Nous reprenons le titre de l'article de la dramaturge Marianne Van Kerkhoven : «Voir sans le crayon dans la main» (1994). Dans notre cas de figure, nous pourrions dire : «Transmettre sans le crayon ni le papier dans la main» et préciser par la mémoire sensible et corporelle.

12 Il n'y a pas eu à notre connaissance de partitions écrites ou dessinées des déplacements et des gestes. La compagnie n'a pas pour habitude d'utiliser la notation ou la transcription de mouvements (de type Laban ou Benesh). L'appropriation des artistes se fait directement par le corps et, en complément, par visionnage vidéo. Par ailleurs, le vocabulaire de la compagnie étant très spécifique, il participe à la mémorisation et à

En effet, si l'écriture de la séquence de marche qui nous occupe a été transmise de manière identique aux acteurs catalans, des transformations sont néanmoins bien visibles dans leur réappropriation. Nous percevons, par exemple, plus de dynamisme dans le début du passage : alors que l'avancée se fait relativement lente dans la première version du spectacle, la seconde version présente une accélération plus vive, de nombreuses ondulations de la colonne vertébrale des comédiens, ce qui apporte de la fluidité à leur déplacement. On peut observer également un changement dans la descente au sol à l'issue d'un des premiers trajets : alors que Marc termine son avancée par un glissement sur les genoux, Bachero, qui reprend le rôle, propose une vraie chute sur les fesses et un retournement à plat ventre avant de se relever vigoureusement, amplifiant la dimension burlesque du passage.

De plus, une autre grande variation réside dans la présence physique des acteurs. On sait qu'un même geste, aussi simple soit-il, comme un lever de bras, sera exécuté autrement par deux ou dix personnes selon leurs particularités. La marche, par exemple, est, comme le souligne Marie Bardet, « un geste commun, aux multiples sens du terme (habituel, quotidien, banal, partagé par "tout le monde") et en même temps un geste où ressortent des singularités, des styles, et des manières » (2012 : 66). Au-delà de ce constat, une différence de taille significative est remarquable entre les comédiens de la version de 2014, plus qu'entre ceux de 1989. Cet écart de corpulence entre acteurs induit d'autres qualités de mouvements et affecte également le jeu : Bachero (version de 2014), plus petit de taille que Marc (version de 1989), campe une figure plus entreprenante que celle incarnée précédemment par ce dernier (figure 4).

Un exemple éloquent est le tout début de la séquence : alors que Marc pose son menton sur l'épaule de son partenaire Thiery (figure 5), comme pour voir par-dessus lui tout en restant caché derrière durant l'avancée, Bachero place sa tête dans le dos de Mèlich (figure 6) et le pousse pour le forcer à avancer (figure 7)¹³ : l'intention change et apporte une autre couleur à la relation entre les protagonistes. De son côté, Mèlich opte pour une démarche en fléchissant les genoux et finit accroupi, ce qui ne correspond pas au déplacement de Thiery dans la version initiale. De même, il participe davantage aux respirations haletantes de la situation finale, alors que, dans l'autre version du spectacle, ce type de respiration est plutôt perçu dans l'état de peur de Marc. Ce dernier et Thiery présentent une certaine différence de taille, mais elle joue peu sur l'exécution des gestes, laissant même entrevoir un effet de gémellité dans les sauts en synchronie, ce qui ne se retrouve pas dans le duo des deux acteurs catalans à la différence de taille plus prononcée. Enfin, nous observons, au terme de la pièce, une peur plus grande chez Bachero, ce qui contraste

la transmission des types de mouvements et des dynamiques utilisées ou souhaitées en les nommant. Il s'agit donc avant tout d'une transmission orale et physique du répertoire.

13 Bachero étant plus petit que son partenaire Mèlich, il ne peut visiblement pas placer sa tête sur son épaule, même en se haussant sur la pointe des pieds. Son visage arrive seulement au niveau du dos de Mèlich, d'où la proposition de repousser son complice avec la tête. Cette réappropriation de l'action de la séquence en fonction du physique des acteurs apporte une modification d'intentionnalité dans l'interprétation.

avec son caractère affirmé, voire dominateur. Du fait de ce décalage, le comique de la situation ressort, ainsi que la dimension humaine de ce personnage qui révèle ses faiblesses.

Ces différents éléments soulignent par conséquent la part d'interprétation des acteurs catalans à partir d'une même partition gestuelle précise, et manifestent les modifications et adaptations nécessaires à apporter à l'écriture en fonction du physique des acteurs. Heggen abonde dans le même sens dans un texte dédié à *Encore une heure si courte* :

[Cette recreation] ouvrira une nouvelle perspective de transmission, revisitée et renouvelée par une recherche approfondie, un ré-envisagement des partitions corporelles et une interrogation sur l'écriture et la dramaturgie de la pièce. Les potentiels de jeu élargis, les corps et les capacités physiques des acteurs d'aujourd'hui vont permettre de prolonger et d'amplifier les dimensions virtuoses des gestuelles de la pièce (2017 : 420).

STYLE KINÉSIQUE ET RÉCEPTION DU SPECTATEUR

La dramaturgie d'*Encore une heure si courte* constitue un exemple paradigmatique du traitement de la musicalité du mouvement au sein des œuvres de la compagnie. Les changements rythmiques de la séquence de marche étudiée participent à la réception kinesthésique du public et influent sur sa compréhension dramatique du passage. Guy Benhaïm explique à ce sujet que, « par des alternances de dynamismes puissants et légers, par des changements de vitesse, le Mime Corporel est constamment animé d'effets rythmiques qui contribuent, parmi d'autres facteurs, à maintenir en éveil l'attention du public » (2003 : 316). En outre, nous pouvons admettre, en suivant les propos de Hubert Godard, que le spectateur est touché, car il reçoit le mouvement de l'artiste dans son corps, en écho à ses propres savoir-faire corporels, qu'il s'agisse du rapport à la gravité ou de gestes ordinaires de son quotidien :

Pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse, quand il engage des enjeux importants quant à la stabilité, qu'il commence à travailler sur l'axe gravitaire? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement marquée dans notre corps, dans ces muscles qui nous redressent (Godard, 1992 : 143).

Guillemette Bolens attribue également un intérêt particulier à cette sensibilité kinesthésique dans les œuvres artistiques. Elle propose en effet la notion de « style des gestes » ou « style kinésique » pour aborder l'analyse des manifestations du corps en mouvement, en particulier dans le récit littéraire, du point de vue de sa réception, mettant ainsi en avant le fait que cette réception naît de la rencontre entre « l'intelligence kinésique de l'artiste » et « l'intelligence kinésique de son destinataire » (2008 : 132)¹⁴.

14 Bolens emprunte la notion d'intelligence kinésique à Ellen Spolsky (1996).

Aussi, la réception active d'un observateur du style kinésique émergeant du travail des artistes présentés – c'est-à-dire l'ensemble des paramètres frappant la mémoire et le savoir kinesthésique, tels que « l'amplitude, l'extension ou la vitesse d'un geste, les forces variables qui s'y associent, ainsi que les changements d'orientation des parties du corps entre elles » (Bolens, 2008 : 102) – lui procurera un certain plaisir kinésique.

Si « toute promenade est une odyssée minuscule », comme le confie l'anthropologue David Le Breton dans son *Éloge de la marche* (2000 : 32), nous assistons dans cette écriture de la marche à une microdramaturgie façonnée à partir de gestes ordinaires intimement articulés, de trois types – amplifiés, tenus, respiratoires –, et d'une situation très simple, mais révélatrice de comportements humains oscillant entre entraide et lâcheté, courage et abandon. Ce cas de reprise de rôles entre les versions pose la question de la transmission d'un répertoire d'écriture gestuelle à une génération d'acteurs différents, et des modalités de son appropriation, voire de sa recréation par les interprètes.

BARDET, Marie (2012), « Marcher », dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Actes Sud Théâtre, p. 55-72.

BENHAÏM, Guy (2003), « Le style dans le mime corporel », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 332-366.

BOLENS, Guillemette (2008), *Le style des gestes : corporalité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS.

CALAIS-GERMAIN, Blandine (2009), *Respiration : anatomie et geste respiratoire*, Paris, Désiris.

FREIXE, Guy (2014), *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur ».

GODARD, Hubert (1992), « Le déséquilibre fondateur », *Art Press*, n° 13, p. 137-143.

HALL, Edward T. (1971 [1966]), *La dimension cachée*, Paris, Seuil.

HEGGEN, Claire (2017), « *Encore une heure si courte* : exemple de composition "polyphonique", entre partitions et textes musicaux, partitions gestuelles et dramatiques, objets et matériaux », dans Claire Heggen et Yves Marc, *Théâtre du Mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, p. 417-426.

HEGGEN, Claire (2014), dossier du spectacle *Encore une heure si courte*, Montreuil, Compagnie Théâtre du Mouvement.

- HEGGEN, Claire et Yves MARC (2003 [1993]), « La marche de l'acteur », dans Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, p.361-366.
- LE BRETON, David (2000), *Éloge de la marche*, Paris, Métailié.
- LECOQ, Jacques (1987), *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas.
- LOUPPE, Laurence (2004 [1997]), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, « La pensée du mouvement ».
- MARTINEZ, Ariane (2008), *La pantomime théâtre en mineur: 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- MAUSS, Marcel (1999 [1950]), « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », p.365-386.
- MUSCIANISI, Véronique (2015), « Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement: l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (Île-de-France) », thèse de doctorat, Paris, Université Vincennes Saint-Denis-Paris8.
- NELSON, Robin (2013), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- PHILIPPE-MEDEN, Pierre (2017), *Du sport à la scène: le naturisme de Georges Hébert (1875-1957)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Corps de l'esprit ».
- SERMON, Julie (2016), « De quoi la partition est-elle devenue le nom ? », dans Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s): objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Presses du réel, « Nouvelles scènes », p.29-45.
- SPOLSKY, Ellen (1996), « Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures », *Poetics Today*, vol. 17, n°2, p. 157-180.
- VAN KERKHOVEN, Marianne (1994), « Voir sans le crayon dans la main », *Theaterschrift*, n°5-6, p. 140-149.
- VASSAS, Claudine (2007), « À propos de *Café Müller*: une pièce de Pina Bausch », *Terrain*, n° 49, p.63-76.

Prouesses du regard : le geste du regard entre photographie, pratique physique et performance

COSIMO CHIARELLI

Universidade de Lisboa

(Centro de Estudos de Teatro -
Universidade de Lisboa)

L'œil ne se voit pas...

Étienne Decroux

Regarder est-il un geste? Cette question cruciale pour la réflexion théâtrale a pourtant rarement été posée dans le cadre des théories et pratiques performatives. Dès les traités classiques de physiognomie du XIX^e siècle (Giraudet, 1895), et jusqu'à un ouvrage collectif récent consacré aux gestes chorégraphiques (Ginot, 2012), en passant par les *Performance Studies* (Schechner, 2006) et les recherches de l'anthropologie théâtrale (Barba et Savarese, 2008), l'acte du regard a été tout naturellement intégré dans les différents systèmes et répertoires de gestes au service de l'art de l'acteur, presque sans être interrogé. D'ailleurs, suivant la définition entre autres de Hubert Godard (1995), ce qui distingue le geste du simple mouvement (oculaire, en l'occurrence) résiderait justement dans la dimension intentionnelle, affective et expressive du geste humain, dont toute machine serait démunie. Par conséquent, tous les actes corporels accomplis sur scène tomberaient forcément dans cette catégorie de geste. La question demeure tout de même ouverte. Que se passe-t-il, par exemple, avec le regard du dispositif photographique, dès qu'il s'affiche dans l'espace du théâtre? Cette réflexion nous a été suggérée précisément par l'émergence, dans le domaine du théâtre visuel international, d'un certain nombre de créations récentes intégrant la photographie, en tant que dispositif, dans la dimension dramaturgique du spectacle. Des pièces comme *HELD* (2004), créée par l'Australian Dance Theatre en collaboration avec la photographe Lois Greenfield, *booty Looting* (2012) de la compagnie belge Ultima Vez, *The Dead* (2012) du

groupe italien Città di Ebla ou *Tue, hais quelqu'un de bien* (2016), première pièce très prometteuse de la jeune dramaturge Linda Dušková, partagent, dans leur variété, la présence sur scène du photographe, ou plus simplement de l'appareil qui, grâce au système du *real time shooting*, permet de projeter en direct les images prises au cours de la performance et d'interagir ainsi dans son déroulement¹. Cela nous oblige forcément à repenser le regard – et par extension l'acte de photographier – à l'aune de l'articulation entre geste et mouvement.

Afin de mieux traiter cette question sensible, ma contribution s'inscrit au croisement d'une pluralité de pratiques gestuelles, apparemment très différentes entre elles, telles que la photographie, l'entraînement sportif et l'art du mime. Bien que la littérature sur chacun de ces domaines, ainsi que sur leur relation binaire, soit déjà riche, la photographie, le mime et le sport n'ont jamais fait l'objet d'une analyse conjointe. Ils partagent pourtant plusieurs points de contact, à partir d'un constat fondateur d'ordre historique. Comme Georges Vigarello et Richard Holt ont pu le montrer au sujet du sport (Vigarello et Holt, 2011), et Arnaud Rykner et Ariane Martinez, parmi d'autres, pour la pantomime (Rykner, 2007; Martinez, 2008), les expressions modernes de ces pratiques qui se manifestent au tournant du XX^e siècle sont le résultat d'un processus amorcé dans la première partie du siècle précédent, par l'apparition fulgurante des Funambules de Jean-Gaspard Debureau d'un côté et par l'affirmation et la démocratisation des loisirs sportifs de l'autre. En réalité, il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, du reflet d'un phénomène plus général, conséquence indirecte de la transformation industrielle de la société, et notamment des mutations des modalités de travail qui s'imposent à cette époque. L'affirmation des techniques d'entraînement sportif ainsi que la codification du langage corporel du mime répondent en fait à des critères strictement économiques. La maîtrise et la normalisation des gestes, les corps travaillés et de plus en plus « technicisés », servent à produire des mouvements mesurables et performants, dans le sens de l'efficacité et de l'effet spectaculaire. Comme le disent bien Vigarello et Holt, l'exercice physique devient alors « une activité précisément codée dont les mouvements se géométrisent et les résultats se calculent » (Vigarello et Holt, 2011 : 314). Des appareils d'enregistrement et de mesure de l'effort, comme le dynamomètre inventé par Étienne-Jules Marey, accompagnent souvent la construction de ces corps normalisés (Marey, 1886 : 131) (figure 1).

L'invention et la diffusion première de la photographie datent de la même époque, et surgissent des mêmes transformations. Le nouveau régime scopique qui s'installe au cours du XIX^e siècle n'est pas seulement celui de l'objectivité positiviste, mais plus encore l'effet d'une réorganisation globale de l'expérience du regard, véhiculée principalement par l'introduction de dispositifs optiques qui permettent une intensification de l'acuité visuelle. Cette intensification se manifeste dans la précision du détail, dans l'agrandissement et les distorsions du sujet, dans la vision stéréoscopique ou panoramique, ou dans l'appréciation des mécanismes invisibles du mouvement

1 Dans sa thèse soutenue à l'Université de Venise, Arianna Novaga (2017) consacre une partie significative à l'analyse de ces pratiques spectaculaires intermédiaires. Voir également Novaga, 2015.

par la captation instantanée, des recherches qui voient encore une fois Marey en première ligne. Exactement comme le gymnaste qui, grâce à un entraînement intensif et contrôlé par les machines, transforme le geste ordinaire de marcher, courir ou sauter en geste d'exception, ou bien comme le mime qui fragmente chaque mouvement en mille morceaux avant de le recomposer en poses et attitudes signifiantes, le photographe, par son regard et grâce à son dispositif de vision, parvient à renforcer, amplifier et intensifier l'acte simple et quotidien de voir. C'est, au fond, la notion de «photogénie» définie par Ricciotto Canudo, et développée successivement par des théoriciens du cinéma comme Louis Delluc ou Jean Epstein.

En même temps, et c'est l'hypothèse que je vais essayer d'articuler dans cet article à travers quelques exemples au croisement de la pratique sportive, de la photographie et de la performance, ces dispositifs qui accompagnent le regard «technicisé» finissent par produire un dédoublement et une mise à distance par rapport à un regard ordinaire et naturel, mise à distance qui sera perçue plus tard, à l'époque des inquiétudes postmodernes, comme la fracture douloureuse et nostalgique d'une unité corporelle originaire difficile à réconcilier.

LE « DRAME OPTIQUE » DE MICHELANGELO ANTONIONI

La dernière séquence de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), film sur la photographie par excellence, nous offre un point de départ parfait pour aborder la question. Réécriture d'un conte de l'écrivain argentin Julio Cortázar, l'œuvre d'Antonioni met en scène deux journées de la vie de Thomas Hemmings, brillant photographe de mode de la *Swinging London*, partagé entre des séances de *shooting* en studio et des déambulations dans la ville, à la recherche d'images fortes pour aboutir à un projet de livre engagé sur les personnes sans-abri. L'appareil photo est pour lui une prothèse mécanique du corps dont il ne se sépare jamais et qui lui permet d'instaurer un rapport non ordinaire, intensifié, avec la réalité. Instrument d'accentuation de la vision, l'appareil photo devient également à l'occasion un organe de puissance sexuelle, à travers lequel le personnage établit ses relations d'appropriation violente du corps des femmes, pourtant toujours insatisfaites... du moins jusqu'au moment où, dans sa chambre noire, véritable boîte immersive de matérialisation de ses regards mécaniques, il lui paraît retrouver, grâce à des procédés visuels de fragmentation, de décomposition et de zoom, les traces d'un meurtre, épisode qui déclenche un déroutant court-circuit du sens de la vision et met en cause toutes les certitudes du photographe.

Il est par ailleurs intéressant de souligner la dimension allégorique du film, la narration de *Blow Up* étant encadrée, au début et à la fin, par l'apparition apparemment hors contexte d'une troupe de mimes, très bruyants, qui improvisent dans la séquence finale un match de tennis sous les yeux de plus en plus attentifs du photographe. En raison de sa complexité métaphorique, *Blow Up*, et notamment cette dernière séquence, a fait l'objet d'une pluralité de lectures très différentes,

lesquelles relèvent à la fois la dimension morale, existentielle ou esthétique de cette œuvre que Gilles Deleuze a très justement qualifiée de «drame optique» (Deleuze, 1985 : 167). Dans le cadre de mon propos, le sens littéral de la séquence paraît tout de même le plus approprié. Ici, l'imbrication entre le geste du regard (le photographe), le geste sportif (les joueurs de tennis) et le geste performatif (les mimes) apparaît sous une forme tout à fait linéaire et manifeste : l'espace bien réel du terrain de jeu ; l'attitude mimétique du match, qui ne laisse rien à l'abstraction ; les actions et les regards des actants posés directement sur le protagoniste, jusqu'aux mouvements de la caméra accompagnant le rythme du jeu. Tout se joue autour de quelque chose qui n'est pas (la balle), mais qui surgit de l'action physique des mimes et existe uniquement dans le regard intérieur, corporel, des actants. C'est la limite infranchissable, insurmontable, du dispositif photographique, et donc de la virtuosité de son geste qui ne peut pas fixer ce qui n'existe pas. Le protagoniste, sollicité par le jeu des mimes, abandonne donc justement son appareil sur l'herbe pour accomplir une action tout à fait banale, celle de relancer la balle perdue (figures 2 à 8). Ainsi faisant, il parvient également à franchir la barrière de la vision mécanique, se réappropriant enfin son propre regard organique originare.

L'IMMOBILITÉ PHOTOGRAPHIQUE D'ÉTIENNE DECROUX

L'attraction d'Étienne Decroux pour le geste sportif est bien connue. Les spécialistes reviennent souvent sur sa passion d'enfant pour le boxeur Georges Carpentier, qui deviendra l'une des sources principales d'inspiration du mime corporel. Il l'affirme clairement : « Les sportifs réfléchissent. Ils sont tous dramatiques. Ce ne sont pas des artistes de représentation. Ils ne représentent pas la lutte, ils sont la lutte et ne peuvent pas ne pas intéresser un mime corporel » (Decroux, cité dans Pezin, 2003 : 109). D'ailleurs, tous ses élèves ont certainement eu l'occasion de s'entraîner au style dit de « L'homme de sport », bien qu'il ne s'agisse pas précisément d'exercices d'athlétisme.

Son rapport à la dimension du regard, et plus encore au regard de la photographie, paraît moins évident, car il nourrit à son égard une sorte de méfiance, héritage d'un préjugé antiréaliste qu'il partage d'ailleurs avec beaucoup d'hommes de théâtre de son époque. Il écrit, par exemple : « Mimer cela signifie imiter. Il ne faut pas oublier que le mot imitation n'a pas toujours été défavorable. Aujourd'hui, cela veut dire copier et aussi, si l'on veut encore être plus moderne, "photographier". En somme, ça veut dire réalisme » (*ibid.* : 102).

De fait, lorsqu'il place le système tronc-bassin au cœur de sa méthode corporelle, les yeux, ainsi que les articulations, demeurent nécessairement périphériques et marginaux. Dans ses écrits, Decroux ne consacre à leur sujet que quelques lignes. La question du regard se pose pour lui essentiellement dans l'interaction entre l'acteur et le spectateur, avec le corps comme frontière. Comme il le dit lui-même : « Le corps de l'acteur est devant les yeux du spectateur et derrière

les siens» (*ibid.*: 201). Le masque neutre, et plus encore le voile qu'il emprunte à la pédagogie de Jacques Copeau, lui sert précisément à couper cette interaction et à détourner l'attention du spectateur du visage de l'acteur vers la présence physique de son corps, donc à annuler l'effet du regard.

L'analyse de quelques images d'Étienne Decroux réalisées par le photographe Étienne Bertrand Weill pourrait contribuer à nuancer cette attitude négative envers la photographie. Depuis leur rencontre en 1947 – Weill est alors un jeune photographe à la recherche de son propre langage alors que Decroux est déjà un maître reconnu du mime corporel – s'engage entre les deux une collaboration profonde et durable, particulièrement intense pendant toute la décennie suivante. Weill participe assidûment à la vie de l'école de Decroux et aux séances d'entraînement de ses élèves. Son intérêt principal porte sur la restitution photographique du mouvement : il ne se limite donc pas à reproduire les exercices, les poses et les attitudes des acteurs, mais il essaie, notamment par l'exposition multiple du négatif, la surimpression d'images ou la pose longue, de condenser dans une image unique le moment plastique et le moment dynamique du geste. Il réalise ainsi des clichés très captivants, qu'on pourrait bien considérer comme des formes virtuoses du regard.

Parallèlement, et dès le tout début de leur amitié, Weill enregistre également les performances solitaires de Decroux lui-même. Il le photographie de préférence hors du théâtre, dans l'espace neutre de son propre atelier, au cours de longues séances bien préparées. La première de ces séances de photographie mises en scène par Weill a lieu en avril 1948 et Decroux se produit dans une sorte de manifeste de sa pratique qui porte le titre *Les sports* (figure 9). J'ai déjà eu l'occasion de commenter l'importance de ces images, reproduites à plusieurs reprises dans les publications de Decroux et sur ce dernier, en tant que témoignage et document de sa pratique corporelle, mais aussi pour le rôle qu'elles jouent dans l'évolution du langage, de la dimension pédagogique et de la pratique performative de l'artiste : « Grâce à elles, la photographie devient pour lui davantage qu'un miroir, une projection qui lui permet une approche distanciée et critique, et une révélation hors de soi-même, et hors du corps vif de l'acteur et de sa résistance physique, qui lui permet d'être à la fois acteur et spectateur » (Chiarelli, 2012 : 30). Il me semble en outre important ici d'insister sur la notion d'immobilité, que la photographie et le mime partagent au plus profond, et que ces images manifestent de façon éclatante. Condition inéluctable du regard mécanique de la caméra, l'immobilité est également l'aboutissement de la pratique corporelle de Decroux. Or, tout comme l'art du photographe consiste à empêcher que cette immobilité soit morte, l'art decrousien du mime fait porter à l'immobilité une énergie vitale qui se consume entièrement à l'intérieur du corps. « L'immobilité est un acte », répète souvent Decroux (cité dans Pezin, 2003 : 198), l'image corporelle d'une tension retenue de forces opposées et prêtes à exploser, figées dans un équilibre fragile et précaire, saisie d'un regard complètement projeté vers l'intérieur. Dans cette nouvelle configuration du regard, le voile agit alors à un niveau plus profond pour l'acteur. Il

lui sert à détourner l'objectif de son regard vers son propre corps et sa propre présence physique pour devenir lui-même une image.

Je crois que, si les photographies de Weill témoignent bien de la pratique du mime, beaucoup mieux, par exemple, qu'une captation filmique, voire qu'une performance prise sur le vif, c'est parce qu'elles mettent en valeur la nature intimement photographique de l'art de Decroux, où le corps, par l'effet d'une discipline d'entraînement très contrôlée, se fait lui-même dispositif d'enregistrement et de production d'un regard physique, alternative au regard oculaire.

PRESS DE PIERRE RIGAL : LA MISE EN SCÈNE DU REGARD

Pierre Rigal est un ancien athlète de haut niveau. Il découvre la danse contemporaine assez tardivement, alliant dans son apprentissage des études en cinéma et la fréquentation de chorégraphes très attentifs à la dimension visuelle, et notamment à la photographie, comme Gilles Jobin et Wim Vandekeybus. En 2008, il présente au festival Mimos de Périgueux la pièce *Press*, créée à Londres la même année. Deuxième partie d'une trilogie de solos sur la condition existentielle de l'homme contemporain, *Press* n'aborde pas directement le geste sportif ni, à la rigueur, le geste du regard. La pièce se joue dans une boîte noire de 3,20 mètres d'ouverture sur 2,20 mètres de hauteur, surmontée d'un plafond très lourd qui bouge tout au long de l'action. L'acteur, en costume noir, est seul en scène et interagit uniquement avec une chaise et avec un étrange bras mécanique articulé, de même que, de façon plus marquée, avec le plafond mobile, s'adaptant continuellement aux nouvelles hauteurs imposées par son mouvement.

En conformité avec le discours de l'artiste sur sa pièce, la critique a souvent vu dans *Press* l'allégorie surréaliste et claustrophobe de la condition de l'humain moderne écrasé par son environnement, ou bien une mise en scène des frontières de la folie. Je suis donc peut-être le seul à voir dans cette boîte presque vide et noire la réalisation d'un dispositif optique, sorte de *camera obscura*, et donc à lire la pièce en tant que métaphore de la tension dialectique de formes de regards opposés. Cependant, une fois cette perspective adoptée, les indices se multiplient, à partir du titre, qui renvoie implicitement au célèbre slogan publicitaire du premier appareil Kodak, à l'origine de la mécanisation (et de l'aliénation) de la vision : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste² ». L'imaginaire photographique se retrouve également dans le chromatisme presque uniquement noir et blanc de la scène, et dans les poses parfois renversées du corps et de l'image de l'acteur. Par contre, le mouvement progressif du plafond, souligné par la lumière froide et linéaire du néon, rappelle plutôt le déplacement de la lampe du scanneur, la version moderne de la chambre noire. À l'intérieur de ce dispositif optique, qui pourrait se situer à l'intérieur de l'individu

2 « You Press the Button, We Do the Rest », slogan lancé par George Eastman en 1888. Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par mes soins.

même par un jeu d'illusion souligné par la voix off (« Je vis dans ma tête, viens, étranger³ »), l'acteur paraît au début plutôt à l'aise. Sous le regard ou le contrôle du mystérieux bras mécanique articulé attaché au plafond, tenant lieu à la fois de projecteur et de caméra de surveillance, il mesure son espace pour se l'approprier, prend des poses convenues, plus ou moins ordinaires, comme pour un portrait de studio. La réduction de l'espace provoquée par le mouvement du plafond l'oblige à adapter, par des mises au point successives, ses attitudes de plus en plus figées qui risquent de le faire suffoquer. La situation bascule au moment où son corps commence à interagir avec la machine, cette lampe / ce capteur, organe de vision mécanique. Il la détache du plafond, l'examine attentivement, joue avec, et, finalement, lui extirpe son extrémité lumineuse, sorte de bulbe oculaire technologique (figure 10). Il semble désirer s'approprier cet œil, devenir ce regard. Il le porte à sa bouche et le mange. Maintenant il est libre, puissant. Ensuite, le plafond remonte et l'interprète se réapproprie complètement son espace, éclairé de nouveau. Toutefois, cet acte d'incorporation l'a transformé : il est devenu dispositif lui-même. Le bras mécanique qu'il contrôlait auparavant se colle à son dos comme une deuxième colonne vertébrale, jusqu'à s'incarner en une prothèse ou, mieux encore, selon l'heureuse distinction suggérée par Michelle Debat (2009 : 132), une orthèse, agent extérieur de correction, de normalisation et d'amplification des gestes et des fonctions corporelles, y compris la vision. Toutefois, l'interaction et la synthèse entre ces deux regards, réalisées à travers le corps, s'avèrent impossibles : à la fin de la pièce, le corps rejette l'œil mécanique, se condamnant inévitablement – redevenu humain – à se trouver écrasé sous le poids du plafond de cette boîte dont il est prisonnier.

MANUEL VASON : LE *PHOTOPERFORMER*

Contrairement aux exemples précédents, la question du regard est explicitement placée au cœur de la pratique artistique de Manuel Vason. Photographe de mode à l'origine, il entame ensuite des collaborations avec les artistes les plus représentatifs de la scène de l'art performatif britannique et international, dont il devient rapidement le photographe de référence. Bien au-delà de la simple documentation de leurs actions, dans sa pratique, Vason privilégie toujours la cocréation, donnant lieu à des « performance[s] pour la caméra » (« performance[s] for the camera »; Vason, s.d.) qu'il rassemble ensuite dans des projets éditoriaux d'ensemble (Vason, 2015). À partir des questionnements suscités par ce travail de collaboration, l'artiste parvient progressivement, ces dernières années, à mettre au point la notion hybride du *PhotoPerformer*, réunissant dans sa propre personne les deux rôles de l'action et de l'image⁴. Sans renoncer à la dimension esthétique découlant de cette contamination, il s'intéresse principalement au processus génératif, à l'acte même de « devenir une image »

3 « I live in my head, come on stranger ».

4 À ce propos, consulter www.photoperformer.com, site Internet consacré à la démarche de l'artiste.

(« [b]ecoming an image »; Vason, 2016c). Sa recherche, qui se nourrit de références anthropologiques, est donc forcément enracinée dans la pratique physique et corporelle. « Athlète de l'image poétique » (« [A]thlete of the poetic image »; Vason, 2016d), selon la définition donnée par l'auteur, le *PhotoPerformer* met en place un entraînement sportif spécifique lié au dispositif photographique, qui l'amène à focaliser l'énergie et à renforcer l'état physique, mental et émotionnel de la vision. La photographie lui permet donc d'expérimenter de nouvelles modalités de comportement et de posture éthique : « Je crois en la photographie en tant qu'instrument efficace pour articuler la condition humaine, pour tester de nouveaux codes de comportement, pour critiquer comment nous façonnons la connaissance [et] pour provoquer une pensée innovante⁵ » (Vason, 2016a). L'appareil photo, toujours présent, est souvent soudé au corps de l'artiste avec du ruban adhésif ou encore par des prothèses, membres artificiels en plastique qui soulignent, en l'amplifiant, la circularité physiologique entre photographie, corps et performance.

Dans *Metàfora*, la performance qu'il présente en juillet 2014 à l'occasion du festival Verbo de São Paulo, et plus récemment dans *Inspiration*, présentée à la galerie ArtSpace Mexico, en novembre 2017, Vason pousse cette relation entre photographie et corporalité à l'extrême, associant même le geste photographique à la fonction vitale de la respiration (figure 11). Voici, proposée par l'artiste, la description de cette action. Celle-ci résume de façon très efficace l'ensemble des questions dépliées dans cet article :

Avec un appareil photo scotché sur mon visage, j'ai fait un exercice de respiration profonde jusqu'à épuisement complet. Pendant que je respirais, les membres du public déclenchaient (par une télécommande) la caméra sur mon visage et visualisaient la photo créée projetée sur un grand mur derrière moi. Ma vision était bloquée par la caméra et je pouvais seulement imaginer les images que je produisais. Pendant la performance, ma tâche était de faire augmenter la température de mon corps à travers la respiration profonde afin de produire une grande quantité de sueur. Les gouttes de sueur fondaient alors une image (de moi-même avec la caméra) imprimée sur du papier soluble placé sur une petite plateforme où je me tenais debout. Hors de mon contrôle, l'action de la respiration et l'action de la photographie ont fini par se synchroniser. Pendant les quarante-cinq minutes de la performance, la concentration et la répétition sont devenues mon mantra. Pendant ces quarante-cinq minutes, le public fut exposé à un processus de destruction : chaque nouvelle image projetée supprimait la précédente, l'image sous mes pieds fondait et mon corps, peu à peu, montrait des signes d'épuisement. Pendant la performance, l'acte de la photographie a transformé mon corps en un objet automatisé, un objet respirant possédé par le programme du dispositif⁶ (Vason, 2016b).

5 « I believe in photography as an efficient instrument to articulate the human condition, to test new codes of behaviour, to criticize how we shape knowledge, to provoke innovative thinking ».

6 « With a photographic camera taped on my face I performed a deep breathing exercise until reaching complete exhaustion. While I was breathing[,] the members of the audience were triggering (through a remote control) the camera on my face and witnessing the photo created projected onto a large wall behind me. My vision was blocked by the camera and I could only imagined [sic] the images I was producing.



Figure 1: «Coureur muni des appareils destinés à enregistrer les différentes allures», figure tirée d'Étienne-Jules Marey (1886: 131).

FIG. 27.—Runner provided with the apparatus intended to register his different paces.



Figures 2 à 8: Photogrammes du film *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.



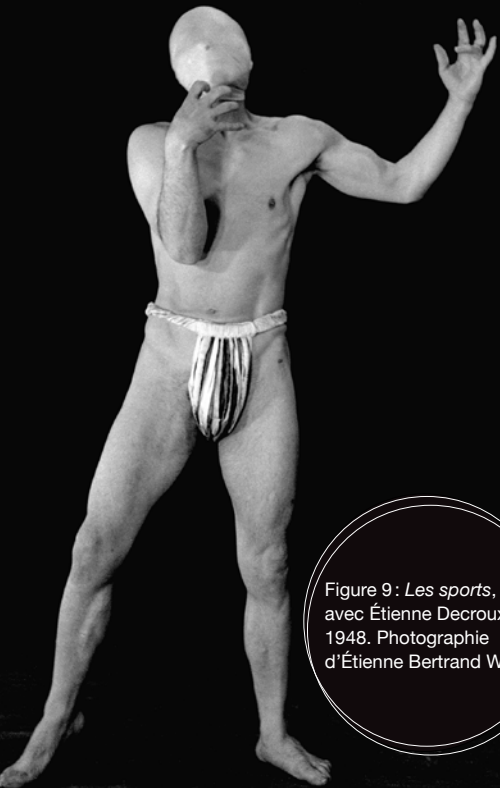


Figure 9 : *Les sports*,
avec Étienne Decroux.
1948. Photographie
d'Étienne Bertrand Weill.

Figure 10: *Press*, avec
Pierre Rigal. *L'Odyssee*,
Périgueux (France), 2008.
Extrait de la captation
vidéo de SO MIM (Centre
ressource des Arts du
Mime et du Geste).



Figure 11 : *Metáfora*.
São Paulo (Brésil),
2014. Photographie
de Manuel Vason.

Instaurée dans la culture occidentale depuis le Moyen Âge, l'opposition canonique entre regard corporel et regard spirituel subit dans la Modernité un glissement sémantique radical vers l'antinomie corporel / mécanique. Cependant, historiquement, ce passage ne se réalise pas d'un coup. Dans une société fortement orientée vers la technologie, la sublimation mécanique du regard opérée par les dispositifs optiques recoupe presque naturellement la dimension spirituelle dans ses fonctions extraordinaires (un regard « autre », exact, révélateur de l'invisible). Ce n'est que beaucoup plus tard, au milieu de la crise de la représentation contemporaine, que la suprématie du mécanique laisse place à l'expérience nostalgique de la perte. La dépossession du regard prend alors la forme d'une privation de liberté personnelle, qui s'exprime entre autres par différents régimes de contrôle et surveillance. Le théâtre, et plus encore le mime, tous deux imprégnés de pratiques corporelles, s'approprient naturellement ces inquiétudes matérialistes.

Les quelques exemples présentés ici, auxquels d'autres pourraient s'ajouter, représentent autant de façons différentes d'interroger le geste du regard dans son aboutissement performatif. Face à l'effilochement du visible et à la désagrégation du sens du réel opéré par le regard « objectif » de son appareil, le photographe du film d'Antonioni n'a pas d'autre alternative ni d'autre réconfort que le « regard invisible » de l'imagination, ce qui nous oblige, nous spectateurs, à assumer également cette fracture irréversible. Dans une perspective différente, la pratique corporelle de Decroux, fondée sur la dissimulation du visage par le voile, permet d'ancrer l'expérience du regard performatif au sein de l'attitude de l'acteur, et amène le spectateur à rétablir le lien indissoluble et originaire entre l'image et le corps. Enfin, dans la lutte de pouvoir qui oppose Rigal à un hostile environnement de surveillance, l'acte symbolique d'introjection du regard mécanique marque le déclin d'une victoire éphémère et sa défaite inexorable. Tout comme la performance photographique à bout de souffle de Vason, le spectacle s'achève par un épuisement, une extinction. Qu'il s'agisse donc de suivre du regard la trajectoire d'une balle de tennis invisible, de plonger les yeux dans l'équilibre instable de son propre corps, de « manger » le regard ou même de le « respirer », tous ces cas montrent une tentative douloureuse de réappropriation d'un regard naturel, organique et éventuellement ordinaire – opposé au regard mécanique du dispositif, devenu oppressif et autoritaire. Ils témoignent également d'une aspiration commune vers une forme possible de regard renforcé, puissant, qui pourrait naître de la synthèse des deux.

During the performance, my task was to heat the temperature body through the deep breathing so to produce a large amount of sweat. The drops of sweat would then melt an image (of myself with the camera) printed on soluble paper placed on a small platform where I was standing. Out of my control, the action of breathing and the action of photographing ended up synchronizing. For the entire forty-five minutes focus and repetition become [sic] my mantra. For forty-five minutes the audience was exposed to a process of destruction: each new image projected was deleting the former, the image under my feet was melting and my body was showing exhaustion. During the [p]erformance, the act of photography transformed my body into an automated object, a breathing object possessed by the program of the apparatus».

- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE (2008), *L'énergie qui danse : dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur ».
- CHIARELLI, Cosimo (2012), « La matière du mouvement : photographie et mime corporel », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 40, p. 25-33.
- DEBAT, Michelle (2009), *L'impossible image : photographie – danse – chorégraphie*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais ».
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma*, Minuit, Paris, « Critique », vol. 2 (« L'image-temps »).
- GINOT, Isabelle (2012), « Regarder », dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre, p. 218-231.
- GIRAUDET, Alfred (1895), *Mimique, physionomie et gestes : méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin.
- GODARD, Hubert (1995), « Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, « Librairie de la danse », p. 224-229.
- MAREY, Étienne-Jules (1886 [1873]), *La machine animale*, Paris, Félix Alcan.
- MARTINEZ, Ariane (2008), *La pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- NOVAGA, Arianna (2017), « Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo : tra documento e intermedialità », thèse de doctorat, Venise, Università Ca' Foscari Venezia.
- NOVAGA, Arianna (2015), « La fotografia (pro)rompe la scena : *The Dead* di Città di Ebla », *Culture Teatrali*, n° 24, p. 215-221.
- PEZIN, Patrick (2003), « L'interview imaginaire ou Les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 57-209.
- RYKNER, Arnaud (2007), « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIX^e siècle », dans Pierre Piret (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », p. 151-167.
- SCHECHNER, Richard (2006 [2002]), *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge.
- VASON, Manuel (s.d.), « Encounters (2003-2007) », *Manuel Vason: Performance, Photography, Exchange*, www.manuelvason.com/encounters/
- VASON, Manuel (2016a), « The Ethical Document : Open Eye Gallery », *Manuel Vason: Performance, Photography, Exchange*, 24 septembre, www.manuelvason.com/ethical-document-open-eye-gallery/
- VASON, Manuel (2016b), « Metaphor », *The PhotoPerformer: The Art of Becoming*, 19 avril, www.photoperformer.com/becoming-an-action/
- VASON, Manuel (2016c), « Becoming an image », *The PhotoPerformer: The Art of Becoming*, 17 avril, www.photoperformer.com/category/art-of-becoming/becoming-an-image/
- VASON, Manuel (2016d), « Who Is The PhotoPerformer », *The PhotoPerformer: The Art of Becoming*, www.photoperformer.com/who-is-the-photoperformer/
- VASON, Manuel (2015), *Double Exposures: Performance as Photography*, Londres, Live Art Development Agency; Bristol, Intellect.

VIGARELLO, Georges et Richard HOLT (2011 [2005]), « Le corps travaillé: gymnastes et sportifs au XIX^e siècle », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, vol. 2 (« De la Révolution à la Grande Guerre »), p. 313-377.

Pour un (extra)ordinaire art de choir : les chutes des Deschiens, personnages de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff

MARIE DURET-PUJOL

Université
Bordeaux Montaigne
(CLARE / Artes)

Fondée sur une rupture avec un ordre, sur une manière d'être et de se tenir, la chute relève d'une anomalie, d'un écart avec une norme. Lors d'une chute, la norme – se tenir debout – est brutalement brisée puisque le corps passe de la verticalité à l'horizontalité. Quand elle se produit à la vue d'autres personnes, les normes liées au regard de l'autre, au paraître, à la dignité, au maintien de soi, sont dévoyées. Suite à une belle chute en public, il n'est pas évident de faire comme si rien ne s'était passé. Relevant d'une forme de « raideur » et de « distraction » (Bergson, 2007 : 10), dans la vie comme dans le cadre d'un spectacle, les chutes sont propices à suggérer les rires. Le nombre d'émissions visibles à la télévision et sur Internet, qui juxtaposent les chutes à la manière d'un zapping, le tout porté par des rires enregistrés, atteste du succès de ces séquences.

De même, les chutes s'intègrent aisément aux spectacles comiques et sont courantes dans les films de Buster Keaton, de Charlie Chaplin ou de Laurel et Hardy, dans les numéros de clowns, les vaudevilles, les formes spectaculaires issues du burlesque¹ et les spectacles mêlant le théâtre et le cirque, comme ceux de Camille Boitel, de Jakop Ahlbom ou de Raphaëlle Boitel. Plus qu'une ponctuation, le geste de la chute est un élément moteur de la dramaturgie de ces formes, les corps y étant souvent plus expressifs que la parole. Il s'agit de gestes ordinaires, dans le sens où

1 Le terme « burlesque » est ici employé dans le sens qu'il revêt en France, soit celui de comique essentiellement gestuel et gaguesque.

il est possible d'en voir au quotidien, tout en étant *a minima* extraordinaires puisqu'elles reposent sur un écart et adviennent par surprise. En scène, les chutes sont tantôt des « gestes forts », qui fondent la singularité d'un artiste, tantôt des « gestes phares », qui jouent sur la reconnaissance, pour reprendre la distinction établie par Ariane Martinez² en introduction de ce dossier.

Sur les scènes françaises, parmi les multiples artistes revendiquant le burlesque dans leurs créations, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff s'inscrivent dans une tradition qui emprunte aux artistes américains comme W.C. Fields ou Harry Langdon, aux clowns proches de Grock (Deschamps, cité dans Pascaud et Mancel, 2010 : 81) et, surtout, à Jacques Tati³. Leurs spectacles constituent un bon support pour saisir les chutes, car ils en comportent de nombreuses. Forts d'un triple succès institutionnel⁴, public⁵ et critique⁶, ces deux créateurs marquent le théâtre comique en France pendant trente ans⁷. Ils mettent en scène les Deschiens⁸, des personnages héritiers de Beckett et de Tati, dans des pièces-paysages où le quotidien se joue de l'ordinaire, le tout sur un fond de burlesque. Dans ce cadre, oscillant entre amplification (il est donné à voir et mis en évidence sur une scène) et banalisation (il est courant dans les spectacles burlesques), comment le geste ordinaire de la chute doit-il être exposé, représenté et pensé quand il s'intègre à une esthétique comique relevant du quotidien?

Il n'existe malheureusement pas de captation des sept premiers spectacles de Deschamps et Makeïeff, de *Baboufliche et Papavoine* (1973) à *En avant!* (1981)⁹, ce qui rend le repérage des chutes impossible. Néanmoins, entre 1985 et 2003, ils créent dix spectacles comiques¹⁰ qui

2 Voir son texte « Explorer l'ordinaire », p. 9 du présent numéro.

3 Jérôme Deschamps est le petit-cousin par alliance de Jacques Tati. En 2000, Macha Makeïeff, Sophie Tatischeff et lui-même créent la société Les Films de mon Oncle, responsable de la restauration de l'œuvre de Tati et de son rayonnement international. Ils mettent en scène les *Soirées Tati*, inventées pour la projection de la version restaurée du film *Playtime* lors du Festival de Cannes en 2002, puis reprises dans plusieurs théâtres. Macha Makeïeff est également commissaire, avec Stéphane Goudet, de l'exposition *Jacques Tati : deux temps, trois mouvements*, une grande rétrospective de l'œuvre du cinéaste, à la Cinémathèque française en 2009.

4 Ils jouent sur les scènes majeures en France et réalisent des tournées internationales. Ils reçoivent quatre Molières entre 1987 et 1995 : meilleur spectacle musical pour *Les petits pas* en 1988, meilleur spectacle comique pour *Lapin chasseur*, *Les pieds dans l'eau* et *C'est magnifique*, en 1990, 1993 et 1996.

5 La durée d'exploitation des spectacles est longue, au moins cinq ans par spectacle, et les salles sont combles.

6 Les revues de presse sont élogieuses et rares sont les critiques qui émettent des réserves à propos de leurs spectacles.

7 Ils font partie de la minorité des metteurs en scène qui jouent des spectacles comiques sur les scènes publiques françaises. À partir de 1993 et jusqu'en 2001, ils rencontrent également le succès à la télévision avec le programme court *Les Deschiens* diffusé sur Canal+. Les vidéos, puis les DVD de ces sketches, se vendent à plusieurs millions d'exemplaires.

8 Déformation du nom « Deschamps », les Deschiens désignent les personnages d'abord au théâtre, puis à la télévision, et ce, depuis le spectacle *La famille Deschiens*, créé en 1979.

9 Makeïeff collabore avec Deschamps dès la troisième création, *La famille Deschiens* (1979).

10 J'exclus *Les blouses* (1982), plus proche du drame que de la comédie, ainsi que *Les brigands* de Jacques

sont captés et sur lesquels il est possible de s'appuyer pour dégager un corpus conséquent de cinquante-sept chutes. *La veillée* (1985) en propose au moins sept (repérage établi à partir de la captation partielle du spectacle). *Les petits pas* (1986) en compte trois, *Lapin chasseur* (1989) treize, *Les frères Zénith* (1990) cinq, *Les pieds dans l'eau* (1992) six, *C'est magnifique* (1994) onze, *Le défilé* (1995) aucune, *Les pensionnaires* (1999) sept, *La cour des grands* (2001) une, et *Les étourdis* (2003) quatre¹¹. Chutes à vue, chutes hors scène, déséquilibres non rattrapés ou franches gamelles, ces chutes ne sont pas toutes de la même teneur et répondent à des logiques variées pour donner à voir un (extra)ordinaire art de choir.

DES CHUTES EXTRAORDINAIRES?

Préparer de la purée (*Les petits pas*), ranger des soucoupes (*Lapin chasseur*), effectuer des travaux (*Les frères Zénith*), se laver les pieds dans une bassine (*Les pieds dans l'eau*), offrir des fleurs (*C'est magnifique*) ou encore se retrouver pour chanter (*La cour des grands*) ou danser (*Les étourdis*)... les spectacles de Deschamps et Makeïeff se composent d'une succession de saynètes juxtaposées dans lesquelles les personnages accomplissent des actions et des gestes relevant du quotidien et de l'ordinaire. Cette notion est récurrente dans les écrits de Makeïeff qui évoque une mise en représentation d'une « drôle d'épopée de l'ordinaire » (Makeïeff, 2002 : 14), d'un « scandale de l'indifférence ordinaire » (*ibid.* : 47), d'une catastrophe ordinaire » (Makeïeff, 1989 : 75) qui oblige les personnages à opérer des « tours d'adresse avec l'ordinaire » (*ibid.* : 35) et invite les comédiennes et les comédiens à « laisser voir le banal et l'ordinaire » (*idem*).

Comment différencier le « quotidien », pris comme « un ensemble systématique de pratiques soumises à des régularités figées » (Macherey, 2005), et l'« ordinaire », notion voisine? L'ordinaire porte une part d'indétermination puisque le quotidien s'expose « en permanence au risque de l'irrégularité, qui, sans transition, le fait basculer dans l'extraordinaire » (*idem*). La vie quotidienne, tout en étant dans le présent et la répétition, reste ouverte aux changements et aux variations, jusqu'à permettre une « contradiction fondamentale », autrement dit un « extraordinaire de l'ordinaire » (*idem*). Il est en effet possible – mais non obligatoire – d'effectuer une activité qui se répète dans le temps, mais qui ne se produit pas tous les jours. Ainsi, dans les spectacles de Deschamps et Makeïeff, les personnages de Maurice Lamy et d'Yves Robin sont sujets à des chutes récurrentes, provoquées par eux-mêmes ou par les autres. Même s'il se reproduit, ce geste appartient bien à l'ordinaire puisqu'il n'est pas possible de savoir s'il va se produire ou non.

Offenbach (1992) et *Les précieuses ridicules* de Molière (1997), écrites par d'autres auteurs.

11 Les écarts entre les chiffres s'expliquent en grande partie par la forme choisie (*Le défilé*) et par les capacités physiques des actrices et des acteurs. Ainsi, sur les dix comédiennes et comédiens des *Petits pas*, six d'entre elles et eux ont plus de soixante-dix ans. Il paraît donc difficile de leur faire faire des chutes, réelles ou feintes.

Cette possibilité de l'ordinaire est essentielle, car « si le quotidien consiste en une série d'activités personnelles journalières et reste donc de l'ordre du réel, l'ordinaire, quant à lui, n'est pas toujours une exécution, mais bien souvent une potentialité d'exécution. L'ordinaire ajoute au réel une dimension de possible » (Formis, 2010 : 48). L'anthropologue Christian Malaurie, dans sa réflexion sur l'ordinaire des images, nomme ainsi ces possibles : « le quotidien est bien le lieu d'événements non pas banals, mais ordinaires, au sens où, à travers l'ordinaire s'expriment de la "résistance", de la "dissidence", de "l'alternative créatrice" » (Malaurie, 2015 : 158). Dans les spectacles de Deschamps et Makeïeff, les chutes ne sont pas toujours récurrentes : il n'y a pas de logique mathématique dans leur exécution et elles touchent tous les personnages, les plus forts comme les plus faibles. Elles s'inscrivent donc bien dans l'ordinaire.

Dans les spectacles des deux metteurs en scène, les chutes extraordinaires sont rares. On compte ainsi seulement six chutes extraordinaires pour cinquante et une chutes ordinaires. Elles se rencontrent lors des scènes qui marquent une rupture avec le temps du quotidien pour proposer une « alternative créatrice » (*idem*). Ces chutes s'effectuent hors du champ de vision des spectatrices et des spectateurs. Les comptoirs, les placards, les coulisses permettent aux comédiennes et aux comédiens de disparaître dans un mouvement de déséquilibre : corps qui s'affaisse, glissade accélérée, bond précipité. Cette disparition est aussitôt suivie d'un bruit de ferraille ou de gravats (la plupart du temps, ce sont des objets en fer ou des graviers brassés dans de grandes bassines), laissant voir et entendre une chute dans un amoncellement d'objets disparates. À l'inverse, ces disparitions peuvent aussi être muettes, alors que le mouvement engagé présuppose un grand fracas.

Ces scènes reposent sur l'imaginaire des spectatrices et des spectateurs, à qui il est demandé de compléter ce qui est perçu. Lors des répétitions, les deux metteurs en scène sont particulièrement sensibles à la manière de « mettre le spectateur dans une situation plus active », ainsi qu'à la nécessité de « suggérer davantage, [de] raconter plus en en faisant moins » (Deschamps, cité dans Fajardo, 2002 : 79). Au théâtre, Deschamps regrette le « pléonasmе » et le « tout prêt » dans lesquels les spectatrices et spectateurs n'ont plus rien à imaginer puisque tout leur est donné (Deschamps, cité dans Jouanneau, 1985 : 27 et 29). Il énonce que « c'est en épurant, en radicalisant le geste artistique que l'on rend mieux compte du monde » (Deschamps, cité dans Fajardo, 2002 : 79). Tirant des leçons de Tati, il pose comme principe la nécessité de ne pas tout dévoiler : « "Il faut qu'il en manque !" Surtout ne pas boucher l'imaginaire du public par un réalisme pesant ou des attitudes forcées. Sur scène, des questions doivent rester sans réponse ou même ne pas être posées : la tension, la qualité du spectacle sont à ce prix-là » (Deschamps, cité dans Pascaud et Mancel, 2010 : 82). Ces affirmations, qui valent pour de nombreuses scènes, reflètent bien les scènes de chutes extraordinaires, où il s'agit toujours de montrer un maximum en exécutant le moins de gestes possibles, sans donner d'explication.

La chute de la mobylette, la chute du cheval et la chute de la barque, dans *Les frères Zénith*, constituent trois exemples de chutes extraordinaires, car l'imagination est d'autant plus sollicitée qu'elles déjouent la logique. Ce spectacle présente quatre personnages dans un espace peu définissable, constitué d'un comptoir fixe qui est à la fois un décor de théâtre, une scierie, un hippodrome, une machine à soucoupes, une barque, une rue, etc. Les cinq chutes adviennent derrière le comptoir, lors de scènes surprenantes où l'on imagine une course de chevaux, un tour en mobylette et une promenade en barque sur un fleuve tropical. La longue durée du spectacle est fractionnée, et ces saynètes sont délimitées par rapport à l'ensemble: ni la mobylette ni les chevaux ne réapparaîtront, et la scène de la barque conclut la représentation. Les personnages réagissent à ces scènes: Jérôme Deschamps se lève pour aller voir ce qu'il se passe, François Morel se tourne pour regarder. Les chutes ont des conséquences puisqu'elles provoquent des pleurs et des douleurs. Elles se présentent donc comme des événements et deviennent extraordinaires. Dans ces moments, « les acteurs [les personnages] se promènent entre l'ordinaire pesant et le merveilleux pas-vrai du théâtre » (Makeïeff, 1996: 11).

Pour en attester, il suffit de révéler la manière dont sont fabriquées ces chutes depuis les coulisses. Lors de la scène de la chute en mobylette, Jean-Marc Bihour, qui porte un casque, fait mine d'être assis sur un engin motorisé grâce à deux mitraillettes pour enfant qu'il tient dans chacune de ses mains, et dont le son fait penser à un moteur (figure 1). Il déambule derrière le comptoir de façon fluide, semblant se trouver sur un deux-roues. Derrière lui, courbé pour ne pas être vu des spectatrices et des spectateurs, Philippe Rouèche promène une machine à fumée. Côté salle, l'illusion est donc totale (figure 2). Ensuite, dans la scène de la poursuite, les quatre comédiens jouent une course de chevaux (figure 3). Alignés du côté jardin, dès les premières notes d'accordéon de Rouèche, ils courent rapidement à petites enjambées. Leurs pieds cognent sur les planches de bois. Le buste tourné vers la salle, ils effectuent le geste de frapper leur monture avec une cravache. Ils se dépassent et se rattrapent. Au milieu du tumulte, Morel chute et reste caché quelques secondes avant de réapparaître, étourdi.

Enfin, dans la scène de la barque, Bihour simule l'avancée d'une embarcation à l'aide d'une rame qui est en réalité un balai. Le mouvement est souple et évoque une traversée de rivière. Lorsqu'il chute, Deschamps lance une bassine d'eau en l'air pour donner l'illusion de l'impact de son corps avec la surface de l'eau. On se retrouve face à un théâtre de bricolage, fait d'astuces et habité par un jeu des comédiennes et des comédiens qui proposent aux spectatrices et aux spectateurs de vivre l'avènement d'un moment extraordinaire: un événement.

LE BURLESQUE FACE À LA BANALISATION DES CHUTES

Si le moment vécu peut être extraordinaire, il n'en reste pas moins que ces chutes extraordinaires, promptes à proposer une ouverture, sont bien moins nombreuses que les autres, qui relèvent de l'ordinaire et sont liées à des moments d'inattention ou à des maladresses. Fait curieux pour les spectatrices et les spectateurs, et propice aux rires, le caractère d'étrangeté et les anomalies de ces chutes sont évacués dans la majorité des cas où elles n'ont pas d'impact visible et, dans la fiction, passent pour des actions comme les autres. Ainsi, les anecdotes racontées ne portent jamais sur les chutes, qui ne sont pas assez événementielles pour mériter une conversation, contrairement à la météo (*C'est magnifique*) ou au fait que les personnages «sont bien» (*Les pieds dans l'eau*). Il s'agit donc ici d'une forme de banalisation de la chute, la banalisation renvoyant au «processus qui soumet l'ipséité au monde en le lui donnant pour quelque chose de trivial et de monotone» (Bégout, 2005 : 469). Lorsqu'un fait nouveau se produit, le temps quotidien apprivoise cette nouveauté par avance, en en faisant «une variation plaisante ou troublante de ce qui est déjà et passe pour être la norme» (*ibid.* : 470). Les personnages ne voient alors pas les chutes comme extraordinaires : elles sont constitutives de leur quotidien.

Cette idée peut sembler paradoxale. Elle est pourtant fréquente dans les formes burlesques, dans lesquelles les artistes jouent avec le geste de la chute pour le faire passer pour un geste courant. Comme pour toutes les recherches portant sur une catégorie vaste au sein de laquelle se regroupent des pratiques variées, les manières d'aborder les chutes burlesques diffèrent, ce qui rend toute tentative de définition univoque impossible. Néanmoins, il reste intéressant de comparer les chutes des spectacles de Deschamps et Makeïeff avec celles d'autres artistes pour mieux saisir ce qui constitue les chutes des Deschiens quant à leur banalisation.

Le premier exemple, situé parmi les chutes spectaculaires, appartient aux «gestes forts» de Larry Griswold. Plongeur et gymnaste, ce dernier, accompagné de George Nissen, est à l'origine de la formalisation du trampoline comme discipline sportive. Passionné de cirque et de music-hall, il allie sport et spectacle dans des numéros burlesques vertigineux. Le plus célèbre d'entre eux est *The Diving Fool*, qu'il interprète durant vingt-sept années dans différentes versions et qui a été repris par plusieurs artistes. Feignant d'être saoul, Griswold se lance sur un plongeur haut de plusieurs mètres. Il dérape, glisse, rate une marche, saute et tombe sur la planche d'appel, manque de chuter par-dessus la balustrade qui se dérobe sous son poids. Le corps échappe au personnage qui mène néanmoins le numéro à son terme, expliquant ce qu'il fait aux spectatrices et aux spectateurs, qui hurlent en le voyant rater sa performance et applaudissent lorsqu'ils réalisent que ses mauvais gestes ne l'ont pas tué. La force comique de la performance réside dans la distance perceptible entre la norme du corps maîtrisé et celle du corps qui agit comme bon lui semble. Le numéro se termine par un saut réussi sur le trampoline situé en bas du plongeur et

par une série de saltos¹². Le corps paraît incontrôlable et prêt à la chute, mais parvient toujours à retrouver une position verticale.

D'autres exemples illustrent ce type de chutes spectaculaires, notamment dans les films de Buster Keaton, comédien repéré du cinéma burlesque américain pour qui « la moindre chute, le moindre raté gestuel s'inverse en un éclat de virtuosité corporelle » (Bouvier, 2008 : 6). Chacun de ces gestes permet au comédien et, par suite, au personnage, de se rattraper pour retrouver une position verticale face à l'adversité du monde. La maladresse des protagonistes se mue ainsi en prouesse technique et les chutes en deviennent extraordinaires. L'écart est sensible entre la posture des acteurs et celle de leurs personnages, qui ne semblent pas affectés par la peur de la chute, et la réception du public qui, comme face à un trapéziste, craint l'accident tout en jubilant de réaliser qu'il ne se produit pas.

Cette virtuosité se retrouve chez Camille Boitel, notamment dans *L'immédiat* (2009), un spectacle fondé sur la chute. Les comédiennes et les comédiens, formés au cirque, évoluent dans une scénographie encombrée de matériaux de récupération, d'accessoires, de pans de murs qui s'écroulent. Les premières minutes présentent des chutes et des glissements de corps, d'objets, de costumes, de morceaux de décor, et ce, de façon fluide, sans pause ni saccade. Tout se passe comme si ces chutes se produisaient à l'insu de celles et ceux qui les effectuent et qui les subissent, dans un mouvement incontrôlable et sur un rythme continu. La durée de cette séquence et le flot persistant de mouvements créent la possibilité d'un moment d'« empathie kinesthésique », au sens où les spectatrices et les spectateurs voient et ressentent le mouvement en scène dans leur propre corps, comme dans un spectacle chorégraphique (Godard, 2008 : 227). Ainsi, pris dans le mouvement d'ensemble, le geste de la chute, devenu « geste phare », invite à vivre la séquence dans une forme de sidération face à la performance. Comment les artistes parviennent-ils à ne pas se faire écraser, à se contorsionner, à chuter en souplesse tout en accomplissant des actions quotidiennes, comme celle de sortir d'un lit ou d'enfiler une veste ? Comme chez Griswold, Keaton ou Deschamps et Makeïeff, les chutes relèvent du quotidien, montrant un monde qui se désagrège et sur lequel les personnages n'ont pas d'emprise.

Si le rapprochement est possible avec le quotidien, la convergence est inopérante sur le plan de la réception. En se jouant hors scène, en se produisant de façon imprévisible, ponctuelle et brève, l'aspect performatif est évacué, de même que l'empathie kinesthésique et, par suite, l'écart de perception entre la scène et la salle se porte non pas sur une prouesse physique, mais sur un ratage : rater une marche, rater un pas, tout rater. L'art du ratage constitue l'un des principaux ressorts du spectacle *La veillee* (1985). Dans une structure culturelle du type Maison des Jeunes

12 Voir le passage de Larry Griswold dans le *Frank Sinatra Show* le 13 novembre 1951 (www.youtube.com/watch?v=T89HO_qIMyo) et une version plus tardive dans le *Ed Sullivan Show* en 1956 (www.youtube.com/watch?v=5Zn5oxtr-Jc).

et de la Culture, l'animateur joué par Deschamps l'annonce: «L'heure n'est pas aux discours fastidieux. [...] Place donc au théâtre, mais aussi place à la musique, au sport, à la poésie, au macramé, à la poterie, à la pyrogravure, au raphia; qui constituent le patrimoine culturel» (Institut national de l'audiovisuel, 2013). Pendant une heure trente-cinq minutes, une vingtaine de numéros se succèdent, des imitations aux sketches médiévaux, en passant par des numéros de claquettes, de mime ou de patins à roulettes. Suivant Deschamps, les personnages «mettent tout leur cœur à faire un truc raté, ils s'acharnent à vivre un morceau de rêve, et leurs envies dérapent sans cesse, se heurtent aux incursions perfides du quotidien» (Deschamps, cité dans Godard, 1985).

Quoi qu'ils fassent, chaque numéro dérape, comme celui des patins à roulettes qui se conclut par une chute. Il existe ainsi un écart entre ce que montrent les comédiennes et les comédiens, soit des personnages qui dépensent une énergie folle à accomplir des numéros médiocres ou ratés, et ce qui est présenté. Pour reprendre Georges Banu, ces personnages «sont tous des clowns mais sans en avoir conscience [...]. Deschamps [...] donne à la salle l'avantage de voir le néant de l'expression d'un être, alors que les personnages s'imaginent qu'elle est à son comble» (Banu, 1985). L'animateur tient son rôle du début à la fin et les protagonistes s'affichent avec un grand sourire. La force du burlesque réside dans cette posture: le spectacle, comme la vie, doit continuer malgré les chutes, les fausses notes et les ratages, durs rappels à l'ordre du monde.

LES CHUTES ORDINAIRES: RAPPELS À L'ORDRE DU MONDE

Les chutes ordinaires sont majoritaires dans les spectacles de Deschamps et Makeïeff (cinquante et une sur les cinquante-sept du corpus). Ce sont, par exemple, les deux glissades et chutes de Nicolas Pagniez sur de la purée (*Les petits pas*), l'écroulement de Yolande Moreau après qu'elle se soit aspergée de produits antiparasites (*C'est magnifique*) ou la chute de Lorella Cravotta qui tombe en nettoyant le mur (*Lapin chasseur*). À quel ordre du monde se rapportent-elles? Deschamps l'énonce en ces termes: «on essaie de mettre en scène une espèce de bataille de la vie» (Deschamps, dans Deschamps et Makeïeff, 1994). Makeïeff, quant à elle, dit raconter «la diversité des petites catastrophes humaines, ordinaires, quotidiennes, [la] déroute et [le] désarroi des choses et de leurs compagnons» (Makeïeff, 2002: 10). Les «catastrophes» correspondent majoritairement à des conflits: avec l'autre, avec soi, avec les objets. La lutte et les relations de pouvoir et de domination deviennent l'un des ciments de ces spectacles.

Les chutes entrent dans ces conflits et servent à fonder les hiérarchies. Cette remarque vaut pour tous les spectacles et se vérifie d'autant plus dans ceux où les personnages sont nombreux, permettant de créer plusieurs hiérarchies, comme dans *Lapin chasseur* (1989). L'action de ce spectacle se situe dans un restaurant que les employés s'échinent à faire tourner quand bien même aucun client ne vient déjeuner ni dîner. Si l'on constitue une pyramide des employés, on

remarque que le nombre de chutes est lié à la position occupée dans le restaurant : François Toumarkine, chef dont la seule présence provoque l'inquiétude des employés, tombe une seule fois sans que les autres le voient. Du côté des dirigeants, François Morel, chef de rang, chute deux fois. Olivier Saladin, chef de cuisine, ne s'écroule pas. Madame Saladin (jouée par Lorella Cravotta), la cheffe des serveuses, tombe une fois. Sous leurs ordres, parmi les commis de salle et de cuisine, Philippe Duquesne tombe une fois, Sylvie Joubert deux fois et, au bas de la chaîne de commande, Maurice Lamy tombe six fois. Les chutes sont donc à l'image des dominations, les chefs et sous-chefs tombant moins que les autres.

Dans ce spectacle, les chutes sont liées à la mise sous pression des personnages dans des situations où ils ne parviennent pas à accomplir leurs travaux, comme Madame Saladin qui dépoussière le mur et peine à suivre le rythme imposé par Morel, ce qui la fait tomber de son escabeau. Lorsque les chutes sont provoquées par un autre, elles découlent d'une vengeance ou d'une volonté d'imposer une autorité, comme lorsque Saladin corrige Lamy qui s'était endormi à son poste en lui assénant une gifle qui le cloue au sol. La violence et les luttes sont posées comme étant la norme. Les plus faibles sont humiliés, écrasés par les plus forts, et tout écart est sanctionné par un rappel à l'ordre. Défendue par toutes et tous, la norme sert de loi à partir de laquelle les actes sont jugés. En effet, les normes incitent, invitent, prévoient des cadres d'action et de pensée, et les réponses qu'on leur donne s'inscrivent et sont appréhendées à l'intérieur de ces cadres. Elles agissent sans qu'on s'en rende compte et passent pour naturelles (Macherey, 2014 : 9). Quand bien même la chute sanctionnerait un supérieur, les faibles n'en profitent que temporairement, vite rappelés à l'ordre eux aussi. Ainsi, lorsque Morel tombe, provoquant les rires et les moqueries de Duquesne et de Saladin, le chef réaffirme aussitôt son autorité, par sa seule présence, en imposant le silence aux autres.

Puisque telle est la norme, elle doit être transmise. La chute peut alors devenir la base d'un apprentissage pour les plus jeunes, comme dans *C'est magnifique* (1994), où la chute de Bruno Lochet, face à Atmen Kelif, est provoquée par lui-même dans une visée pédagogique (figure 4). La bagarre, les coups et la chute finale servent de menace et de prédiction : voilà ce à quoi s'expose Kelif s'il ne répond pas précisément aux ordres. Sur le mode de la reproduction, il est attendu qu'il se conforme à la norme. Pour que le monde quotidien, la vie ordinaire et l'ordre en place soient conservés, la norme en vigueur doit perdurer. Tout ce qui représente une menace de changement est ainsi rejeté puisque « toute alternative à l'ordre familial ne peut-elle être elle-même que le désordre, et non un autre ordre familial » (Bégout, 2005 : 423). Cette impossibilité à choisir le changement se confirme d'ailleurs dans plusieurs scènes, comme dans *Les pieds dans l'eau* (1992). Ce spectacle présente six personnages qui vivent les uns à côté des autres dans un espace clos sur lui-même, et qui s'occupent par des actions quotidiennes et des conversations, au gré des distractions. Alors que Morel prend un bain de pieds, Saladin s'installe à ses côtés et commente l'état des pieds de son voisin :

Saladin. – Oh là là! C'est dans un état, ça!

Morel. – C'est pas compliqué, y a plus d'ongles.

Saladin. – Quand même, celui-là, il en reste un bout.

Morel. – J'y donne pas vingt-quatre heures.

Saladin. – Le petit, il est tout rabougri, tout atrophié.

Morel. – Oui, oui, le petit, il est tout... l'autre à côté, le gros, il est salaud!

Saladin. – On peut pas être toujours après non plus [...].

Morel. – Le docteur a dit que pour bien faire il faudrait réussir à les laver tous les jours.

Saladin. – C'est une image, c'est pour vous faire comprendre! (Makeïeff, 1995: 27.)

Cette conversation peut être entendue à un second niveau, comme la métaphore de l'existence des Deschiens avec, d'abord, le constat du piteux état de leur vie (1), puis sa dénonciation (2): les pieds/le monde tel qu'il est n'est pas convenable puisque les «gros»/les puissants écrasent les «petits», soit les plus faibles. Saladin excuse et justifie ensuite cet état (3). La solution au problème (4) est connue: il suffirait de se décider et de se prendre en charge pour que les pieds/l'ordre du monde aillent mieux. Malheureusement, «les choses sont telles qu'elles sont» et la résignation l'emporte (5). Pourquoi changer d'ordinaire alors que les personnages passent leur temps à se répéter qu'ils «sont bien»? Pour les personnages, les rappels à l'ordre sont des rappels au «bon ordre du monde», soit un monde conservateur. Makeïeff énonce ainsi chercher, le temps du spectacle, à «suspendre par l'artifice, par la représentation mentale du désarroi de l'époque, l'inévitable défaite» (Makeïeff, 2002: 12). La suspension ne peut donc être que temporaire et provisoire. Aucun changement n'est possible et rien ne peut retourner la perspective fataliste.

Les nombreuses chutes des comédiennes et des comédiens – et, par suite, des personnages – témoignent de la difficulté à maîtriser leur corps dans un monde qui les dépasse et sur lequel ils n'ont que peu d'emprise. Ils sont placés en état d'équilibre instable, capables de moments de grâce comme des pires gestes (vols, cris, coups...). De nombreuses scènes suscitent autant d'émotions vives que d'émotions en demi-teintes. Dans *Les petits pas*, par exemple, alors que les personnages célèbrent l'anniversaire de l'une d'entre eux, Bihour s'écroule au sol, côté jardin, et s'affale sur le gâteau qu'il portait. Les protagonistes n'ont rien vu, concentrés sur la fête. Les spectatrices et les spectateurs ont une vision globale de la scène avec, d'un côté, l'émotion d'un anniversaire qui pourrait être le dernier (les comédiennes et les comédiens ont plus de soixante-dix ans) et, de l'autre, l'impression d'un ratage tragique: si cet anniversaire est bel et bien le dernier, il manque le gâteau, élément essentiel de la célébration. Dans un moment censé être beau et gai, la chute ramène à la réalité la plus rude. Il n'y a pas de répit ni d'espoir pour ces personnages. Les chutes servent alors de contrepoint à l'émerveillement et à la poésie sensibles dans les spectacles, et portent des scènes où se superposent les registres comique et tragique.

Cette superposition renvoie au regard de Deschamps sur le monde, un point de vue qui se retrouve ensuite dans les spectacles : « J'ai l'impression d'aller sur les deux pistes, tragique et comique, en même temps et c'est la bascule de l'un à l'autre qui fait rire. J'ai l'impression de voir les deux choses dans la vie, tout le temps. C'est intéressant le mélange de l'ordinaire et de l'extraordinaire, on vit tout le temps plusieurs choses en même temps » (Deschamps, cité dans Duret-Pujol, 2015 : 21). Ainsi, dans le réel comme sur un plateau, du point de vue de la réception, certaines scènes de chute, comme celle du gâteau d'anniversaire, peuvent provoquer les rires autant que l'empathie qui empêche les rires¹³. Inhérentes aux écritures comiques contemporaines, ces pièces mêlent comique et douleur pour s'emparer de thèmes jusque-là réservés aux tragédies ou aux drames (Losco-Lena, 2011), et font entendre un rire se présentant comme « la seule réponse humaine au désastre » (Makeïeff, 2002 : 10), lequel est appréhendé comme chaos, désolation et fatalité.

RESTER DEBOUT MALGRÉ TOUT

Les chutes des Deschiens sont en majorité ordinaires, inscrites dans un quotidien qui autorise de rares trouées extraordinaires. Constitutives de l'univers des Deschiens, elles sont presque toutes une action comme les autres. D'ailleurs, dans les dix spectacles, une seule scène traite directement de la peur de la chute. Dans *Les pensionnaires*, Christine Pignet, en haut d'un escabeau, est prise de panique et ne peut plus redescendre. Voyant qu'elle est coincée, Saladin et Duquesne s'approchent pour l'aider. Ils discutent de la manière de la faire venir au sol, lui donnent des indications, mais ne lui sont pas d'une grande utilité. Elle cherche, le pied en l'air, et y parvient finalement toute seule. La chute a donc été évitée au prix d'un grand effort. Les deux hommes la félicitent, puis grimpent à leur tour sur l'escabeau pour bien saisir ce qu'il vient de se passer. Duquesne réussit l'exercice difficilement, pris par la peur. Il en est de même pour Saladin, qui peine à s'en remettre et finit en pleurs. Paradoxalement, alors que les chutes relèvent de l'ordinaire, elles sont source d'angoisse pour les personnages quand leur possibilité est consciente. Ainsi, comme pour le reste, mieux vaut ne pas y penser et conserver le cours des choses, l'ordre du monde tel qu'il est.

Les chutes suivent le mouvement dramatique des spectacles et sont à relier aux chutes d'objets, de décors et d'accessoires qui concourent à créer les catastrophes finales. En effet, suite à une accumulation de dérèglements (objets qui résistent aux personnages, aux cris, aux coups) et de microcatastrophes (chutes de gravats, conflits), tous les spectacles se concluent par des catastrophes. Un train traverse le fond de scène dans *La veillée*, les placards des *Petits pas* s'effondrent, les employés de *Lapin chasseur* pleurent, la barque des *Frères Zénith* coule, le

13 Il est ainsi admis par de nombreux théoriciens qu'une trop grande proximité avec l'objet du rire (personnage, situation, etc.) empêche les rires d'advenir. Pour n'en citer qu'un, Henri Bergson écrit : « Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie » (Bergson, 2007 : 102).

cabanon des *Pieds dans l'eau* explose, de même que le comptoir de *C'est magnifique...* Les spectacles de Deschamps et Makeïeff sont ainsi marqués par la « défaite » (*ibid.* : 12).

Néanmoins, liées à la vitalité du burlesque, les catastrophes ouvrent à un « après ». Suivant Petr Král, « c'est le but de toute catastrophe comique : faire le vide, une table rase à partir de quoi le mouvement perpétuel puisse être relancé. Quelle que soit la fin de son aventure, le comique réapparaîtra devant nous le film [le spectacle] suivant, sans avoir changé d'une ride ou d'un pli son vêtement » (Král, 2007 : 188). Cette affirmation pourrait avoir été écrite pour les spectacles de Deschamps et Makeïeff qui, inscrivant leurs personnages dans de perpétuels travaux, passent leur temps à reconstruire ce que la catastrophe finale de la comédie précédente a détruit. Chaque cataclysme final est alors l'amorce du spectacle suivant, où il faudra bâtir à nouveau.

Si la capacité d'action sur le réel n'est pas possible dans ces spectacles, qui sont le reflet d'un monde néolibéral violent pour les plus faibles, il reste alors un espoir pour ces personnages : celui de ne pas chuter et de rester debout, à l'instar d'Olivier Saladin qui, dans *Lapin chasseur*, se coince le pied dans une casserole et glisse délibérément à travers la pièce avec grâce, sans tomber ; ou encore de Francis Bouc qui, du haut de ses quatre-vingts ans, parvient à faire la roue dans *Les petits pas*. Ainsi, au cœur de l'ordinaire se dissimule toujours l'extraordinaire, pour laisser apparaître des gestes poétiques et sensibles qui permettent de ne pas sombrer.




Figure 1 : *Les frères Zénith*, scène de la mobylette vue des coulisses, avec Jean-Marc Bihour, Philippe Duquesne et, courbé, Philippe Rouèche. 1991. Photographie de Richard Boutin.



Figure 2 : *Les frères Zénith*, scène de la mobylette vue de la salle, avec Philippe Duquesne et Jean-Marc Bihour. 1991. Photographie de Richard Boutin.



Figure3: *Les frères Zénith*, avec Jean-Marc Bihour, François Morel, Jérôme Deschamps et Philippe Duquesne. 1991. Photographie de Richard Boutin.



Figure4: *C'est magnifique*, avec François Morel et Bruno Lochet donnant une leçon à Atmen Kelif, sous le regard de Jean-Marc Bihour et Robert Horn. 1994. Photographie de Marie-Noëlle Robert.

- BANU, Georges (1985), « *La veillée* de Jérôme Deschamps », *Art Press*, p. 10.
- BÉGOUT, Bruce (2005), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.
- BERGSON, Henri (2007 [1900]), *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOUVIER, Mathieu (2008), « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *Vertigo*, n°33, p. 4-11.
- DESCHAMPS, Jérôme et Macha MAKEÏEFF (1994), *La nuit Deschamps*, Paris, Arte.
- DURET-PUJOL, Marie (2015), « Le comique est une pirouette pour s'échapper du tragique », entretien avec Jérôme Deschamps, *Registres*, n°17, p. 19-23.
- FAJARDO, Isabelle (2002), « Jérôme Deschamps : un air de famille », *Télérama*, numéro hors-série « Tati », p. 78-80.
- FORMIS, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Lignes d'art ».
- GODARD, Hubert (2008), « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, « Librairie de la danse », p. 224-229.
- GODARD, Nathalie (1985), « Jérôme Deschamps, derniers outrages au sérieux », *Rouge et noir, Les archives du spectacle vivant*, www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/S/S522_2.pdf
- INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (2013 [1985]), « *La veillée* de Jérôme Deschamps », *En scènes : le spectacle vivant en vidéo*, www.fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00815/la-veillee-de-jerome-deschamps.html
- JOUANNEAU, Joël (1985), « Tu vois c'que j'veux dire : entretien avec Jérôme Deschamps », *Théâtre/Public*, n°66, p. 27-29.
- KRÁL, Petr (2007), *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, « Poche cinéma ».
- LOSCO-LENA, Mireille (2011), *Rien n'est plus drôle que le malheur : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le spectaculaire ».
- MACHEREY, Pierre (2014), *Le sujet des normes*, Paris, Éditions Amsterdam.
- MACHEREY, Pierre (2005), « Le quotidien, objet philosophique? », *Journal of Urban Research*, n°1, www.journals.openedition.org/articulo/871
- MAKEÏEFF, Macha (2002), *Poétique du désastre*, Arles, Actes Sud.
- MAKEÏEFF, Macha (1996), *C'est magnifique*, Arles, Actes Sud-Papiers.
- MAKEÏEFF, Macha (1995), *Les pieds dans l'eau*, Arles, Actes Sud-Papiers.
- MAKEÏEFF, Macha (1989), *Deschamps Deschiens : le théâtre de Jérôme Deschamps*, Paris, Séguier et Archambaud.
- MALAURIE, Christian (2015), *L'ordinaire des images : puissances et pouvoirs de l'image de peu*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques ».
- PASCAUD, Fabienne et Yannic MANCEL (2010), *Deschamps – Makeïeff : le sens de la tribu*, Arles, Actes Sud.

Quand la figure se met debout

MARIE GARRÉ NICOARĂ

Université d'Artois

(Textes et Culture [EA 4028],
Axe Praxis et Esthétique des Arts)

Un comédien qui se lève est un homme qui se réveille. Une marionnette qui accomplit ce geste est une naissance ou le matin d'un monde.

Jeanne Heuclin

Gestes éminemment quotidiens, sortes de « point zéro » de la posture et de la figure humaine, se lever et se tenir debout font partie des exercices fondamentaux de la pratique théâtrale (pensons, par exemple, à Étienne Decroux, pour qui l'homme debout est l'une des bases du mime corporel). Par ces mouvements, qui sont ceux de l'émergence de la présence, l'acteur accède à la théâtralité humaine la plus essentielle. Dans l'ouvrage collectif *Histoires de gestes* (Glon et Launay, 2012), qui croise danse et anthropologie, et, plus précisément, dans le chapitre que Christine Roquet consacre à « Être debout », il est souligné que cette posture relève à la fois d'une lutte contre la gravité (ce qui tient debout, c'est ce qui ne tombe pas), d'un geste préparatoire au mouvement, notamment à la marche, et d'un éveil.

Le geste dansé est au cœur de la démarche des compagnies Mossoux-Bonté et Theater Meschugge¹. Les deux compagnies ont pour particularité d'instaurer dans leurs créations un trouble lié à la présence d'effigies, de mannequins ou d'objets dont la présence inquiète, concurrence l'humain et en révèle tour à tour la densité de présence comme la fragilité. Cette recherche au croisement de la danse et des arts de la marionnette irrigue un certain nombre de démarches contemporaines, notamment celles de Hoïchi Okamoto et du Dondoro Theatre, de

1 C'est pendant sa formation à la gestuelle eurythmique de Rudolf Steiner à Hambourg qu'Ilka Schönbein, fondatrice du Theater Meschugge, s'initie parallèlement à la manipulation et à la construction de marionnettes à fils avec le célèbre Albrecht Roser.

Gisèle Vienne, de Philippe Genty ou encore de Duda Paiva. L'enjeu d'un tel dialogue se situe du côté du questionnement des possibles du geste dansé, des configurations étendues du corps en mouvement (danser avec un objet, une matière, un mannequin...), mais aussi du potentiel d'altération du vivant par la présence de l'artefact (corps mouvants², instables, dont on peine à percevoir le poids sensible).

La démarche d'Illka Schönbein est marquée par un engagement total de son corps dans l'acte de manipulation, qui associe la relation interprète-figure à une forme de possession. Sa formation de danseuse la conduit à expérimenter des techniques d'animation qui ne transitent plus uniquement par la main : elle affirme d'ailleurs mettre « [s]on corps à [l]a disposition [de la marionnette] » (Schönbein, citée dans Hahn, 2007 : 49). Poussant dans son processus de création le corps-à-corps avec les artefacts jusqu'à un point de basculement, elle confie travailler « jusqu'à ce qu'[elle] arrive au point où [elle a] l'impression que quelque chose d'extérieur prend possession [d'elle] » (*idem*). La notion d'animation se renverse et c'est de ce trouble, remis en jeu lors des représentations, qu'émerge la création.

Chez les Mossoux-Bonté, c'est également le trouble qui prévaut, par l'idée d'un corps hanté de présences. Cette inquiétante étrangeté se manifeste autant dans l'extension du domaine de la danse³ que dans le rapport au spectateur : l'écriture que les artistes élaborent trouve sa formulation dans le mouvement et vise à instaurer « un trouble dans lequel le spectateur puisse se sentir personnellement impliqué » (Agence publique de soutien à l'exportation du secteur des arts de la scène, 2003). Ils mènent des recherches sur la relation complexe entre le corps, le conscient et l'inconscient. *Twin Houses* (figures 1 et 2), créé en 1994, est un de leurs spectacles fondateurs dans le champ des arts de la marionnette. Suivront deux autres solos de Nicole Mossoux : *Kefar Nahum* (2008) et *Whispers* (2015), qui montrent l'interprète en proie à des apparitions, créatures, fantômes qui la visitent et la hantent.

Dans ces solos où les artistes explorent l'animation de créatures au plus près du corps de l'interprète, comme des émanations de lui-même (démarches qui relèvent d'un « théâtre hors de soi », pour reprendre les termes de François Lazaro [cité dans Association nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts associés, s.d.]), la présence de la marionnette souligne et met à jour les tensions inhérentes à la posture debout. Si la station verticale est le signe de l'humanité, qu'arrive-t-il lorsque ce qui se met debout sur scène est un corps matériel, un objet ou une créature ? En quoi la marionnette permet-elle de voir et de penser autrement la verticalité ? Comment se lever et se tenir debout sont-ils réinventés, relus au prisme de la marionnette ?

2 Voir la journée d'étude *Corps mouvant, corps en mouvement : danse et animation*, organisée le 20 février 2015 à l'Université d'Artois par Aurore Heidelberger et Marie Garré Nicoară.

3 Nicole Mossoux et Patrick Bonté créent leur compagnie en 1985 et développent des spectacles situés aux frontières de la danse, du théâtre et de la marionnette en cherchant à fondre ces disciplines dans un même langage.

Dans cet article, il s'agira d'abord d'envisager comment l'instabilité de la marionnette amène à penser la posture debout comme lutte contre la chute, et comment cette « levée des marionnettes » donne à lire différemment un certain nombre de présupposés de la relation théâtrale. Puis, il sera question du couple interprète / marionnette, de la manière dont se tenir debout passe par l'interdépendance de ce duo chez Schönbein et dans la démarche des Mossoux-Bonté, et des façons dont le corps de l'interprète se réinvente – notamment dans une perte de verticalité – face à l'élan vertical de la figure.

DES ÊTRES INSTABLES

La marionnette se construit dans la verticalité. Effigie de l'humain, elle instaure son effet de présence dès lors qu'elle se dresse face au spectateur et tourne vers lui son visage. Cette présence, fulgurante dans son apparition, est sans cesse menacée, toujours précaire. La chute en marionnette est conséquemment toujours un évènement tragique.

Exemple emblématique de cette question, « Le Pierrot » de Philippe Genty, célèbre numéro du spectacle de music-hall *Facéties* joué entre 1974 et 1979, dramatise la chute et la décompose en un effondrement progressif du vivant. Il donne à voir à la fois la naissance du personnage dans sa verticalité et le drame de la perte de la vie :

Sur scène, le faisceau de lumière s'ouvre sur son corps agenouillé en position fœtale, il se relève progressivement, il savoure ces premiers instants de vie, esquisse quelques pas de danse. Puis me découvre à ses côtés. Ses fils l'intriguent, il en saisit un puis deux, constate qu'ils contrôlent ses membres. Son regard se fixe au lointain, il réalise sa dépendance, se détourne de moi... Un par un il arrache ses fils pour s'effondrer au sol (Genty, 2013 : 94-97).

Le suicide passe par des atteintes progressives à la verticalité, chaque fil arraché rompant peu à peu la tenue du corps. Si la question du suicide ou de la mise à mort est régulièrement traitée dans le champ des arts de la marionnette – suicides par dissolution (d'un cachet d'aspirine dans un verre d'eau dans *Piccoli Suicidi* de Gyula Molnár⁴), par découpage et combustion (*La tragédie de papier* d'Yves Joly⁵), par écrasement (ainsi des soldats de glaise dans *Tranchées* de la compagnie Zapoï⁶), etc. –, les drames de la matière opèrent d'une manière générale en faisant basculer la figure de la forme à l'informe.

4 *Piccoli suicidi (tre brevi esorcismi di uso quotidiano)*, création de Gyula Molnár, 1984.

5 *La tragédie de papier*, création de la compagnie Yves Joly, 1957.

6 *Tranchées*, texte de Filip Forgeau, mise en scène de Denis Bonnetier, 2011.

Chez Gisèle Vienne, les interprètes eux-mêmes sont guettés par le péril de l'informe. Dans *Showroomdummies*⁷, le spectateur se trouve face à des danseuses dont les corps semblent perdre brutalement leur consistance et s'effondrent : la chute provoque le doute, le soupçon quant à la qualité de présence des corps en scène. Mêlant chorégraphie et animation de mannequins, Vienne joue du trouble et de la confusion entre interprètes vivants et effigies. Fichées dans le sol, puis déplacées à la manière de poupées, les danseuses oscillent entre mouvements naturels et gestuelle désincarnée, selon une partition de chutes, désarticulations et désaxements du corps. Les corps y sont inquiétants « par défaut » (Sermon, 2015 : 85) parce qu'il leur manque « certains des traits constitutifs de l'humain – l'expressivité, l'intentionnalité, la fluidité » (*idem*). Ici, cette disjonction produit une angoisse d'autant plus forte pour le spectateur qu'elle s'applique au corps vivant, à l'humain.

Sur les scènes contemporaines, la marionnette est présente non pour évacuer l'humain de la scène, mais pour en souligner les fragilités et les efforts, pour les accentuer et les exemplifier. Le recours à la marionnette met au jour l'instabilité du vivant, sa précarité. Se détachant des utopies de l'éradication de l'humain en scène (Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck et leur filiation respective), elle est fondamentalement anthropomorphique dans le geste infime, ténu, de l'élan vers la verticalité.

L'APPEL À L'AUTRE

Cette instabilité et cette précarité ouvrent vers un appel à l'Autre. En effet, une première caractéristique essentielle de la marionnette est qu'elle ne tient pas debout toute seule. Une conséquence de cette condition d'interdépendance est d'ordre technique : dans les musées et lors d'expositions, il y a nécessité de trouver des systèmes d'accrochage pour maintenir les figures à la verticale en l'absence de l'interprète qui les anime. En scène, la présence d'un personnage observateur ou témoin devient complexe : une marionnette non animée dont on souhaite la présence verticale autonome – donc une présence notable indépendante du manipulateur – doit être pensée en conséquence dès sa construction. Cette particularité induit parfois des enjeux dramaturgiques forts. C'est le cas, par exemple, de la mise en scène collective des élèves de l'École supérieure nationale des arts de la marionnette (ESNAM) du texte de Philippe Minyana *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*⁸, dans laquelle les marionnettes sont régulièrement ramenées au rang d'objets ou d'artefacts par la négligence ou la destruction volontaire de leur posture debout. L'attention des spectateurs se déplace du premier niveau d'énonciation des marionnettes vers celui des interprètes, qui quittent alors la posture technique d'animation pour endosser directement le rôle des personnages.

7 *Showroomdummies*, création de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, 2001.

8 Pièce pour acteurs et marionnettes, création collective des étudiants de la septième promotion de l'ESNAM de Charleville-Mézières, 2008.

Une deuxième caractéristique essentielle concernant la verticalité réside dans l'incomplétude ou le manque : la marionnette est un corps troué, elle n'a – en général – pas de jambes. Elle est, au XIX^e siècle en France, issue de la caricature et pensée pour le face-à-face avec le spectateur; au moment de sa conception, l'attention se porte davantage sur son visage que sur son corps. Ainsi, les marionnettes traditionnelles flottent généralement sans appui au sol, leur station verticale étant assurée par le haut, depuis les cintres quand elles sont manœuvrées à l'aide de tringles métalliques ou de fils, ou par le bas, depuis les dessous pour la marionnette à gaine, la main du manipulateur assurant une « colonne vertébrale » au personnage. Cette instabilité des corps recouvre des enjeux dramaturgiques sur les scènes contemporaines : dans la mise en scène de *Violet* (2012) par Bérangère Vantusso, les adolescents sont représentés comme des figures effondrées, les personnages étant incarnés par des pantins de plus de deux mètres de haut, très malaisés à animer et à tenir debout. La marionnette apparaît comme l'art qui permet le mieux cette recherche sur la tenue du corps.

En définitive, la marionnette suppose toujours l'Autre, le manipulateur, même caché, pour se tenir debout : l'espace marionnettique est fondamentalement un espace relationnel, fondé sur le couple interprète / objet. Ainsi, son apparition formule un appel à l'Autre de deux manières : d'abord par cette nécessité d'un corps double sur le plateau, ensuite par la présence du regardeur, avec qui se fonde le dispositif instaurateur de sa présence.

ÉVEILS

Si la verticalité fonde l'existence de la marionnette, du personnage (« une naissance », pour reprendre les termes de Jeanne Heuclin [2003 : 61]), elle est aussi éveil de la relation théâtrale. De quel ordre est cette naissance (qui dépasse le simple éveil matinal)? Il semblerait que la marionnette se dressant face au public rejoint ce que Tadeusz Kantor pose comme geste fondateur de la relation scène-salle : « un homme [qui] se lève » (Kantor, cité dans Bablet, 1977 : 28).

Voici, dit Kantor, que du cercle commun des coutumes et des rites religieux, des cérémonies et des activités ludiques QUELQU'UN est sorti qui venait de prendre la décision téméraire de se détacher de la communauté culturelle. [...] EN FACE de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé EXACTEMENT semblable à chacun d'eux et cependant [...] infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une BARRIÈRE qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable [...]. Nous devons rendre à la relation SPECTATEUR / ACTEUR sa signification essentielle. Nous devons faire renaître cet impact originel de l'instant où un homme (acteur) est apparu pour la première fois en face d'autres hommes (spectateurs), exactement semblable à chacun d'entre nous et cependant infiniment étranger, au-delà de cette barrière qui ne peut être franchie (*idem*; je souligne).

On peut ainsi noter d'une part le poids d'étrangeté que confère ce geste (l'acte de se lever) à celui qui l'accomplit et qui n'est pas sans faire écho à la marionnette (« infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, [...] exactement semblable à chacun d'entre nous et cependant infiniment étranger »), on peut d'autre part s'interroger sur ce geste fondateur de la relation scène-salle, mais lorsque déplacé du côté de la marionnette et du « théâtre hors de soi ».

Cette verticalité fondatrice permet d'instaurer un face-à-face considéré, par la théoricienne du théâtre et spécialiste de la relation scène-salle Marie-Madeleine Mervant-Roux, comme condition d'apparition du spectacle vivant. Elle envisage le théâtre comme l'art qui serait « le seul dont les œuvres prennent leur forme définitive à l'intérieur d'un dispositif effectivement interfacial » (Mervant-Roux, 2008 : 27). Le face-à-face fondateur de l'échange théâtral est perturbé et remis en question par l'aporie du visage de la marionnette, visage porteur de la fixité du masque autant que signe d'une présence vacillante et incertaine. Par sa verticalité, la marionnette fait émerger un dispositif scénique marqué par une plasticité accrue et élaboré sur le mode de la mise en abîme de la relation scène-salle, faisant jouer la duplicité des corps et sollicitant du public une capacité à interroger de manière continue le poids de présence des instances qu'il perçoit. Cet éveil de la figure est concomitant d'un éveil du regard chez le spectateur : si le marionnettique est une qualité de corps, il est aussi une qualité d'écoute et d'attention du spectateur, portées sur l'infime et sensible à l'étrangeté.

PARASITAGE ET PERTE DE VERTICALITÉ DE L'HUMAIN

Qu'advient-il de l'interprète une fois la marionnette dressée face au spectateur? Le vivant tient-il encore réellement debout dans les démarches de Schönbein et de la compagnie Mossoux-Bonté? Chez Schönbein, le geste d'animation passe par un renversement de la verticalité de l'interprète. Les espaces scéniques qu'elle instaure sont minimalistes, circonscrits autour de son corps, et fortement liés à la matière-terre. La terre est d'abord utilisée en tant que matériau : l'interprète-manipulatrice, couvrant son corps de glaise et d'argile, met en place une strate entre sa chair et le visible. Sur ce corps transfiguré vont s'ajouter masques, moulages, prothèses d'aspect terreux modelés sur son propre corps, à son effigie. Ce sont ces appositions successives de couches qui donneront vie au personnage, le feront apparaître.

La terre est aussi envisagée comme appui pour le surgissement de la présence marionnettique. À l'origine, les mises en scène du Theater Meschugge ont d'abord eu lieu dans la rue, à même le sol (*Métamorphoses*, 1994). Schönbein fait souvent naître ses créatures à partir de son propre corps exécutant des postures au sol – la majorité de ses spectacles comporte d'ailleurs au moins une scène d'accouchement (figure 3). Issus de la terre, constitués de terre,

les personnages de son univers étrange sont pris constamment dans un entre-deux, entre émergence et ensevelissement. Les figures sont ainsi greffées à son buste (*Le voyage d'hiver*, 2003), apparaissent entre ses jambes (*Chair de ma chair*, 2006) ou jaillissent de celles-ci (*La vieille et la bête*, 2009), renversant l'interprète au sol. En cela, la pratique de Schönbein est proche de la technique du corps-castelet⁹, où le corps tout entier du manipulateur peut servir d'espace scénique à la marionnette (laquelle surgit au creux d'un coude plié, derrière l'épaule, entre les jambes...). Les artistes mettent en place des mécanismes de voilement de l'identité du manipulateur : dissimulation du visage, corps faisant dos au public, exposition des membres inférieurs alors que la tête demeure en retrait, dans l'ombre... Ces pratiques visent à faire advenir la marionnette et, surtout, « l'épiphanie de son visage » (Levinas, 2000 : 44).

Dans le travail des Mossoux-Bonté, le corps-à-corps avec la marionnette est le lieu d'une lutte de pouvoir, voire d'un renversement de l'humain. Dans *Twin Houses*, et plus particulièrement dans le solo où s'engage entre Mossoux et cinq pantins une véritable lutte pour la verticalité mettant en péril l'humain, la relation s'apparente à une forme de parasitage. Plusieurs figures occupent tour à tour l'une ou l'autre épaule de l'interprète, et chacune d'elles se trouve engagée avec l'épaule dans un rapport souvent conflictuel ; marionnette et interprète sont contraintes de partager, comme des sœurs siamoises, une même entité corporelle.

On retrouve dans le travail de la compagnie un goût pour la mise en jeu de la verticalité. Ainsi des objets et figures surplombent l'interprète et font preuve d'une mobilité supérieure à lui : dans *Twin Houses*, le premier tableau présente Mossoux assise à une table, un pantin dressé au-dessus de son épaule, pris dans une activité frénétique d'écriture, tandis qu'elle assiste, presque impassible, aux actions de la marionnette. Dans *Whispers*, ce sont les pièces de vêtement qui ont la mainmise sur l'humain et le costume qui paraît plus animé que l'interprète – comme les tableaux où Mossoux disparaît derrière une robe dressée devant elle ou qu'elle est allongée au sol, son bras gauche habillé de dentelle explorant son corps. Un autre élément récurrent est le fait que son propre corps la dépasse : dans *Kefar Nahum*, sa propre jambe devient autonome et grimpe sur la table (ses mains semblent également lui échapper), tandis que dans *Whispers*, assise et stoïque, ses pieds et mains se dissocient de son corps qui s'anime. À ces exemples s'ajoutent des gestes de contrainte que les objets ou marionnettes imposent à son corps, telle la pression qu'exerce soudainement un pantin de *Twin Houses* sur la tête de l'interprète avant de sortir un couteau pour lui trancher le cou.

Enfin, on peut noter que lorsque la marionnette s'élève face au spectateur, ce geste conduit à la disparition de l'interprète. Dans *Whispers*, les manches du chandail de Mossoux, qui entrent en dialogue l'une avec l'autre au-dessus de sa tête, recouvrent tout à coup son visage, l'engloutissant

9 Technique théorisée et développée par Alain Recoing et enseignée avec Nicolas Gousseff au Théâtre aux Mains Nues.

et ne laissant plus que les deux bras dialoguer entre eux. Dans *Twin Houses*, après une scène de viol par un imposant pantin qui a contraint l'artiste à s'allonger au sol, elle cherche à se relever pour s'enfuir, freinée dans son élan par le pantin qui se redresse, puis qui se retourne face au public en ayant comme « absorbé » l'interprète à l'intérieur de son manteau.

La manipulation ou l'animation d'ordinaire appréhendées comme un décentrement de l'acteur-manipulateur et par une mise à distance physique du personnage se complexifient : c'est à un *recentrement* de la marionnette sur, dans et à partir du corps qu'on assiste. Dans ces spectacles qui mettent en scène des formes de « gémellités angoissantes » (Plassard, 2010 : 39), le corps marionnettique semble engager une lutte avec son manipulateur pour contrôler le mouvement, les déplacements. L'humain se plie alors au pantin.

ALTÉRITÉ ET ALTÉRATION DE SOI

Si, dans la démarche de la compagnie Mossoux-Bonté, les corps artificiels prennent le pas sur le vivant – que l'on pense à la lutte pour la verticalité dans *Twin Houses* ou à la dévoration dans *Kefar Nahum* –, en leur absence, c'est le vivant même qui semble déstabilisé, comme les interprètes de *Noli me tangere*, dont le corps oscille entre la chair et la pierre.

L'intrusion de la marionnette dans ces formes scéniques donne à penser l'Autre et la relation qui se noue avec lui. Chez les Mossoux-Bonté, cette altérité se joue à l'intérieur même de l'individu et fait écho pour les deux artistes à « une obsession liée au double et aux atmosphères schizophréniques » (Bonté, cité dans Dupray, 2008). L'altération du corps, sa division, est lisible dans la qualité du mouvement et dans son tiraillement « entre deux intentions antagonistes, entre deux rythmes différents... » (*idem*), bref, dans « [u]n sentiment d'impossible unité » (*idem*). Ainsi, l'inquiétude qui se dégage des solos de Mossoux, avec objets, tient autant à son corps parasite dans ses mouvements et dans son intégrité qu'aux figures énigmatiques qui prennent possession d'elle.

Pour penser cette altération du corps par l'intrusion d'autrui, la notion de parasite, telle que définie par Florence Fix et Isabelle Barbéris dans leur ouvrage consacré à la question, semble particulièrement opérante pour saisir le travail de la compagnie : interrogeant « le maniement de notions connexes comme la contamination, l'intrusion, la colonisation, l'accueil, mais aussi la nourriture ou la dévoration », le parasite peut signifier un « échec de l'hospitalité », mais peut aussi fonctionner comme un « vivace rappel d'une altérité nécessaire à tout système vivant » (Fix et Barbéris, 2014 : 10). Cette dernière idée rejoint la démarche de la compagnie, que Bonté considère comme un moyen d'expérimenter « l'altérité comme approfondissement de soi » (Bonté, cité dans Le Blay : 2015).

Ainsi, l'intérêt des démarches de Schönbein et de la compagnie Mossoux-Bonté est de travailler des figures d'un « tenir debout à deux » et l'interrelation qui caractérise ces postures, s'inscrivant dès lors dans les explorations propres à certaines compagnies de cirque et de danse autour du porter comme art relationnel. Dans le travail de la compagnie de portés acrobatiques Un Loup pour l'homme¹⁰, ou du côté de la scène chorégraphique flamande, chez Kabinet K¹¹ ou Lies Pauwels¹², le « tenir debout à deux » vise à développer une éthique du *care* fondée sur l'interdépendance et la vulnérabilité. Il donne aussi à l'interprète la possibilité de se laisser informer par le corps de l'Autre. Ce dialogue sensoriel avec la marionnette lui ouvre de nouveaux territoires perceptifs¹³ et se trouve, notamment, au cœur du processus de création de Philippe Genty. Ce dernier propose à ses interprètes un travail exploratoire de la matière qui passe par un corps-à-corps, les yeux bandés, avec différentes matières (tissu, papier kraft, haricots, terre glaise...). Il s'agit, pour eux, de se mettre à l'écoute de ces matériaux pour se laisser envahir et contrôler par eux, puis pour laisser émerger une certaine qualité de mouvement (Genty, 2013 : 296). Ce dialogue aboutit à une extension des possibles du mouvement qui ne passe pas tant par la virtuosité du geste que par une poétique de la relation qui tend vers le minimal et exalte la densité du corps.

LÉVITATION : LE CORPS EN ÉTAT D'EXTASE

Chez Mossoux-Bonté comme chez Theater Meschugge, la marionnette est aussi envisagée dans son potentiel d'illusion et dans sa capacité à modéliser de nouvelles configurations du corps, par son rapport à la pesanteur notamment. Dans les deux démarches, les postures au sol et la pesanteur marquée par le corps de l'interprète trouvent leur opposé dans les phénomènes de lévitation induits par l'animation de la marionnette. Mossoux, dans *Twin Houses*, comme Schönbein dans la plupart de ses spectacles, fait naître des illusions de lévitation par la démultiplication des appuis : les jambes de l'interprète sont dissimulées, tandis que des prothèses figurant les jambes de la marionnette s'élèvent et s'activent sans toucher le sol. Dans *Chair de ma chair*, *La vieille et la bête* ou *Le voyage d'hiver*, Schönbein instaure également des corps qui produisent l'illusion de ne plus toucher le sol et d'évoluer librement dans les airs.

10 Voir notamment la création collective *Rare Birds*, interprétée par Alexandre Fray, Arno Ferrara, Mika Lafforgue, Sergi Pares, Frédéric Vernier et Špela Vodeb, 2017.

11 *Horses*, chorégraphie de Joke Laureyns et Kwint Manshoven, 2016.

12 *Het Hamiltoncomplex*, conception et mise en scène de Lies Pauwels, 2015.

13 «La marionnette, qui est sourde, muette et aveugle, n'a-t-elle pas le sens de l'équilibre? Ne sent-elle pas la pesanteur et l'allègement, ne peut-elle pas reconnaître le sol au-dessous d'elle? Elle ne permet pas au marionnettiste d'entendre, de voir, ou de sentir, mais elle lui fait éprouver le poids, les mouvements, les frottements, le sol. Aveugle, elle nous emmène dans un espace de perceptions tout à fait particulières, et nous y sert en même temps de canne blanche : des aveugles m'ont dit que la pointe de leur canne était aussi sensible que l'extrémité de leurs doigts» (Podehl, 1991 : 36).

On retrouve ici l'idéal d'apesanteur incarné par la marionnette, la figure du pantin ou de l'automate qui a traversé le XIX^e siècle, influençant de façon considérable le domaine de la danse. À titre d'exemple, évoquons la récurrente figure du fantôme animé par une passion amoureuse dans le ballet romantique du XIX^e siècle, ou, encore, la marionnette à fils érigée par Heinrich von Kleist en modèle pour le danseur (dans son célèbre essai de 1810 *Sur le théâtre de marionnettes*), marionnette qui se joue de la pesanteur et est dotée d'une grâce vers laquelle le danseur se doit de tendre. La marionnette est un modèle kinesthésique, sensoriel, porté par la figure de l'envol, ce qui conduit à l'apparition du chausson de pointe ou au recours à des appareillages du corps dansant pour atteindre cet idéal d'élévation (Dumont, 2015 : 18).

Ce travail sur la lévitation donne lieu à une série de corporalités fantastiques, accentuées par une impression de malléabilité du corps entier, lequel est formé par les masques et prothèses tenus à distance de lui. Le corps est flottant, d'une densité aérienne. Par ces illusions de lévitation, l'acte ordinaire de se tenir debout prend des proportions extraordinaires. La marionnette permet de démultiplier cette question de la verticalité, instaurant, sur scène, un espace de suspension des corps, un théâtre en état d'extase (la racine grecque *extasis* signifiant d'ailleurs « être hors de soi »).

VERTIGE ET OSCILLATION

Si l'art de la marionnette remet en jeu la verticalité, c'est en définitive par sa capacité à nous faire appréhender le tenir debout à travers les notions d'oscillation et de vertige. Les arts de la marionnette sont marqués par une circulation de la présence, une rapidité du surgissement de la vie et de son départ. Les figures, les pantins ou les interprètes eux-mêmes, sont dans une perpétuelle oscillation entre la présence et l'effacement, entre l'inerte et le vivant. La compagnie Mossoux-Bonté affirme d'ailleurs que, chez elle, « la scène est un lieu d'évanouissement » (Bonté, 2003).

Ni totalement immobile ni totalement sauvée de la chute ou du vertige, la marionnette est régie par des mécanismes d'apparition et de disparition. La posture oscillatoire permet de saisir plus finement ces derniers ainsi que, de manière plus générale, la station verticale qui, dans sa suite de rééquilibrages permanents, n'est autre qu'une « petite danse¹⁴ », comme le rappelle Steve Paxton (1978 : 11).

14 « La petite danse est le mouvement accompli dans l'acte même de se tenir debout : ce n'est pas un mouvement consciemment dirigé, mais il peut être consciemment observé » (Paxton, 1978 : 11).



Figures 1 et 2: *Twin Houses*,
avec Nicole Mossoux.
Festival Mimos, Périgueux
(France), 1997. Photographie
de Maurice Melliet, SO MIM
(Centre ressource des Arts
du Mime et du Geste).





Figure 3 : *Chair de ma chair*, avec Ilka Schönbein. Théâtre Sorano, Toulouse (France), 4 avril 2008. Photographie de Katty Castellat / Maurice Melliet, SO MIM (Centre ressource des Arts du Mime et du Geste).

AGENCE PUBLIQUE DE SOUTIEN À L'EXPORTATION DU SECTEUR DES ARTS DE LA SCÈNE (2003), «Compagnie Mossoux-Bonté», *Wallonie Bruxelles Théâtre Danse*, www.wbtd.be/wbtd-recherche/wbtd-compagnie/compagnie/compagnie-mossoux-bonte/

ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET ARTS ASSOCIÉS (s.d.), «Clastic Théâtre: François Lazaro», *THEMAA*, www.themaa-marionnettes.com/creation-artistique/compagnie/clastic-theatre/8

BABLET, Denis (1977), «Le jeu et ses partenaires», introduction à Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, éd. Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 9-30.

BONTÉ, Patrick (2003), «Utopie de la scène», *Compagnie Mossoux-Bonté*, www.mossoux-bonte.be/fr/documents/1_utopie-de-la-scene

DUMONT, Agathe (2015), «Danseurs en marionnettes, corps en apesanteur: du modèle à la modélisation», dans Julie Sermon (dir.), *Corps, images, matières: le dialogue entre la marionnette et les autres arts*, Milan, Silvana Editoriale; Lyon, Musée Gadagne, «Rencontres de Gadagne», p. 17-29.

DUPRAY, Virginie (2008), «Inquiétante étrangeté...», entretien avec Nicole Mossoux et Patrick Bonté, *Compagnie Mossoux-Bonté*, www.mossoux-bonte.be/fr/documents/36_inquietante-etrangete

FIX, Florence et Isabelle BARBÉRIS (2014), «avant-propos», dans Florence Fix et Isabelle Barbéris (dir.), *Le parasite au théâtre*, Paris, Orizons, p. 9-18.

GENTY, Philippe (2013), *Paysages intérieurs*, Arles, Actes Sud.

GLON, Marie et Isabelle LAUNAY (dir.) (2012), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud.

HAHN, Thomas (2007), «Chiffons de ma chair : entretien avec Ilka Schönbein», *Cassandra*, n° 69, p. 46-49.

HEUCLIN, Jeanne (2003), «Aïe! Maman, pourquoi le mot ment!: les divers comportements ritualistes du récitant dans le théâtre de marionnette», dans Evelyne Lecucq (dir.), *Les fondamentaux de la manipulation: convergences*, Paris, THEMAA et Éditions Théâtrales, «Carnets de la Marionnette», p. 61-66.

KLEIST, Heinrich von (2010 [1810]), *Sur le théâtre de marionnettes suivi de Sur l'élaboration progressive des idées par la parole*, trad. Brice Germain, Paris, Sillage.

LE BLAY, Christophe (2015), «Nicole Mossoux & Patrick Bonté», entretien avec Nicole Mossoux et Patrick Bonté, *YouTube*, enregistrement audiovisuel, www.youtube.com/watch?v=SFckYubyg9U

LEVINAS, Emmanuel (2000), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de poche, «Bibli essais».

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), «La face/le lointain», *Ligeia*, n°s 81-84, p. 27-38.

PLASSARD, Didier (2010), «Marionnettes réalistes, hyperréalistes», *Puck*, n° 17, p. 30-40.

PODEHL, Enno (1991), «Ceux qui touchent le ciel: la perception spatiale du manipulateur», *Puck*, n° 4, p. 31-38.

SERMON, Julie (2015), «La marionnette: forme, lieu et jeu d'altérité», dans Julie Sermon (dir.), *Corps, images, matières: le dialogue entre la marionnette et les autres arts*, Milan, Silvana Editoriale; Lyon, Musée Gadagne, «Rencontres de Gadagne», p. 83-89.



DOCUMENT

Le pari du réel : entretien avec Éric Lacascade à partir des *Bas-fonds* de Gorki¹

SOPHIE LUCET
Université Rennes 2

Sophie Lucet: Cet entretien² aura pour thème la façon dont tu mets en jeu, dans *Les bas-fonds* de Maxime Gorki notamment, nos gestes ordinaires, ainsi que ta manière de les penser et de les transfigurer. Pourrais-tu tout d'abord esquisser une typologie des gestes ordinaires dans ton travail? Quels sont ceux que tu utilises le plus fréquemment et pourquoi?

Éric Lacascade: Il faut être précis sur le vocabulaire: quelle est la différence, par exemple, entre geste et mouvement, geste et action? Parlons du geste en tant qu'action. Les déplacements: s'asseoir, se lever, marcher; les gestes que nous accomplissons seuls: boire un verre, s'éponger le front... Ceux que nous accomplissons vers les autres ou contre eux, ou pour eux, et encore les gestes «à deux»: serremments de main, baisers, étreintes... En fait, je distinguerais deux types de gestes: les gestes intimes, personnels, solitaires, individuels, et les gestes qui tendent vers l'autre, qui amènent vers l'autre, sans doute plus nombreux dans mon théâtre, car c'est principalement le rapport à l'autre ou au groupe qui me conduit. Mon théâtre, constat sur la vie sans jugement moral, état des lieux de l'époque et de la société à un temps T, utilise donc tous les gestes de cette société, qu'ils aient une finalité ou qu'ils s'agencent dans un rituel. Dans la vie, le plus souvent, nous les exécutons en état de semi-conscience; or, je considère le plateau comme un terrain d'étude, et le théâtre comme un laboratoire de vie. Les gestes du quotidien sont l'expression directe de cette vie, ils sont le vocabulaire des situations que nous traversons, la grammaire physique de nos pulsions, de nos passions, etc. Je place ces gestes sous la loupe,

1 Pièce créée au Théâtre National de Bretagne le 2 mars 2017.

2 Cet entretien a eu lieu le 25 mai 2017 au Théâtre National de Bretagne.

sous le microscope, et je les dissèque. Je les « réveille » : d'où viennent-ils? Comment et pourquoi se produisent-ils? Que révèlent-ils? Comment se prolongent-ils? Car l'acteur a besoin de passer de la mécanique à la pleine conscience pour articuler son jeu. Un geste est l'expression d'une multiplicité, l'étudier permet de préserver cette multiplicité, de ne pas « l'écraser »; en ne réduisant pas le geste, on y trouve une puissance, sa puissance. Se serrer la main, par exemple, c'est se dire bonjour, certes, mais c'est aussi une prise de pouvoir sur l'autre, on y ressent de la chaleur et c'est évidemment un contact physique qui peut être très agréable ou désagréable. Le plateau permet de travailler ce geste ordinaire en profondeur, et de le déployer dans toute sa palette.

Une fois que je les ai étudiés, compris, placés en situation, ces gestes sont, sur le plateau, un constat de l'époque et ils provoqueront, chez celui qui regarde, un système de reconnaissance. Nous sommes faits du « même ». Nous partageons, acteurs et spectateurs, un même langage physique. Celui-ci est notre soubassement commun. La différence avec la vie de tous les jours est que nous, les acteurs, exécutons ce vocabulaire, en pleine conscience. Ce n'est qu'à partir de là que nous pourrions transformer le geste, le formaliser, le défigurer, le transfigurer. Pour résumer ce que je viens de dire : après étude, je demande à mes acteurs d'exécuter le geste clairement, puis, une fois cette première marche franchie, nous formalisons, faisons évoluer, transformons. Par exemple, je peux essayer de rendre le geste surprenant. Nous fonctionnons par imitation, nous repérons, neurones miroirs obligeant, ce que l'autre va faire : s'il y a une chaise et que je m'avance vers elle, le spectateur va rapidement lire que je vais m'y asseoir. Le metteur en scène conscient de l'état du spectateur peut jouer avec le geste pour le ralentir ou l'accélérer, pour le décaler, créer un stop, etc. Je ne cherche pas pour autant un univers fantasmagorique : mon objectif est de surprendre l'œil qui regarde, mais avec un geste qui reste quotidien. À partir de gestes pauvres issus du réel, je cherche une poésie, un développement de l'imaginaire; dans une société de plus en plus virtuelle, je fais le pari du réel, la fonction du théâtre étant de le convoquer. C'est pour cela que je travaille sur des comportements banals, sur des gestes du quotidien.

S. L. : Le paradoxe du geste dans ton théâtre serait donc d'être attaché à la plus grande banalité pour devenir le lieu même de l'étonnement et de la surprise... Revenons un peu en arrière : tu dis que tu étudies d'abord le geste. Qu'est-ce que c'est, précisément, étudier un geste? Tu dis ensuite que lorsque tu as étudié un geste, tu l'intègres dans le spectacle. Peux-tu revenir sur ces deux phases, et sur la définition de ce que tu nommes « l'étude »?

É. L. : Dès que je fais une proposition d'exploration d'une situation pour le comédien, je visualise un rythme et un espace pour son geste. L'étude, c'est d'abord découvrir la raison du geste, sa causalité, toute action ayant à voir avec le sens, car nous agissons toujours pour ou contre (quelqu'un, quelque chose, un état...). J'étudie ensuite quelle conséquence aura ce geste sur la situation, tant pour ceux qui l'exécutent que pour ceux qui regardent. En fait, étudier un geste, par-delà le soubassement primitif qui l'a vu naître, c'est étudier ses différentes causes et

conséquences en situation. J'examine enfin concrètement avec l'acteur ce que ce geste produit sur le plateau et quelles sont ses incidences sur la situation et sur l'action globale de la pièce, ou sur la ligne d'action du personnage. Il s'agit de déterminer ce que crée le geste dans la ligne du personnage, mais aussi, et plus globalement, ce que produit le geste dans la ligne du récit. Est-ce un geste répétitif, un toc? Ou bien un geste exceptionnel? En quoi est-il directement lié à l'action? De quelle manière la nourrit-il? Etc.

S. L. : Peux-tu donner des exemples précis de ce que tu dis à partir des *Bas-fonds*?

É. L. : Dans *Les bas-fonds*, celui que nous nommons « l'acteur » a un vrai problème avec l'alcool. Le geste de boire est donc fondamental dans sa partition physique. Nous avons essayé toutes ses déclinaisons possibles : dans un verre, avec différentes tailles de verre possible, dans des tasses, dans des bols, à la bouteille, boire seul, en cachette ou, au contraire, avec les autres, de manière conviviale ou provocante, boire sans s'en rendre compte, boire de manière objective en travaillant à sa propre destruction... et ces différentes approches, ces différentes études suivant les situations traversées par Jérôme Bidault qui jouait l'acteur, ont créé, de surcroît, un moment du spectacle non prévu par le texte : une scène clownesque, inventée par Jérôme, parodie de son état d'alcoolique à travers la déformation des différents gestes-toc de l'homme qui boit.

Autre geste exemplaire dans le spectacle : Satine, joué par Christophe Grégoire, casse très violemment un balai sur le bar dès le début du spectacle ; c'est un geste de violence et le spectateur va longtemps se demander pourquoi il agit ainsi. Est-ce un geste quotidien? Un geste ordinaire? Un acte gratuit? Et d'où vient-il? La cause en est-elle la colère? Une colère soudaine? Ou nourrie de longue date? Tout cela reste obscur et opaque, mais ce geste prend sens dans la ligne du personnage même si le spectateur devra attendre le dernier acte pour en comprendre le fondement.

Travailler avec l'acteur sur le geste, c'est travailler à la création d'une partition physique très précise dans laquelle les différents gestes exécutés se déclinent en des lignes et des niveaux différents : ils nourrissent l'acteur ici et maintenant de manière concrète et réelle, ils créent aussi la ligne du récit à partir des situations et se développent enfin de manière autonome dans la ligne du rituel. Pour l'acteur, et sans doute pour le spectateur, le geste possède plusieurs niveaux de lecture.

S. L. : J'en reviens au début de notre propos, et à la question de l'altérité que tu décrivais pour commencer : je trouve que dans *Les bas-fonds*, Christophe Grégoire (Satine), comme d'autres acteurs, n'adresse pas ses gestes à d'autres. Le geste n'est donc pas forcément opérant dans le cadre de la seule altérité, et ce qui fait sûrement l'originalité de ton spectacle par rapport à ceux qui l'ont précédé est la force de cette ligne de mouvements individuels.

É. L. : Oui. J'ai souhaité pour *Les bas-fonds* ce que j'ai nommé des « bulles de gestes ». Des moments solitaires – même si l'ensemble du groupe est présent sur le plateau –, une succession de gestes exécutés pour soi-même, sans aucune volonté de communication et de connexion avec l'autre. Des gestes autosuffisants, aut centrés. J'ai aussi bien évidemment cherché les gestes qui tendent à percer les bulles des autres et à favoriser l'intrusion d'un monde dans un autre. Il y a quinze comédiens sur le plateau et quinze univers, planètes différentes. Mon travail de metteur en scène fut d'harmoniser ces planètes, qu'elles tournent et jouent ensemble, sans pour autant perdre de leur singularité. Ici, les comédiens sont à leur propre service et non au service de la grande histoire. C'est l'agencement de ces quinze univers singuliers qui crée, en fin de compte, un paysage global. C'est l'une des différences d'avec mes précédents spectacles.

S. L. : Revenons au propos central : ce qui est intéressant est de voir comment on passe du geste ordinaire et quotidien au geste donné sur le plateau. Le geste devient-il extraordinaire dès lors qu'il est posé sur le plateau ? Comment le geste ordinaire peut-il sembler surprenant sur le plateau ? Comment la marche d'un acteur peut-elle devenir le lieu d'une surprise ?

É. L. : Le geste devient extraordinaire quand vous l'étudiez : si vous avez conscience du geste et que vous êtes en train de l'étudier, vous sortez de l'ordinaire. En définitive, nous cherchons ce qui est absent du geste, ce qui n'est pas là ou plus là. C'est bien l'un des champs du théâtre que de montrer ce qui est caché ou de dire ce qui est tu.

S. L. : Je crois que, dans ton travail, c'est également la dimension chorégraphique qui donne ce sentiment de surprise aux spectateurs. Tu parlais tout à l'heure de répétition de ces gestes, n'est-ce pas là une des clés de l'étonnement ?

É. L. : On fume une cigarette : d'abord la sortir du paquet, la prendre avec tels ou tels doigts, la porter aux lèvres, sentir l'âpreté du tabac, le trajet de la fumée à l'intérieur du corps, comment elle se disperse vers l'extérieur... Si vous êtes à l'étude de tous ces détails, vous mettez en place un double regard sur votre comportement, vous ne subissez pas le geste : vous l'inventez en l'étudiant et vous rendez ce geste non pas extraordinaire, mais subtil, d'une qualité autre que celui que nous exécutons simplement et mécaniquement dans la vie. Il y a en effet une subtilité, un degré supplémentaire d'âme qui doit apparaître sur le plateau. Vous avez pris le temps de comprendre ce geste, vous l'avez disséqué, vécu, vous pouvez maintenant le répéter à l'infini et, pourquoi pas, le chorégrapier, le démultiplier, en le distendant, en changeant son rythme... En fait, vous êtes libre dans le geste et c'est ce qui le rend scénique. Par ailleurs, vous comprenez que le plus petit des changements sur ce même geste aura des conséquences. Cette récréation qui advient encore une fois par l'étude précise et rigoureuse vous donne la liberté. Cette liberté après laquelle nous courrons dans tous nos spectacles.

S. L. : Je prends volontairement un exemple en dehors du théâtre: quand nous faisons du yoga, on nous demande de travailler sur notre conscience et cette fine perception transforme l'appréhension que nous avons de nous-même et du monde. Quelle différence vois-tu avec ce que tu racontes de l'expérience théâtrale?

É. L. : C'est exactement la même chose, car le théâtre suppose une mise en conscience. C'est ce qui donne la présence ici et maintenant, réellement au présent, en pleine conscience. C'est cet état que je recherche avec l'acteur.

S. L. : Il y a le fait de chercher à être présent, mais aussi à mettre en perspective nos codes sociaux, à montrer ce qu'on ne perçoit pas forcément dans l'espace quotidien, ou ce qu'on ne voit plus par la force de l'habitude.

É. L. : C'est ce que Pierre Sansot appelle les « rituels du quotidien » dans son livre *Les gens de peu* (2009), qu'il s'agisse des rituels du camping ou de l'apéritif, par exemple. Certains gestes sont donc des rituels culturels. Pour faire théâtre des gestes ordinaires, il y a donc quatre niveaux: l'étude concrète (nous sommes comme des chercheurs), la pleine conscience (nous sommes près du yoga), la place que le geste occupe au sein du rituel (nous devenons des anthropologues) et, enfin, sa part dans l'inconscient (individuel et collectif). Il me semble qu'il faut travailler ces quatre lignes ensemble et les articuler. Le quatrième niveau, l'inconscient, est proche de ce que j'appellerai « l'imaginaire du geste »: quel corpus inconscient convoque-t-il quand je l'exécute face à vous? Quelles portes de nos inconscients individuels ou de notre inconscient collectif ouvre-t-il? Dans ce cas, ce sont certains de nos soubassements communs, pas forcément culturels, qui sont révélés par le geste théâtral.

S. L. : Dans le domaine de l'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba et Nicola Savarese évoquent la notion d'« invariants » pour décrire les gestes théâtraux (Barba et Savarese, 1995). Ils ont eu pour principe de concevoir la présence scénique sous un angle transculturel, en repérant, dans ce qu'ils ont nommé l'anthropologie théâtrale, les invariants³ du corps de l'interprète scénique (acteur, danseur, mime, acrobate). Est-ce une notion que tu reprendrais à ton compte? D'autant que de nombreux hommes de théâtre ont parlé du langage du corps comme d'un langage universel...

É. L. : Je ne crois pas en un langage universel, ni par la langue ni par les corps. Si cela existait, il y a longtemps que nous l'aurions adopté; l'échec de l'espéranto est là pour s'en faire l'écho... Je me méfie des invariants. La vie, qu'est-ce d'autre que le mouvement et la transformation? Donc, non, je n'adhère pas du tout à ce que dit Barba, notamment en raison de ce que nous vivons aujourd'hui: une évolution stupéfiante de nos signes communicants, de nos pratiques de vie au

3 « Les invariants sont des principes généraux, structuraux et fonctionnels pouvant s'appliquer aussi bien à un système qu'à un autre » (de Rosnay, 1975 : 92).

quotidien, des connaissances explosant nos habitudes, une précarité croissante mettant à mal tout projet à long terme... Bref, nous connaissons une époque obscure et violente, innovante et virtuelle, avec ce réel qui ne cesse de nous échapper. Moi-même, je suis traversé par l'époque en faisant partie et je suis transformé par elle. Il en est de même pour le théâtre que je pratique. Quand le réel, dont je parle de manière obsessionnelle puisqu'il est mon champ d'investigation, ne cesse de s'obscurcir, quand sa construction idéologique et politique est aberrante, de quoi peut être fait mon théâtre, sinon de données locales et variables?

S. L. : Trouvons un exemple de ce que tu dis : est-ce qu'il y a des gestes de tes premiers Tchekhov⁴ qui ne seraient plus justes aujourd'hui?

É. L. : Je dirais comme toi tout à l'heure que mon théâtre est devenu la recherche d'un art du déséquilibre. De la précarité formelle et idéologique. Dans mes premiers spectacles, j'étais en quête de formes stables, de points d'ancrage fixes, de figures géométriques précises, renvoyant à une conception architecturale du monde quasi stable, ce que je fais beaucoup moins aujourd'hui...

S. L. : À cette époque, il y avait quelque chose de chorégraphique et de formel dans ton travail; aujourd'hui, on sent plutôt les hésitations dans les interactions, et une indécision plus globale sur le sens même.

É. L. : En effet, je suis plus en quête de chaos que d'harmonie, et j'aurais tendance à aggraver la crise plutôt que de tenter de la résoudre... Je cherche le multiple plutôt que l'unique et, dans les gestes simples, la logique de l'incohérence dans la précarité.

S. L. : C'est peut-être pour cela que tu as, pour la première fois, fait appel à la gestuelle du clown dans *Les bas-fonds*. Le clown rompt avec les gestes ordinaires en les exagérant : comment as-tu amorcé ce passage du réalisme poétique à l'univers du clown et pourquoi?

É. L. : Dans *Les bas-fonds*, nous passons d'une forme à l'autre et donc nous traversons un moment cette forme. Le clown, c'est le jaillissement de la vie, l'échappée, le dérapage, la déglingue, l'excès, la provocation, le politiquement incorrect... Et même si je n'ai effectivement jamais mis de clown, avec la référence formelle du jeu clownesque, dans mes spectacles, sa transgression libertaire et excessive m'a toujours excité. J'essaie d'être un homme du geste radical : geste ascétique ou minimaliste et excessif ou démesuré. J'essaie de me donner la liberté de passer de l'un à l'autre, comme lorsque je fais travailler aux acteurs une scène d'amour d'abord dans la plus grande proximité, puis dans le plus grand éloignement. Je passe du minimalisme à l'excès. Les deux m'agitent, les deux m'excitent... Et ce n'est pas seulement au théâtre, dans la vie même, je suis dans l'entre-deux.

4 Éric Lacascade a créé un cycle de mises en scène de Tchekhov de 1999 à 2014 : *Ivanov* (1999), *Cercle de famille pour trois sœurs* (2000), *La mouette* (2000), *Platonov* (2003), *Oncle Vania* (2014).

Pour revenir aux *Bas-fonds*, le texte nous emmène vers l'excès, d'où le quatrième acte : énorme beuverie faite de violences physiques où se mêlent excès du verbe, excès des gestes, excès des corps, excès du rapport au public, tout cela nous entraînant irrémédiablement vers la chute, car il n'y a pas d'excès sans chute, autre problématique qui traverse l'ensemble de mon travail. En cela, je rejoins le travail du clown.

S. L. : Est-ce que le geste du clown part du geste quotidien pour le radicaliser? Ou bien est-ce par essence un autre type de geste?

É. L. : Quand on observe des clowns au travail, on remarque qu'ils se servent des gestes quotidiens pour les enfler et les déformer : ce sont des gestes hyperboliques, des gestes répétitifs et obsessionnels. Le clown joue avec le quotidien pour nous le révéler. Partant de la vie même, il crée un espace critique, qui a ses propres règles, bousculant le conformisme du réel. Le clown est une mise en question du geste quotidien.

S. L. : Est-ce que le clown ne fait pas le chemin inverse de celui de l'acteur de théâtre? Le clown exagère en effet les gestes du quotidien jusqu'à les rendre étranges, et l'on retrouve pourtant dans cet excès les traces d'une humanité; alors que l'acteur partirait du réel pour le styliser et le poétiser, ceci pour représenter la communauté.

É. L. : Notre source commune, c'est la vie. Nous parlons, nous bougeons, nous nous exprimons depuis la vie; que l'on soit clown ou comédien. Cela étant, chaque acteur a son système de travail et les formes théâtrales sont multiples. Chacun a son chemin créatif pour rendre compte de l'état du monde, de son état personnel et de la possibilité d'autres mondes à bâtir. Le processus de travail a juste besoin d'être... juste! C'est-à-dire adapté à la situation : situation économique des répétitions, qualité des acteurs en présence, objectif commun, etc. Pendant les répétitions des *Bas-fonds*, le très court moment clownesque joué par les acteurs ne les a pas obligés à modifier ou à inverser leur chemin créatif; cette forme leur a permis de basculer vers des états de corps proches des personnages des *Bas-fonds*, aux antipodes d'un théâtre réaliste et pourtant avec des états de corps bien réels, construits ici et maintenant, directement sur le plateau, à la vue des spectateurs.

S. L. : Tu fais la différence entre gestes fabriqués et gestes nés du plateau : du coup, la gestuelle est également le produit du regard du spectateur.

É. L. : Oui, bien sûr, le geste peut tout à fait être perçu comme une coproduction entre l'acteur et le regard du spectateur. Il se fabrique en direct, émerge comme trace commune et non comme illustration personnelle.

S. L. : Prenons un dernier exemple autour des *Bas-fonds* : l'acte III, où l'on pénètre dans l'univers du dortoir d'un asile de nuit pour personnes déshéritées.

É. L. : J'ai conçu cet acte comme un arrière-plan qui donne au spectateur de la profondeur de champ : cinquante lits dressés côte à côte dans le fond du théâtre, et des acteurs agissant dans cet espace réduit. Pour cet acte, je voulais un paysage très lisible, avec nombre de gestes ordinaires issus de la vie d'un asile de nuit : plier des couvertures, remettre un oreiller, se déshabiller, se laver, lire et fumer sur son lit... et cela avec un minimum de connexion entre les acteurs. Je cherchais à travailler l'image et, de fait, lorsque douze ou quinze personnes exécutent les mêmes gestes, chacun dans son îlot, avec des gestes hyperréalistes, cela crée un paysage poétique et chorégraphique. Mais ce sont encore et toujours des gestes simples du quotidien. Pour les spectateurs, c'est comme une respiration dans le spectacle. Pour les acteurs, c'est un grand travail individuel et collectif de précision, mais aussi un *training* leur permettant de passer à l'acte IV, lui beaucoup plus violent, autre exercice formel où la discipline collective doit faire émerger l'indiscipline et l'excès.

S. L. : Tu utilises aussi le terme de « geste » pour désigner l'acte de création, en parlant du geste du metteur en scène fréquemment. Peux-tu préciser ce que veut dire le mot « geste » dans ce contexte ?

É. L. : Je veux dire que le metteur en scène est mouvement. Et action. Qu'il est traversé par une série de situations, dont ses spectacles, et qu'il prend des décisions en fonction de ces situations, et non pas seulement de ses idées. Qu'il est un corps pensant et agi. Traversé. Dont la résultante est un geste physique, un geste inscrit dans une multiplicité qui fera œuvre.

S. L. : En fait, le geste du metteur en scène est proche de celui de l'écriture ?

É. L. : C'est sûr que son geste s'exprime par un vocabulaire de plateau et trace une écriture... Il ne doit pas être une gesticulation bavarde, il doit trouver son propre style, être précis, inventif et tenir en haleine celui qui regarde, être capable de se renouveler. Mais la différence avec le geste de l'écrivain, c'est que le geste du metteur en scène n'existe que pour qu'advienne le geste de l'acteur. Le geste créatif du metteur en scène est donc un geste de révélation qui assure la protection et la mise en liberté de l'acteur.

S. L. : Tu as commencé par la relation entre art et vie opérée par le geste qui relie les deux univers de la scène et du monde. Peux-tu, pour finir, expliciter ce passage ?

É. L. : En fait, la relation permanente entre la vie quotidienne et la vie du plateau crée un nouvel organisme constitué de cellules aux membranes poreuses issues de la vie même et produisant de la vie, ou encore, du réel à un moment donné, dans un espace défini, pour une communauté. Le geste du quotidien, posé et étudié sur un plateau de théâtre, génère une réalité qui se fabrique en direct par la mise en batterie de l'acteur et du spectateur. Ce théâtre-là, que j'appelle « théâtre laboratoire de vie », utilise donc les gestes de la vie pour créer du réel.

BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE (dir.) (1995), « L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur », *Bouffonneries*, n^{os}32-33.

ROSNAY, Joël de (1975), *Le macroscope : vers une vision globale*, Paris, Seuil, « Points - Essais ».

SANSOT, Pierre (2009), *Les gens de peu*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».



**RECHERCHE-
CRÉATION**

Lorsque l'espace est premier

VÉRONIQUE LEMAIRE

Université catholique
de Louvain

Cette section « Recherche-création », dirigée par Véronique Lemaire, rassemble les réflexions développées par celle-ci, Véronique Caye, Éric Soyer et Peter Missotten autour de la question de la scénographie comme espace premier de la création théâtrale. Un carnet de photographies de productions, s'ajoutant aux écrits des auteurs, vient compléter la section.

Ce dossier en recherche et création dédié à la scénographie théâtrale entend faire des pratiques scénographiques singulières, repérées au cours de cette dernière décennie en Europe, son point focal. *A contrario* du schéma de création traditionnel qui place l'auteur et le metteur en scène comme « géniteurs » du processus de création auquel succèdent le scénographe et les interprètes, certains artistes pensent aujourd'hui la création théâtrale à partir de l'espace, conférant à ce dernier le rôle d'ordonnateur de la création. « Lorsque l'espace est premier » expose les travaux de trois scénographes dont les réalisations s'inscrivent dans cette démarche. Avant de nous y intéresser, un bref détour historique s'impose si l'on veut comprendre toute la singularité du présent dossier.

Il faut d'abord opposer les termes « décor » et « scénographie » que l'histoire du théâtre a disposés sur son chemin, comme pour nous faire trébucher et nous demander de nous y intéresser de plus près. Qu'est-ce qui distingue donc le décor de la scénographie? Colloques, ouvrages scientifiques, thèses de doctorat ont largement exploré cette distinction. Sans prétendre pouvoir réduire en quelques lignes l'ampleur de ce qu'ils ont apporté à la science, nous pourrions de manière certaine avancer que, dans le vocabulaire théâtral, parler de décor ou de scénographie induit nécessairement de penser l'aménagement de l'espace scénique, son équipement, sa technique et sa plasticité.

Le décor suppose la décoration, la figuration, l'illustration de la fable dans l'espace scénique; il est donc un support au texte et un écran pour le jeu de l'acteur. Il reçoit la représentation. Tantôt littéral

dans ses formes les plus réalistes, tantôt suggestif dans ses formes les plus symbolistes, il situe les lieux de la fiction afin que les spectateurs en aient une représentation tantôt vraisemblable, tantôt réaliste, parfois conforme et exacte à leur réalité. La scénographie entend, quant à elle, apporter un point de vue sur le texte. Elle a donc une visée dynamique et interactive. Éloignée de tout souci de vraisemblance ou de littéralité avec le texte, elle forme un réseau de signes qui entre en résonance avec le texte et le jeu des interprètes. Elle constitue donc un langage autonome à décrypter, qui interfère avec ce qui se dit et joue sur scène et, dès lors, contribue à construire le récit. On peut considérer la scénographie comme une interprète de l'œuvre. Elle donne corps à l'espace scénique au moyen d'éléments matériels (portes, escaliers, costumes, accessoires...) ainsi qu'immatériels (son, lumières, images projetées...) et prend également en compte le rapport entre la scène et la salle : elle organise le rapport de perception à établir entre scène et salle¹.

Historiquement, le terme et la pratique de la scénographie précèdent ceux du décor. Dans la Grèce antique, dès le V^e siècle avant Jésus-Christ, la *skenografia* désigne en effet la peinture du mur de scène à l'occasion de la représentation de tragédies. L'objet et les conditions de la représentation à l'époque font que cette pratique graphique consiste surtout à orner le mur de scène dans le but d'évoquer un ailleurs, de situer l'action dans un espace-temps autre que celui des spectateurs. Aucune intention de réalisme ou de vraisemblance ne motive cette pratique, chez les Grecs en tous cas. Les Romains feront évoluer cette pratique vers un plus grand réalisme en ayant recours à de nombreux artifices décoratifs qui visent autant à soutenir l'action scénique pour les spectateurs qu'à exposer les richesses de la cité.

Le Moyen Âge est connu pour la représentation des Mystères ayant nécessité la conception d'un dispositif fonctionnel (le *houard*) équipé de mansions (maisons) représentant, dans une plastique qui associe symbolisme et réalisme naïf, les trois sphères où l'homme chrétien est susceptible de passer : la terre, le paradis, l'enfer. Le dispositif du Moyen Âge est singulier en ce qu'il fait office à la fois d'établi de jeu pour les interprètes des Mystères, de décor puisqu'il situe l'action, et de lieu puisque sa présence convoque les fidèles à s'y réunir.

En Europe, de l'époque préclassique (XVI^e siècle) à la fin de la période romantique (fin XIX^e siècle), la fonction du décor était assurément de situer l'action dramatique par la représentation matérielle des lieux de la fiction au moyen de châssis peints. Différents degrés de vraisemblance, vérité et réalisme ont caractérisé le décor de théâtre durant cette période, influencés par l'évolution des techniques de représentation (la perspective, le mouvement scénique) et de l'esthétique littéraire (préclassique, classique, romantique). L'espace scénique et le décor qui l'habille ont donc, jusque-là, été pensés dans la lignée du texte, en toute dépendance. Ils en découlent et le secondent suivant ce schéma : 1) le texte ; 2) l'espace de la scène.

1 Pour une approche détaillée et complexifiée des termes « décor » et « scénographie », on peut se référer aux ouvrages suivants : Bablet, 1975 ; Sonrel, 1984 ; Howard, 2009 ; Surgers, 2017 ; Lesage et Lemaire, 2012 ; Boucris, Freydefont, Lemaire et Sarti, 2012.

Le XX^e siècle naissant voit l'avènement du metteur en scène qui émancipe la représentation de l'adéquation au texte pour la faire évoluer dans le sens d'une *interprétation*. Le metteur en scène devient dès lors celui qui pense cette interprétation et la livre comme étant son point de vue sur l'œuvre. Il bouleverse l'ordonnance binaire texte-scène, et la triangule. André Antoine en France, Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold en Russie, l'Anglais Edward Gordon Craig et sa célèbre mise en scène de *Hamlet* à Moscou en 1911, sont quelques-uns de ces nouveaux démiurges qui transformeront la matière textuelle en une matière scénique par le recours à la dramaturgie, définie ici comme l'étude du sens à donner à l'action scénique. Le schéma adopté est à présent : 1) le texte; 2) le metteur en scène; 3) la scène.

La démarche dramaturgique, *sine qua non* de celle de mise en scène, aura comme conséquence l'un des plus grands schismes que l'histoire du spectacle ait connus : l'exclusion lexicale du terme « décor » et la réapparition, dès les années 1960, du terme « scénographie ». Cette différenciation lexicale recouvre en fait des divergences esthétiques qui opposent les partisans de l'esthétique illusionniste, ou à tout le moins adéquationniste de l'espace scénique au texte dramatique (l'utilisation des termes « décor » et « décorateur »), aux défenseurs d'une approche interprétative, transgressive, *méta* (priviliégiant les termes « scénographie » et « scénographe »).

On peut ainsi citer de nombreuses collaborations artistiques entre metteurs en scène et scénographes. Parmi les plus célèbres, on compte Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, Peter Brook et Chloé Obolensky, Ariane Mnouchkine et Guy-Claude François, Antoine Vitez et Yannis Kokkos en France, Giorgio Strehler et Luciano Damiani en Italie...

Le dénominateur commun qui relie les démarches de ces couples de créateurs ne se situe pas du côté de l'esthétique ou de la plastique de la scène, mais bien dans cette volonté d'écrire la scène à quatre mains au départ du texte dramatique afin de lui donner toute sa puissance dramaturgique; la scénographie devenant, de manière effective, le prisme de la mise en scène. Au départ du texte, le metteur en scène élabore la dramaturgie du spectacle, c'est-à-dire ce qu'il veut faire dire au texte, et le scénographe transforme ce récit au moyen de l'espace. Dans le schéma 1) *le texte*; 2) *le metteur en scène/scénographe*; 3) *la scène*, la scénographie émane, en quelque sorte, du propos initial. Non pour en être la redite ou le plagiat spatial, mais pour développer un langage à part entière, langage qui *raconte* le propos autrement que par les mots : par le dessin de l'espace, sa construction, sa matière, sa lumière, sa texture, son habillage, sa disposition par rapport au public, etc. La scénographie devient de la dramaturgie en matière², comme la désignait si justement Guy-Claude François.

2 Bien qu'habituellement désigné comme metteur en scène, Craig peut être considéré comme le premier scénographe en ce qu'il pense l'espace scénique et son architecturation comme étant l'esprit de l'œuvre, non sa traduction ou sa reproduction. Chez Craig, l'espace est démiurgique, car il crée le sens à accorder à l'œuvre dramatique. Craig condensa, en une seule personne et bien avant l'heure, le metteur en scène dramaturge et le scénographe.

On relève aujourd'hui une tout autre approche de la création théâtrale qui consiste à concevoir ou à moduler le texte au départ de l'espace. Dans ce type d'approche, l'espace tient la place de discours liminaire, préside au texte, à la parole et aux corps. C'est en lui, et sous son influence, que se conçoivent le verbe et l'action. Il est le discours initial. Pour ses créateurs, il ne s'agit pas simplement d'une méthode de travail différente; il s'agit d'établir une *corrélation inversée* entre texte et espace de représentation, c'est-à-dire, en filigrane, de questionner la relation à la *mimésis* qui sous-tend notre culture théâtrale. Et, donc, de penser le théâtre autrement.

C'est toute la question de la représentation (figurative ou abstraite) de la réalité qui est ici bouleversée. Non pas au nom d'une énième querelle esthétique théâtrale, mais bien en raison du sens à conférer à l'acte de création même et des possibilités qu'il se donne pour être efficient. En travaillant le propos au départ de l'espace pour aboutir au texte, il s'agit de s'émanciper de la démarche translative et inductive texte + scène = récit, pour accéder à l'émergence du récit par les moyens de l'espace, puis du texte. L'équation se formule dès lors ainsi : scène (ou espace) + texte = récit ou, encore, scène (ou espace) + récit = texte.

En préparation des *Rencontres européennes de la scénographie*, qui se sont déroulées à Paris aux Ateliers Berthier (Théâtre de l'Odéon) les 27 et 28 octobre 2017, il m'a semblé que la thématique générale envisagée pour l'événement, « De la maquette au plateau », n'embrassait pas complètement l'ensemble de la création scénographique actuelle et qu'une part d'elle la débordait ou, à tout le moins, s'en trouvait dans la marge. Cette conviction n'était pas seulement issue d'un constat de spectatrice assidue, mais aussi de la connaissance des processus de création de certains scénographes dont la singularité m'avait, dix années plus tôt, mise en route vers une thèse de doctorat (Lemaire, 2011). Cette thèse n'interrogeait pas la primauté de l'espace dans le processus de création, mais mettait en lumière les effets de réel qu'un dispositif scénographique peut produire bien au-delà d'un réalisme conforme et matérialiste. Lors de cette recherche, je découvris que ces effets de réel étaient liés au processus de création qui privilégiait l'espace comme condition et donnée première de la création scénographique.

Le premier scénographe à bouleverser la boussole intérieure de la spectatrice que j'étais fut Peter Missotten en 2007, avec *Kwartet* – sa mise en scène du célèbre *Quartett* de Heiner Müller –, dont je ne parvins pas tout de suite à identifier la nature. Immédiatement après, je découvris le travail scénographique d'Éric Soyer pour *Les marchands* (2006), mis en scène par Joël Pommerat. Ce second choc esthétique et le saisissement qu'il provoqua en moi ravivèrent le trouble provoqué par le *Kwartet* de Missotten. Non qu'ils aient eu quelques points communs, bien au contraire. Mais je sentais, intuitivement encore, qu'un renversement de paradigme esthétique se jouait sous mes yeux et dans mon corps tout entier. Il me fallait creuser cette renverse et, pour ne pas m'égarer, je choisis le cadre doctoral. Des années plus tard, en préparant les *Rencontres européennes de la scénographie*, il me sembla incontournable d'aborder les créations de Missotten et de

Soyer, non pour légitimer ma propre recherche, mais pour diriger l'éclairage sur les leurs. Dans ce cheminement, je découvris le travail de Véronique Caye, dont les recherches outrepassent le strict champ théâtral et, de ce fait, ouvrent la réflexion à d'autres possibles, d'autres poésies.

Les travaux de ces scénographes sont ici présentés dans un ordre qui ne respecte pas la chronologie de leur découverte. L'honneur fait aux dames, et surtout la transversalité du travail scénographique de Véronique Caye (France), veut que nous lui confiions le flambeau pour ouvrir ce dossier. Formée au théâtre et à la réalisation cinématographique, scénographe et vidéaste, fondatrice du Laboratoire Victor Vérité³, on la qualifie de metteuse en scène de l'image. Ses recherches, articulées entre théorie et pratique, interrogent l'espace du théâtre, de la danse, de l'architecture, et de la performance. Les deux créations qu'elle nous expose sont exemplatives de la primauté de l'espace dans le processus de création. Nous enchaînons avec Éric Soyer (France)⁴. Diplômé de l'École Boule à Paris, scénographe, concepteur lumière, il mène depuis 1997 un compagnonnage étroit avec le metteur en scène Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard. Il travaille également avec d'autres metteurs en scène au théâtre et à l'opéra ainsi qu'avec des chorégraphes. Peter Missotten (Belgique) clôt ce dossier. Formé à la vidéographie, aujourd'hui metteur en scène, scénographe au théâtre et à l'opéra, auteur de performances et d'installations, il a participé à la fondation du collectif d'artistes De Filmfabriek⁵ en 1994 et se spécialise plus particulièrement dans le métissage de la technologie et du théâtre.

«Au commencement était le verbe [...]. Et le verbe s'est fait chair», nous dit l'évangile selon saint Jean. «Au commencement était l'espace», semblent affirmer les scénographes que nous allons découvrir. Loin de toute référence biblique ou de tout geste blasphématoire, ils se saisissent de l'espace comme d'une chair à laquelle donner une parole. C'est à ce voyage esthétique que je vous invite à présent.

3 Pour plus d'information sur le laboratoire ainsi que sur le travail de Véronique Caye, consulter les pages suivantes : www.victorverite.com, www.victorverite.com/content.php?cat=crea&actu=createurs

4 Un résumé du parcours d'Éric Soyer est disponible ici : www.cie-nacerabelaza.com/pdfs/CV_Eric.pdf

5 Une description du collectif et de ses activités est disponible à l'adresse de Filmfabriek (www.filmfabriek.com). On peut d'ailleurs y trouver un aperçu du parcours de Peter Missotten (www.filmfabriek.com/page3/page3.html).

BABLET, Denis (1975), *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société internationale d'art XX^e siècle.

BOUCRIS, Luc, Marcel FREYDEFONT, Véronique LEMAIRE et Raymond SARTI (dir.) (2012), « Qu'est-ce que la scénographie? – Vol.2: pratiques et enseignements », *Études théâtrales*, n°s 54-55.

HOWARD, Pamela (2009 [2002]), *What Is Scenography?*, Londres et New York, Routledge.

LEMAIRE, Véronique (2011), « Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2001) », thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain.

LESAGE, Daniel et Véronique LEMAIRE (dir.) (2012), « Qu'est-ce que la scénographie? – vol. 1: processus et paroles de scénographes », *Études théâtrales*, n°53.

SONREL, Pierre (1984 [1943]), *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale.

SURGERS, Anne (2017 [2010]), *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, « U: Lettres ».

Vera Icona: poétique de *l'image-scène*

VÉRONIQUE CAYE

Artiste chercheuse

*L'espace aurait été vide
une scène nue
un volume.*

*Il regarderait un projecteur.
La main aurait appuyé sur le bouton
les faisceaux de lumière auraient découpé
l'espace vide.*

*La lumière aurait été arrêtée
par la surface de la scène.
Dans la poussière du théâtre
l'image serait apparue.*

*Elle aurait proposé
un dialogue
avec l'espace
avec le corps de l'acteur.*

*Face à face
maintenant
l'image-lumière
regarde
l'image du corps.*

*En lettres blanches
dans le noir de l'espace
elle aurait proposé le verbe*

PLEIN DE MÉRITES, MAIS EN POÈTE,
L'HOMME HABITE SUR CETTE TERRE.

*Le spectateur aurait alors
oublié le corps
un instant
pour voir le poème.*

*Puis dans la résonance de l'espace
la voix aurait lu le poème.*

*Le regard aurait alors
oublié l'image-texte
pour écouter
la voix dans le corps.*

*Réveillé
il aurait ensuite englobé l'espace
les lettres lumineuses
le corps immobile
pour reconstituer
l'infinité des possibles*

IMAGE
POUSSIÈRE SPECTRE
CORPS TEXTE
ESPACE VIE
VÉRITÉ POÈME
FRONTIÈRE
RÉEL IRRÉEL
ILLUSION DÉILLUSION
VISIBLE INVISIBLE
VERA ICONA

*Une lumière aveuglante
aurait surgi.
Les images
se seraient évanouies
sans laisser derrière elles
ne fût-ce qu'un brouillard.
Une voix définitive
aurait chuchoté
à l'espace vide :*

SILENZIO

L'IMAGE-SCÈNE

L'image pour la scène a toujours accompagné mon parcours de vidéaste et de metteur en scène. En tant qu'espace projeté, elle constitue le point de départ de mes spectacles. Apparitions, disparitions, illusions... l'image dialogue avec l'espace de la scène, brouille les sens, les regards, détourne et dévoile un espace mental, invite à découvrir le *caché* et l'*invisible*.

L'image vidéo a envahi nos plateaux de théâtre et notre monde quotidien. L'*image-scène* est peut-être le plus grand bouleversement formel du théâtre d'aujourd'hui. La nécessité de mener une enquête pour décoder la mise en scène de l'image dans le spectacle vivant s'est imposée à moi. J'ai intitulé cette enquête *Vera Icona : poétique de l'image-scène*. Elle relève d'une ambition qui se veut artistique et subjective. Je ne juge pas, ne donne aucune leçon, je ne cherche qu'à établir des correspondances, mettre en tension, poser des énigmes.

Cette enquête a commencé avec mon premier spectacle : *Shot*¹. Dans cette création et les suivantes, l'image vidéo occupe une place centrale dans la dramaturgie, qu'elle partage à parts égales avec le texte et le jeu de l'acteur. Espace, sens, actrice, l'image est au centre de la représentation. *Shot* est inspiré de l'essai poétique du même nom de Patrick Bouvet traitant des images-choc qui ont marqué le XX^e siècle : « Pendant l'écriture de *Shot*, je travaillais sur Hiroshima, et je suis tombé sur le témoignage du pilote qui a lâché la bombe. Il expliquait que la prise de conscience de son acte n'avait eu lieu qu'après avoir vu les photos. La réalité passait par l'image », dit Bouvet (cité dans Dalain, 2001).

1 *Shot*, mise en scène de Véronique Caye, d'après l'œuvre de Patrick Bouvet, création sonore de Frédéric Minière et Alexandre Meyer, avec la collaboration de Pascale Stih à la scénographie, La ménagerie de verre, Paris, 2002 (www.victorverite.com/content.php?cat=spect&actu=shot).

Cette parole m'a profondément marquée. Depuis, la pensée d'une surpuissance de l'image ne m'a jamais quittée. Le pilote d'Hiroshima a constaté la réalité de son acte en voyant la photographie. Le regard du spectateur aurait-il besoin de l'*image-scène* pour rendre le théâtre plus réel? L'image vidéo ouvrirait-elle un accès vers une autre dimension, une autre réalité, à la fois superposée et concomitante? Le théâtre, dans le cadre de sa scène, offre déjà une image scénique. L'ajout d'une image vidéo viendrait-elle créer un vertige, une mise en abîme des réalités, un nouveau cosmos? Le corps de l'acteur serait-il aspiré par la nébuleuse image? Ou bien, au contraire, plus vivant que vivant? Comment le verbe parviendrait-il à son destinataire? Par l'image, par la voix, par l'esprit? Le regard du spectateur, face aux multiples impulsions de l'image scénique augmentée de l'image vidéo, dialoguant avec le corps, le texte, l'espace, se perdrait-il dans ce théâtre abyssal ou cultiverait-il son extralucidité pour accéder à une perception aiguisée du sens?

Qu'est-ce que l'*image-scène*?

Qu'est-ce qu'elle fait?

Qu'est-ce qu'elle nous fait?

Répondre à ces questions revient à considérer la puissance sémiologique de l'image vidéo sur scène. Par sa faculté de représenter la présence du réel en son absence, de l'augmenter ou le commenter, d'agir sur l'inconscient du spectateur, l'*image-scène* ne peut pas être seulement décorative ou anecdotique. Elle est partie prenante du processus de création d'un spectacle, comme un messenger, un acteur central de la dramaturgie et de la scénographie. Les formes de l'*image-scène* étant multiples (vidéo en direct ou tournée en amont, diffusion sur écran, projection, image abstraite ou narrative, etc.), il n'est pas aisé pour le créateur de déterminer le « rôle » de notre *personnage-image*, de trouver le juste chemin dans cette nébuleuse. L'*image-scène* peut devenir vertige, avaler, échapper, engloutir celui qui voudrait la saisir. Elle est une énigme que j'ai eu envie de décoder au sein même de ma pratique artistique, mais également de manière plus théorique pour donner envie d'écrire des spectacles avec elle et pour elle. J'ai alors entrepris cette enquête artistique et théorique, ce voyage initiatique sur l'*image-scène*, intitulée *Vera Icona*, l'image vraie.

L'IMAGE-SCÈNE DANS *GENIUS LOCI* ET *SILENZIO*

Mes spectacles *Genius Loci*² et *Silenzio*³ témoignent de cette recherche sur l'*image-scène*. *Genius Loci* fait de l'espace – l'église de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon⁴ – le personnage principal

2 *Genius Loci*, conception et mise en scène de Véronique Caye, création sonore de Frédéric Minière et Alexandre Meyer, avec les conseils scientifiques de Livio De Luca, Aurélie Favre-Brun et Christian Jacquemin, Festival d'Avignon, 2011 (www.victorverite.com/content.php?cat=spect&actu=genius).

3 *Silenzio*, conception, mise en scène et images de Véronique Caye, création sonore de Frédéric Minière et Alexandre Meyer, avec la collaboration de Pascale Stih à la scénographie, Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, 2011 (www.victorverite.com/content.php?cat=spect&actu=silenzio).

4 La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, lieu patrimonial, doit sa construction, au XIV^e siècle, à la volonté du pape Innocent VI. Depuis 1973, elle accueille le Centre national des écritures du spectacle et est un lieu de résidence (www.chartreuse.org/site/la-chartreuse).

de la représentation. Un mur d'enceinte, deux cloîtres austères, des murs de pierre, une voûte à demi-effondrée, l'église de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon ne ressemble plus à l'édifice baroque décrit par l'Abbé Soumille en 1743. Pourtant, à peine entrée dans le lieu, j'ai senti que cet espace a souhaité me transmettre sa mémoire : des images de lustres, de stalles, de tableaux, et des rideaux rouges du passé ont symboliquement impressionné ma rétine. Il me semblait entendre les pas d'un Chartreux dans le cloître, à moins que ce ne fussent mes propres talons qui résonnaient en écho? Folie? Illusion? Le lieu semblait habité. Avec évidence, il devint alors l'*espace-sujet* du spectacle.

Les spectateurs, après avoir déambulé devant les anciennes cellules de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, sont conduits dans l'église. Ils sont invités à s'asseoir dans l'ancien chœur, dont la voûte s'est effondrée face à un gouffre, qui va devenir théâtre d'ombres, de sons et d'images. Au départ, tout est noir, le spectateur peut à peine distinguer l'architecture du lieu, le ventre de l'église. Puis des bruits de pas résonnent, le spectateur ne parvient pas à voir si oui ou non quelqu'un marche devant lui. Il entend une voix féminine. C'est une autrice en résidence à la Chartreuse. Elle explique comment elle a effectué tous les jours le chemin que le spectateur vient de parcourir en se questionnant sans cesse sur l'histoire qui pèse sur ces pierres : qu'ont-elles vu? Qu'ont-elles entendu? Une faible lumière vient éclairer les murs. Les lignes porteuses de l'architecture de l'église apparaissent, puis tout un paysage se révèle très lentement et vient orner la pierre, comme pour en faire éclater l'histoire. Le spectateur se retrouve face à la parfaite restitution de l'église, telle qu'elle l'était au XVIII^e siècle. Pendant que ces images vont et viennent à leur gré, apparaissant et disparaissant comme le ferait un fantôme (le génie du lieu?), un paysage sonore spatialisé est diffusé. Musiques, psaumes, dialogues entre l'autrice et un Chartreux résonnent tour à tour, invitant à méditer sur les paroles entendues au fil des siècles dans ce lieu sacré. L'immatérialité des sons et des images constitue le fil conducteur du spectacle, pour évoquer ce qui n'est justement plus de l'ordre du visible. Mais soudain, dans ce lieu habité de ces fantômes visuels ou sonores, un acteur surgit des profondeurs de l'église. La silhouette noire du Chartreux dont le spectateur a déjà entendu la voix apparaît en chair et en os dans ce décor en mutation constante. Le temps d'un psaume, dit doucement au pied des spectateurs, l'église redevient gouffre noir. À la frontière entre passé et présent, réel et virtuel, la présence de l'acteur surprend. S'agit-il d'un revenant échappé du passé qui invite à plonger totalement avec lui dans ce qui a été, ou est-ce un acteur venant rappeler au spectateur qu'il est bel et bien en 2011 et qu'il faut se souvenir de l'instant présent? Avant d'avoir eu le temps de spéculer, le spectateur est laissé témoin d'un tableau aux airs de constellation venant sceller cette fenêtre sur le passé; la personne a déjà disparu. Les étoiles deviennent de plus en plus blanches, pour recouvrir en aplat de lumière l'intégralité de l'église. Le spectateur voit alors pour la première fois la réalité de l'édifice, des pierres blanches, sans fioritures. Il est invité à traverser l'église pour sortir par la porte opposée et prendre conscience de sa propre réalité dans cet espace habité par l'esprit du lieu, le *Genius Loci*.

Pour créer cette illusion visuelle, j'ai travaillé en collaboration avec le laboratoire de recherche MAP-GAMSAU⁵ spécialisé dans la restitution 3D de l'architecture et le laboratoire de recherche en informatique LIMSI-CNRS⁶. Les effets visuels du spectacle sont issus d'une technique scientifique inédite développée pour l'occasion. Elle est construite à l'intersection de trois dimensions complémentaires : patrimoniale, informatique (réalité augmentée spatialisée) et artistique⁷. Grâce au travail du MAP-GAMSAU qui a numérisé l'ensemble de l'église de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, une base de données 3D a été élaborée. Elle a ensuite permis d'établir des hypothèses de représentations visuelles de l'église, notamment au XVIII^e siècle, telle qu'elle est décrite dans l'inventaire de l'abbé Soumille. Cette hypothèse révèle une église baroque alors qu'elle est partiellement détruite aujourd'hui. Cette base de données a permis également de créer des hypothèses de représentations visuelles de l'église mettant l'accent sur l'architecture du lieu, ou une projection vers le futur, telle une constellation. À partir de la base de données 3D et du scan de l'église, Christian Jacquemin⁸ du LIMSI-CNRS a développé un code informatique en « réalité augmentée spatialisée » permettant la projection de cet espace hypothétique (avec ses volumes, ses couleurs, etc.) directement sur l'espace réel à travers la construction d'anamorphoses numériques. La mise en scène de ces représentations hypothétiques a permis, durant le travail avec ces laboratoires, de choisir et de définir les restitutions visuelles, puis de construire une dramaturgie basée sur le temps et un dialogue entre une autrice et un Chartreux. La révélation des images, très lente, venait à chaque instant surprendre le spectateur pour lui offrir une expérience sensorielle immersive à l'intérieur du *Genius Loci*.

Dans *Silenzio* également, l'image est au centre de la représentation. La scène est vide, c'est-à-dire sans comédiens, sans leur corps, mais avec leur présence révélée dans une nature morte, machine à voix et à images. Les spectateurs sont conviés à venir assister à une représentation théâtrale inspirée par *L'imromptu de Versailles* de Molière. Ils prennent place dans les fauteuils de la salle face à la scène du Club Silenzio, théâtre désuet des années 1950. Un metteur en scène y dirige la répétition de la pièce de Molière depuis la cabine du souffleur à l'avant-scène. Les acteurs, derrière le rideau rouge du théâtre, lui reprochent leurs conditions de travail (manque de temps, d'argent, d'arguments...), refusent de répéter et la scène reste vide. Ils ne franchiront jamais le rideau et enfermeront le metteur en scène furieux dans la cabine du souffleur. Confronté à ce refus de jouer et aidé par une Madame Loyol fantomatique nommée *Die Hexe*, le metteur en scène convoque

5 Le MAP-GAMSAU, Groupe de recherche pour l'Application des Méthodes Scientifiques à l'Architecture et à l'Urbanisme, est l'une des cinq équipes de recherche françaises fédérées par l'Unité Mixte de Recherche MAP (Modèles et simulations pour l'Architecture et le Patrimoine), elle-même partenaire du Centre national de recherche scientifique (CNRS) et du ministère de la Culture et de la Communication (MCC). J'ai collaboré plus particulièrement avec Livio De Luca (conseiller scientifique en image) et Aurélie Favre-Brun (conseillère historique), tous deux actifs au sein du MAP-GAMSAU.

6 Le LIMSI-CNRS (Université Paris-Saclay) est le Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur, une unité propre du CNRS.

7 Pour davantage d'informations, consulter Jacquemin, Caye, De Luca et Favre-Brun, 2014.

8 Conseiller scientifique en réalité augmentée.

des spectres issus d'œuvres qui questionnent la notion de représentation: *Opening Night* de Cassavetes, *Mulholland Drive* de Lynch, *Prova d'orchestra* de Fellini, *Persona* de Bergman, *Sunset Boulevard* de Wilder, *L'illusion comique* de Corneille, *Hamlet* de Shakespeare, les œuvres de Duchamp, etc. Apparaissent ainsi plusieurs personnages en image ou en son (hologrammes, illusions visuelles et sonores) tels que Gena Rowland, des acrobates, une enfant, les docteurs du tableau *La leçon d'anatomie* de Rembrandt, un cheval, etc. Ces fantômes, disparus aussitôt apparus, viennent livrer au metteur en scène leurs doutes existentiels sur le réel au théâtre.

Pour ce spectacle, dont j'ai écrit la dramaturgie– texte, son, image–, j'ai travaillé avec une vingtaine d'acteurs et un cheval. Ils ont été filmés ou enregistrés. Le travail scénique a ensuite consisté à créer une illusion sonore et visuelle parfaite, grâce à toutes sortes de techniques (vidéo, illusion, trucage, machinerie, sonorisation spatialisée), pouvant donner l'impression d'une présence physique des interprètes et du cheval sur scène. Mais la seule présence dans *Silenzio* est bien celle des spectateurs. Par un jeu de lumière inversée vers la salle, il est invité, l'espace d'un instant, à en prendre conscience. *Silenzio* est un spectacle en négatif, une vanité théâtrale invitant le spectateur de l'autre côté du miroir pour peut-être se voir lui-même.

Les développements visuels dans *Genius Loci* et *Silenzio* sont au cœur de ma recherche sur l'*image-scène*. Je lui accorde une place centrale et déterminante, au centre de l'espace et de la dramaturgie. Ce travail, proche d'une écriture poétique ou plastique, propose des lectures multiples, ouvertes, réflexives au spectateur. Cette manière de travailler avec l'*image-scène* m'est singulière, c'est une des possibilités d'intervention de ce médium au théâtre. Le champ des possibles est vaste. Après *Genius Loci* et *Silenzio*, j'ai eu envie de décoder, plus « théoriquement », ces formes de l'*image-scène* pour éclairer les regards des spectateurs ou des créateurs.

VERA ICONA: CARTOGRAPHIE DE L'IMAGE-SCÈNE

Mon enquête « théorique » sur l'*image-scène* intitulée *Vera Icona* commence par une collection, un désir de voir le visible et l'invisible. Comme certains le font pour les timbres ou les papillons, je recueille toutes sortes de documents ayant à voir, de près ou de loin, avec cette *image-scène*; des films; des captations de spectacles; des essais d'histoire de l'art; des textes philosophiques, sociaux, politiques, psychanalytiques; des pièces de théâtre; de la poésie; des romans, etc. Ma collection s'enrichit de créations chaque année. Elle n'a pas de fin, mais un début précis. Je la commence à la *vera icona*, l'*image vraie*. C'est personnel, non scientifique et totalement arbitraire, j'aurais pu commencer à la grotte de Lascaux ou à la caverne de Platon.

Un des récits de l'histoire qui manifeste de la fixation du réel par l'image est celui de la *vera icona*. Le terme désigne l'une des premières images « non faites de la main de l'homme ». L'empreinte

du visage du Christ laissé sur le voile tendu par Véronique sur le chemin de croix donne à contempler « une image-empreinte qui s'apparente à la photographie, bien avant que celle-ci ait été effectivement inventée » (Grojnowski, 2012 : 367). Indépendamment de la véracité de la légende, cette image-empreinte ouvre le développement « politique » des images – notamment au travers des différentes querelles des iconoclasmes (Byzantins en Orient au VIII^e siècle, protestants en Occident au XVI^e siècle...) – et façonne le cheminement de l'histoire occidentale des images, de l'icône aux avant-gardes à la vidéo contemporaine sur scène. Ernst Gombrich n'aura de cesse, dans son *Histoire de l'art* (2006) et des images, de rappeler le caractère décisif de « l'écologie », c'est-à-dire du contexte de production des images, et particulièrement le lien indissoluble entre l'image et le pouvoir (religieux, bourgeois, étatique, etc.). Pour lui, « l'image évolue, mais l'écologie, le contexte social, agit en retour sur les raisons pour lesquelles on fait des images et sur la manière dont on les fait » (Gombrich et Éribon, 2009 : 83). À partir de ce point de départ historique, ma collection s'agence en une série de cartes iconographiques. Inspirées par *L'atlas Mnémosyne* (2012) de l'historien de l'art Aby Warburg, elles mettent en correspondance les formules et les motifs récurrents à l'image sur scène.

La lecture des cartes est iconographique, écologique et symptomale : à quelles survivances formelles les images appartiennent-elles ? Quelle est l'écologie (selon Gombrich) – autrement dit le contexte de production – de l'*image-scène* ? Quels gestes, comportements anthropologiques ont inspiré leur production ? Quels symptômes critiques du monde contemporain l'image-symptôme révèle-t-elle ? La notion de symptôme fait ici référence à la pensée du philosophe Georges Didi-Huberman. L'image est symptôme non pas d'une maladie, mais bien d'une époque, d'une société qui se déploie dans une prolifération d'images quotidiennes. « Est-ce que cela revient à supposer une maladie inhérente aux images ? Tout dépend de ce qu'on appelle une maladie, mais en aucun cas ce que j'entends par symptôme ne se réfère à un désir de désignation clinique. Le mot n'est pas là en vue d'une clinique, mais d'une critique » (Didi-Huberman, cité dans Cricri, 2012). Par exemple, sur scène, le spectateur voit apparaître de nombreuses caméras filmant les acteurs en direct et en gros plan. L'omniprésence des visages semble évoquer les usages des réseaux sociaux (*selfies*, photos de la vie privée, etc.). L'image de la face pourrait être lue comme un symptôme d'une nécessité de reconnaissance du moi dans une société individualiste. Cette lecture transversale – iconographique, écologique et symptomale – me permet d'établir une cartographie subjective de l'utilisation de l'image sur scène. Se dessinent six continents aux multiples pays, villes, chemins, ramifications et itinéraires.

Carte 1 : image sans l'image (les iconoclastes)

Au commencement, la parole...
Évangile selon saint Jean (1.1)

Tu ne feras pour toi ni sculpture ni image de ce qui est dans les cieus en haut,
de ce qui est sur la terre en bas et de ce qui est dans les eaux sous la terre.
Exode (20.4)

Carte des énigmes – Je pense aux artistes qui créent un *théâtre d'images* sans avoir recours à l'image vidéo. Je les appelle les « iconoclastes », ces « briseurs d'images » qui mettent en tension le texte et l'image. Deux metteurs en scène sont emblématiques pour moi : l'Américain Robert Wilson et l'Italien Romeo Castellucci. Wilson mêle dans son théâtre visuel plusieurs médiums artistiques, dont la danse, le mouvement, la lumière, la sculpture, la musique et le texte. Explorateur dans l'utilisation de l'espace et du temps scéniques, il propose avec son théâtre d'images des expériences sensorielles inédites. À trente ans, il crée un spectacle symbolique pour le renouvellement des formes théâtrales. *Le regard du sourd*⁹ (*Deafman Glance*), créé en 1970 aux États-Unis, inspiré par le monde intérieur d'enfants sourds et muets et de personnes artistes, réinvente l'action de voir au théâtre. Face à l'étirement du temps, la quasi-immobilité des acteurs, les tableaux dessinés, le spectateur éprouve des sensations inconnues. C'est un *théâtre d'images*, sans pour autant avoir recours au médium vidéo.

Carte 2 : image-poème (les poètes)

Plein de mérites, mais en poète,
L'homme habite sur cette terre.
Friedrich Hölderlin

Carte du poème – L'image est au service du *poème* s'écrivant sur la scène. Elle crée un espace visuel, mental et onirique indissociable de l'œuvre, et poursuit la réflexion que Martin Heidegger expose en 1951 dans sa conférence intitulée « L'homme habite en poète ». Je pense par exemple aux spectacles : *Dance* de Lucinda Childs (États-Unis, 1979 et 2009), *Holistic Strata* de Hiroaki Umeda (Japon, 2011), *Voyage* de Dump Type (Japon, 2002) et *Autour du domaine* de Marion Collé (France, 2016). Dans *Dance*¹⁰, Childs associe à la chorégraphie sur scène une installation filmique réalisée par Sol LeWitt. L'ensemble de la scène est recouvert d'un écran transparent sur lequel est projeté, en même temps que les interprètes évoluent, un film qui détaille cette danse selon un montage complexe. Ainsi se superpose à la chorégraphie un film qui offre une multitude de points de vue sur celle-ci et crée la sensation d'un poème scénique en gestes et images.

9 Le spectacle a été créé au Center for New Performing Arts (Iowa City, Iowa).

10 Spectacle présenté pour la première fois en 1979 au Stadsschouwburg (Eindhoven, Pays-Bas).

Carte 3: *image-narration* (les conteurs)

Errant, je lance mon visage au matin, à la poussière
Je le lance à la folie...

Adonis

Carte du voyage – Certains artistes pourraient être perçus comme de « nouveaux conteurs ». Tragédie ou épopée, roman ou témoignage, des histoires se déploient sous les yeux des spectateurs dans des formes utilisant l'image comme ressort dramaturgique. Souvent fragmentée, l'*image-narration* devient décor, indice ou preuve, personnage de l'histoire contée. Les précurseurs seraient sans doute le Canadien Robert Lepage ou, dans une autre esthétique, les Américains du Wooster Group ou l'Anglais Simon McBurney. Suivent pour certains spectacles les Libanais Wajdi Mouawad et Rabih Mroué, le Suisse Yan Duyvendak, l'Allemand Heiner Goebbels et le Français Joris Mathieu. Cette carte serait celle du voyage initiatique, de Homère à Dante en passant par Adonis ou al-Hallāj.

Dans la mise en scène d'*Eraritjaritjaka*¹¹, Goebbels mêle la musique, la voix, le mouvement et la vidéo afin de créer un monde critique et poétique, inspiré par les observations existentielles d'Elias Canetti. Dans ce spectacle, l'image vidéo occupe une place centrale de la dramaturgie. Vers le milieu de la représentation, le comédien André Wilms quitte la scène. Le décor – la façade d'une maison – devient support de projection à un film tourné en direct dans lequel on le voit prendre un taxi et rentrer chez lui. Quand il commence à se cuisiner des oignons dans sa cuisine, le spectateur est surpris par l'odeur qui envahit le théâtre. Le trouble grandit quand les musiciens sur scène rejoignent l'acteur chez lui dans la vidéo projetée. Finalement, la façade de la maison tombe pour dévoiler l'appartement de l'acteur. On le retrouve accompagné des musiciens, comprenant que le film projeté était filmé depuis l'arrière du décor. Cette dramaturgie contée en images trouve un écho dans les réflexions existentielles de Canetti sur le réel et l'illusion.

Carte 4: *image-cinéma* (les cinéastes)

Ailleurs RÊVER...

Jean-Luc Godard

Carte du rêve – Le plateau de théâtre se transforme en plateau de cinéma. Les acteurs sont filmés en direct et leurs images retransmises sur des écrans. Un film se monte sous le regard du spectateur. Les metteurs en scène deviennent cinéastes et utilisent les codes cinématographiques (champ-contrechamp, hors-champ, gros plan, plan-séquence, montage, mixage, etc.). Je pense particulièrement au travail du Flamand Ivo van Hove, du Polonais Krzysztof Warlikowski, de la Brésilienne Christiane Jatahy et de l'Anglaise Katie Mitchell. Dans *La règle du jeu*, adaptation du film de Jean Renoir faite par Jatahy en 2017, la metteuse en scène utilise l'*image-cinéma* pour

11 La première française d'*Eraritjaritjaka* : *musée des phrases* a eu lieu en 2004 au Théâtre de l'Odéon.

mettre en abîme l'univers bourgeois aristocrate et moribond de l'œuvre du cinéaste de 1939. Le spectacle commence par un film de vingt-cinq minutes diffusé sur un écran devant la scène. Il est réalisé par un des protagonistes de la pièce, Robert, qui organise une soirée dans son manoir, ici la Comédie-Française. Une fois l'immense écran écarté, le spectateur retrouve Robert sur scène, caméra à la main. Les images cinématographiques qu'il réalise sont projetées en direct sur des écrans sur scène. La caméra dévoile des scènes cachées au regard du public dans l'arrière du décor. La part immorale de l'intrigue est ainsi dévoilée dans la forme même de cette *image-cinéma*, laissant apparaître toute l'hypocrisie de cette société bourgeoise.

Carte 5: *image-télévision* (les voyeurs)

Histoire de la solitude
Solitude de l'histoire...
Jean-Luc Godard

Carte de la solitude – Fascination (ou critique) de la télévision, les artistes s'emparent des codes dramaturgiques et visuels des séries, de la télé-réalité, du *soap opera*. Souvent l'*image-télévision* (plus « brute » que l'*image-cinéma* de la carte précédente) fait irruption dans les spectacles de l'Allemand Frank Castorf, de l'Espagnol Rodrigo García ou du Français Julien Gosselin. Dans *La dame aux camélias*¹², Castorf utilise la vidéo tournée en direct selon les codes visuels de la télévision (caméra à l'épaule, genre documentaire et montage en temps réel) pour mettre en scène une des parties du spectacle. Les acteurs sont cachés dans une « maison » sur scène, et ne reste visible pour le spectateur que le film « télévision » tourné en direct et projeté sur un écran. Au moyen de cette *image-télévision*, dont le metteur en scène se joue des codes, une transposition contemporaine de la fable critique d'Alexandre Dumas est proposée.

Carte 6: *image-temps* (les scientifiques)

Les tours ennuagées, les palais somptueux,
Les temples solennels et ce grand globe même
Avec tous ceux qui l'habitent, se dissoudront,
S'évanouiront tel ce spectacle incorporel
Sans laisser derrière eux ne fût-ce qu'un brouillard.
Nous sommes de la même étoffe que les songes
Et notre vie infime est cernée de sommeil...
William Shakespeare

Carte de l'illusion – Je pense à des artistes qui opèrent à la frontière des arts et de la science. Le développement de nouvelles techniques de communication et d'outils technologiques sophistiqués (Internet, réseaux sociaux, échange de données immédiat, capteurs, caméras, réalité augmentée) fascine. Certains créateurs, dont le Belge/Américain Eli Commins et le Japonais

12 Le spectacle mis en scène par Frank Castorf a été présenté en 2012 au Théâtre de l'Odéon.

Ryoji Ikeda, s'empare de ces dispositifs scientifiques pour mettre en abîme le temps et l'espace. Dans *Superposition*¹³, Ikeda explore avec sa musique la matrice générative du son et des images : un univers visuel constitué d'algorithmes, de lignes, de points qui rappelle le code informatique à l'origine de ces images. *Superposition* évoque la mécanique quantique. Deux performeurs sur scène exécutent la partition matricielle de l'œuvre. Le spectacle est un rituel inédit dans lequel les *images-codes* mettent en abîme notre rapport au monde réel.

L'IMAGE-SCÈNE: UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE?

Ma cartographie de l'*image-scène* est subjective et évolutive. Elle est le point de départ de cette enquête et propose quelques repères aux spectateurs ou créateurs de théâtre pour peut-être définir une nouvelle esthétique : existe-t-il une (ou des) poétique(s) de l'*image-scène* révélant une force, indicible par le texte et ouvrant la porte d'un monde secret? Quelle serait cette nouvelle esthétique de l'*image-scène*? Pour y répondre, j'invite chacun à se situer ou à augmenter la cartographie, pour en déterminer finement les motifs récurrents et peut-être dessiner ensemble cette nouvelle esthétique. Pour ma part, mon travail s'inscrit résolument dans l'*image-scène* : *image-poème* et *image-temps*. Ma création *Vera Icona*, installation/performance¹⁴, en témoigne. Débutant cette enquête, je suis partie à Jérusalem sur la trace de la *vera icona*. Dans les rues de la ville, les signes tangibles de la légende semblent s'être évaporés, mais une métaphore s'est imposée dans les milliers de caméras de surveillance, produisant les nouvelles «images non faites de la main de l'homme». La *vera icona* historique donnait à voir le signe d'un visage, la *vera icona* contemporaine aussi, celui des milliers de personnes arpentant la ville sous le regard des caméras qui traquent les visages. À partir de films réalisés à Jérusalem et grâce à un système vidéo en réalité augmentée développé avec des scientifiques en informatique, j'ai créé une installation/performance qui met en abîme les visages des regardés-surveillés et ceux des spectateurs de ces images.

Dans la salle hypostyle de l'Institut du monde arabe à Paris, une projection vidéo dévoile les panneaux de contrôle vidéo des caméras de surveillance de Jérusalem. Les vidéos ont été réalisées sous les caméras réelles, au niveau du sol. Les visages sont absents et c'est une humanité en marche, en pied, qui devient visible. Devant cet écran de contrôle, un socle présente un «écran-icône». Il évoque l'écran de l'ordinateur de celui qui contrôle les images des caméras de surveillance. Il évoque aussi une icône-peinture que le visiteur viendrait admirer. Le spectateur de

13 Ikeda a présenté *Superposition* au Festival d'Automne à Paris en 2012.

14 *Vera Icona*, mise en scène, conception et vidéo de Véronique Caye, création sonore de Frédéric Minière, avec la collaboration de Pascale Stih à la scénographie et de Michèle Gouiffès (LIMSI-CNRS) à la conception scientifique et réalité augmentée, Institut du monde arabe, Paris, 2018 (www.victorverite.com/content.php?cat=spect&actu=icona).

l'installation est invité à prendre la posture de l'homme devant son écran. Mais lorsque le visiteur s'approche, un visage apparaît en gros plan. Il croit voir une femme – un archétype d'icône – mais c'est en réalité son propre visage qui vient habiter l'écran. Ainsi, l'espace vidé des présences-visages des personnes filmées par les caméras de surveillance est habité par l'icône-miroir de chacun des visiteurs. Il invite chaque individu à reconsidérer sa propre image, sa propre valeur, à réinvestir sa propre existence physique et réelle face à une société en marche vers le virtuel.

Cette installation vidéo associant les notions d'*image-scène*, *image-temps* et *image-poème* est le cœur de la performance qui l'accompagne. Des comédiens et danseurs déambulent dans l'installation parmi le public convié pour la performance. Leur visage est couvert et seul celui des spectateurs habite l'espace. Les performeurs exécutent une partition constituée de poèmes, sons et chorégraphies au milieu des spectateurs, partition dont la finalité est de guider ces derniers vers l'icône-écran à la découverte de leur visage, d'eux-mêmes. L'installation/performance *Vera Icona*, poétique, plastique et scientifique, est une de mes réponses artistiques à cette enquête théorique. Elle affirme une nouvelle esthétique de l'*image-scène* dans laquelle l'image n'est plus médium ou technique, mais *essence* de la création.

DALAIN, Nathalie (2001), « Il donne aux images un effet boomerang », entretien avec Patrick Bouvet, *Matricule des anges*, n°33, www.lmda.net/din2/n_par.php?ldpa=MAT03325

CRICRI, Jean-Pierre (2012 [1990]), « L'histoire de l'art face au symptôme », entretien avec Georges Didi-Huberman, dans Jean-Pierre Cricri *et al.*, *Georges Didi-Huberman*, Paris, IMEC et Artpress, « Les grands entretiens d'Artpress », p. 15-27.

GOMBRICH, Ernst (2006), *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon.

GOMBRICH, Ernst et Didier ÉRIBON (2009 [1991]), *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris, Arléa, « Arléa-Poche ».

GROJNOWSKI, Daniel (2012), « Véronique, patronne des photographes », *Études*, n°416, p. 367-376.

JACQUEMIN, Christian, Véronique CAYE, Livio DE LUCA et Aurélie FAVRE-BRUN (2014), « *Genius Loci*: digital heritage augmentation for immersive performances », *International Journal of Arts and Technology*, vol. 7, n°2-3, p. 223-246.

WARBURG, Aby (2012), *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, « Écrits ».

L'espace en premier lieu...

ÉRIC SOYER
Scénographe et créateur lumière

VÉRONIQUE LEMAIRE
Université catholique de Louvain

À l'entretien conventionnel, nous avons préféré une forme permettant à nos voix, à nos idées, de se croiser, se faire écho et se prolonger: une écriture à quatre mains dissociée¹.

À l'origine de mon parcours, il y a une scène vide, des comédiens, de la lumière, l'apprentissage de ce qu'est un théâtre, des projecteurs. Ce que c'est que conduire un spectacle, le refaire plus d'une centaine de fois dans des lieux différents. Ce que c'est que d'entrer en scène, en sortir, de sculpter un corps, d'évoquer un extérieur, un intérieur. Ce que c'est que de synchroniser des départs de son avec de la lumière, de la machinerie, du jeu. En fait de jouer, d'inventer et de réinventer, d'être ému. Au départ, il y a une forme d'émerveillement à échelle humaine et des rencontres déterminantes qui font croître la confiance. Construire, déconstruire, recommencer et toujours donner corps à ce rêve de pouvoir fabriquer une réalité qui se joue du temps. Entrer dans une salle, une autre, et éprouver la diversité des rapports au public et comment les mêmes ingrédients donnent une autre recette. Remettre sur l'établi des formes simples et prendre le temps de les voir grandir et s'épanouir. L'observation comme forme d'école.

Puis, ce savoir se structure, le jeu s'agrandit ainsi que l'échelle, les enjeux, le territoire. Les partenaires de jeu se précisent, s'organisent en familles de sensibilité et, là, le public fait caisse de résonance, les moyens doucement augmentent et la recherche permet de développer ce que l'on appelle un langage qui se déploie au fil des ans, des tournées, des expériences, des pays. Une grammaire prend forme, devient identifiable. Un voyage sur place qui utilise la mémoire vive du spectateur comme terreau d'une image en construction.

1 Les passages de droite ont été composés par Éric Soyer, ceux de gauche, par Véronique Lemaire.

C'est une tentative désespérée d'assembler les fragments pour obtenir une image complète, de trouver l'équilibre et de le rompre... de sauter sur un château de cartes. D'inventer un monde, de le tordre, le vriller jusqu'à se soustraire à la pesanteur du corps. De susciter l'émerveillement du rêve éveillé suspendu comme un long courrier, de croire à la fiction, la fiction de l'espace et du jeu, la rendre tangible.

L'ESPACE COMME FICTION, LA FICTION COMME ESPACE

Dans le travail scénographique qu'Éric Soyer a mené avec le metteur en scène Joël Pommerat, particulièrement dans la période allant des années 1997 à 2008, la distinction entre espace de représentation (la scène) et lieu de fiction (l'endroit où se déroule la fable) semble s'être dissoute, absorbée par le processus même de création scénographique et textuelle. Au commencement n'était pas la fable ni le texte, mais bel et bien « des lieux », envisagés par Pommerat comme points d'ancrage d'écriture. Deux créations paraissent exemplatives de ce processus de création : *Les marchands*² et *Je tremble (1 et 2)*³.

Le point de départ est une première séance de travail au cours de laquelle Joël Pommerat, l'auteur et metteur en scène, expose à Éric Soyer, le scénographe, les lieux dans lesquels il pressent que la fiction se déroulera. Cela suppose qu'il ait à l'esprit un thème qu'il souhaite aborder. Mais le principe premier est la définition des lieux de l'action. Par exemple, pour le spectacle *Les marchands*, les lieux préalablement définis étaient relatifs au monde du travail : une usine dans laquelle on pouvait distinguer une chaîne de montage et des bureaux, des appartements tels qu'on les rencontre dans les grandes cités de HLM, et un bar, situé au pied d'une tour de HLM. En ce qui concerne *Je tremble (1 et 2)*, le lieu de départ était celui du cabaret, de la scène donc, sur laquelle divers personnages viendraient faire état de leur vie et du monde. L'élément scénique qui allait identifier ce lieu de façon métonymique serait un rideau de scène noir à paillettes argentées. La détermination de ces lieux déclenche ensuite la réflexion du scénographe sur une matière ou une sensation : celle du béton, de la froideur, de la rigidité pour *Les marchands*; celle du révélateur émotif, une peau qui rougirait par exemple, pour le rideau de *Je tremble*. Créer des espaces sensibles.

2 *Les marchands* est le troisième spectacle d'une trilogie (*Au monde – D'une seule main – Les marchands*) et se consacre à l'exploration des rapports entre pouvoir et monde du travail. Le spectacle a été créé au Théâtre National de Strasbourg en 2006.

3 Une première partie du spectacle, *Je tremble (1)*, a été créée en 2007, au Théâtre Charles-Dullin à Chambéry (France). *Je tremble (1 et 2)* a été créé en 2008, à l'Opéra-Théâtre d'Avignon, dans le cadre du 62^e Festival d'Avignon.

À partir de ces variations spatio-sensorielles, Éric Soyer conçoit un dispositif scénique, un espace en devenir, ouvert à l'inscription des lieux de la fiction; c'est un espace encore neutre: un instrument de travail. Il le fait construire et monter sur scène. Joël Pommerat et les comédiens investissent ensuite cet espace et l'explorent dans une démarche d'écriture et de jeu qui se développe simultanément, à travers un aller-retour et un enrichissement mutuel.

L'écriture de la pièce vient donc du plateau; c'est une élaboration collective en ce sens qu'elle se construit au départ des thèmes proposés par Joël Pommerat, sur lesquels les acteurs improvisent en costume et développent des situations de vie et de jeu, dont Soyer explore à son tour les potentialités spatiales et scéniques avec l'appui des propositions sonores et que l'auteur retravaille ensuite par l'écriture. Pour *Les marchands*, l'ensemble de la compagnie, auteur-metteur en scène, scénographe, acteurs, créateur son, costumière, mais aussi techniciens, visionne par ailleurs des documents tels que des reportages, des films, des documentaires ce qui vise à déclencher les débats, à approfondir et à nourrir le travail de création sur le plateau, qui, à nouveau, renvoie l'auteur à son travail d'écriture textuelle.

L'ESPACE COMME CHANTIER

Ce lieu neutre, un peu brut, qu'est la cage de scène devient le réceptacle vivant de ces moments suspendus dans nos existences qui sollicitent et bousculent notre capacité à vivre des histoires. Et puis arrive doucement la nécessité d'exploser la connaissance, de déplacer les fondations, d'échapper aux routes déjà tracées. Toujours revenir à ces émotions premières. Comment échapper au maniérisme? Creuser un sillon, oui, peut-être plusieurs et s'apercevoir que ce que l'on sait est finalement bien fragile, que ce savoir contient sa propre limitation... La tentation du refuge est grande d'exploiter un savoir. Il n'existe pas de recettes pour enrichir et développer un langage.

LA LUMIÈRE, CISEAU DE L'ESPACE

Les matériaux de base sont les éléments construits, que l'on peut toucher, qui fabriquent un espace, qui organisent les circulations, les entrées et sorties, les hauteurs physiques de jeu, les matières qui reçoivent la lumière. Cette dernière est aussi tangible qu'immatérielle, elle a ses propriétés physiques de propagation dans l'air, ses propriétés physiologiques sur les spectateurs, ses règles, ses grains. Elle se travaille comme la musique, comme le parfum dans l'espace et le temps, elle se compose.

La lumière est une matière qui nous enveloppe et nous traverse. Elle est un écho du son, une vibration.

Les plans se dévoilent, se télescopent, s'absorbent, se diluent. Elle est régie par quelques principes simples et demande du temps d'observation, d'expérimentation pour en saisir les infinies possibilités d'assemblage. Elle a ses règles de diffusion dans l'espace, se laisse couper, trancher, adoucir, se transforme en permanence au gré des obstacles qu'elle rencontre. Des flammes qui ondoient aux filaments qui rougeoient, aux arcs qui aveuglent, aux DEL qui aplanissent jusqu'au laser qui transperce, toutes les technologies sont bonnes pour constituer une palette, puis des gammes et, enfin, une partition.

Les qualités des dégradés annoncent le passage de l'ombre à la lumière. Aiguisée comme un couperet ou vaporeuse, elle participe activement à la construction mentale de la troisième dimension. Je pourrais parler de mise en ombre pour attiser la curiosité des sens, pour dévoiler l'indicible et éveiller l'imaginaire. La lumière définit le rapport au temps dans sa transformation, charrie ses mystères, se joue de nos sens.

Toutes les qualités et textures de lumière sont utiles pour ce travail de composition. Il s'agit d'écrire un espace-temps particulier, malléable à merci. J'aime quand ce sont les corps des interprètes qui déclenchent les phénomènes et déploient les espaces. Il y a un rapport intime de l'interprète à l'espace qui agit comme l'oxygène dont il a besoin. Je n'en connais qu'un spectre infime et ai la sensation de toujours recommencer au pied du mur.

Ces allers-retours entre le plateau et l'écriture s'affinent et s'aiguisent réciproquement jusqu'à ce qu'apparaissent une forme et un fond indissociables. C'est alors que s'opère la naissance du lieu dans la boîte de jeu et qu'Éric Soyer commence sa recherche sur le noir, la lumière et les profondeurs de champ comme modes d'architecturalisation de l'espace. Le dialogue entre écriture scénographique, textuelle, sonore et jeu des protagonistes continue de se construire ensemble, tout au long du processus de création.

Je compose des peintures éphémères grand format avec des équilibres en mouvement, des tableaux vivants incluant les corps des interprètes. Ils s'approprient ces architectures de lumière dont ils sont parfois l'épicentre et au sein desquelles ils peuvent aussi se jouer des limites.

La lumière est à la fois l'outil et le matériau, le ciseau et le bois; c'est elle qui va donner à l'espace son organisation et sa matière. C'est elle qui constitue le procédé

scénographique majeur qui féconde l'œuvre. Non parce qu'elle la montre et l'éclaire, la « met en lumière », mais parce qu'elle crée la relation qui s'établit entre le propos (le texte) et le visible (la scène), pour donner naissance au récit. Chez Éric Soyer, la lumière constitue le langage du récit.

En astronomie, le moment durant lequel seul un demi-disque de lune est visible, laissant l'autre demi-disque dans l'obscurité, est appelé la dichotomie. La dichotomie est donc ce moment où le visible et le non-visible coexistent et se cautionnent mutuellement. Elle repose sur la capacité du visible à dévoiler le non-visible...

Ce principe est analogue au travail qu'Éric Soyer effectue avec la lumière pour faire naître les espaces des *Marchands* et de *Je tremble (1 et 2)*, mais en procédant à l'inverse : il met en scène le non-visible, le noir ou l'ombre, pour faire apparaître le visible, la lumière. De la sorte, il parvient à rendre présente l'absence et à faire varier le degré de présence de la présence, jusqu'à ce que le spectateur vienne à douter de celle-ci.

A *contrario* du procédé théâtral qui, depuis que la représentation théâtrale se joue dans un lieu clos, lutte contre le noir pour mettre en lumière l'espace scénique (par force chandelles, bougies, lampes à huile, lampes à gaz et, enfin, lampes, puis projecteurs électriques), Éric Soyer crée d'abord le noir, il s'assure de sa qualité de noir absolu, pour ensuite y « déposer » la lumière. Tout au long de son travail scénographique, elle pénètre l'obscurité contingentée dans la boîte et la découpe, la sculpte. Nous pourrions dire que, chez Soyer, la dichotomie s'effectue dans le sens d'une monstration du demi-disque caché, pour nous y dévoiler le demi-disque lumineux.

Par la lumière, il procède à la retranscription visuelle de ce que Joël Pommerat nomme la réalité, soit :

le domaine du visible et de l'invisible, du mystère de l'inconnu, de tout ce qu'on ne peut pas tout à fait déterminer – de ce qui échappe à la connaissance, qui échappe à la conscience ou à la possibilité de conscience – et cette dimension-là, elle a une part dans notre existence, elle a une part dans nos vies donc voilà, moi, je rends ça (Pommerat, cité dans Armand, 2008).

En travaillant sur la division entre le visible et l'invisible, entre ce que l'on voit et ce qui échappe, Éric Soyer parvient à retranscrire scéniquement l'indicible de ce que Joël Pommerat nomme la réalité, faite de visible et d'invisible. Il parvient donc non seulement à montrer ce que l'on ne voit pas, mais également à montrer *que* l'on ne voit pas. C'est là tout l'enjeu de ses espaces. Cette préoccupation est une constante réinterrogée qui traverse tous les spectacles.

UN PROCESSUS EN OUVERTURE

Le répertoire de la compagnie Louis Brouillard a vu naître à ce jour une vingtaine de spectacles dont les créations n'ont cessé de questionner le mode de production, pour le mettre au service des processus d'écriture, de recherche, de laboratoire et d'exploration des rapports scène-salle (frontal, circulaire, bifrontal, carcéral, total, abolissant la frontière avec le public) et de diffusion.

1997

Treize étroites têtes, création au Centre dramatique national de Montluçon (France)

1998

Pôles, Mon ami, Treize étroites têtes, trilogie créée au Théâtre Paris-Villette (France)

2002

Pôles, Mon ami, recreation des éclairages et du dispositif scénique au Lavoir Moderne Parisien (France)

Grâce à mes yeux, création au Théâtre Paris-Villette (France)

2004

Au monde, création au Théâtre National de Strasbourg (France)

Le petit chaperon rouge, création au Théâtre de Brétigny (France)

2005

D'une seule main, création au Centre dramatique régional de Thionville (France)

2006

Les marchands, création au Théâtre National de Strasbourg (France)

Cet enfant, création au Théâtre Paris-Villette (France)

2007

Je tremble (1), création au Théâtre Charles-Dullin de Chambéry (France)

2008

Pinocchio, création au Théâtre national de l'Odéon Berthier (Paris, France)

Je tremble (1 et 2), création au Festival d'Avignon (France)

2010

Cercles/Fictions, création au Théâtre de Bouffes du Nord (Paris, France)

2011

Ma chambre froide, création au Théâtre de l'Odéon (Paris, France)

Thanks to My Eyes, opéra de chambre d'Oscar Bianchi, Théâtre du Jeu de Paume (Festival d'Aix-en-Provence, France); Théâtre de la Monnaie (Bruxelles, Belgique)

2012

Cendrillon, création au Théâtre National de Bruxelles (Belgique)

La grande et fabuleuse histoire du commerce, création au Centre dramatique régional de Béthune (France)

2013

La réunification des deux Corées, création au Théâtre national de l'Odéon (Paris, France)

Une année sans été, texte de Catherine Anne, création au Théâtre National de Bruxelles (Belgique)

2014

Au monde, opéra de Philippe Boesmans, Théâtre de la Monnaie (Bruxelles, Belgique)

2015

Ça ira: fin de Louis, création au Théâtre des Amandiers (Nanterre, France)

2017

Pinocchio, opéra de Philippe Boesmans, Grand Théâtre de Provence (Festival d'Aix-en-Provence, France)

2018

Marius, adaptation du roman de Marcel Pagnol, écriture *in situ* avec un groupe de détenus de la maison d'arrêt d'Arles (France)

La relation au monde est fondamentale. Le mot « représentation » est intéressant. La création comme un moyen de saisir, d'appréhender ce monde qui nous entoure et dont je fais partie. J'aime ce temps-là où tout semble possible. Temps du voyage, concentré des existences, des expériences humaines émotives et sensorielles. Je prépare la palette, j'organise les outils et, avec l'aide d'un pupitreur, je commence le travail de sculpture, de peinture, de composition.

Les points de vue changent. Le cap est le même et le processus de maturation est incompressible. Les expériences s'enrichissent mutuellement et, si chaque pièce est unique et intrinsèquement différente, mon tout fait corps dans l'équilibre instable du marcheur. La nécessité de me fragmenter sur plusieurs pistes de décollage de longueurs différentes apparaît. Il y a là une chose salutaire. Et toujours d'observer, d'entrevoir d'un coup un chemin caché, une ramification, une parallèle, de saisir l'opportunité

de déplacer son savoir, de le questionner. C'est pourquoi le principe d'incertitude et l'accident sont si importants afin d'ouvrir des failles. Repousser l'instant des décisions pour rester proche de l'écriture en mouvement, du désir de jouer, de transformer.

Pourtant, il s'agit de fixer, mais surtout de ne pas figer, d'écrire une partition, des partitions, des gammes, d'organiser des palettes, d'élargir des variations. Quels sont les indicateurs pour mettre en marche un processus créatif, quelle est la marge de manœuvre, quelle est la part accordable au rêve, à la recherche, à la réalisation? Et surtout, dans tous ces étages, quelle est la part dynamique, celle qui amène l'effervescence, puis la capacité de discerner, d'extraire l'essence?


Le regard de l'autre déplace nos propres lignes, il y a une chose chorégraphique dans le processus. L'art scénographique interroge le contenant et le contenu, il s'opère dans un espace-temps particulier qui fait une mise en rapport, en abîme des imaginaires. Imaginaires des créateurs, des interprètes et des spectateurs. Le principe d'insatisfaction, de renouvellement, de nécessité est un fondement primordial.

Il ne peut y avoir de remise en cause de la méthode, si l'on n'interroge pas l'économie générale de sa pratique; pour échapper au maniérisme, il est nécessaire de repartir d'un endroit de combat, d'un endroit inattendu, de tendre vers un but hors plébiscite.

Au départ était l'espace, au départ est un processus qui ne connaît pas sa forme, une équation insoluble dans un tableur, un point d'arrivée inconnu traversé de flashes de certitudes, enrobé d'un doute constant. Tout comme les espèces, les processus de développement sont d'une temporalité variable. Ébranler les convictions pour toucher la matière sensible malléable à merci... Laisser affleurer ce que sera demain et son prisme de lecture.

Il n'y a que le temps et les routes pas encore tracées qui peuvent dire si cela en valait la peine, si l'effort était orienté dans la bonne direction. Des routes, des chemins qui, à leur tour, seront explorés par d'autres, c'est sûrement le vrai baromètre, la possibilité de ramifications.

ARMAND, Blandine (2008), *Raconter l'indicible réalité: à propos de la pièce Pinocchio d'après Carlo Collodi, écrite et mise en scène par Joël Pommerat*, Paris, Arte France et Zadig Productions.



Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre...

PETER MISSOTTEN
Maastricht University

En utilisant beaucoup de médias assez différents dans mon travail, j'ai développé une hypersensibilité à la voix intérieure de chaque médium. « Ne demandez pas ce qu'un médium peut faire pour vous; demandez-vous plutôt ce que vous pouvez faire pour le médium... » Ce qui m'intéresse d'abord, c'est comment la contamination d'un médium par un autre donne lieu à une forme hybride avec sa propre voix. Cette hybridité (l'intermédialité) nous parle beaucoup des qualités internes de chaque médium. Mettons un peu d'ordre avant tout...

L'invention du cinéma, d'abord muet et parlant ensuite, a littéralement volé le quatrième mur du théâtre, tous les accessoires inclus. Depuis, le théâtre comme médium est en deuil permanent de la perte de ses pouvoirs fictionnels. En fait, si on la compare à la force du cinéma, il est devenu un petit peu ridicule de croire encore en la force de la fiction au théâtre. On n'y voit plus des personnages: on y voit des acteurs jouant des personnages (parfois d'une manière virtuose, parfois pas). La présence physique de l'acteur rend la crédibilité de son personnage assez problématique. Si Hamlet se suicide sur scène, en tant que spectateur, on n'a que deux possibilités éthiques: ou bien on court au secours, ou bien on n'y croit pas. Ce dilemme a été résolu dans le cinéma par l'absence de l'acteur physique. Il n'y a que la lumière sur une toile blanche qui se suicide, ce qui donne la possibilité au spectateur d'y croire à fond.

Si le cinéma est devenu le paradis de la fiction, qu'est-ce qui reste au théâtre? C'est la réalité, lente et lourde, sans raccourcis. C'est le jeu physique avec la gravité. C'est le jeu se montrant comme jeu. *Die Verfremdung* (la distanciation) de Bertolt Brecht est un théâtre dérobé de la fiction

crédible où l'analyse du réel est sur scène. Dans cette perspective, une scénographie n'est plus un lieu de fiction, référant à un autre lieu préexistant. En fait, une scénographie est une machine qui produit du réel dans le théâtre. C'est une machine à l'action, à la performance.

Dans mon travail de scénographe, j'ai la réputation (un peu exagérée et chérie en même temps) de ne jamais lire les pièces pour lesquelles je vais proposer une scénographie. En collaborant avec un metteur en scène, je me considère plutôt comme l'architecte d'un parc : le parc est un lieu de possibilités et d'impossibilités qui ne prédit pas tout ce qui va s'y passer. Le parc n'est pas coupable des tragédies qui vont s'y produire. Parfois, je connais déjà la scénographie avant le premier rendez-vous avec le metteur en scène et le projet. D'autres fois, c'est la façon de parler du metteur en scène, ou la connaissance de ses projets antérieurs qui m'influencent... Je me demande toujours : quelle serait la plus belle machine pour ce projet ? Est-ce qu'il faut une machine très rigide produisant des réalités très rythmées, ou est-ce qu'il faut une machine qui génère des libertés et de l'imprévisible ? Pour l'opéra *Avis de tempête* de Georges Aperghis¹, j'avais dessiné une « bulle d'écrans vidéo », au sein de laquelle se logeait une tour de contrôle en forme de microscope pointu, qui pouvait exploser dans l'espace. Mais tout a changé au cours du projet (le concept et le *libretto*), sauf la scénographie. Pour le chorégraphe néerlandais-brésilien Guilherme Miotto, j'ai conçu quelques scénographies et lumières bien avant la première répétition ou avant le concept du spectacle. Même les lumières étaient déjà préprogrammées. Cela peut paraître un peu bizarre, paresseux ou arrogant même, mais en fait, cela se passe ainsi dans notre vie de tous les jours. Les rues, les parcs, les endroits où nous vivons étaient déjà là bien avant notre « histoire », et les lumières (même la pluie ou le brouillard) sont programmées en ignorant nos intentions ou nos histoires. Si vous voulez monter un spectacle, lisez la Bible avant tout. À la première page de la Genèse², tout est assez bien expliqué :

Au commencement, Dieu créa les Cieux et la terre.

La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux.

Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut.

Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres (Genèse, 1.1-1.4).

Bref, je suggère de monter un spectacle d'abord par la lumière, ensuite par le lieu et, enfin, par les acteurs et leurs tragédies.

Ce qui m'a toujours paru étrange c'est que, dans le théâtre, nous avons pris l'habitude de faire l'inverse. En tant que metteur en scène et scénographe, je radicalise cette approche. Pour la

1 *Avis de tempête* est un opéra sur un livret de Georges Aperghis et Peter Szendy créé en 2004 à l'Opéra de Lille, dans une mise en scène de Georges Aperghis et une scénographie de Peter Missotten. Le travail de la vidéo a été assuré par Kurt d'Haeseleer (De Filmfabriek).

2 « La Terre, le temps et l'espace », mise en scène et scénographie de Dieu (début du temps).

création de *Kepler*³, le dernier opéra de Philip Glass que j'ai mis en scène à Linz (dans le cadre de Linz09), le décor a, à peu de choses près, été conçu avant l'écriture du livret. Mieux encore, la scénographie de *Kwartet*⁴ de Heiner Müller était une machine à vidéo en forme de cube que j'avais conçue anciennement. Dans les notes, j'avais indiqué – en boutade : « pour donner un très mauvais exemple, on pourrait jouer *Quartett* là-dedans ». Ce n'était rien qu'un jeu de mots – je n'avais jamais lu *Quartett*. Par coïncidence, le théâtre où je travaillais à ce moment-là a vendu ce projet au Schauspielhaus de Vienne : rien à faire, il me fallait monter *Quartett* dans cette machine, et en deux langues : le néerlandais et l'allemand.

Retournons aux médias (*to make matters worse*⁵) : chaque médium (que je considère comme le territoire d'une technologie) essaie de se propager le plus vite possible, comme une entité biologique. Le médium le plus agile et le mieux adapté à son environnement, le médium le plus « rapide » va gagner le concours. Ce qui rend un médium plus agile et rapide, c'est sa capacité à modifier le temps. Cette force autonome du médium est sous-estimée systématiquement. Comme Marshall McLuhan l'explique dans « Le message c'est le médium », chapitre de son célèbre ouvrage *Pour comprendre les médias* (1977⁶), c'est l'ampoule électrique qui a inventé le travail de nuit. Ou, bien avant cela, comme Yuval Noah Harari le démontre dans *Sapiens* (2011), nous n'avons pas domestiqué le blé, c'est le blé qui nous a domestiqués. Pendant toute l'histoire de l'humanité, nous sommes devenus les esclaves inconscients de nos propres inventions technologiques et de leur territoire, les médias. Ainsi, on pourrait dire que ce ne sont certainement pas les journalistes ni les électeurs qui ont élu Donald Trump, mais le médium de la télévision et de l'Internet. On vit en symbiose permanente avec les médias que nous avons inventés avec nos technologies. Et c'est la vitesse du médium le plus rapide (ou agile) qui décide du cours de la route.

Au cinéma, on regarde la fiction à la vitesse de nos mémoires. En fait, une réalité est pré-comprimée à la façon de nos mémoires. Le *jump-cut* est l'outil essentiel : tout ce qui empêche la construction d'une mémoire fictionnelle est supprimé. Nous vivons presque à la vitesse de la lumière : la lumière vide, sans jugement, sans conséquence, projetée dans le noir absolu sur un blanc absolu. Dans une salle de cinéma, il n'y a rien, on y est le seul spectateur. C'est assez différent du théâtre où la fiction (ou, plus précisément, la construction de la fiction) se joue à la vitesse de la réalité. Si le théâtre peut être considéré comme un médium, c'est un médium qui ne transforme pas la vitesse du temps. De plus, on le regarde toujours en collectivité, très conscient des constructeurs de la

3 *Kepler*, opéra de Philip Glass sur un livret de Martina Winkel. Création à Linz (Autriche) le 20 septembre 2009, sous la direction de Dennis Russel Davies, dans une mise en scène et une scénographie de Peter Missotten.

4 *Kwartet* (*Quartett*) de Heiner Müller. Création à Toneelhuis van Antwerpen (Belgique) en 2007, dans une mise en scène et une scénographie de Peter Missotten. La graphie néerlandaise *Kwartet* est conservée dans le texte pour distinguer ce spectacle des autres productions de *Quartett*.

5 Allons de pire en pire.

6 L'ouvrage original, *Understanding Media*, a paru en 1964.

pièce et des autres spectateurs. On est toujours là, ensemble, spectateurs et acteurs, dans un même espace éthique et politique...

La fragmentation virtualisante qu'Internet impose émule nos rêves. Sur Internet, nous existons dans plusieurs mondes en parallèle, en sautant d'une «fenêtre ouverte» à l'autre, ce qui crée des ruptures temporelles. C'est devenu une dépendance assez semblable à nos rêves. On ne vit plus dans la réalité ni dans la fiction linéaire: la vie devient rêve...

Dans mes propres projets, j'essaie de problématiser cette «bagarre» entre les médias, *the survival of the fittest*⁷. Qu'est-ce qui se passe quand on infecte le théâtre par l'emploi des médias virtualisants? Retournons à *Kwartet*: comme il me fallait monter la pièce en deux langues, j'ai retenu l'idée de faire doubler (*lip-sync*, surjeu) tout le texte par les acteurs, de sorte que ces mêmes acteurs (d'environ vingt-trois ans) pouvaient jouer la pièce dans les deux langues, même s'ils ne parlaient pas l'allemand. De plus, je pouvais fabriquer des humains hybrides: des jeunes acteurs parlant avec des voix de femmes adultes. Pour ce procédé, tout le texte, que j'ai préenregistré avec chacune des deux actrices, séparément, a été coupé en 1400 séquences que les acteurs, situés sur leur petit plateau translucide surplombant les spectateurs, pouvaient lancer à partir d'un ordinateur. Quand les deux personnages de *Kwartet* décidaient de changer de rôle, les deux acteurs changeaient de voix d'actrice. En fait, dans tout ce spectacle, les acteurs ne disaient rien, ils faisaient semblant. Cette construction d'un mensonge médiatisé était au cœur de ce projet. Ce qui m'a vraiment surpris, c'est que la plupart des spectateurs n'avait aucune idée de ce qui se passait. «D'où viennent ces acteurs avec ces voix assez extraordinaires?» était l'un des commentaires les plus fréquents. Dans la version allemande (qui mettait en présence les mêmes acteurs, mais en surjeu des voix préenregistrées d'actrices autrichiennes), cet effet était encore plus étrange: «comment peuvent-ils jouer dans une langue qu'ils ne parlent pas?»

Dans les projets que j'ai réalisés ensuite, j'ai d'abord travaillé avec des voix virtuelles, puis avec des acteurs ou chanteurs virtuels sur scène. L'effet est pareil: en tant qu'être humain, le spectateur n'est pas doué pour remarquer la virtualité sur scène. Il est extrêmement facile de tromper le spectateur – d'où la popularité des concerts qui rendent présents des chanteurs morts grâce à la technique de l'hologramme. Ces chanteurs ne sont jamais des hologrammes en 3D, ce ne sont que des projections en 2D (le plus souvent en utilisant le vieux procédé du *Pepper's Ghost*⁸). Il ne

7 La loi du plus adapté.

8 «Inventé en 1862 par l'ingénieur britannique Henry Dircks et amélioré par John Henry Pepper, [...] le *Pepper's Ghost effect* [ou fantôme de Pepper] est l'un des effets optiques les plus spectaculaires dans l'univers des arts de la scène et de l'illusionnisme fantasmagorique» (Dospinescu, 2013: 292). Cet effet est produit en utilisant un projecteur de lumière et une surface transparente; il donne l'impression que des objets peuvent disparaître, apparaître ou se transformer. «L'effet fantomatique [...] s'explique par la réflexion d'une partie de lumière alors que l'autre partie se disperse en traversant la surface transparente. C'est la lumière qui se reflète dans la surface [transparente] qui crée l'illusion d'une présence fantomatique tridimensionnelle sur scène. Celle-ci semble ainsi interagir avec l'univers scénique» (*idem*).

s'agit pas tellement du triomphe de la technologie, mais plutôt d'un défi lancé à notre capacité de spectateur à distinguer le réel du virtuel. En réalité, notre cerveau a peu évolué ces derniers millénaires. Il est doué pour courir dans la savane, mais pas pour discerner nos propres truquages technologiques...

Dans mon dernier grand projet, la création du nouvel opéra *Der Golem* de Bernhard Lang⁹, on a essayé de pousser les limites du concept de cette intermédialité (la contamination d'un médium par un autre). Au lieu de partir d'un livret écrit, j'ai réalisé un film muet, qui tenait compte du rythme et de la longueur de l'opéra (encore à composer à ce moment). Ce film¹⁰ est comme une énigme, sans histoire linéaire. Je voulais me rapprocher du style «pseudo Kabbale» du roman original de Gustav Meyrink, publié en 1915. J'ai envoyé ce film à Bernhard Lang, le compositeur viennois, qui en était extrêmement ravi. En lisant la composition de l'opéra un an plus tard, j'étais d'abord un peu déçu du résultat, parce qu'en fait, pour l'histoire chantée de cet opéra, Lang a repris sa propre réduction du livre de Meyrink. Bizarrement, le film-livret a surtout influencé la composition musicale même. L'opéra suit les temps, la structure, les rythmes et les atmosphères du film, mais pas l'histoire énigmatique. Ce n'est pas si étrange que cela, car un film muet est presque insupportable à regarder sans le son. Un film muet supplie la musique de venir. Ainsi, ce procédé assez singulier du «livret en vidéo» avait du sens... Au lieu de guider le récit de l'opéra (comme prévu), ou d'influencer la scénographie ou la mise en scène, il a produit de la musique.

Concernant la mise en scène et la scénographie de l'opéra *Der Golem*, j'avais déjà pensé la majeure partie de la scénographie avant la finition du film. Toutes les formes sur scène étaient des écrans, mais pour les images, à part celles des chapitres du film, je n'ai presque rien récupéré du film. Ce dernier est une énigme solitaire que je voulais synchroniser, dans le futur, avec la musique de l'opéra final.

Dans nos discussions que nous menons parfois à la manière d'un numéro de *stand-up comedy*, mon cher ami Chiel Kattenbelt défend l'hybridité inhérente du théâtre et moi, je rêve d'un théâtre vierge, dénudé de tout effet médiatique. Ironiquement, dans ma pratique artistique (parfois citée comme référence par Kattenbelt), c'est l'inverse : c'est moi qui suis coupable d'infester le théâtre par des procédés virtualisants.

Dans mon rêve d'un théâtre vierge, si l'on donne la chance au théâtre de devenir l'endroit où la réalité reste encore pure, avec sa lenteur et sa gravité non médiatisée, je suis persuadé que ce sera l'art le plus privilégié de notre monde, qui, lui, devient toujours plus virtuel et dont l'accélération du rythme est exponentielle. Le théâtre sera un abri contre la virtualité qui, de plus en plus, infiltrera chaque aspect de notre vie quotidienne. Dès lors, mon travail de vidéaste et scénographe est

9 *Der Golem*, un opéra de Bernhard Lang sur le livret de Gustav Meyrink et le livret vidéo de Peter Missotten. Le spectacle a été créé au Nationaltheater Mannheim (Allemagne) le 16 avril 2016 sous la direction de Joseph Trafton, dans une mise en scène et scénographie de Peter Missotten.

10 Consulter la page www.vimeo.com/104054401 pour visionner le film muet.

subversif: j'essaie de montrer dans et par l'espace théâtral les menaces de la contamination médiatique. Dans notre vie, nous risquons de perdre la réalité. Essayons de la préserver et de la fêter sur scène grâce à des machines scénographiques qui produisent de la réalité pure et dure... En tant que scénographe, en prenant la responsabilité autonome de la création de l'endroit (et du médium) où va se jouer la pièce, on peut sauvegarder cette réalité précieuse, en péril.

DOSPINESCU, Liviu (2013), «“Être ou ne pas être” : l'impossible présence du personnage virtuel au théâtre», dans Renée Bourassa et Louise Poissant (dir.), *Personnage et corps performatif: effets de présence*, Québec, Presses de l'Université du Québec, «Esthétique», p.285-304.

HARARI, Yuval Noah (2011), *Sapiens : une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel.

MCLUHAN, Marshall (1977), *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Paris, Seuil.

L'image vraie

VÉRONIQUE CAYE

Artiste chercheuse

Ce texte invite à trouver des réponses, à regarder ou à créer une *image-scène* autrement. Inspirée par le défilement entêtant des mots dans le spectacle *Moïse et Aaron* de Romeo Castellucci¹, ces mots constituent des clés, comme l'index fantasmé de mon enquête. Il est une invitation à méditer individuellement et à découvrir, au-delà de cette esthétique de l'*image-scène*, un autre rapport avec les images.

VERA ICONA IMAGE SCÈNE MÉDIUM SENS ENQUÊTE REGARD SPECTACLE TEXTE THÉÂTRE
ESPACE SCÉNOGRAPHIE PERSPECTIVE CORPS ACTION ART PENSÉE PUBLIC PAROLE
LABYRINTHE APPEL PORTE ÉCOUTE ATLAS CONTINENT ICONOGRAPHIE ICONOCLASTE
POÈME CINÉMA VOYEUR TÉLÉVISION NARRATION CONTEUR TEMPS SCIENCE TRAGÉDIE
ÉPOPÉE INITIATION PARTITION QUESTION SYMPTÔME ÉCOLOGIE MONDE ÉPOQUE
ENVIRONNEMENT PEINTURE PHILOSOPHIE HISTOIRE POLITIQUE POÉTIQUE SOCIOLOGIE
PSYCHANALYSE ESTHÉTIQUE THÉOLOGIE GÉNÉALOGIE ÉCONOMIE MÉTAPHYSIQUE
CRITIQUE ARCHITECTURE MUSIQUE EXPÉRIENCE VÉRITÉ COULEUR PHOTOGRAPHIE
TECHNOLOGIE PUBLICITÉ INTERNET SURVEILLANCE MATÉRIEL CAMÉRA MONTAGE
MACHINE ÉCRAN CONSOMMATION COMMENTAIRE ACADÉMIE INSTITUTION SERVITUDE
DOGME INDUSTRIE POUVOIR VANITÉ NARCISSE BOULIMIE AVENTURE ERRANCE SILENCE
TITRE AMOUR DÉSIR ÉNERGIE SENSATION PERCEPTION ILLUSION SUSPENSION LUMIÈRE
EFFACEMENT ÉCOUTE MÉMOIRE FUMÉE MYSTÈRE ÉNIGME OBSCURITÉ NUIT ESPRIT
ACTION INGESTION DISPARITION SECRET FANTÔME TRACE EMPREINTE ABSENCE
PRÉSENCE ESSENCE RÉVÉLATION FANTASME CROYANCE DÉPLACEMENT SURVIVANCE
CORRESPONDANCE INCONSCIENT VIRTUEL RHIZOME NŒUD DÉSASTRE BATAILLE
STRATÉGIE SOLITUDE DESTRUCTION RUINE CENDRE MÉLANCOLIE CÉLESTE SPIRITUEL
ORIGINE ÉROS THANATOS LOGOS GENÈSE VERBE HYPOSTASE ÉPIPHANIE ÉNIGME MIROIR
HOMME

1 *Moses und Aron*, musique de d'Arnold Schönberg, mise en scène de Romeo Castellucci, Opéra de Paris, 2015.

Figure 1 : *Genius Loci*.
Chartreuse de Villeneuve
lez Avignon (France), 2011.
Photographie de
Véronique Caye.



Figure 2 : *Silenzio*.
Centre des Arts
d'Enghien-les-bains
(France), 2011.
Photographie de
Véronique Caye.



Figure 3 : *Silenzio*.
Centre des Arts
d'Enghien-les-bains
(France), 2011.
Photographie de
Véronique Caye.



Figure 4 : *Vera Icona*. Institut du Monde Arabe, Paris (France), 2018. Photographie de Véronique Caye.



Figure 5: *Je tremble (1)*,
avec Ruth Olaizola et
Marie Piémontaise.
Théâtre Charles Dullin,
Chambéry (France), 2007.
Photographie d'Éric Soyer.



Figure 6: *Les marchands*,
avec Murielle Martinelli,
Agnès Berthon et Saadia
Bentaieb. Théâtre Charles
Dullin, Chambéry (France),
2006. Photographie
d'Éric Soyer.



Figure 7 : *Les marchands*,
avec Agnès Berthon.
Théâtre Charles Dullin,
Chambéry (France), 2006.
Photographie d'Éric Soyer.



Figure 8 : *Les marchands*.
Théâtre Charles Dullin,
Chambéry (France), 2006.
Photographie d'Éric Soyer.



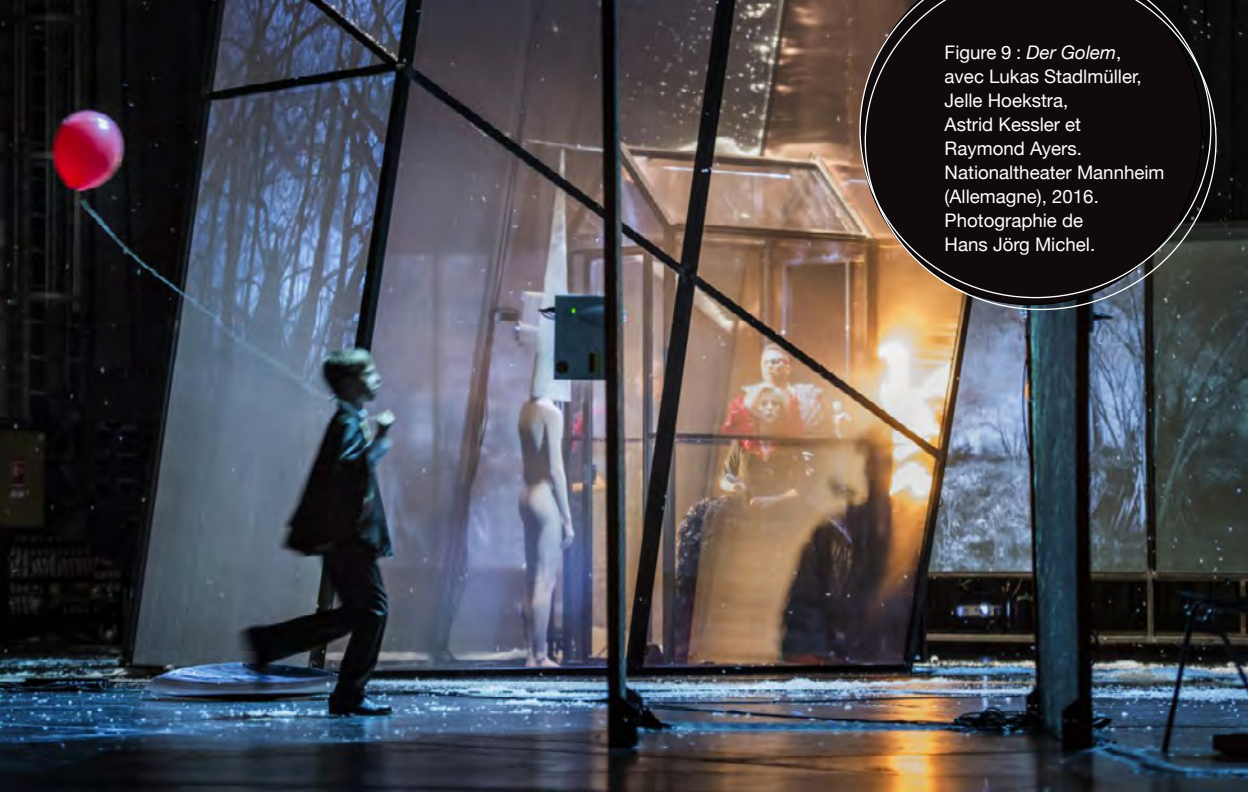


Figure 9 : *Der Golem*, avec Lukas Stadtmüller, Jelle Hoekstra, Astrid Kessler et Raymond Ayers. Nationaltheater Mannheim (Allemagne), 2016. Photographie de Hans Jörg Michel.

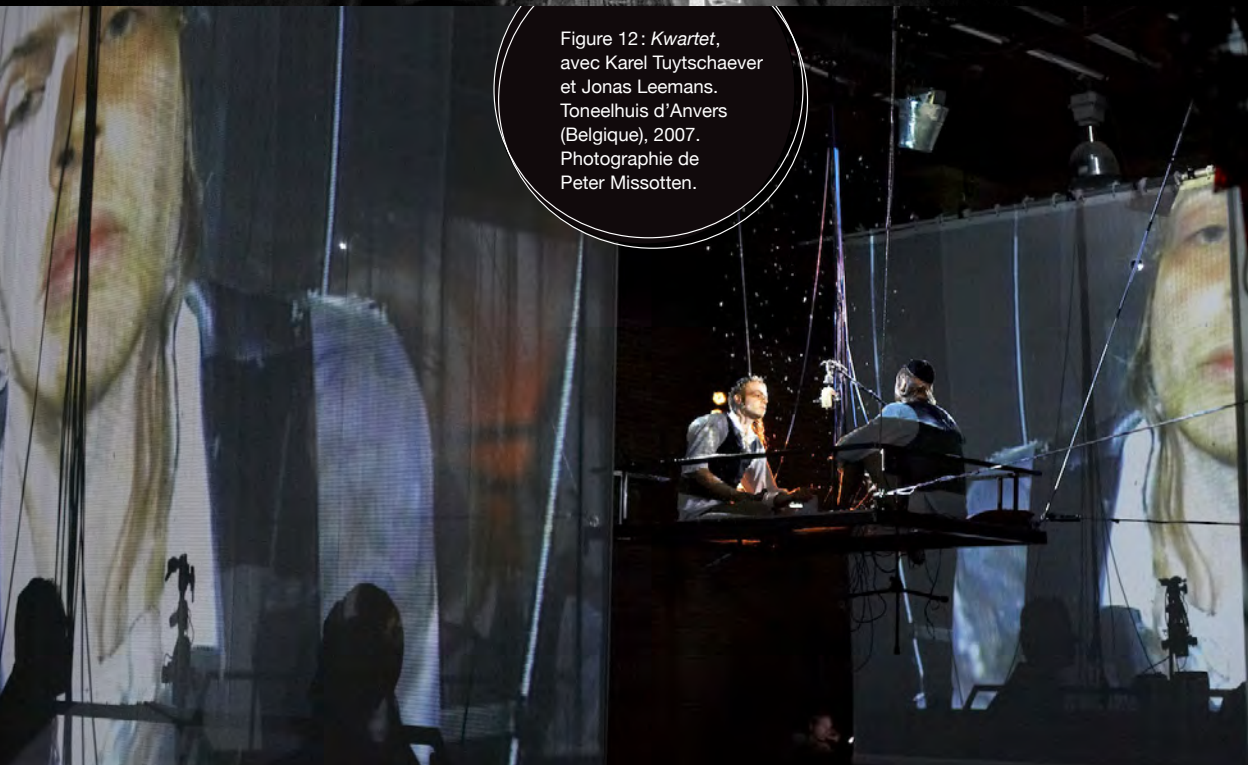


Figure 10 : Concept du décor en 3D de *Der Golem*. 2015. Dessin de Peter Missotten.

Figure 11 :
Extrait du film muet
réalisé par Peter Missotten
pour *Der Golem*,
avec Peter van Til et
Joey Schrauwen. 2015.



Figure 12: *Kwartet*,
avec Karel Tuyschaever
et Jonas Leemans.
Toneelhuis d'Anvers
(Belgique), 2007.
Photographie de
Peter Missotten.





**PRATIQUES
ET TRAVAUX**

Le travail du corps en tant qu'instrument vocal : l'étude des expériences de formation au sein d'un cours de voix et d'interprétation

MARIE-EVE
SKELLING DESMEULES

Université d'Ottawa/
Université Concordia

Cette étude vise à comprendre des expériences de formation liées au travail du corps au sein d'un cours de voix offert dans un apprentissage professionnel de l'acteur. Dans ce contexte, certains enseignements ciblent essentiellement un engagement du corps, alors que d'autres l'intègrent aux exercices de voix et d'interprétation. Le corps étant le principal instrument de l'acteur, « c'est de lui que tout part et à lui que tout revient dans la plupart des formations » (Féral, 2003 : 23). D'emblée associée aux performances physiques et au langage corporel, l'implication du corps est loin de se limiter aux cours de mouvement tels que ceux en danse et en combat scénique qui sont souvent proposés dans les formations en interprétation théâtrale. Ce type de pratique est aussi omniprésent dans les cours d'interprétation et de technique vocale, où l'apprenant-acteur développe une maîtrise « de sa voix, de son souffle, de son corps, de ses yeux, de son visage, de son âme pour arriver à transmettre sa vision intérieure d'une œuvre » (Pintal, 2001 : 89-90). L'observation qui fait l'objet de cet article repose spécifiquement sur un cours de voix et d'interprétation dispensé par Pascal Belleau à l'automne 2013 à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il s'agira de présenter le contexte général de la recherche, puis le programme du cours où s'est tenue la collecte de données. J'aborderai ensuite le concept d'expérience et la théorie de l'activité qui ont servi de cadres d'étude et d'analyse. Enfin, je discuterai des expériences de formation liées au travail du corps attendu dans cet apprentissage et je mettrai ces résultats en perspective, à la lumière de la théorie de l'activité.

LE CONTEXTE DE LA RECHERCHE

À l'occasion d'une recherche doctorale de nature qualitative interprétative (Skelling Desmeules, 2017), j'ai mené une étude de cas multiples afin de comprendre en quoi consistent les expériences de formation liées au travail du corps dans un cours de voix, un cours d'interprétation et trois autres cours de mouvement de la formation professionnelle de l'acteur offerte à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Le choix de ces cours a été fait – notamment – en fonction de l'intérêt et de la disponibilité des professeurs à participer à la collecte de données. En ce qui concerne l'étude du cours Voix et interprétation I dont il est ici question, Pascal Belleau m'a accueillie durant les mois d'octobre, de novembre et de décembre 2013, aux fins de vingt-deux heures d'observation réparties sur six séances d'enseignement. J'ai, par la suite, mené une entrevue individuelle d'environ trois heures auprès de lui. Cette riche rencontre a permis d'aborder son bagage dans le domaine artistique et dans celui de l'éducation, de reconstruire en détail certaines expériences de formation ainsi que de réfléchir au sens qu'il accorde à celles-ci. J'ai également conduit un groupe de discussion post-observation auprès de six des vingt étudiants concernés afin de considérer leurs perspectives de manière complémentaire. Enfin, je me suis aussi appuyée sur des données provenant d'un entretien réalisé auprès de l'assistant d'enseignement¹, ainsi que d'un autre mené auprès de Marie-Claude Lefebvre, chargée de cours d'expérience, concernant aussi le travail vocal au sein du programme. La prise en compte de son point de vue a aidé, entre autres, à comprendre le bagage expérientiel des élèves au moment d'amorcer leur cursus auprès de Pascal Belleau.

LE CONTEXTE DE FORMATION

L'Université du Québec à Montréal offre une formation en théâtre depuis sa fondation en 1969. C'est en 1985 que le Département de théâtre y ouvre officiellement ses portes, aujourd'hui l'École supérieure de théâtre. Le programme de baccalauréat en art dramatique qui y est offert comprend quatre concentrations : études théâtrales, enseignement, scénographie et jeu. Cette dernière concentration, correspondant à la formation professionnelle de l'acteur, est échelonnée sur trois ans et dessine un cheminement bien défini où les différents cours font l'objet de préalables. La première année de formation vise l'« exploration des moyens d'expression propres au langage dramatique ainsi que l'acquisition des connaissances théoriques et des compétences techniques inhérentes au théâtre » (Université du Québec à Montréal, 2018) et culmine sur une activité synthèse publique. La seconde année prolonge les apprentissages théoriques, pratiques et techniques, alors que la troisième consolide les acquis à travers différents contextes de production et de

1 Afin de respecter les ententes avec le comité déontologique et les participants, j'utiliserai simplement le terme « assistant d'enseignement » et préserverai ainsi l'anonymat de cette personne.

représentation. Chaque année scolaire comporte deux sessions (automne et hiver) de quinze semaines². Les sessions des deux premières années proposent respectivement un cours de mouvement, un cours de techniques vocales, et un ou deux cours d'interprétation, en plus d'un ou deux cours théoriques³, pour un total de cinq cours par session.

Au moment où se déroule la collecte de données, le programme comprend un cheminement de quatre cours de voix correspondant respectivement aux quatre premières sessions et s'inscrivant dans une filiation: Techniques vocales, Lecture et interprétation, Voix et interprétation I et Voix et interprétation II. Ce cheminement est offert par deux spécialistes de la voix: Marie-Claude Lefebvre enseigne les deux cours de voix en première année et Pascal Belleau, les deux autres en deuxième année. En première année, le cours Techniques vocales, donné lors de la session d'automne, se veut davantage orienté sur la pose de voix et la diction, alors que celui de la session d'hiver, Lecture et interprétation, cible la diction et le travail du monologue. En deuxième année, le cours Voix et interprétation I approfondit la pratique des techniques respiratoires, de la diction, du tonus musculaire, de l'ancrage, de la détente et de l'élargissement du registre vocal, et mobilise ces apprentissages en situation de jeu. Les étudiants y explorent aussi la puissance vocale avant d'expérimenter la dimension radiophonique et de produire un « démo » de voix durant leur quatrième et dernier cours de voix du programme: Voix et interprétation II. Il est à rappeler que l'objectif de cet article n'est pas de fournir un compte rendu du programme actuellement disponible, mais de mieux comprendre des expériences de formation vécues dans le cadre du troisième cours de voix, Voix et interprétation I, et ce, au moment où la collecte de données a été effectuée et en fonction des participants concernés.

L'ÉTUDE DU TRAVAIL DU CORPS À LA LUMIÈRE DU CONCEPT D'EXPÉRIENCE ET DE LA THÉORIE DE L'ACTIVITÉ

Pour étudier le rapport au corps dans le cadre du cours Voix et interprétation I, je me suis appuyée sur le concept d'expérience (Dewey, 2005) et sur la théorie de l'activité (Engeström, 1987 et 2008).

Le concept d'expérience accorde une dimension émotionnelle, intellectuelle et pratique à ce que vit l'individu. Selon John Dewey (2005), le premier théoricien à avoir insisté sur son importance dans le domaine de l'éducation, l'expérience consiste en la réalité immédiate de l'individu, réalité qui se trouve à être médiatisée par les expériences passées comme elle médiatise, à son tour,

2 Certains cours non obligatoires peuvent également être suivis durant la session d'été.

3 Durant le programme de baccalauréat, les élèves suivent les cours théoriques Dramaturgies, Pratiques théâtrales au Québec, Formes et fonctions du spectacle vivant I, Formes et fonctions du spectacle vivant II (du XVIII^e au XXI^e siècle) ainsi que deux cours parmi les suivants: La mise en scène, Organisation et gestion d'un groupe de production théâtrale, Espace scénique, Théâtre actuel et Théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

les expériences futures. L'expérience est singulière pour chaque individu qui la vit en ce qu'elle réside dans l'interaction entre celui-ci et les différentes composantes de son environnement. Si cette définition n'explique pas la nature de cette médiation, la théorie de l'activité, quant à elle, vient faire la lumière sur le processus d'échange et d'interaction qui survient entre l'individu et les différentes composantes de son environnement.

Cadre d'observation et d'analyse de la présente recherche, la théorie de l'activité permet d'approfondir la compréhension des expériences de formation vécues dans le cours Voix et interprétation I en portant l'attention sur différents aspects précis : le sujet, les outils, la communauté, la division du travail, les règles et l'objet. Le sujet fait ici référence au formateur, Pascal Belleau, alors que les outils correspondent aux diverses ressources (matérielles, conceptuelles, informationnelles) qu'il utilise au sein du cours. La communauté renvoie aux autres personnes concernées par celui-ci, soit principalement les étudiants, ainsi que l'assistant d'enseignement, voire l'enseignante (Marie-Claude Lefebvre) des deux cours de voix précédant le cours Voix et interprétation I. La division du travail réfère aux responsabilités distinctes des élèves et de l'assistant d'enseignement en lien avec la formation offerte, tandis que les règles concernent les manières d'agir et d'interagir au sein de la classe. Finalement, l'objet se rapporte aux objectifs liés au travail du corps vers lesquels le cours est orienté.

En plus de nous guider sur chacune de ces composantes, la théorie de l'activité propose différents angles d'étude à partir de sous-systèmes d'activités formés de leur mise en relation. Le sous-système sujet-outils-objet ou « production » réfère à la conception, à l'utilisation et à l'organisation des ressources (outils) par le formateur (sujet) dans le but d'atteindre des objectifs précis (objet). Le sous-système sujet-règles-communauté ou « échange » centre le regard sur la relation d'enseignement entre le formateur (sujet) et les autres personnes concernées par le cours (communauté) en fonction des façons d'agir et d'interagir au sein de la classe (règles). Le sous-système communauté-division du travail-objet ou « distribution » renvoie au travail (division du travail) de l'assistant d'enseignement et, surtout, à celui des étudiants (membres de la communauté) au regard des objectifs visés (objet). Finalement, le sous-système sujet-communauté-objet ou « consommation » dirige principalement l'attention sur la manière dont les étudiants (membres de la communauté) bénéficient du cours offert par le formateur (sujet) et atteignent des objectifs (objet). C'est ainsi que la théorie de l'activité permet, entre autres, de faire la lumière sur les relations didactiques, d'enseignement, d'apprentissage ainsi que sur les expériences vécues au sein de notre contexte, en prenant en compte les interactions entre les six composantes mentionnées ci-haut (Engeström, 1999; Park, 2008). La figure 1 présente ces dernières et les quatre sous-systèmes ayant ici servi d'angles d'étude.

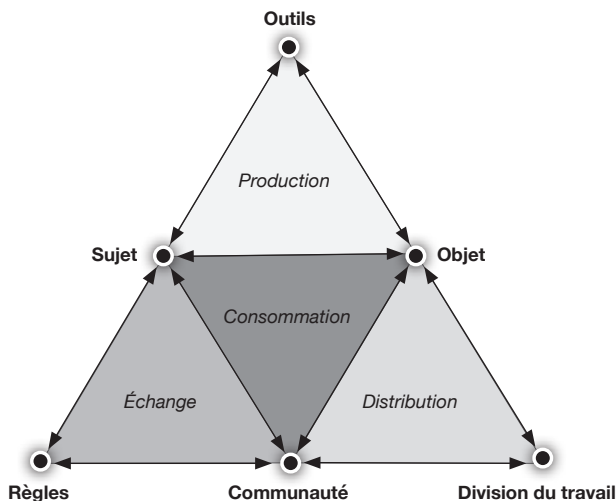


Figure 1 : Version simplifiée du schéma d'Yrjö Engeström (1987 : 78) présentant les composantes et les sous-systèmes d'activités étudiés.

En s'appuyant sur l'utilisation complémentaire du concept d'expérience et de la théorie de l'activité, cette recherche insiste donc sur la singularité des expériences étudiées et, ce faisant, sur la contextualisation de l'étude.

L'EXPERTISE DU FORMATEUR

Parce que la formation théâtrale est « affaire d'expérience vécue, de transmission orale » (Lecoq, 1997 : 12) et de traditions, la connaissance du parcours de formation ainsi que celle du cheminement dans le domaine artistique et professionnel du formateur sont essentielles à la compréhension de sa pratique. Au moment où se déroule la collecte de données, Pascal Belleau en est à sa vingt-huitième année d'enseignement au sein de l'École supérieure de théâtre. Après avoir suivi une formation d'acteur au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, il fait une maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal à la fin des années 1980. D'abord assistant d'enseignement, puis chargé de cours depuis 1985 à l'École supérieure de théâtre, il travaille aussi pendant près d'une dizaine d'années auprès d'Huguette Uguay, spécialiste et professeure de diction, dont l'enseignement et la collaboration ont grandement marqué son parcours. Également engagé comme professeur au Cégep de Saint-Laurent, il poursuit parallèlement une carrière professionnelle en théâtre jusqu'en 1996. Bien qu'il décide alors de se consacrer entièrement à l'enseignement, il continue de se considérer avant tout comme un acteur : « Je ne suis pas un professeur de théâtre. Quand je parle de leur métier, du futur métier d'acteur, je dis "notre métier". Je me suis toujours considéré comme un acteur qui enseigne » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). Pascal Belleau travaille, conjointement à la direction de l'École supérieure

de théâtre et avec sa collègue Marie-Claude Lefebvre, à la conception et à la mise en place du cheminement progressif des différents cours de voix présentés ci-haut: «Comme [...] je donne [les deux cours de voix de deuxième année] depuis vingt-huit ans, ce sont des cours que moi, j'aurais rêvé avoir» (*idem*).

LE BAGAGE EXPÉRIENTIEL DES ÉTUDIANTS AU MOMENT D'AMORCER LE COURS VOIX ET INTERPRÉTATION I

Puisque toute expérience d'un individu se trouve médiatisée par ses expériences passées, il importe de comprendre le parcours antérieur des étudiants suivant le cours Voix et interprétation I. Dans le cadre des deux formations de voix enseignées par Marie-Claude Lefebvre durant la première année du programme, ils sont sensibilisés au fait que le travail vocal est indissociable du corps:

En matière de voix, le corps, c'est à la fois simple et complexe parce que c'est à la fois l'acteur et à la fois l'instrument et l'instrumentiste. Et ce qu'il a à dire devient la partition avec laquelle il joue. [...] On ne peut pas se mettre à hurler de tous ses poumons si on ne commence pas par la base du corps. [...] Il y a toute une organisation du juste tonus qui doit être trouvée pour que le corps puisse être mobile, souple et que l'instrument puisse vibrer, résonner et être entendu (Marie-Claude Lefebvre, entrevue du 20 décembre 2013).

Les apprenants-acteurs sont donc amenés à prendre conscience de leur corps en tant qu'instrument vocal et, plus précisément, de leurs appareils respiratoire et phonatoire en travaillant la pose de voix et la diction:

La pose de voix, c'est l'art d'être entendu; la diction, c'est l'art d'être compris. La pause de voix, c'est tout ce qui est posture, respiration, phonation. Donc la capacité de bien timbrer sa voix, d'être bien positionné, d'avoir une respiration qui est juste en regard des nécessités de la projection. Parce que respirer pour parler, dans la vie de tous les jours, c'est une chose; respirer pour parler dans une salle de 600 places, ça en est une autre. Donc il y a un mécanisme respiratoire qui est différent d'une respiration de surface [...]. On a besoin d'une respiration plus profonde; on a besoin d'une respiration dont l'expiration est mieux appuyée pour reprendre un terme que tout le monde utilise. Posture, respiration et ensuite tout le travail sur l'assouplissement de la voix et sur l'élargissement du registre (*idem*).

Durant cette première année de formation, les étudiants s'appliquent à «bien accorder» leur instrument vocal pour ensuite pouvoir l'utiliser au maximum de leurs capacités. Ils se familiarisent ainsi avec les fonctions de la cavité buccale et de la cavité nasale, du larynx, du pharynx, de la trachée, des bronches, des poumons, de la cage thoracique, du diaphragme et des muscles abdominaux. Ils sont sensibilisés à l'importance d'avoir «une juste posture et un juste tonus [...]

donc, [d']être le plus droit possible sans être raide; [d']être dans le meilleur tonus possible sans être tendu» (*idem*). Ils apprennent à être à l'écoute de leur corps et à minimiser les tensions inutiles pouvant entraver le travail vocal.

Il va sans dire que les apprenants-acteurs amorcent ce type de formation avec des bagages expérimentiels très différents les uns des autres. Quelques-uns peuvent déjà avoir suivi plusieurs cours de voix avant de commencer la formation de l'acteur, alors que d'autres peuvent n'avoir encore jamais effleuré le sujet. De surcroît, ils commencent leur cursus avec différentes particularités ou conditions physiques (cyphose, lordose, par exemple) qui peuvent influencer leur approche vocale. La plupart d'entre eux ont « souvent beaucoup de tensions et à travers ce lot de tensions, ils peuvent être soit sur-tonifiés à cause de certaines activités particulières ou sous-tonifiés à cause d'un manque d'activité particulière» (*idem*), ce qui leur crée des besoins spécifiques quand vient le temps d'utiliser la voix. Leurs apprentissages se veulent ainsi personnels en ce qu'ils sont dépendants de la singularité de leur corps. En ce sens, les deux premiers cours de voix offerts par Marie-Claude Lefebvre en première année de programme permettent de devenir l'expert de son corps comme de son instrument vocal. C'est en développant une meilleure compréhension de leur voix et de son fonctionnement que les participants peuvent ensuite apprendre à l'utiliser à son plein potentiel. Parce que chaque personne évolue selon ses propres caractéristiques physiques, ses tensions corporelles ou ses conditions particulières, les étudiants ne terminent jamais ce cours « dans le même moule physique et avec la même façon de bouger» (*idem*). Dans cette ligne de pensée, Marie-Claude Lefebvre les invite à ne pas chercher à atteindre une norme en ce qui concerne la pose de voix, mais plutôt à viser une évolution personnelle tout en respectant leur corps, leurs conditions physiques et leurs limites. La première année de formation s'achève donc avec un bagage commun sans que, pour autant, chacun ait touché le même niveau de maîtrise de leur instrument vocal.

LE COURS VOIX ET INTERPRÉTATION I

La singularité du cours Voix et interprétation I tient, entre autres, de l'intégration plus organique « du jeu dans l'apprentissage des techniques élocutoires» (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). Contrairement à ce qu'il a vécu durant sa propre formation, Pascal Belleau ne conçoit « aucune dichotomie entre la voix, l'émotion et le corps» (*idem*) et vise à « créer une fusion» (*idem*) entre le travail du corps, de la voix et du jeu au sein de son cours. Tout au long de celui-ci, l'enseignant pousse les étudiants à rester en état de contrôle vocal et physique en jouant des personnages dont le travail d'interprétation nécessite un grand investissement corporel et émotionnel. Liée au tonus musculaire, cette approche fait en sorte que ni les émotions ni les mouvements ou les postures inhabituelles de l'acteur en situation de jeu ne nuisent à sa voix. Pour y parvenir, il est nécessaire de développer une conscience aiguisée du corps en tant qu'instrument, tel que Pascal Belleau le précise :

Avec moi, les étudiants travaillent musculairement. Je développe la conscience du corps. C'est que le corps doit être un instrument que l'acteur contrôle complètement. [...] Ils [les étudiants] vont comprendre corporellement comment maintenir le diaphragme sans être en tension dans tout le reste du corps. Tout ce qu'ils ont travaillé en première année sur la détente en est la base. Après, ils vont devenir capables de cibler ce qu'il y a à travailler musculairement au niveau de l'ouverture et du maintien thoracique sans être obligés d'être en état de tension (*idem*).

Dans le cadre de ce cours, les élèves poursuivent et approfondissent le travail vocal amorcé en première année. En devenant encore plus attentifs à leurs tensions corporelles, à leur état de contrôle vocal et musculaire, ils sont davantage capables de solliciter uniquement les muscles nécessaires pour parvenir à l'action voulue. Ainsi, les tensions et les blocages corporels inutiles sont volontairement minimisés, et l'utilisation de leur appareil vocal s'en trouve optimisée.

UNE APPROCHE SELON LAQUELLE TOUT PART DU CORPS

«Parce que la voix, c'est corporel» (*idem*), tous les cours de la session sont amorcés par deux types d'échauffement. Les étudiants sont responsables, à tour de rôle, de créer des exercices physiques de trente minutes et de les partager à leurs collègues. Après quoi, Pascal Belleau dirige un échauffement vocal d'une trentaine de minutes. Par la suite, la formation est conçue de manière à ce qu'une des deux séances hebdomadaires soit principalement axée sur la diction, la pose de voix ainsi que la projection et que l'autre permette l'intégration de la voix à l'interprétation de scènes théâtrales.

Durant le cours hebdomadaire réservé à la diction, la pose de voix et la projection, les élèves se rassemblent d'abord dans un studio de répétition aux fins de l'échauffement physique et vocal. Ensuite, ils se déplacent vers un laboratoire d'enregistrement. Dans ce local, ils prennent place derrière des bureaux munis d'un appareil d'enregistrement et d'écouteurs pour améliorer individuellement leur diction. Durant ce type d'atelier, chacun veille à être à l'écoute de son corps, de son tonus musculaire et de ses tensions à minimiser : «Si tu as une tension dans le corps, ton articulation risque d'être plus maniérée; si tu n'as pas de tonus et que tu es mou, tu risques d'avoir une diction qui est molle» (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). En deuxième partie du cours, les étudiants se dirigent en alternance vers une des deux salles de théâtre du pavillon universitaire (en fonction des disponibilités) où la diction est jumelée à la pose de voix et à la projection. Pascal Belleau propose alors une vaste gamme d'exercices techniques et de visualisation qui ciblent la détente, la posture adéquate, la respiration, la projection et la musculation :

Ce sont surtout des exercices qui vont être physiques, que j'appelle des exercices un peu magiques, comme celui du roseau, un exercice où les participants se balancent et

qui peut durer une demi-heure. [...] Les étudiants ferment les yeux et ils doivent visualiser qu'ils ont des racines qui sortent de la plante de leurs pieds et que, peu à peu, elles descendent partout [au sol]. Pour moi, l'histoire est très importante: je raconte une histoire et, physiquement, cela les amène dans un certain contrôle au niveau du tonus et dans une posture faisant que la voix va être dans une détente (*idem*).

Si, au travers d'activités de visualisation, Pascal Belleau facilite l'ancrage, la conscience corporelle, la posture et le tonus musculaire, il transmet aussi d'autres entraînements plus techniques, en lien avec, notamment, la respiration théâtrale. Une routine respiratoire est instaurée dès le début de la session et sa pratique « permet une amplification de la voix, une justesse du médium vocal ainsi [que son] contrôle » (document rédigé par Pascal Belleau dans le cadre du cours). En entrant dans cette routine, les apprenants-acteurs décortiquent le mécanisme respiratoire en plusieurs actions et apprennent à contrôler l'inspiration et l'expiration en fonction de chacun des réservoirs d'air que sont le ventre et la cage thoracique. En guise d'exemple, j'ai pu observer Pascal Belleau qui guidait ainsi cet exercice :

1. inspiration air-ventre [ventrale], plus inspiration air-cage [thoracique]; expiration sur le [a];
2. inspiration air-ventre [ventrale], plus inspiration air-cage [thoracique]; expiration air-ventre; maintien cage ouverte; inspiration air-ventre; expiration air-cage; expiration air-ventre sur le [a] (notes d'observation, sixième séance d'observation, 2 décembre 2013).

Ce type de techniques doit être pratiqué régulièrement en dehors des heures de classe pour augmenter le contrôle musculaire et être appliqué de plus en plus naturellement en situation de jeu. Ultimement, cette attention au processus respiratoire aide à accroître le potentiel corporel qui permet de faire résonner la voix dans l'espace, comme Pascal Belleau le décrit :

Quand le corps est très bien habitué à une bonne posture, à la respiration théâtrale et surtout au maintien thoracique assumé, il peut y avoir une amplification de la respiration qui va même aller jusque dans le dos. [...] Dans un premier temps, c'est au niveau buccal. Il faut que la mâchoire soit détendue, ce qui fait que quand tu vas dire un texte ou faire un son, c'est comme une sensation de chatouillement au visage. Il y a des vibrations qui existent parce que le corps est détendu. Dans un deuxième temps, quand ils le maîtrisent bien, ça va aller dans le cou. Après, ça va aller dans le haut des omoplates et vers une fin de session où ils ont beaucoup travaillé, bien ça peut aller jusqu'au milieu du dos. Et là, à ce moment-là, la voix prend une amplification non pas juste au niveau de la force vocale, mais aussi au niveau de la rondeur de la voix. Donc ça, c'est en ce qui a trait aux résonateurs. C'est la chose que tu ne peux pas faire quand le reste n'a pas été bien intégré (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013).

Ces exercices sur les résonateurs sont amorcés plus tard dans la session, lorsque se développe une conscience du corps, d'un tonus musculaire adéquat et d'une aisance quant à la respiration théâtrale. C'est ainsi que, durant l'une des deux séances hebdomadaires, Pascal Belleau offre un large éventail d'exercices à la fois corporels et axés sur la diction, la pose de voix et la projection.

INTÉGRER LA VOIX AU TRAVAIL D'INTERPRÉTATION

Au moment où se déroule la collecte de données, ce cours est conçu de manière à ce que la deuxième séance hebdomadaire intègre les apprentissages sur la voix au travail d'interprétation. Durant celui-ci, les jeunes acteurs doivent constamment amplifier leurs mouvements au maximum :

[Cette amplification] n'est pas juste pour [faire] beau ou différent; c'est pour qu'ils aient des difficultés encore plus grandes qu'une scène réaliste où ils vont s'asseoir et se lever. [...] Ce qui est intéressant, c'est que l'acteur aille dans un paroxysme au niveau de l'émotion, au niveau vocal par le fait même, et, surtout, au niveau physique, ce qui amène des tensions au niveau vocal (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013).

Ce type de jeu théâtral étant exigeant physiquement, il est très difficile de rester en état de contrôle du corps et de la voix. Les étudiants se rendent alors compte des postures efficaces par rapport à la respiration et à la projection, puis tentent de parvenir à un état de contrôle pendant leur scène. Ce faisant, il leur sera ensuite plus facile d'en faire autant dans d'autres situations de jeu moins exigeantes corporellement. En première partie de session, des équipes de deux sont constituées pour interpréter une scène de théâtre réaliste à deux personnages. Parce que les mouvements et les émotions sont amplifiés, celle-ci perd son réalisme pour se transformer en « scène de tension » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). En deuxième partie de session, on leur propose de jouer des scènes de théâtre tragique de Jean Racine (aussi à deux personnages), mais cette fois en équipe de cinq. Par exemple, dans un extrait de la pièce *Britannicus*, trois personnes peuvent jouer le personnage Britannicus et deux autres, celui de Junie, ce qui les oblige à repenser la division des répliques de manière à ce que certaines d'entre elles soient prononcées par une seule personne et les autres, par un chœur d'interprètes.

BÉNÉFICIER D'UN ACCOMPAGNEMENT INDIVIDUALISÉ

Pendant le travail des scènes, un horaire est établi de manière à ce que chaque équipe voie sa séance de cours divisée en trois parties : une première se fait avec Pascal Belleau dans une salle de théâtre, une seconde se déroule avec l'assistant d'enseignement dans un studio et une troisième se passe sans la présence du formateur ou de son assistant. En interagissant ainsi auprès de petits groupes en rotation, Pascal Belleau et l'assistant d'enseignement peuvent plus facilement offrir un accompagnement individualisé afin de les aider à approfondir et à orienter leur interprétation, puis à se perfectionner sur le plan vocal :

Le fait de travailler en sous-groupes me permet de les arrêter durant leur scène. On corrige, ils reprennent et ils continuent. C'est-à-dire que corporellement, ils comprennent ce qu'ils doivent améliorer au niveau vocal, de la projection, des résonateurs, de l'articulation, ou s'il y a des tensions. Ils le perçoivent corporellement, ils l'analysent, ils le

refont correctement ou ils le refont [...] jusqu'à ce qu'ils y parviennent. C'est pour ça qu'on ne peut travailler que cinq répliques [à la fois,] jusqu'à tant qu'ils comprennent quel est le déclencheur physique qui va les amener à avoir quelque chose de correct (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013).

Pascal Belleau rassemble ensuite deux équipes : pendant que l'une se met en situation de jeu, l'autre observe et note les commentaires du formateur. Ceux-ci peuvent porter sur la diction, la prononciation, le découpage du texte, les intentions des personnages, les ruptures vocaliques et rythmiques. Ils peuvent aussi référer au travail de :

- leur médium (ex. : la voix était trop nasale, donc trop « dans le nez »);
- leur posture (ex. : la tête était trop avancée; les genoux étaient bloqués; le corps se balançait involontairement d'une jambe à l'autre);
- leur maintien thoracique;
- leurs tensions corporelles (ex. : tension dans la gorge, dans la mâchoire);
- leurs tics physiques (ex. : avec la tête, les sourcils, une main, un pied, voire les orteils);
- leur regard;
- leurs attitudes (ex. : visage trop sévère);
- l'utilisation de leurs résonateurs;
- la rondeur et la résonance de leur voix (notes d'observation, séances d'observation 1, 3, 4, 5 et 6, soit les 7, 28 et 31 octobre ainsi que le 25 novembre et le 2 décembre 2013).

Chaque équipe termine donc ces séances en recevant plusieurs pages de commentaires annotés par leurs collègues afin d'ajuster leur répétition hors cours. Ces « coachings pédagogiques » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013) offrent un cadre pour les pratiques hors cours et maintiennent l'ancrage physique d'une formation vocale intégrée à une recherche d'interprétation.

APPRIVOISER L'ÉTRANGE EN SOI

Durant le travail d'interprétation, la deuxième partie de la session consiste à sortir de sa zone de confort en optant pour un rôle inhabituel, c'est-à-dire en choisissant, sans tenir compte du sexe, un personnage en fonction d'un nouveau type d'énergie à explorer. Le but n'est pas de se rapprocher des archétypes de genre ni des voix de composition, mais plutôt d'apprivoiser en soi l'inconnu, l'étrange. En s'engageant dans des personnages dont l'énergie et les caractéristiques sont très éloignées des leurs, certains élèves peuvent parfois se sentir déstabilisés. C'est notamment le cas pour celui qui a choisi d'intégrer le chœur représentant Junie dans une scène de la pièce *Britannicus* de Racine :

Je suis souvent en force dans mes rôles; je joue toujours des personnages colériques. [...] Je me suis donc dit qu'il fallait que j'aille dans la vulnérabilité. [...] C'est quelque chose

que je n'avais jamais fait. C'était vraiment le vide total et c'était déroutant. [...] La piste de travail que j'ai essayée, c'était de me sentir le plus fragile possible physiquement, chose qui ne m'est jamais arrivée dans la vie (étudiant, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013).

Durant le groupe de discussion se tenant à la fin de la session, les étudiants s'étant impliqués dans un personnage du sexe opposé affirmaient avoir apprécié cette expérience. Bien qu'ils aient très peu de chances de revivre cette possibilité dans le contexte professionnel, ils reconnaissent la pertinence de s'attaquer à différents types d'énergie et d'élargir ainsi leur registre d'interprétation dans le cadre de leur formation. En ce qui a trait à l'effort vocal et physique, le fait de jouer un personnage du sexe opposé peut aiguïser leur conscience corporelle et diriger leur concentration sur certains objectifs particuliers, comme l'a rapporté cette étudiante :

Au niveau vocal, c'était super exigeant parce que j'étais avec deux gars qui ont vraiment une grosse voix [dans le travail de cœur lié au personnage Britannicus]. Et, chaque fois, Pascal me disait qu'il fallait que ma voix rivalise avec la leur. [...] Ça m'a demandé une grande détente et, en même temps, une grande ouverture de la cage. Ce travail m'a vraiment demandé d'avoir une écoute des autres et de moi-même, de bien soutenir mon appui, d'avoir la cage thoracique la plus ouverte possible, d'essayer d'aller chercher mes résonateurs au maximum. Donc, ça m'a vraiment demandé une grande conscience corporelle (étudiante, *idem*).

Ce type d'activité se veut donc l'occasion d'intégrer leurs apprentissages vocaux à un jeu particulièrement exigeant. Certains se concentrent sur leur ancrage, ce qui les aide notamment à soutenir un rôle plus autoritaire. D'autres tendent à développer une agilité ou une fragilité physique, ce qui les aide à investir un rôle plus vulnérable. Au sein de ce cours, les étudiants cherchent alors à construire des personnages « uniques et représentatifs de leurs couleurs d'acteurs » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). L'important n'est pas de proposer de « belles images » (*idem*) pour être original : « si tu pars corporellement pour travailler la voix et l'intégration émotive, ça va systématiquement être unique et différent parce qu'on part de toi » (*idem*). Il s'agit donc d'apprivoiser l'étrange en soi afin d'élargir ses possibilités de jeu et d'ainsi proposer des interprétations singulières.

PUISER DES ÉMOTIONS VISCÉRALES

Au fil de ses expériences d'enseignement, Pascal Belleau a constaté que plusieurs sont souvent portés à démontrer l'émotion plutôt que de la ressentir. Dans le cadre du cours Voix et interprétation I, ceux-ci sont donc amenés à interpréter des émotions profondes (peur, joie, amour, colère, tristesse) durant leur scène : « Je veux que ce soit viscéral » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). Le travail sur « la viscéralité » (*idem*), référant à celui des émotions qui partent

du centre du corps (le ventre, les « tripes ») pour ensuite être exprimées par le corps et par la voix et, ultimement, être ressenties par les spectateurs, est bien énoncé par Pascal Belleau :

Ce qui est viscéral est inconscient (opposé à réfléchi), profond et intime. Ce mot fait référence aux tripes, c'est-à-dire qu'il connecte l'intention aux sentiments primaires tels la peur, l'amour, la confrontation à la mort ou, au contraire, la joie extrême. Les sentiments ou les émotions doivent naître de la région ventrale ou abdominale, remonter le diaphragme, passer par un larynx détendu et sortir sous forme de sons, de bruits et, bien sûr, de mots (document rédigé par Pascal Belleau pour les étudiants du cours).

Cette recherche de la viscéralité conduit les élèves à mettre en application leurs différents apprentissages. Par exemple, durant les cours observés, les étudiants devaient minimiser leurs tensions corporelles, éviter de percher leur voix et s'assurer d'avoir une projection adéquate. Pendant les exercices, Pascal Belleau s'adressait souvent à eux en leur disant : « Plus ! » Ce faisant, il leur demandait d'amplifier les mouvements et les émotions de leur personnage, ce qui les aidait à s'approcher de l'état viscéral. Il leur fallait alors s'investir entièrement dans la situation de jeu et vivre de fortes émotions devant leurs collègues. Placés dans une position de vulnérabilité, quelques-uns peuvent avoir l'impression de se « mettre à nu » sous le regard des autres :

La viscéralité, c'est comme une mise à nu. [...] Tu sais, dans la vie, quand j'ai des crises de larmes ou des éclats de rire, c'est très viscéral. Et c'est carrément une mise à nu que de les vivre aussi intensément devant des gens. Tu découvres à quel point tu peux être vulnérable. C'est difficile à contrôler au début parce que ça saisit. Ce n'est pas des choses que tu vis devant les gens, d'habitude, une viscéralité comme ça. [...] Tu te sens proche des gens parce que tu as partagé cette viscéralité-là avec eux et qu'ils t'ont écouté. Et de la voir, chez les autres... De voir la sensibilité sans filtre de quelqu'un... Tu as l'impression de le connaître par cœur. Et dans le fond, c'est peut-être une personne avec qui tu n'as pas beaucoup d'affinités dans le groupe, mais ça rapproche beaucoup... de soi et des autres (étudiante, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013).

Différentes propositions incitent ainsi les étudiants à se surpasser physiquement et émotionnellement pour ensuite les amener à puiser et à exprimer ces émotions viscérales durant l'interprétation de leur scène respective. L'implication vocale se veut alors particulièrement exigeante pour les acteurs en formation qui se doivent d'être respectueux et bienveillants les uns envers les autres.

VEILLER À NOURRIR UN SENTIMENT DE CONFIANCE EN SOI ET EN L'AUTRE

Dans le cours Voix et interprétation I, les étudiants sont responsables de veiller au confort et à la sécurité physique de leurs collègues et de leurs partenaires. Lorsqu'il leur faut amplifier au maximum les mouvements et les émotions, ils s'assurent d'éviter les collisions entre deux

personnes ou, encore, entre une personne et un mur ou un objet. De même, quand ils sont très proches ou en contact physique, il est nécessaire d'être à l'écoute et respectueux les uns envers les autres. Si certains sont très à l'aise avec cette proximité, d'autres peuvent éprouver un inconfort, comme l'exprime cette étudiante :

Juste avant de rentrer à l'école de théâtre, je n'avais même pas de plaisir [ni] de facilité [...] à prendre quelqu'un dans mes bras. Ça a été un long processus, l'année passée, d'apprendre à développer une confiance en l'autre personne, de vouloir toucher l'autre personne et de me laisser aller dans ce contact-là. Donc, c'est ce que j'ai développé l'année passée et, cette année, ça allait encore plus loin, évidemment, avec Pascal Belleau qui nous poussait toujours à aller plus loin [émotivement et physiquement] (étudiante, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013).

En guise d'exemple, dans le cadre d'un exercice particulier, une personne se tient debout, encerclée par les quatre autres membres de son équipe. Tout en récitant leur texte, ces derniers bercent et bousculent physiquement l'étudiant placé au centre (sans lui donner de coup ni provoquer sa chute). Il doit alors laisser les autres contrôler les mouvements de son corps pendant qu'il se concentre sur ses répliques. Les quatre participants en cercle sont à l'écoute du cinquième membre afin de varier l'intensité des pressions selon ses états. La qualité de l'expérience de la personne bercée dépend alors grandement de la confiance qu'elle a envers ses partenaires et de l'attention bienveillante que ceux-ci portent à son confort et à sa sécurité. Lorsque vient le tour de l'élève pour laquelle les contacts physiques sont plus difficiles à vivre, ses quatre collègues font « l'exercice, mais [en tenant compte de] la fragilité de cette personne[,] [...] [en] y all[ant] avec parcimonie, contrairement à une autre fois avec un autre étudiant qui, lui, pren[d] plaisir à se faire bousculer davantage. Il y a donc une notion de respect » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013). En sentant leurs limites physiques et émotionnelles respectées par leurs camarades, les étudiants sont plus aptes à nourrir un sentiment de confiance, souvent garant du succès de ce type d'activité et des expériences qui y sont liées.

DISCUSSION DES RÉSULTATS AU REGARD DU CADRE THÉORIQUE

Il est à rappeler que les expériences de formation rapportées ci-dessus ont été observées et analysées à la lumière de la théorie de l'activité (Engeström, 1987 et 2008). Pour les besoins de mon étude, j'ai cherché à identifier les éléments auxquels réfère chaque composante dans le contexte du cours Voix et interprétation I ainsi qu'à comprendre les sous-systèmes (production, échange, distribution et consommation) constitués par leurs interactions. Le tableau suivant résume les divers éléments abordés en fonction de la composante à laquelle ils se rattachent, et les prochains paragraphes proposent une lecture des résultats au regard de leur mise en relation.

Sujet	Communauté	Outils	Objet	Règles	Division du travail
Pascal Belleau	<ul style="list-style-type: none"> • Étudiants; • Assistant d'enseignement; • Autres membres du corps professoral (dont Marie-Claude Lefebvre, professeure offrant les deux cours de voix précédant le cours Voix et interprétation I). 	<ul style="list-style-type: none"> • Échauffement physique et vocal; • Exercices de diction et de pose de voix; • Exercices techniques et de visualisation (ancrage, respiration, posture, tonus musculaire, conscience du corps); • Travail d'interprétation où les mouvements et les émotions sont amplifiés (travail de la viscéralité); • Occupation de différents espaces de travail. 	<ul style="list-style-type: none"> • Développer <ul style="list-style-type: none"> – la conscience corporelle, – le contrôle musculaire et vocal, – la diction, – l'utilisation des résonateurs; • Intégrer le travail vocal au travail d'interprétation; • Élargir les registres vocal et d'interprétation; • Développer l'unicité de chaque apprenant-acteur. 	<ul style="list-style-type: none"> • Offrir un enseignement en grand groupe; • Offrir un enseignement (coaching pédagogique) en microgroupes (facilitant un accompagnement plus individualisé); • Offrir un appui individualisé (à la demande des étudiants) durant des moments de disponibilité hors cours; • Insister sur le respect des limites de chacun; • Veiller à l'établissement d'un sentiment de confiance; • Être généreux (en matière de commentaires, de travail, de temps). 	<p><i>Assistant d'enseignement :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Offrir des rétroactions et des correctifs individualisés lors du travail en grand groupe; – Accompagner le travail des étudiants durant le travail en microgroupes. <p><i>Étudiants :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Se responsabiliser quant à l'échauffement physique; – S'investir physiquement et émotionnellement; – Faire preuve de discipline personnelle pour la pratique des exercices durant et en dehors des heures de cours; – Prendre part au travail des pairs; – Sortir de leur zone de confort; – Demander un appui particulier au besoin.

Figure 2 : Tableau récapitulatif des éléments auxquels renvoie chaque composante.

L'ÉTUDE DU SOUS-SYSTÈME SUJET-OUTILS-OBJET

Dans un premier temps, l'étude du sous-système sujet-outils-objet (production) permet de situer les principales visées du formateur, ainsi que les moyens sur lesquels il s'appuie pour y parvenir. Si un échauffement physique et vocal amorce chaque cours de la session, Pascal Belleau propose ensuite de nouveaux outils pour la voix en plus de l'intégrer à l'interprétation de scènes. Il y dirige de nombreux exercices techniques et de visualisation visant tantôt « la suppression des tensions inadéquates qui est le point de départ du travail vocal » (Abadie, 2003 : 164-165), tantôt le développement de la conscience corporelle, du contrôle musculaire et vocal, ainsi que l'utilisation de résonateurs. Le fait d'occuper plusieurs lieux (salle d'enregistrement, studio de répétition, différentes salles de théâtre selon leur disponibilité) incite la voix à s'adapter à différents espaces de production et de représentation, comme s'il s'agissait d'un contexte professionnel.

Lors de la deuxième séance hebdomadaire, Pascal Belleau encourage les étudiants à intégrer leurs apprentissages dans le travail d'interprétation. En amplifiant leurs mouvements au maximum et en mettant en scène la peur, l'amour, la confrontation à la mort et la joie extrême, ils sont invités à se surpasser physiquement et émotionnellement. Ils touchent à la notion d'organicité que Raul Serrano détermine « comme la capacité de l'acteur de se compromettre corporellement, intellectuellement et affectivement dans un ici et un maintenant » (Arriola, 2011 : 22). Pour différents metteurs en scène tels que Grotowski et Stanislavski, l'organicité réfère à « la vie intime du corps » (Magnat, 2001 : 222), à « une expression non élaborée à l'avance » (*ibid.* : 223) dont la « voie artistique consiste à révéler la dimension inconsciente de l'acteur » (Arriola, 2011 : 22). Les apprenants-acteurs visent alors à trouver le tonus adéquat et à garder la maîtrise de leur diction, de leur pose de voix et de leur projection dans cette expérience particulière de l'intime, de la viscéralité, de l'organicité.

L'ÉTUDE DU SOUS-SYSTÈME SUJET-RÈGLES-COMMUNAUTÉ

Dans un deuxième temps, l'étude du sous-système sujet-règles-communauté (échange) conduit à mieux comprendre les manières d'agir et d'interagir au sein de la classe. Par exemple, si les activités ciblant essentiellement la diction, la pose de voix et la projection se déroulent avec tout le groupe, le formateur préfère procéder en petits groupes quand vient le temps d'intégrer la voix au travail des scènes. Parce qu'il « ne faut jamais perdre de vue que les formations d'acteurs s'adressent à des artistes et nécessitent une perpétuelle adaptation » (Abadie, 2003 : 166), cet accompagnement plus individualisé lui permet de tenir compte des besoins particuliers de chacun. En procédant ainsi sous forme de coachings pédagogiques, il devient possible de « régler des problématiques de l'individu qui développe une compréhension corporelle du problème vocal ou de ses bons coups » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013).

L'étude du sous-système «échange» a aussi permis de comprendre l'importance que Pascal Belleau accorde au respect de soi et des autres, à l'établissement d'un sentiment de confiance, ainsi qu'à la générosité en termes d'investissement personnel et collectif. En ce qui concerne la notion de respect, s'il demande aux étudiants de se surpasser physiquement et émotionnellement, il les considère également comme étant les mieux placés pour connaître leurs limites personnelles à respecter. Par ailleurs, le développement d'un sentiment de confiance entre les jeunes acteurs, de même qu'entre eux et l'enseignant, est nécessaire au bon déroulement des exercices en salle de classe et des expériences qui en découlent. En se sentant respectés au regard de leurs limites personnelles (physiques et émotionnelles), ils sont plus aptes à cultiver un sentiment de confiance envers leurs collègues, souvent responsables de leur sécurité et de leur confort durant les exercices. Enfin, on peut noter que la notion de générosité concerne tant celle de Pascal Belleau – en matière de travail, d'énergie, d'engagement, de commentaires et de disponibilité – que celles des élèves :

Comme enseignant, je vais garder cette générosité-là toute ma vie, celle que j'ai eu la chance de connaître auprès de mes maîtres et que j'essaie d'offrir aux étudiants. Je suis quelqu'un de très généreux. Je donne beaucoup. Mais en contrepartie, je le dis dès le premier cours : je demande beaucoup. [...] Tu dois donner tout ce que tu peux (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013).

Cette générosité peut être vue comme un don de soi, un dévouement au travail. En s'investissant activement dans les différents exercices, «il y a une générosité qui fait en sorte qu'on est là à 100%, concentrés, présents et vivants “dans nos corps”» (étudiant, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013). Cette générosité prend aussi la forme de rétroactions abondantes de la part de Pascal Belleau. Elle peut également faire référence à l'appui supplémentaire offert durant ses moments de disponibilité en dehors des heures de classe afin d'aider à surmonter certaines difficultés en lien avec l'approche vocale.

L'ÉTUDE DU SOUS-SYSTÈME COMMUNAUTÉ-DIVISION DU TRAVAIL-OBJET

Dans un troisième temps, l'étude du sous-système communauté-division du travail-objet (distribution) contribue à faire la lumière sur le travail et les responsabilités de l'assistant d'enseignement et des étudiants au regard des objectifs du cours. En ce qui concerne l'assistant d'enseignement, ses tâches varient selon ce qui est abordé en salle de classe. Pendant des séances où tous sont réunis, il offre des rétroactions et des correctifs individualisés. Par exemple, lorsque l'enseignant dirige un exercice de respiration, il se promène dans la classe pour vérifier si la respiration théâtrale se fait correctement et apporte une aide personnalisée : «Je viens toujours regarder l'ouverture de la cage. Je me promène. J'ai une grande liberté. Je ne reste pas isolé. Je ne suis pas là pour prendre des notes. Je suis là pour aider, pour manifester mes observations» (assistant

d'enseignement, entrevue, 11 novembre 2013). Lors des coachings pédagogiques, pendant que Pascal Belleau travaille avec un petit groupe, il fait de même auprès d'une autre équipe dans un studio de répétition. Avant les cours, Pascal Belleau et lui se rencontrent pour discuter, au besoin, de certaines pistes spécifiques à creuser. C'est aussi lui qui gère les horaires des coachings pédagogiques ainsi que les communications entre les élèves et le formateur en dehors des heures de cours.

En ce qui concerne les étudiants, ceux-ci se voient octroyer, dès le début de la session, la responsabilité de l'échauffement physique. Tout au long de la formation, Pascal Belleau s'attend aussi à ce qu'ils s'investissent pleinement dans les différentes activités proposées: « C'est de l'implication à 150% en permanence à tous les niveaux » (étudiante, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013). Ils sont invités à prendre part au travail de leurs pairs en assurant leur confort, leur sécurité physique, ou encore en gardant une trace écrite des commentaires lors des coachings pédagogiques. Ils doivent également faire preuve d'une grande discipline personnelle. Au-delà de se montrer « généreux » (Pascal Belleau, entrevue du 6 décembre 2013) durant les séances en salle de classe, il leur faut prévoir plusieurs heures en dehors des cours pour peaufiner l'interprétation de leur scène respective et pour pratiquer individuellement des exercices vocaux. C'est la répétition fréquente de ces derniers qui conduit, avec le temps, à leur maîtrise ainsi qu'à « l'acquisition de l'automatisme qui procure l'aisance et le "naturel scénique" » (Dusigne, 2003: 196) une fois en situation de jeu.

Enfin, dans ce contexte précis de formation comme dans l'ensemble du programme, « la construction de l'acteur se fait à partir de données variées et multiples, à propos desquelles l'individu est appelé à exercer sa liberté, son autonomie et son jugement » (Chouinard, 2001: 99-100). Il est notamment de la responsabilité des étudiants, en deuxième partie de session, d'opter pour des personnages qui les font sortir de leur zone de confort. Puisque, dans le cadre de la formation de l'acteur, ils « apprennent à se connaître, à connaître leurs forces et leurs faiblesses, à pressentir leur style qui est l'organisation de ces mêmes forces et faiblesses » (Nadeau, 2003: 67), ceux-ci sont donc les mieux placés pour choisir les rôles qui leur permettent d'élargir leur registre expressif. Il leur incombe de demander au formateur un appui supplémentaire en fonction de leurs difficultés respectives liées à un ou des exercices techniques.

L'ÉTUDE DU SOUS-SYSTÈME SUJET-COMMUNAUTÉ-OBJET

Dans un dernier temps, l'étude du sous-système sujet-communauté-objet (consommation) permet de comprendre comment les jeunes acteurs bénéficient de la formation offerte par Pascal Belleau, ainsi que son ancrage dans la communauté universitaire et artistique. D'emblée, cet apprentissage aide à réaliser que « le travail de l'acteur tend vers une unicité: celle du corps, de la voix, du

mouvement, de l'espace et du texte» (Abadie, 2003 : 163-164). Si certains peuvent initialement concevoir les pratiques du corps, de la voix et d'interprétation comme étant dissociées et devant être traitées parallèlement, leurs expériences de formation vécues dans le cadre de ce cours témoignent de leur interrelation.

Parce que «le corps est, en même temps, une histoire personnelle et une narrativité historico-culturelle» (Lund, Roberge et Morissette, 2011 : 61) et parce que l'acteur «inscrit sa propre histoire dans ses attitudes» (Sagel, 2003 : 218), ce qu'il est et ce qu'il propose sont uniques. En fusionnant le travail corporel, vocal et d'interprétation, les étudiants sont poussés à prendre conscience, à partir de leur propre corps, de ce qui les rend singuliers et intéressants aux yeux de futurs employeurs. Un tel enseignement permet de les ancrer ainsi dans la culture du milieu théâtral et de préparer ces apprenants-acteurs au monde professionnel vers lequel ils se dirigent.

Il est à noter que certaines étapes de formation vécues dans ce cours peuvent être déstabilisantes. Si plusieurs en tirent un sentiment de liberté et de plaisir, d'autres peuvent plutôt ressentir un inconfort à puiser dans des émotions profondes et viscérales, ainsi qu'à sortir de leur zone de confort en interprétant des rôles auxquels ils ne sont pas habitués. Ces expériences scéniques peuvent remettre

en question l'image de soi et le sentiment de sécurité. [...] C'est là le centre de tout processus créateur. Même dans un art collectif comme le théâtre, l'artiste se retrouve face à lui-même. Il fait face au vide, à la toile vierge, à la page blanche, à la scène nue, au texte non incarné et cherche comment réinventer la roue (Kuhlke, 2003 : 100).

Or, il va de soi que l'établissement d'un climat de confiance et de bienveillance au sein de la classe favorise l'aisance des étudiants à faire ces explorations sous le regard de leurs pairs. Par ailleurs, ce cours ne conduit pas à une présentation publique. Plutôt que de viser à créer un objet esthétique aux fins d'une présentation, il permet de faire vivre aux participants «une approche que Grotowski nomme, réutilisant ainsi l'expression de Stanislavski, le travail sur soi-même» (Magnat, 2001 : 231-232). Il s'agit d'un temps privilégié de recherche personnelle et collective leur permettant d'élargir leurs possibilités de jeu. Selon une élève, cette formation permet également «d'aller chercher un état d'abandon corporel et émotionnel. En termes d'évolution de groupe, [elle] n'avai[t] jamais vu une générosité et un abandon aussi intense» (étudiante, groupe de discussion réunissant six étudiants du cours, 17 décembre 2013). Si les autres membres du corps professoral ne sont pas invités à venir constater leur évolution au sein de ce cours, ils s'attendent toutefois à ce que les étudiants appliquent leurs apprentissages dans l'ensemble de leur programme.

En guise de synthèse, la figure suivante reprend celle d'Yrjö Engeström (1987 : 87) en y intégrant les différents éléments traités dans l'étude des expériences de formation dans le cours Voix et interprétation I et rapportés dans cet article.

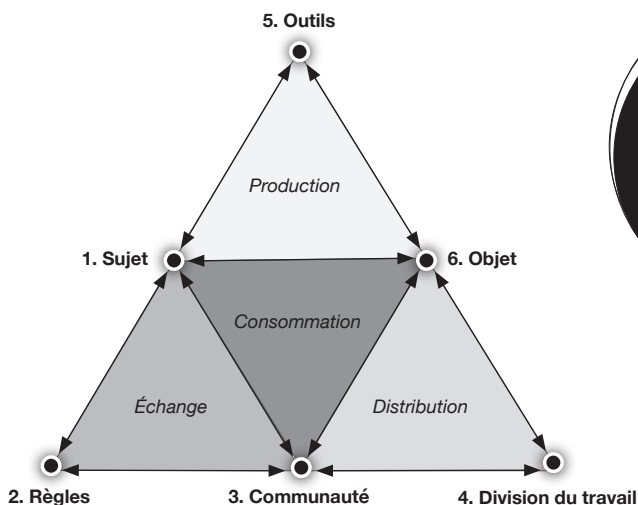


Figure 3 : Schéma d'Yrjö Engeström (1987 : 78) auquel sont ajoutés les différents éléments abordés dans l'étude du cours Voix et interprétation I en fonction de la composante à laquelle ils réfèrent.

1. Le **sujet** ou point de vue à partir duquel le système d'activités est principalement étudié :
 - Pascal Belleau, formateur d'expérience ayant offert le cours Voix et interprétation I, où s'est tenue la collecte de données.

2. Les **règles** guidant les manières d'agir lors des interactions entre le sujet et la communauté :
 - offrir un enseignement en grand groupe (en lien avec le travail de la respiration, de la pose de voix et de la projection);
 - offrir un accompagnement plus individualisé grâce au travail en microgroupes durant le travail de scènes;
 - respecter les limites personnelles de chaque étudiant;
 - veiller à l'établissement d'un sentiment de confiance;
 - être généreux (en matière de commentaires, de travail, de temps);
 - offrir un appui individualisé (à la demande des étudiants) durant des moments de disponibilité hors cours.

3. La création d'une **communauté** composée :
 - d'étudiants (qui se développent comme acteurs-créateurs);
 - d'un assistant d'enseignement;
 - d'autres membres du corps professoral (dont Marie-Claude Lefebvre, professeure offrant les deux cours de voix précédant le cours Voix et interprétation I).

4. La **division du travail** au regard des objectifs établis :
 - Pour l'assistant d'enseignement :
 - offrir des rétroactions et des correctifs individualisés aux étudiants durant le travail en grand groupe;
 - poursuivre les coachings pédagogiques en microgroupes;
 - gérer les horaires des coachings pédagogiques et les communications.

- Pour les étudiants :
 - se responsabiliser quant à l'échauffement physique en début de cours;
 - s'investir physiquement et émotionnellement dans chacune des activités en salle de classe;
 - faire preuve de discipline personnelle et répéter les exercices à l'intérieur comme à l'extérieur des heures de cours;
 - prendre part au travail de leurs pairs (en assurant leur confort, leur sécurité physique ou encore en gardant une trace écrite des commentaires lors des coachings pédagogiques);
 - choisir le rôle qu'ils souhaitent interpréter afin de sortir de leur zone de confort;
 - demander un appui particulier au besoin;
 - devenir les experts de leur propre corps, de leur instrument vocal.

5. Les **outils** médiatisant le rapport entre le sujet et l'objet :

- échauffement physique et vocal au début de chaque cours;
- exercices techniques et de visualisation ciblant essentiellement le travail de la diction, de la respiration, de la pose de voix et de la projection;
- travail d'interprétation où les émotions et les mouvements sont amplifiés (travail de la viscéralité);
- occupation de différents espaces de travail (studio de répétition, studio d'enregistrement, trois salles de théâtre).

6. L'**objet** ou les objectifs établis au sein du cours :

- Amener les étudiants à :
 - développer leur conscience corporelle, leur contrôle musculaire et vocal, leur diction ainsi que l'utilisation de leurs résonateurs;
 - intégrer le travail vocal au travail d'interprétation;
 - élargir leurs registres vocal et d'interprétation;
 - développer l'unicité de chaque apprenant-acteur.

Cette étude s'est penchée sur les enseignements du cours Voix et interprétation I, donné par Pascal Belleau à la session d'automne 2013 dans le cadre du programme de formation de l'acteur de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. J'ai d'abord brièvement présenté le contexte de l'étude, celui de la formation de l'acteur de l'École supérieure de théâtre et celui, en particulier, du cours Voix et interprétation I. J'ai ensuite traité de plusieurs pratiques au sein de ce cours, tantôt liées à la diction, à la pose de voix et à la projection; tantôt liées à l'intégration de la voix dans le travail d'interprétation. Par la suite, j'ai discuté de ces expériences de formation à la lumière de la théorie de l'activité. Cadre d'observation et d'analyse, cette théorie a permis de porter différents éclairages sur celles-ci en fonction de composantes précises (sujet, outils, communauté, division du travail, règles, objet) et de leurs interactions.

Fusionnant l'approche vocale, corporelle et d'interprétation, cet apprentissage motive les étudiants à constamment se surpasser physiquement et émotionnellement, à sortir de leur zone de confort

et à apprivoiser l'étrange en eux, ainsi qu'à retrouver et à nourrir des émotions viscérales. Ce processus leur apprend à se mettre en état de disponibilité au jeu, état à partir duquel ils peuvent « expérimenter et vivre une gamme de réponses émotionnelles avec peu de tensions, tout en mettant à contribution [leur] imagination » (Kuhlke, 2003: 102) et, bien sûr, leur voix. Comme le travail vocal et d'interprétation est ancré dans un engagement du corps, chaque apprenti acteur est amené à développer une forte conscience et compréhension de ses capacités techniques et sensibles, pour ensuite les utiliser à leur plein potentiel.

ABADIE, Didier (2003), « Bases techniques fondamentales », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 163-166.

ARRIOLA, Sylvio (2011), « L'action créatrice de l'acteur dans la pièce *C.H.S.* : étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

CHOUINARD, Normand (2001), « La formation professionnelle de l'acteur : adaptation à la réalité ou moteur de changement? », dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, « Essai », p. 99-112.

DEWEY, John (2010 [1934]), *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et al., Paris, Gallimard, « Folio essais ».

DUSIGNE, Jean-François (2003), « L'entraînement à la croisée des écoles de jeu », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 192-197.

ENGESTRÖM, Yrjö (2008), « Enriching activity theory without shortcuts », *Interacting with Computers*, vol. 20, n°2, p. 256-259.

ENGESTRÖM, Yrjö (1999), « Activity theory and individual and social transformation », dans Yrjö Engeström, Reijo Miettinen et Raija-Leena Punamäki-Gitai (dir.), *Perspectives on Activity Theory*, Sydney, Cambridge University Press, p. 19-38.

ENGESTRÖM, Yrjö (1987), *Learning by Expanding: An Activity-Theoretical Approach to Developmental Research*, Helsinki, Orienta-Konsultit Oy.

FÉRAL, Josette (2003), « Introduction », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 11-25.

KUHLKE, Kevin (2003), « Apprendre à profiter de l'inattendu », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 98-103.

LECOQ, Jacques (dir.) (1997), *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, avec la collaboration de Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, « Cahiers théâtre Éducation ».

LUND, Anna, Jonathan ROBERGE et Jean-François MORISSETTE (2011), « De la performativité en milieu théâtral: la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens », *Cahiers de recherche sociologique*, n°51, p. 47-73.

MAGNAT, Virginie (2001), « Le travail sur soi-même: de Stanislavski à Grotowski », dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur: former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, « Essai », p. 205-232.

NADEAU, Michel (2003), « Pour une pédagogie de l'acteur-créateur », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu: former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 63-68.

PARK, Sangok (2008), « From Housewives to Environmental Activists: A Cultural Historical Activity Theory Analysis of Learning in a Korean Community-Based Organization », thèse de doctorat, Pennsylvanie, Pennsylvania State University.

PINTAL, Lorraine (2001), « Qu'en est-il de l'art de l'acteur aujourd'hui? », dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur: former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, « Essai », p. 89-90.

SAGEL, Paul-André (2003), « Reste debout! », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu: former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », p. 214-222.

SKELLING DESMEULES, Marie-Eve (2017), « Une finalité commune au travail du corps: l'étude des expériences de formation de l'acteur au regard de la théorie de l'activité selon des professeurs de voix, d'interprétation et de mouvement », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (2018), « Baccalauréat en art dramatique », www.etudier.uqam.ca/programme?code=7601



PARCOURS CRITIQUE

Scènes de Téhéran : regards sur le 36^e Festival Fadjr de théâtre

CHRISTINE HAMON-SIREJOLS

Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

L'arrivée à Téhéran sous un brillant soleil d'hiver saisit d'autant plus que l'on vient des grandes villes du sud abandonnées par les touristes en cette période de l'année. Après Ispahan et Chiraz dont l'éclat éblouit encore les yeux, après le silence de Yazd, oasis hérissée de tours où l'empreinte du zoroastrisme est toujours présente, après Persépolis déserte où l'imagination peut tout à loisir se représenter les fastes de l'Empire achéménide ou la dernière grande fête théâtrale du shah¹, la capitale surprend par son gigantisme et son agitation incessante. Ici, le trafic est si dense et si chaotique qu'il rend toute traversée périlleuse pour les piétons. Ici, les portraits photographiques des martyrs de la guerre Iran-Irak, omniprésents dans les villes de province, ont cédé la place aux fresques géantes peignant l'assomption des héros dans un style parfois proche du surréalisme. Ici, la richesse du pays s'étale de façon ostentatoire au fur et à mesure que l'on grimpe du sud de la ville vers le nord, et les tchadors noirs des femmes de Kashan ont fait place à des voiles artistiquement retenus par des lunettes de soleil, parfois même à un manteau jaune ou rouge tranchant sur les vêtements résolument neutres des passantes.

Dans le centre de la ville, à proximité des parcs où se rassemble la jeunesse de Téhéran, des panneaux colorés bien visibles annoncent en persan la tenue du trente-sixième Festival Fadjr, commémorant le début de la révolution islamique. Le festival de théâtre, traditionnellement situé en janvier, a atteint en ce début d'année 2018 une importance jamais égalée, cependant que son

1 C'est à Persépolis que le dernier shah, désireux de célébrer avec faste les origines de l'Empire perse, invita à partir de 1967 un grand nombre d'artistes célèbres, parmi lesquels Peter Brook en 1971 avec *Orghast* et Robert Wilson en 1972 avec *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*.

pendant cinématographique prendra le relais au début du mois de février. Dans une capitale où la moyenne de la population a moins de trente ans et où le niveau de scolarisation est élevé, on ne saurait s'étonner du grand nombre de jeunes spectateurs qui attendent, impatients, l'ouverture des portes des théâtres avant chaque représentation. À Téhéran, les universités sont nombreuses et cinq d'entre elles délivrent des enseignements en arts du spectacle, auxquels il faut ajouter les cours de quelques écoles privées. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que la venue de troupes étrangères provoque des cohues devant les salles de spectacle dont toutes les marches se trouvent promptement occupées par un public curieux et enthousiaste.

LES LIEUX DU FESTIVAL

D'ailleurs, à Téhéran, les salles sont bien plus nombreuses que ne pourrait l'imaginer un voyageur occidental. Construites pour la plupart à l'époque du shah, confortables et plutôt bien équipées, elles se regroupent dans le centre de la capitale autour de quelques grands pôles : le Théâtre de la Ville (figure 1) et ses cinq salles; la Maison des artistes iraniens, lieu d'expositions et de conférences également doté de salles de spectacle, et le Vahdat Hall (anciennement Roudaki Hall), construit en 1967 à l'initiative de la princesse Farah Diba sur le modèle de l'Opéra de Vienne. Fermé en 1979 par la révolution islamique, le théâtre a rouvert ses portes en 2003 pour des concerts de musique traditionnelle, l'opéra restant interdit tout comme le ballet. En face de l'Opéra, deux autres salles ont été ouvertes, dont une consacrée au théâtre de marionnettes, le Ferdowsi Hall, aménagé dans une ancienne salle de répétition. À ces lieux bien identifiés viennent s'ajouter des salles de théâtre universitaire comme le Molavi Hall, des théâtres privés comme le Théâtre Arghanoun et bien des endroits atypiques inclus pour la circonstance dans le programme du festival. Citons le RooBeRoo Mansion transformé en lieu culturel multidisciplinaire ou le Théâtre Aftab installé dans l'ancienne piscine d'une riche villa. Tous ces lieux, et beaucoup d'autres, ont accueilli les activités du festival, depuis les résidences d'artistes ouvertes le 12 janvier jusqu'à la clôture officielle du festival le 29.

Avant l'ouverture officielle, quatre résidences d'une semaine, regroupant chacune en moyenne cinq artistes réunis autour de thématiques particulières, ont également permis des échanges entre jeunes créateurs iraniens et étrangers. Des acteurs, chorégraphes, performeurs, plasticiens, musiciens, *sound designers*, auteurs, marionnettistes et metteurs en scène ont travaillé ensemble sur quatre thèmes : « l'art urbain », « les différentes approches méthodologiques des répétitions », « les frontières invisibles entre espace privé et espace public » et « la crise de l'eau » (question brûlante en Iran). Le résultat de ces recherches, présenté au public le 19 janvier, annonçait les grandes orientations du festival : les performances *in situ* (*site-specific*), la chorégraphie contemporaine, les recherches multidisciplinaires et l'écriture dramatique. En marge de ces résidences, des dizaines de participants de tous âges ont pu également suivre des ateliers

menés par de jeunes artistes étrangers, tel cet atelier conduit par une jeune danseuse brésilienne, étudiante à l'Université de Giessen, entraînant un groupe d'une vingtaine de personnes dans un programme d'expressivité corporelle dont l'intitulé évitait cependant soigneusement le terme honni de «danse».

DIVERSITÉ DE LA PROGRAMMATION

Plus de deux cents spectacles différents ont été présentés en onze jours : près de cinq cents représentations mêlant textes occidentaux célèbres (*Hamlet*, *Un ennemi du peuple*, *Le cercle de craie caucasien*) et pièces contemporaines (*Art* de Yasmina Reza, *The History Boys* d'Alan Bennett) et, surtout, de très nombreuses productions iraniennes originales – théâtre dramatique et performances corporelles, opéra de marionnettes et spectacles itinérants, théâtre de rue et spectacles multimédias – jouées devant plusieurs centaines de spectateurs ou pour une seule personne. Impossible de rendre compte d'une telle profusion. Je me contenterai donc d'évoquer les spectacles qui m'ont le plus séduite ou ceux qui ont connu le plus grand succès.

Comme tout festival, celui de Téhéran se devait de décerner des prix. Les spectacles étaient donc répartis selon un certain nombre de critères qui ne suffisaient pas toujours à orienter les choix du public. Les productions classées dans la catégorie «compétition internationale» étaient bien entendu les plus suivies, et particulièrement les spectacles européens invités. Dans cette catégorie, *La mélancolie des dragons*² de Philippe Quesne suscita un vif enthousiasme. Le pari de l'organisateur de la section internationale, Arvand Dashtaray, avait été de sélectionner des formes scéniques inconnues jusqu'ici en Iran. Le théâtre décalé de Philippe Quesne, fait d'images bricolées tout droit sorties de l'imaginaire enfantin, et l'esprit de dérision qui anime tout le spectacle trouvaient également un écho dans la programmation d'une création ancienne de Jérôme Bel, *Shirtologie*³, performance pour un seul interprète, entrecoupée pour la circonstance d'extraits d'interviews du chorégraphe explicitant sa démarche artistique. «Non-danse» et «non-théâtre», la performance des jeunes plasticiens qui représentaient la France proposait au public de construire des architectures éphémères à partir de boîtes de carton⁴.

À l'opposé de cette sélection, *Bigmouth*, un spectacle solo de Valentijn Dhaenens venu de Flandre, et *Guilty Landscapes*, performance interactive du Hollandais Dries Verhoeven présentée dans une galerie, avaient un caractère nettement plus politique. La violence de l'image grand format de Homs en ruine à laquelle le spectateur isolé se trouvait confronté dans le noir, durant plusieurs

- 2 *La mélancolie des dragons*, spectacle de Philippe Quesne créé en 2010 au Théâtre du Rond-Point, Paris.
- 3 *Shirtologie*, spectacle de Jérôme Bel, créé en 1997 au Centre culturel de Belém, Portugal. Dans ce spectacle de vingt minutes qui a fait le tour du monde, un ou plusieurs interprètes examinent attentivement une série de tee-shirts accumulés dont ils se dépouillent un à un.
- 4 *Shelter* de Gaël Chaillat et Ramona Poenaru était inspiré par la cabane de Thoreau évoquée dans *Walden*.

minutes, ne pouvait que rappeler le rôle de l'Iran dans le conflit syrien, et dans *Bigmouth*, les discours de leaders historiques repris, face au public, par un acteur imitant la voix et le phrasé de Joseph Goebbels, de George W. Bush, d'Oussama ben Laden et de bien d'autres soulignaient avec force la place de la rhétorique dans tout système totalitaire. Je ne suis pas sûre cependant que la première citation de *Bigmouth*, tirée du texte du «Grand inquisiteur» dans *Les frères Karamazov*, ait été comprise comme une référence possible au Guide suprême... Quoi qu'il en soit, Dhaenens a bien été sélectionné pour le prix du meilleur acteur (mais non retenu).

CONTRÔLE DE LA CENSURE

Si ces deux spectacles n'eurent pas maille à partir avec la censure, il n'en alla pas de même pour *Package*, une ancienne pièce de danse-théâtre reprise par Shusaku Takeuchi⁵ qui dut raccourcir considérablement la représentation au lendemain de la première, en supprimant ou en aménageant les passages où les danseurs hommes et femmes se touchaient. L'intervention des censeurs fut plus surprenante pour le *Hamlet* du Kammerspiel de Munich. Dans cette mise en scène très postmoderne du jeune Christopher Rüping, où ne restaient en scène que trois acteurs interprétant tous les rôles et un «Hamlet-machine» préposé, sur le plateau, au bruitage et à la diffusion des voix enregistrées, ce ne furent pas les baquets de sang déversés sur le plateau tout au long du spectacle, ni l'interprétation d'Ophélie par un homme qui choquèrent, mais le fait que l'acteur jouait ce rôle torse nu. Cette version de *Hamlet*, parfois difficile à suivre pour le public, suscita beaucoup de curiosité mais n'obtint pas le succès remporté par la mise en scène de Thomas Ostermeier un an plus tôt. Elle valut cependant à Katja Bürkle le prix de la meilleure actrice.

L'adaptation aux demandes de la censure fut plus complexe pour la compagnie Rimini Protokoll, invitée à reprendre à Téhéran son spectacle itinérant *Remote X*⁶. Arrivés dans la ville plusieurs semaines avant le début des représentations, les artistes durent renoncer à leur itinéraire habituel, car l'autorisation ne leur avait pas été donnée de commencer leur parcours dans un cimetière avec une méditation sur la vie et la mort, ni de passer par une mosquée. *Remote Téhéran* n'en fut pas moins une expérience forte pour tous ceux qui purent y participer. Durant neuf jours, un groupe d'une cinquantaine de personnes munies de casques stéréo parcourut la ville pendant presque deux heures en suivant les ordres d'une voix synthétique féminine assumant le rôle de «gardienne du troupeau». Invités à marcher vite ou à courir, à traverser les rues ou à se stationner, les participants étaient amenés à regarder leur ville d'un œil neuf. Commencée dans

5 *Package* a été créé aux Pays-Bas en 1993 par le chorégraphe Shusaku Takeuchi. La version présentée était une reprise de 2015 avec des interprètes de l'Antagon TheaterAKTion de Francfort.

6 *Remote X* est un parcours urbain guidé dont le premier épisode a eu lieu à Avignon en 2013. Depuis, il a été présenté dans de nombreuses villes du monde entier. Les hasards de la programmation font qu'il devait être repris à Jérusalem peu de temps après son passage à Téhéran.

un parc qui fournissait l'occasion d'un commentaire sur les rapports de l'homme à la nature artificiellement créée, la déambulation se poursuivait dans un quartier résidentiel, puis dans une zone commerçante, ensuite avec un trajet en métro, pour s'achever sur le toit du Théâtre de la Ville. Ce parcours était l'occasion pour la voix présente/absente de commenter sur le mode philosophico-sociologique les caractéristiques de l'architecture à Téhéran, d'interroger les effets de la vie urbaine sur les habitants, de faire voir une entrée de station de métro comme un grand plateau de théâtre que les humains ne font que traverser, ou encore le reflet du groupe dans un grand miroir convexe comme une image éphémère dont les figurants seraient bientôt appelés à disparaître un à un. Remplaçant astucieusement la méditation dans le cimetière, cet épisode donnait au parcours une gravité aussitôt démentie par des séquences plus légères. Récompensé d'une « mention spéciale » du jury, *Remote Teheran* suscita un très vif intérêt chez les jeunes professionnels du théâtre en particulier.

NARGES DE HOSSEIN TAVAZONIZADEH

Je devais avoir une autre preuve de ce goût des spectacles immersifs en assistant à *Narges*, la création qui m'a sans doute le plus touchée au cours du festival. Le spectacle, réunissant cinq actrices et ouvert seulement à quatre spectateurs à la fois, se déroulait durant une heure et demie dans une belle maison abandonnée, construite sur une artère principale de la ville. Derrière une façade géométrique de marbre rose s'ouvrait une demeure probablement construite par un architecte dans les années 1960 et abandonnée au moment de l'exil du shah. Les papiers peints en étaient arrachés, le jardin à l'abandon, la piscine envahie de végétation. Ce bâtiment longtemps domaine des chats errants avait été racheté par une association culturelle pour y servir de lieu d'expérimentation à de jeunes compagnies qui pouvaient le transformer provisoirement pour leur projet. L'expérience débutait dans le sous-sol de la maison où les quatre spectateurs étaient habillés d'une blouse d'hôpital en intissé. Nous étions ensuite conduits dans une pièce située au même niveau et donnant sur le jardin (figure 2) où le récit de la vie de Narges commençait. Deux jeunes actrices en tchador racontaient l'enfance d'une petite fille, son mariage à neuf ans (âge légal pour se marier⁷ instauré par Rouhollah Khomeini dès son arrivée au pouvoir), son divorce un an plus tard, la honte qu'en ressentit sa famille rurale et son départ vers Téhéran sur les conseils de sa mère. Parallèlement, deux actrices, habillées en garçons, racontaient l'histoire du point de vue d'Ali, un jeune garçon amoureux de Narges dès l'enfance. Cependant que les quatre participants étaient assis sur des chaises alignées face au jardin, les deux jeunes femmes en tchador s'approchaient peu à peu, arrivant par derrière en murmurant à leurs oreilles, puis en reprenant un peu plus fort ce récit de vie brisée. Le travail vocal des interprètes fait de relais, de chevauchements et de reprises chorales de la parole donnait à cette scène la force douloureuse d'une confession intime. Au premier

7 Il a ensuite été repoussé à treize ans sous la présidence de Mohammad Khatami.

étage de la maison, les spectateurs étaient invités à prendre place dans le « cabinet d'un médecin » qui examinait les dessins qu'ils avaient été priés d'apporter. Témoins? Malades? Coupables? Nous étions ensuite confrontés de très près, face à face, aux actrices qui continuaient leur récit : celui de l'amour impossible d'Ali pour Narges qu'il cherche dans Téhéran, celui de Narges survivant à sa douleur, condamnée pour le reste de sa vie à la solitude. J'étais la seule femme du groupe. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'une des deux jeunes interprètes de Narges me choisit pour reprendre son histoire, les yeux dans les yeux, avec une intensité telle dans son regard et sa voix qu'une violente émotion me saisit alors même que je ne comprenais pas les mots qu'elle prononçait, n'ayant eu accès qu'à un résumé en anglais du récit. Je constatais en tout cas que les hommes présents, que je connaissais peu, s'étaient sentis si mal à l'aise – sans doute un effet de neurones miroirs – qu'ils ne purent parler par la suite de ce moment du spectacle. Après cet épisode, le groupe fut entraîné au second étage, dans des pièces qui avaient été des chambres, où les deux interprètes du personnage d'Ali reprirent la main sur le récit, racontant sa rencontre avec Narges à Téhéran, la suggestion qu'elle lui fit d'abandonner son métier de modèle pour se rapprocher de la mer qu'il avait toujours aimée. Le récit prit alors une tournure nettement plus poétique avec l'évocation de la vie du pêcheur, toujours hanté par le souvenir de cet amour impossible. Après une courte étape dans une chambre où chaque participant pouvait dialoguer avec une interprète, le groupe se retrouva au rez-de-chaussée de la maison, à la nuit tombée, pour une sorte de veillée à la lueur des bougies, tandis que les quatre actrices mêlaient leur voix dans un texte choral mi-parlé mi-chanté d'une grande beauté.

Le Kariz Arts Group fondé par TavazoniZadeh n'en est pas à sa première expérience dans le domaine du théâtre *in situ*⁸, mais il a aussi expérimenté d'autres formes traitant de sujets en lien avec la place des femmes en Iran dans un dispositif frontal traditionnel. Si *Parvaneh (Le papillon)*, présenté au précédent Festival Fadjr, s'inscrivait également dans l'architecture d'un bâtiment abandonné pour interroger un rituel toujours vivace de demande en mariage, *Dix heures moins vingt le matin*, créé en septembre 2017, se situe dans la tradition du théâtre documentaire, reprenant le verbatim de propos tenus par des femmes d'âge mur, les mères de certaines interprètes parfois, parlant de leur enfance, de leur mariage, de leurs espoirs et de leurs souffrances.

DES SUJETS BRÛLANTS

Narges, évoquant le mariage des fillettes en Iran, n'était cependant pas un cas isolé dans la programmation du festival. D'autres spectacles abordaient des sujets tout aussi brûlants sur le plan sociétal, alors même que la censure semblait s'exercer avant tout sur des questions purement formelles. C'est ainsi que le premier prix du festival fut décerné *ex aequo* à *La*

8 Voir la description que Sylvie Martin-Lahmani fait du *Papillon*, spectacle en immersion réalisé par Hossein TavazoniZadeh, vu au Festival Fadjr en janvier 2017 (Martin-Lahmani, 2017).

mélancolie des dragons et à *The History Boys*, pièce mise en scène par Ashkan Kheilnejad⁹. La question de l'homosexualité, sous-jacente dans ce texte qui dépeint la préparation d'un groupe de jeunes élèves de *high school* désireux d'entrer à Oxford ou à Cambridge, n'était donc pas totalement taboue.

Le succès de *Pinkish Blue* était plus surprenant encore pour un observateur occidental. Dans ce spectacle, écrit et mis en scène par une jeune femme nommée Sanaz Bayan, les réalités des personnes transgenres se trouvent clairement évoquées. S'il est vrai que l'Iran autorise dans certaines conditions les opérations de changement de sexe¹⁰, la représentation scénique de cette transition n'allait pas de soi. Bayan a d'ailleurs essuyé le refus de plusieurs comédiennes avant de réunir son équipe. Elle a cependant reçu l'appui d'une célèbre actrice, Nasim Adabi¹¹, qui a accepté de jouer le rôle principal, travestie en *drag queen*¹². Le fait que le ministre de la santé, Hassan Qazizaeh Hashemi, ait assisté à une représentation en compagnie de sa femme est malgré tout révélateur de certains changements dans la société iranienne.

Sanaz Bayan était également l'auteurice d'une pièce intitulée *Shelter* et mise en scène par Amin Miri. Dans cette pièce, inscrite dans la tradition du théâtre documentaire et issue d'un long travail d'entretiens dans les taudis de Darvazeh Ghar, dans la banlieue sud de Téhéran, c'est la prostitution des femmes liée à la dépendance à la drogue¹³ qui était au cœur du spectacle. *Shelter*, créé en février 2017, semble même avoir attiré l'attention de plusieurs organisations gouvernementales sur ces questions. Miri n'en était d'ailleurs pas à un coup d'essai dans ce domaine du théâtre documentaire puisqu'il a mis en scène en 2013 *The Blue Feelings of Death*, une pièce consacrée à sept jeunes adolescents emprisonnés pour meurtre, attendant leur majorité pour être exécutés. Ce spectacle avait également fait beaucoup de bruit et avait permis de collecter des fonds pour payer des avocats pour les condamnés.

Si ces différentes œuvres étaient assez exceptionnelles dans l'ensemble des productions présentées durant le festival, elles n'en traduisent pas moins une évolution intéressante dans les rapports entre le théâtre et la censure. Celle-ci semble se concentrer actuellement sur les formes de la représentation : interdiction de la danse, de la nudité, des contacts hommes-

9 Ashkan Kheilnejad s'est fait connaître avec sa mise en scène de *Whispers Behind the Battle Line*, une pièce d'Alirezā Nāderi montée en 2012 et reprise en 2017 qui montre des soldats iraniens et irakiens sympathisant par une nuit de Ramadan. Le fait est avéré, mais son évocation est surprenante dans un pays où les « martyrs » de la guerre Iran-Irak sont exaltés à chaque coin de rue.

10 Curieusement, cette *fatwa* a été prise au lendemain de la révolution islamique.

11 Nasim Adabi a également accompagné le metteur en scène Mohammad Rasoulof au Festival de Cannes de 2017 pour la présentation de son film *Un homme intègre*, interdit jusqu'ici en Iran.

12 Plus étonnant encore, Saman Arastoo, artiste transgenre, s'est produit au Théâtre Aftab dans *Be Who You're Not*, un solo racontant sa vie, de son mariage forcé à son opération d'affirmation du genre.

13 La prostitution comme la consommation de drogue sont passibles de lourdes peines en Iran. Cependant, ni l'une ni l'autre n'ont disparu, le trafic de stupéfiants continue même de ravager le sud-est du pays.

femmes, du chant des femmes en public, tout en tolérant des spectacles consacrés à des questions sociétales sensibles. Néanmoins, tout ce qui touche à une critique plus directement politique du régime se trouve prohibé : traiter de la corruption ou de l'emprise religieuse est impossible, les mollahs tout comme les gardiens de la révolution¹⁴ demeurant intouchables. Dès lors, les artistes de théâtre doivent constamment jouer avec ces lignes rouges, comme les femmes de Téhéran jouent avec leur voile : comment échapper dans ces conditions à une forme de schizophrénie ?

CHANTER ET DANSER MALGRÉ TOUT ?

Au cours du festival, la censure de la danse fut également pour moi un sujet d'étonnement. D'un côté, j'entendais le récit des limitations imposées à certains spectacles étrangers ou encore à tel ou tel atelier ; de l'autre, je voyais des représentations qui avaient bien les caractéristiques d'un spectacle dansé¹⁵. Ainsi en allait-il d'une « grande forme », intitulée *Pianistology*¹⁶, produite par le Théâtre de Mashhad, la seconde ville du pays, beaucoup plus religieuse que Téhéran. Le titre pouvait laisser entendre un spectacle décalé, centré sur la présence d'un piano. Il n'en était rien. La pièce traitait d'une sombre histoire de manuscrit volé dans un couvent médiéval, manuscrit censé renfermer les secrets de l'histoire du monde passé (Persépolis), présent (Michel-Ange) et futur (Munch et la guerre d'Irak), tous figurés par des projections sur un écran central. Les déplacements très chorégraphiés des protagonistes avaient à mes yeux toutes les caractéristiques d'une comédie musicale, mais peut-être la représentation caricaturale du couvent de femmes, dirigé par une mère supérieure sadique, outrageusement maquillée qui chantait et « dansait » tout en torturant le voleur prisonnier, avait-elle contribué à l'autorisation du spectacle. J'y vis en tout cas une preuve de la tolérance toute relative à l'égard des religions non musulmanes. Présentée dans la section « compétition du théâtre iranien », la pièce obtint, grâce à la profusion de moyens déployés et aussi, sans doute, pour récompenser une production venue de la seconde ville du pays, le prix du meilleur spectacle de cette catégorie.

Dans un pays où opéra et danse sont officiellement interdits, un glissement discret semble donc s'opérer du côté des formes hybrides, à la frontière de la comédie musicale¹⁷ ou de la

14 Ces derniers, directement rattachés au Guide suprême, l'ayatollah Khamenei, contrôlent l'armée et une grande partie de l'économie.

15 La pression des conservateurs demeure cependant très forte sur cette question : le 15 mars 2018, le maire réformateur de Téhéran, Moammad Ali Najafi, a été poussé à la démission pour avoir assisté, à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes, à une cérémonie au cours de laquelle dansaient des fillettes dont l'âge a fait l'objet de discussions. Selon la charia, il est interdit à des filles de plus de neuf ans de danser en public.

16 *Pianistology*, texte de Sahand Kheirabadi mis en scène par Mohammad Niazi.

17 C'est ainsi qu'était également présenté dans la compétition internationale, mais pour une seule représentation, un *Oliver Twist* regroupant plus d'une centaine d'interprètes mis en scène par Hossein

danse-théâtre, qui connaissent visiblement un grand succès. C'est à la danse-théâtre que me fit irrésistiblement penser *La liste des morts*, un spectacle beaucoup plus réussi, écrit et mis en scène par Reza Servati¹⁸, qui mobilisait également de grands moyens. Le point de départ était une libre adaptation d'une pièce de Tadeusz Różewicz, *Le fichier*, complétée par un texte du poète autrichien Erich Fried. Le « héros » de la pièce, un jeune musicien, figure inconsistante et absurde, poursuivi par un sentiment de culpabilité pour avoir provoqué involontairement la mort de ses parents, mais aussi pour avoir trahi sa femme et abandonné sa maîtresse, vit entouré de ces fantômes qui réclament d'être ramenés à la vie grâce à sa musique. Sur le point de sombrer dans la folie, il finira cependant par créer une œuvre musicale qu'il dédiera non pas aux morts, mais aux vivants. Au centre du plateau, un immense piano à queue noir, à la fois lit et catafalque, servait de pivot à la première partie du spectacle. Tout autour, une trentaine d'acteurs évoluait avec des gestes d'automates. Les morts familiers réclamant leur dû étaient traités sur le mode grotesque, tandis qu'un chœur vindicatif de défunts, formé de comédiens au visage blafard, aux yeux cernés de noir, à la langue rouge et pendante, s'employait à torturer le musicien. Le travail vocal à la frontière du parlé-chanté était soutenu par une composition musicale rythmée par des basses, cependant que les déplacements chorégraphiés des acteurs évoquaient nettement l'expressionnisme allemand¹⁹. Le spectacle était surprenant pour une spectatrice déroutée par son esthétique très datée, mais la maîtrise corporelle et vocale des interprètes était incontestable et le propos sans doute plus politique qu'il n'y paraissait au premier abord : dans un pays où l'image des martyrs de la guerre Iran-Irak continue trente ans plus tard de peser sur la vie des Iraniens et, notamment, sur celle d'une population jeune qui n'a pas connu le conflit, le refus final du héros de célébrer les morts prenait très probablement une dimension critique que la censure pouvait malgré tout difficilement remettre en cause.

Je découvris une autre façon de jouer avec l'interdit qui règle l'opéra et la danse en voyant *Khayyam*²⁰, un opéra pour marionnettes présenté au Ferdowsi Hall (figure 3). La musique de cet opéra écrit et mis en scène par Behrouz Gharibpour²¹ avait été commandée à Amir Behzad, un musicien iranien très inspiré par la musique traditionnelle. À la création, en juillet 2017, un célèbre chanteur persan interprétait le rôle de Khayyam entouré de dix-sept chanteurs et d'un chœur de trente personnes. Au Ferdowsi Hall, la musique était, bien entendu, enregistrée. Les marionnettes à fils, hautes d'une soixantaine de centimètres, réalisées avec une grande perfection, et les

Parsaei. Inspiré officiellement par le film de Carol Reed, ce spectacle musical dans lequel jouaient des acteurs de cinéma célèbres fut donné dans la grande salle du Vahdat Hall (ancien opéra).

18 Reza Servati est devenu célèbre en 2012 en Iran avec sa mise en scène de *Woyzeck* de Georg Büchner.

19 On pouvait penser à Kurt Jooss, chorégraphe et danseur allemand, et à sa *Table verte* de 1932.

20 Célèbre mathématicien et astronome des XI^e et XII^e siècles, Omar Khayyam était aussi un grand poète connu pour ses quatrains, les *Rubaiyat*.

21 Le marionnettiste Behrouz Gharibpour a acquis une renommée internationale et reçu de nombreux prix pour ses spectacles, notamment ceux inspirés par la vie des poètes iraniens du Moyen Âge, Rûmî et Hafez. Il est également l'auteur de documentaires et de séries télévisées.

décors évoquant la vie de Khayyam étaient remarquables par leur précision et la qualité des effets spéciaux. J'ai pu dénombrer vingt-cinq manipulateurs pour les poupées, les décors et les éclairages du castelet, ce qui dit assez le niveau technique de la représentation. Le théâtre de Garibpour jouit à juste titre d'une très grande réputation en Iran²².

PRÉSENCE D'UN THÉÂTRE RITUEL

Parmi ces productions remarquables flirtant avec des genres interdits, je pourrais également évoquer *Or Prometheus*, mis en scène par Shahab Agahi au Molavi Hall, théâtre de l'université, placé ouvertement sous le patronage de Peter Brook dont les photos de spectacles figurent en bonne place sur les murs de l'entrée. Dans la salle, les spectateurs étaient installés dans un dispositif bifrontal au centre duquel évoluaient quatre acteurs, trois femmes et un homme, dans un spectacle très ritualisé, présenté dans la langue de l'Avesta²³, une langue impénétrable pour la plupart des spectateurs, entrecoupée de textes plus chantés que parlés, pour l'essentiel en langue kurde. Avant que le public n'entre dans la salle, le metteur en scène prenait la parole pour dédier son spectacle à tous les humains victimes de violence et, s'il ne parlait pas directement de répression politique, les spectateurs ne pouvaient manquer de voir dans la violence faite par Zeus au rebelle Prométhée une allusion à la répression des récentes manifestations²⁴. Vêtus de noir, avec de simples bouts de tissu rouge pour évoquer le sang versé, les acteurs se déplaçaient en mouvements chorégraphiés, les femmes reculant au moment où elles semblaient prêtes à toucher le corps de l'homme, faisant ainsi de l'interdit un pivot de la composition gestuelle. Dans cette représentation où je crus voir un hommage à *Orghast*²⁵, le célèbre spectacle présenté par Peter Brook à Persépolis en 1971, s'affirmait une tendance du théâtre iranien dont on m'a dit qu'elle était toujours très présente: celle d'un théâtre rituel, associant au souvenir idéalisé des maîtres du XX^e siècle des traditions musicales encore vivaces dans certaines régions et les traces d'une ancienne culture antérieure à l'islam.

De fait, plusieurs spectacles, parmi les réalisations présentées comme expérimentales, m'ont paru marqués par une référence au théâtre rituel tout à la fois inspiré par la tradition religieuse

22 Il existe aussi d'autres formes plus modestes utilisant des marionnettes comme dans *Pink Cloud* du Leev Theatre Group ou le très touchant *Flight N°745* de Majan Poorgholamhossein, tous deux présentés au BOZAR (Palais des Beaux-Arts) de Bruxelles en mars 2018 dans le cadre du festival *Welcome to Iran*.

23 L'Avesta, textes sacrés du zoroastrisme, religion de la Perse antique, dont les plus anciens remontent sans doute à 1000 ans avant Jésus-Christ.

24 Le festival suivait de peu les manifestations contre la vie chère et les guerres extérieures soutenues par l'Iran, manifestations qui ont éclaté dans de nombreuses villes de province.

25 Dans *Orghast*, nom également donné à la langue imaginaire créée par Peter Brook et Ted Hughes, le mythe de Prométhée constituait aussi le thème central du spectacle. La langue parlée par les acteurs s'inspirait du grec ancien et de la langue de l'Avesta.

Figure 1 : Théâtre de la Ville de Téhéran (Iran). Juin, 2015. Photographie de Setare Maleky.



Figure 2 : *Narges*, avec Mina Zaman, Parastoo Ghorbani et Aida Toutouchi. Résidence abandonnée, Téhéran (Iran), janvier 2018. Photographie d'Ali Ahmadian.



Figure 3 : Affiche promotionnelle de *Khayyam*, opéra pour marionnettes de Behrouz Gharibpour présenté au Ferdowsi Hall de Téhéran (Iran) du 21 au 27 janvier 2018.



du Tazieh²⁶ et par la mémoire du Festival des arts de Chiraz-Persépolis²⁷ devenu mythique dans le milieu du théâtre. J'ai pu également constater combien l'admiration des jeunes metteurs en scène pour Jerzy Grotowski est encore vive, d'autant plus qu'elle s'associe à l'influence plus récente d'Eugenio Barba, venu présenter son spectacle *The Tree*, en janvier 2017, au Festival Fadji dans le cadre duquel il a également donné un atelier très suivi. Ajoutons à cela la présence de pédagogues russes et polonais, moins connus, dans les cours d'interprétation et l'on comprendra pourquoi la concentration et l'intensité expressive du jeu de nombre de jeunes acteurs iraniens sont si saisissantes. Ce niveau d'interprétation, dont on peut avoir une idée à travers des films comme ceux de Jafar Panahi²⁸ ou de Mohammad Rasoulof²⁹, se retrouve dans les spectacles professionnels, mais aussi dans des formes plus expérimentales dont le festival offrait un bel échantillon.

UNE SECTION DE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Dix spectacles de jeunes metteurs en scène étaient présentés dans la section « Try Out » qui avait pris ses quartiers au Théâtre Aftab. Il s'agissait tantôt de parties de spectacles déjà fixées, tantôt du résultat de répétitions en cours mêlant les formes les plus diverses : texte écrit par un auteur-metteur en scène ou collectivement, théâtre du mouvement, « chorégraphie », création musicale... Les moyens déployés étaient toujours minimalistes en raison des contraintes budgétaires, mais l'objectif était de soumettre ces œuvres en devenir à la discussion avec d'autres jeunes créateurs et un public composé pour l'essentiel d'étudiants en arts du spectacle.

C'est dans ce contexte que fut présenté *Spinoza, and Us, and the Others*, mis en scène par Mohammadreza Aliakbari, sans doute le spectacle le plus remarqué dans cette catégorie. Baruch Spinoza est une figure très admirée de la jeunesse cultivée iranienne et la représentation prenait pour cette raison une forte signification. Le spectacle débutait par des exercices corporels accompagnant des textes du philosophe, puis il basculait vers des thèmes brûlants : la persécution des Juifs de la diaspora à l'époque de Spinoza, mais aussi les attaques des Juifs orthodoxes

26 Le Tazieh est un théâtre rituel très populaire dans la religion chiite qui retrace le martyr de l'imam Hossein et de ses compagnons. Il se joue un peu partout en Iran au moment des fêtes de l'Achoura.

27 De 1967 à 1977, le Festival des arts de Chiraz a accueilli les plus grands artistes venus du monde entier. Patronné par la shahbanou Farah Pahlavi, le festival se voulait un lieu de rencontres internationales. Des spectacles et des concerts d'artistes venus d'Afrique et d'Asie y furent présentés, aussi bien que le *Prince constant* de Grotowski ou des spectacles de Robert Wilson, Peter Brook, Victor Garcia, etc. Le festival fut supprimé par la révolution islamique.

28 Jafar Panahi, interdit de tournage en Iran depuis de nombreuses années, a néanmoins réussi à réaliser avec les moyens du bord plusieurs films primés dans des festivals internationaux, notamment *Taxi Téhéran* (2015), une docufiction dont il est aussi l'interprète principal.

29 Mohammad Rasoulof, qui a réalisé en 2017 *Un homme intègre* (prix Un certain regard au Festival de Cannes), un film dénonçant la corruption généralisée, a subi de nombreuses pressions de la part du régime.

contre ce dernier et, pour finir, l'évocation du nazisme avec la Nuit de cristal. Toute cette partie de la représentation était accompagnée de chants ladino³⁰ d'une grande beauté. Le spectacle s'achevait par un retour plus apaisé au théâtre gestuel.

La plupart des propositions artistiques de cette section étaient le fruit de longs mois de travail. Privilégiant tantôt la parole, tantôt l'engagement corporel, ces spectacles, malgré leur inégal aboutissement, donnaient une idée intéressante de la richesse des recherches en cours. Ainsi *Stage Direction* de Keyvan Sarresteh se présentait comme un *work in progress* de caractère quasi philosophique sur la mémoire corporelle. Les spectateurs, divisés en plusieurs groupes, étaient invités à suivre les comédiens sur les traces de divers événements du passé dont ils tentaient de reconstruire physiquement le déroulement initial. Le processus judiciaire de la «reconstitution» devenait ainsi la matière même de l'expérimentation théâtrale: une démarche prometteuse, quoiqu'encore inachevée³¹.

D'autres artistes présents dans la section «Try Out» avaient, tout comme Sarresteh, déjà été repérés à l'étranger, soit qu'ils y vivent de façon permanente, soit qu'ils y aient déjà accompli une partie de leur parcours. Tel était le cas de Ehsan Hemat présentant *I Put a Spell on You*, un spectacle regroupant douze performeurs, qu'il avait réalisé avec l'aide d'une bourse du gouvernement flamand. Danseur et performeur, Hemat a été impliqué dans *Dance on Glasses*, la pièce d'Amir Reza Koohestani qui a tourné dans toute l'Europe. Il a aussi dansé dans la compagnie de William Forsythe et participé à divers projets en Angleterre, en Belgique et aux Pays-Bas³².

De son côté, Mohammad Abbasi, également danseur, performeur et interprète de *Dance on Glasses*, présentait au Molavi Hall sa version de *Secret*, une pièce de Davoud Zare³³ dans laquelle il parlait et «dansait» avec une poule dont il annonçait l'exécution en début de spectacle. Suspendu tête en bas avec son volatile à la fin de la représentation, le performeur ne mettait pas sa menace à exécution, mais le spectacle reposait largement sur cet horizon d'attente et la frayeur d'une partie du public, invité à quitter la salle s'il le désirait. La séquence la plus intéressante de *Secret* était cependant l'étonnante danse solo d'Abbasi, se déplaçant dans l'espace à la façon du gallinacé, une approche du geste dansé déjà présente dans son solo *I Am My Mother* où il réinterprétait à sa manière le gestus corporel de sa propre mère. Abbasi, qui a été formé au théâtre à Téhéran puis

30 Chants de la diaspora espagnole et portugaise après l'exil forcé des Juifs à partir de 1492.

31 Sans doute plus connu comme auteur dramatique et traducteur, Keyvan Sarresteh s'essayait ainsi à la mise en scène.

32 Si Koohestani éclipse un peu, par le succès de ses spectacles à l'étranger, le travail de créateurs plus jeunes, certains d'entre eux ont cependant acquis au cours de ces dernières années une réelle reconnaissance, en Belgique et en France notamment.

33 Davoud Zare s'est fait connaître en 2013 avec une performance filmée dans laquelle il exposait les transformations de son corps et de sa pensée au fur et à mesure d'une longue période de jeûne.

en danse au Centre national de danse contemporaine d'Angers, a été en résidence en Allemagne, en Suisse et aux Pays-Bas sans cesser de travailler à Téhéran, où il a fondé en 2010 un « Centre invisible de danse contemporaine » et donné des ateliers *underground* de danse solo. Dans un pays où la danse est officiellement interdite, sa démarche me semble assez emblématique de celle de ces jeunes artistes iraniens tournés vers le monde extérieur, avides d'expérimentations esthétiques et, en même temps, attachés à leur capitale où ils essayent de faire bouger les lignes sans grands moyens matériels et souvent au risque de subir une lourde répression.

Dans les villes les plus conservatrices comme Mashhad ou Qom³⁴, faire du théâtre hors des sentiers battus relève encore davantage de l'exploit. Cependant, j'ai pu parler avec de jeunes acteurs qui se réunissent pour tenter de mettre sur pied une troupe et un cours de théâtre à Qom et ambitionnent d'y monter un projet pour le présenter en public. Dans ces villes où les cinémas sont rares ainsi que les cafés, où les films étrangers circulent sous le manteau, le théâtre demeure un étonnant catalyseur d'énergie. La musique, le chant et la danse s'y glissent en contrebande et l'inventivité supplée le plus souvent au manque de moyens.

Je suis revenue de ce voyage en Iran avec le sentiment d'avoir plongé sans le vouloir au cœur des contradictions du pays. Dans le hall de l'aéroport, des groupes de voyageurs (des pèlerins sans doute), parmi lesquels toutes les femmes portaient un tchador noir, écoutaient pieusement les paroles de mollahs enturbannés, tandis que, dans mon avion vers Paris, plus aucune femme n'arborait un voile après le décollage. Je garde ces deux images présentes à l'esprit comme une métaphore des tensions qui traversent la société. Et le spectacle vivant, comme le corps des femmes, est au centre de ce terrain de luttes. Curieux de toutes les modes venues d'ailleurs, il aspire à la liberté, sans pour autant vouloir renier ce qui fait son identité : la langue et la culture, soigneusement protégées de l'influence arabe. La pression qui s'exerce sur la scène semble ne pas pouvoir durer, mais il est bien difficile de prédire quand cessera ce jeu du chat et de la souris. En attendant, les jeunes artistes, tout comme le reste de la jeunesse éduquée d'Iran, continuent de rêver d'un ailleurs plus libre...

34 Qom est le haut lieu de formation des ayatollahs.

MARTIN-LAHMANI, Sylvie (2017), «Veille de nocés: à propos de *Le papillon*, écrit et mis en scène par Hossein TavazoniZadeh», *Alternatives théâtrales*, n°132, p.76-78.



REVUE DES REVUES

Jeu, n^{os} 166, 168 (2018)

Corps-Objet-Image, n^o 3 (2018)

Alternatives théâtrales, n^o 133 (2017)

En 2017 et 2018, les dossiers thématiques de plusieurs revues théâtrales ont témoigné de l'avancement des questionnements et des technologies, complexifiant davantage la réflexion actuelle sur le théâtre, autant au Québec qu'à l'étranger. Alors que la revue *Jeu* a traité consécutivement de la relation littérature-scène et des arts de la scène à l'ère numérique, *Corps-Objet-Image* s'est penchée sur la question de la réanimation. De son côté, *Alternatives théâtrales* a consacré un numéro à la question de la diversité culturelle sur les scènes européennes.

LA LITTÉRATURE, C'EST LE THÉÂTRE

Dans son éditorial du numéro 166 de *Jeu*, Raymond Bertin souligne que littérature et scène entretiennent des relations de réciprocité depuis longtemps déjà et que malgré tout ce qui peut les distinguer ou les séparer, elles « se complètent, se stimulent, s'interrogent, s'inspirent mutuellement ». La littérature, c'est le théâtre, et vice versa. Bertin annonce les objectifs du dossier thématique : rendre compte de la richesse des liens entre les deux arts et viser à « mettre en lumière ces approches qui amalgament et font se chevaucher les disciplines ». Le dossier thématique de la revue, présenté par Sophie Pouliot, traite de la relation de va-et-vient entre arts de la scène et littérature. Les unir, c'est faire communier l'individuel et le collectif. Le dossier porte enfin sur les deux côtés de la médaille, soit le passage d'une œuvre écrite à une version scénique et le procédé inverse, soit la publication de pièces de théâtre. Fanny Britt et Jean-Philippe Baril-Guérard, qu'on retrouve d'ailleurs en couverture du numéro, sont tous deux à la fois dramaturges et romanciers. Ils ont entretenu une correspondance autour des différences et des similitudes entourant l'acte d'écriture. Leur réflexion explore la question suivante : « Le geste d'écrire reste-t-il essentiellement le même? » Écrire une pièce de théâtre, observent-ils, est un geste plus collectif étant conçu d'abord pour la scène alors qu'écrire un roman nécessite souvent un état de solitude pour advenir. En changeant de forme, c'est un espace de liberté que ces deux jeunes auteurs recherchent. L'adaptation est de plus en plus présente sur nos scènes. Sara Dion propose une réflexion autour de l'écriture au féminin, des premiers romans et de l'autofiction. Dans les dernières années, remarque-t-elle, il y a eu multiplication de romans de jeunes écrivaines adaptés à la scène. Ces textes sont ancrés dans l'ici et maintenant, dans des lieux précis, alors que les personnages sont le produit de ces lieux et de l'époque dans laquelle ils habitent. On semble assister à un réel mouvement social et artistique. Les femmes se rassemblent pour se raconter, pour dévoiler ce

qui les réunit. Selon Pierre-Yves Lemieux, « adaptation » n'est pas le meilleur terme pour définir ce passage du texte à la scène. Adaptation serait un mot fourre-tout. En général, les artistes ne cherchent pas à reproduire des œuvres qui existent déjà, mais plutôt à les recréer, à en transmettre une nouvelle vision en la faisant passer par un nouveau regard. Au mot « adaptation », il préfère le terme de « transcréation », soit « la création d'un artiste à travers la création d'un autre artiste ». Marie-Christiane Hellot a, quant à elle, rencontré divers artistes pour cerner les raisons expliquant la présence récurrente de la figure de l'auteur au théâtre. D'entrée de jeu, une chose semble unanime : la notion de « mentir vrai » est au centre de toute adaptation. Il faut partir de certains éléments et les moduler pour leur faire dire ce qu'on veut. Il faut extirper l'auteur de la littérature pour le faire devenir personnage. Pour sa part, Raymond Bertin se demande pourquoi publier des textes de théâtre. Les avis varient sur la question. D'un côté, certains disent que « lire du théâtre ne va pas de soi », alors que de l'autre, on rappelle que « le livre théâtral est une création en soi », qu'il doit s'autosuffire, mais également que « le texte publié n'est pas définitif, il se veut un objet littéraire autonome », indépendant de la représentation. Au-delà de la relation littérature-théâtre, le dossier thématique tisse un lien plus spécifique entre la poésie, la marionnette, la danse et le théâtre. Par exemple, Dany Boudreault aborde la place occupée par la poésie sur la scène contemporaine. Bien qu'il existe des différences entre l'écriture poétique et l'écriture dramatique, observe-t-il, elles partagent le même pouvoir d'évocation. Ces deux arts vont de pair et Boudreault affirme que la présence de la poésie sur la scène est une nécessité. De son côté, Michelle Chanonat s'est entretenue avec Loup Bleu, le directeur artistique du Théâtre du Sous-marin jaune, et avec son acolyte, Antoine Laprise, autour de la relation entre les marionnettes et les classiques littéraires. La compagnie a une mission précise : adapter les grands auteurs de l'humanité, ceux qu'on hésite normalement à approcher, comme s'ils étaient inaccessibles. Loup Bleu insiste toutefois : bien qu'il reprenne de grands classiques, c'est sa vision, sa lecture des œuvres qu'il met en scène. La marionnette a cet avantage qu'elle « donne carte blanche, elle permet toute liberté ». Mélanie Carpentier, pour sa part, discute de l'alliance entre théâtre et danse. Elle observe que « de l'adaptation narrative à la réécriture dansée, l'interaction entre le domaine des lettres et celui du geste perdure et se réinvente ». Grâce à sa tendance à l'interdisciplinarité, la danse est idéale pour la transposition littéraire. Elle englobe nécessairement les formats plus classiques comme le conte ou le roman, mais également différentes formes comme les carnets, lettres et journaux intimes, les textes dramatiques, les essais et, plus récemment, les nouveaux supports de création nés d'Internet. Force est de constater que la littérature et la scène entretiennent une relation privilégiée dont le dossier thématique rend bien compte. Ces deux disciplines cohabitent de plus en plus, se répondent, se contaminent et chacune gagne des emprunts à l'autre.

LA CULTURE NUMÉRIQUE EN ÉMERGENCE

Le dossier thématique du numéro 168 de *Jeu*, dirigé par Raymond Bertin, porte sur la redéfinition des communications par le numérique. Bien qu'il utilise la technologie dans ses créations depuis de nombreuses années, le milieu des arts semble présenter des réticences à négocier ce virage. En ouverture de dossier, Jean-Robert Bisailon et Michelle Chanonat s'entendent sur un point : « les nouvelles technologies et de l'information et des communications sont déjà partout ». Au-delà de l'utilisation qui en est faite pour la création artistique, elles pourraient transformer la relation entre le théâtre et le spectateur, étant un outil indispensable pour l'étude du public et pour la communication avec celui-ci. Les Conseils des arts, à la suite d'un premier état des lieux du numérique dans les secteurs des arts vivants, ont mis en place de nouveaux programmes spécialement pour le numérique. On parle d'un véritable changement de paradigme, de l'idée de l'expérience totale du théâtre : le spectacle se doit d'exister au-delà de la représentation. D'abord, Mélanie Carpentier s'est entretenue avec trois chorégraphes qui ont dû repenser leur pratique respective en intégrant le numérique à leur processus de création. Ces démarches ont généré chez elles « des questionnements, des paradoxes, des doutes et [ont] parfois [constitué] des risques ». Les outils numériques permettent de créer de nouveaux dispositifs autour de la physicalité des danseurs en créant un dialogue entre réel et virtuel, donnant plus de pouvoir aux interprètes, et de jouer avec plusieurs couches d'interactions. Pour sa part, Josée Plamondon s'est attardée à la question de l'archivage des arts de la scène, plus précisément à la numérisation des archives personnelles ou institutionnelles par les artistes, les collectifs ou les lieux de représentation, à l'intégration du numérique dans le domaine culturel. Louis-Philippe Labrèche, de son côté, retrace l'évolution rapide des moyens technologiques en scène. Le numérique, avance-t-il, serait en voie de provoquer une révolution des arts et métiers de la scène au même type que l'électricité l'a fait auparavant. Il note cependant quelques défis, soit le manque de ressources financières, l'absence de formation dans les écoles de théâtre et l'intégration tardive de la vidéo dans les créations. Catherine Mathys aborde quant à elle un partenariat du Quartier des spectacles qui permet de cibler, connaître et analyser la clientèle. Avec la mutualisation des données, fait-elle valoir, on peut partager et concentrer l'expertise. Ce partenariat vise à maintenir l'actif culturel, « c'est-à-dire de s'assurer de la pérennité de plus de 80 lieux de diffusion culturelle au centre-ville de Montréal ». Marie-Claude Brière, pour sa part, traite d'un autre projet, soit celui de la station Scénic, un dispositif mis en place par la Société des arts technologiques (SAT) qui permet l'expérience de la téléprésence ou de la diffusion en direct. L'objectif est de mettre en réseau vingt lieux de diffusion du Québec par la transmission audiovidéo. Julie-Michèle Morin livre ensuite une réflexion sur la révolution du transhumanisme. Il est question de l'émergence du nouveau paradigme numérique participant à modifier la production artistique en arts vivants. « Une révolution transhumaniste où les corps seraient (sont?) augmentés par la technologie » soulève des questions éthiques, des enjeux philosophiques. « Cette approche, dit-elle, permet précisément de réinvestir notre rapport

aux technologies en prenant conscience de notre rapport naturalisé à celles-ci». Finalement, Mélissa Pelletier fait le point sur le marketing de soi en ligne, notant que la présence des artistes de théâtre n'est pas une tendance généralisée sur les réseaux sociaux. Ils constituent pourtant un outil qui peut aider à obtenir plus de visibilité. Ce numéro de *Jeu* me semble dépendre les aspects surtout négatifs rattachés à l'évolution du numérique dans les arts vivants. On se questionne sur ses retombées, s'intéresse plus à tout ce qu'il y a autour du spectacle qu'au spectacle lui-même, laissant de côté la partie «création». Ce faisant, les apports spécifiques des avancées technologiques, indissociables de l'émergence de nouvelles formes théâtrales, par exemple le théâtre ambulateur en baladodiffusion, paraissent mis de côté.

RÉ-ANIMATION : CONSTAT ET URGENCE DANS LE SPECTACLE VIVANT

Dans son «édito» du troisième numéro de la revue numérique *Corps-Objet-Image*, Renaud Herbin rappelle que la tactique du projet COI «est de convier des non-spécialistes des pratiques COI» dans l'espace qui s'ouvre entre diverses pratiques des arts de la scène. La philosophie du projet se situe dans les interstices de la relation entre l'ici et l'ailleurs qui est décloisonnée par cette pratique de la ré-animation. Le numéro thématique de la revue est introduit par un essai de Jérémy Damain sur ce qu'il nomme les *weird animisms*. Pour l'auteur, depuis l'époque de la modernité, on remarque quelque chose comme un besoin de ré-animation de notre façon d'expérimenter le monde, les êtres et les choses qui nous entourent au fil de nouvelles expériences. Le monde se compose de présences multiples, on cherche à en rendre compte – on ne se contente plus de simplement relever les diversités –, à interpréter ou à défendre cette multiplicité. La ré-animation suppose de croiser les perspectives et les champs disciplinaires. De son côté, Emma Merabet dresse une cartographie de l'animation, s'intéressant particulièrement à l'art de la marionnette et à la relation entre elle et l'artiste. «Cette cartographie, précise-t-elle, tente de replacer le phénomène de l'animation dans la problématique plus large de l'humain et du non-humain». La marionnette, lorsqu'on lui reconnaît des intentions, permet de jouer avec la frontière existante entre le vivant et la vie sensible. Jacopo Rasmi, pour sa part, analyse le cinéma de Michelangelo Frammartino d'un point de vue pythagorien, puis s'entretient avec lui sur la question du hors-champ, du partage du sensible et du devenir du cinéma. Il «explore les possibilités et les formes d'un animisme cinématographique qui opèrent comme une puissance de mise à distance de la figure autocentrée de l'homme» en interrogeant les effets de film de Frammartino. Le cinéma de ce dernier renoue son alliance avec la fable, qui ouvre des possibilités d'animation parce qu'elle s'autorise à faire parler les choses. Frammartino s'inspire des techniques d'enseignement de Pythagore pour créer son cinéma, soit un cinéma d'écoute et d'observation du monde. Benjamin Thomas, quant à lui, aborde la présence des choses au cinéma. Il propose de repeupler l'interstice séparant d'un côté les objets et de l'autre les sujets, de faire cohabiter l'inhabitable, de ré-animer la frontière,

de supprimer l'absence de partage. Ensuite, Julien Bruneau met en question notre capacité à fabriquer du sens, rappelant que tout est sujet à interprétation. Nous passons notre vie à interpréter tout ce que nous croisons, relevant les moindres signes, cherchant à faire sens de tout. Le « faire sens » implique du mouvement, une circulation d'affects, une trajectoire de relations autour de soi et en soi. Martin Givors, de son côté, médite sur ses expériences de chute lors d'un entraînement en danse acrobatique qu'il a suivi avec le chorégraphe Dimitri Jourde. Il traite de « ce qu'implique la fusion du corps du danseur avec l'espace », observant qu'il y a coïncidence entre les espaces interne et externe du corps, l'un devenant l'autre et vice versa. Ils s'alternent, se complètent et, finalement, fusionnent pour devenir un seul et même espace dans lequel le danseur évolue. La chute devient alors une expérience pratique de la ré-animation. Puis, Thierry Drumm se questionne sur les intrusions animistes des personnages de fiction dans notre esprit et sur les relations qui nous lient à ces personnages. « À leur manière, ils existent; ne pourrions-nous pas dire d'eux qu'ils n'occupent pas seulement notre imaginaire, mais qu'ils [y] participent »? L'auteur constate que nous entretenons des relations particulières avec les personnages de fiction: nous leur attribuons une certaine consistance physique et psychologique. Leur irruption prendrait forme dans une sorte de rêve, dans cet interstice entre le conscient et l'inconscient. Duncan Evennou et Lancelot Hamelin ont pour leur part piloté le projet *Light House Party* au printemps 2017. C'est à partir de la question « Et vous, avez-vous rêvé cette nuit? » qu'ils sont entrés en contact avec les habitants de Nanterre pour explorer les paysages oniriques de la ville. Le projet visait à rendre compte du « brouhaha de l'inframonde », à dépeindre le rêve comme un théâtre intime retranché dans un intérieur inatteignable. Finalement, Emily Johnson traite des relations existant entre l'homme et le règne animal. « Ces perspectives s'enchevêtrent aussi dans la voix que nous font entendre les textes » réunis sous le titre *Créatures marines*. Les trois textes de natures différentes – une fable, un essai et un poème – mettent en scène divers animaux marins qui apparaissent sous de multiples formes. Ils font écho aux réflexions qui, dans ce dossier, tissent la cartographie plurielle d'une pensée du vivant et de ses représentations.

DIVERSITÉ CULTURELLE ET IDENTITÉ PLURIELLE

Sylvie Martin-Lahmani débute son éditorial du 133^e numéro d'*Alternatives théâtrales* avec une grande question: pourquoi, aujourd'hui, avons-nous autant de discussions à propos de la diversité culturelle? « Parce que les artistes revendiquent, à juste titre, une liberté, mais ils ne peuvent pas faire comme si les discriminations n'existaient pas », répond-elle. Il faut toutefois marquer une nuance entre les termes « diversité » et « discriminations ». Si on parle autant de « diversité » sur les scènes, c'est précisément parce qu'il existe des « discriminations ». Martin Poison le rappelle dans son texte introductif: « la diversité culturelle constitue l'un des défis majeurs du XXI^e siècle ». À ce propos, il note un double malaise: les figures de l'altérité seraient réduites à des stéréotypes

raciaux et les artistes issus de l'immigration seraient tenus à l'écart des plateaux européens. Il y aurait quasi absence au niveau de la représentation des artistes d'origine étrangère sur les scènes, mais également au sein des équipes techniques ou administratives des institutions théâtrales. Il existe un flou autour de la question de « diversité ». De quoi s'agit-il exactement? Que nomme-t-elle? Que permet-elle d'illustrer? Bérénice Hamidi-Kim a pour sa part récolté les points de vue de Mohamed El Khatib et Marine Bachelot-Nguyen sur ces questions. Selon eux, la source du problème tiendrait à l'origine même du terme. D'un côté, il faudrait lutter contre les discriminations et de l'autre, promouvoir la diversité. Il serait néanmoins préférable de parler de « l'universel inclusif » (ou du « pluriversel »). Ils avancent aussi qu'il faudrait défendre une diversité inclusive qui rassemble tous les groupes sociaux, qu'ils soient minoritaires ou majoritaires. De son côté, Marco Martiniello, en entretien avec Laurence Van Goethem, insiste sur une chose : il ne faut pas confondre la diversité et la lutte contre les inégalités, même si on semble parfois faire de la diversité pour ne plus lutter contre les discriminations. Les artistes issus de la minorité vivent un fort sentiment de frustration et d'aliénation, remarque-t-il : soit on leur demande de jouer le rôle du minoritaire, soit ils sentent qu'ils ne sont simplement pas admis sur les scènes. Sylvie Chalaye traite de la question de la peau et de son incarnation. « Les plateaux des scènes contemporaines restent étrangement monochromes et ne reflètent pas la pluralité des corps et des voix qui constitue aujourd'hui la nation française », avance-t-elle. Lors de l'édition 2017 du Festival d'Avignon, on a accueilli des acteurs afro-descendants dans le seul but de mettre l'accent sur leur diversité. On demande aux acteurs issus des diversités de convoquer un ailleurs, de jouer l'Autre; « ils se retrouvent étrangers de l'intérieur ». Georges Banu, quant à lui, traite de la relation monde-théâtre à partir du travail des metteurs en scène Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Banu défend l'idée que le monde, comme la scène, doit témoigner de la diversité des acteurs orientaux, noirs, japonais, et de la polyphonie des accents et des rythmes. Selon Brook, « le théâtre doit être le miroir concentré du monde ». L'un l'autre non seulement se reflètent, mais, surtout, ils se complètent. Finalement, Serge Saada s'attarde aux chemins identitaires de Mani Soleymanlou et de Joey Starr. Tous deux incarnent une identité plurielle qui ne peut se limiter à leurs racines ou à leurs origines. Selon Saada, « le récit de notre identité se construit tout au long de notre vie » et il varie dans les rapports qu'on entretient avec notre environnement. Les démarches respectives de Soleymanlou et de Starr témoignent des racines et identités plurielles qui se confrontent à la part de collectif qui nous entoure. Au contraire de la revue *Jeu* qui s'appliquait à approcher une même question sous divers angles, la revue *Alternatives théâtrales* dresse un portrait moins étendu, plus resserré sur la question concernée, sans toutefois omettre la qualité des réflexions. L'enjeu de la diversité est si riche qu'il gagnerait à être traité plus en profondeur, au-delà des remises en causes récurrentes.

Les revues publiées en 2017-2018, dont cette recension dresse un rapide portrait, auront été riches en réflexions concernant le développement actuel des arts vivants. La pluralité des

perspectives et des positions abordées témoigne précisément de la pertinence des débats face au constat suivant : le paysage théâtral est en train de changer. La question de la diversité ne pourrait pas être plus d'actualité, avec les mouvements de dénonciation et de prises de conscience. Les avancées technologiques et numériques permettent d'ajouter des couches de significations supplémentaires, de jouer avec les arts tels qu'on les connaît : on parle de cohabitation, de chevauchement, l'un ne va plus sans l'autre. Ces questionnements révèlent nécessairement des incertitudes face aux changements – est-on en train de dénaturer les pratiques établies ou sommes-nous au carrefour d'une nouvelle aire? – et *Jeu, Alternatives théâtrales* et *Corps-Objet-Image* proposent des pistes de réflexion pour amorcer une réponse.



NOTES DE LECTURE

GILBERT DAVID (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge : un théâtre sur le qui-vive*,
Nota bene, « Études culturelles », 2017, 414 p.

Il faut se réjouir de la parution de ce volume et la souligner, car les études consacrées aux œuvres des auteurs et autrices d'ici sont aujourd'hui rarissimes. Et il le faut d'autant plus que ce livre est consacré à Carole Fréchette qui, au fil de près de trente années d'écriture, s'est imposée comme une des figures majeures de la dramaturgie québécoise. Son œuvre, maintes fois primée, a été traduite en dix-sept langues et jouée dans autant de pays. L'écriture de Fréchette, contemporaine, complexe, tout en étant très accessible, méritait qu'une équipe de chercheurs et chercheuses s'y arrête.

Le projet de ce livre est né suite à un atelier tenu à Montréal en 2006 intitulé « L'écriture de Carole Fréchette. Entre le monde et le moi : lectures d'une dramaturgie de l'entre-deux » et organisé par le CRILCQ¹ de l'Université de Montréal, sous la responsabilité de Gilbert David. Le livre conserve des traces de cet atelier, mais prend en compte toutes les œuvres, y compris celles publiées depuis. Chacune des pièces de Fréchette a droit à une étude séparée et l'ensemble est complété par quelques analyses transversales. David, dans sa présentation, indique qu'il a donné carte blanche aux chercheurs et chercheuses quant à leurs hypothèses et outils de recherche, la seule consigne étant « de travailler au corps » (20) le texte, ce qu'ils et elles ont fait rigoureusement et, pour rester dans la métaphore, vigoureusement. David a, par ailleurs, veillé à ce que les collaborateurs et collaboratrices appartiennent à des générations différentes, provenant des deux côtés de l'Atlantique. Il en résulte parfois un contraste un peu marqué entre les différents chapitres. En revanche, l'ensemble fait surgir des récurrences fort intéressantes, des liens surprenants, donnant au lecteur et à la lectrice la possibilité de faire sa propre analyse transversale. Les lignes de force de l'œuvre de Fréchette n'en ressortent que plus clairement.

Divisé en quatre parties et une coda, le livre reprend en ouverture la présentation de Carole Fréchette faite par Madeleine Monette lors de sa réception à l'Académie des lettres du Québec, texte concis qui résume bien le parcours de la dramaturge. Gilbert David, dans la présentation qui suit, fait état d'une méconnaissance de l'œuvre de Fréchette au Québec qui pourrait justifier, si besoin était, l'entreprise de ce livre. En effet, si le rayonnement de son œuvre à l'étranger est indéniable, on peut trouver curieux que certaines de ses pièces aient été créées d'abord en France ou au Canada anglais avant de se retrouver sur une scène montréalaise. David propose trois pistes d'explication : celle, trop bien connue, des inégalités hommes-femmes, celle de la langue fréchettienne, qui s'éloigne du jocal, et une troisième qui résiderait dans les défis posés par cette écriture. David retient cette dernière piste, suggérant que la question « comment ça se joue ? » (17)

1 Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

serait un frein. Comme lui, on peut espérer que ce livre si riche où toutes et tous se sont penchés sur « comment c'est fait » suscitera de nouvelles lectures... et des productions.

La première partie, intitulée « Naissances », comporte une très intéressante étude du Théâtre des cuisines, collectif féministe d'agit-prop dans lequel Fréchette s'implique de 1973 à 1981, au sortir de sa formation de comédienne. C'est là, comme elle le dit elle-même, qu'elle commence à écrire pour le théâtre. Ce chapitre présente fort bien les enjeux de l'époque, les tensions entre luttes féministes et anticapitalistes. Sylvain Lavoie remarque que la tension « entre le monde et le moi » (22) est déjà bien présente dans le parcours du Théâtre des cuisines. Plusieurs années plus tard, Fréchette commencera à écrire seule, d'abord avec *Baby Blues*, puis avec *Les quatre morts de Marie*, deuxième naissance abordée dans un nouveau chapitre. Pascal Riendeau y voit un théâtre « plus généralement humaniste » (61) que radicalement féministe, mais tout de même post-brechtien, tout en admettant que l'étiquette est loin de convenir parfaitement.

Les analyses de chacun des textes de Fréchette sont ensuite regroupées sous deux grands axes, intitulés « Le moi et le monde : dramaturgie des vases communicants » et « Formes inquiètes de l'intime », échappant ainsi à une présentation parfaitement chronologique. La répartition des œuvres dans une partie ou une autre est parfois évidente, alors que dans d'autres cas, on devine que le choix n'a sans doute pas été facile à faire. C'est en effet la grande force de l'écriture de Fréchette que d'investir l'intime tout en demeurant à l'écoute du monde et de ses enjeux. Ces analyses nous replongent dans des textes créés sur les scènes montréalaises depuis trop longtemps et, malheureusement, jamais repris. Par exemple, la présentation de Sara Thibault des *Sept jours de Simon Labrosse* décrit bien le métathéâtre ludique de ce texte, portant tout de même sur le thème sérieux du chômage. Toujours dans cette partie, *Le collier d'Hélène* est sans doute l'œuvre qui cristallise le mieux cet échange entre le moi et le monde. L'analyse de Karine Cellard montre comment le personnage d'Hélène est à jamais transformé par cette rencontre de l'Autre. *Jean et Béatrice*, qui, comme *Le collier d'Hélène* et *Les sept jours de Simon Labrosse*, a connu de nombreuses productions à l'étranger, est peut-être un peu à cheval entre les deux grands axes. Marion Boudier y voit un théâtre de l'intime tout autant qu'une tentative, ratée, de rencontrer l'Autre. Un chapitre est également consacré aux formes brèves réunies en un seul volume, *Serial Killer et autres pièces courtes*. Francis Ducharme aborde quant à lui *Je pense à Yu* en prenant appui sur les différentes temporalités inscrites dans le texte. Quant à *Small Talk*, le texte dont l'analyse conclut cette partie, il attend toujours une production montréalaise, après sa création en France en 2014 et une mise en lecture pendant *Dramaturgies en dialogue*, le festival du CEAD², la même année. Les conclusions de Nicole Nolette pourraient être transmises avec le texte à quelques compagnies d'ici pour en souligner la pertinence. Il serait d'ailleurs possible de faire de même avec plusieurs des chapitres de ce livre.

2 Centre des auteurs dramatiques.

La troisième partie, celle consacrée aux formes de l'intime, propose une deuxième étude des *Quatre morts de Marie* par Denise Cliché, en plus, bien évidemment, d'un texte sur *La peau d'Élisa* écrit par Marie-Aude Hemmerlé. On y trouve aussi une étude par Gilbert David de *Violette sur la terre* et, par Hélène Beauchamp, de *La petite pièce en haut de l'escalier*. *Violette sur la terre* a été présentée à Montréal, brièvement, dans la coproduction entre le Théâtre du Nouvel-Ontario, le Théâtre du Tandem et le Théâtre en Scène. Pour cette œuvre de commande par trois compagnies établies dans des villes minières, Fréchette est allée sur place rencontrer des gens et s'imprégner des lieux et du contexte, comme elle l'a fait d'ailleurs dans le cadre des projets ayant donné naissance au *Collier d'Hélène* et à *La peau d'Élisa*. David voit dans *Violette* une matrice, comme si cette pièce reprenait les motifs stylistiques et thématiques des pièces précédentes en les transformant et, ce faisant, annonçait les textes à venir. Il tente également une association entre le personnage de *Violette* et *l'Ange de l'Histoire* de Walter Benjamin, *l'Angelus novus* de Paul Klee. Cette partie se termine par l'analyse d'Hélène Beauchamp de *La petite pièce en haut de l'escalier*. Construit comme un suspense, ce texte est sans doute le plus mystérieux du corpus. Beauchamp souligne comment elle a été happée à chacune de ses lectures et comment le parallèle avec le conte de Barbe-Bleu ajoute certainement à cette tension. Grâce, le personnage principal, découvre un homme ensanglanté dans la petite pièce où son mari lui défendait d'entrer. Pourtant, quand elle retourne sur les lieux avec ce dernier, il n'y a rien, aucune trace de ce qu'elle a vu et la pièce se termine sans qu'on puisse savoir clairement ce qu'il en est. C'est tout l'intérêt de *La petite pièce* et toute sa difficulté: qu'est-ce qui est réel, dans ce texte, qu'est-ce qui ne l'est pas? Prenant appui sur la notion de rêve, se référant à Bachelard et à Sarrazac, le travail de lecture de Beauchamp est particulièrement éclairant.

La quatrième partie propose des lectures transversales. Lucie Robert y reprend la figure du *porteur de récits*, concept qu'elle a développé il y a quelques années pour aborder la dramaturgie au féminin et dont elle retrace ici les diverses manifestations et l'évolution dans l'œuvre de Fréchette. Hervé Guay, pour aborder l'importance du regard chez Fréchette, emprunte à Georges Didi-Huberman la notion de *scission du regard*. Il explore ainsi l'idée que la demande du personnage d'être regardé ouvre la porte au toucher et donc, au corps, à sa présence en scène. Louise H. Forsyth, pour sa part, s'intéresse à la notion d'espace. Espace éclaté à l'intérieur, sans points de repère à l'extérieur, c'est dans cet « éclatement des espaces » (283) que les personnages de Fréchette tentent de faire leur chemin. Le dernier chapitre de cette partie est consacré à la réception de l'œuvre par la critique canadienne-anglaise. Stéphanie Nutting y cite la metteuse en scène Jackie Maxwell à propos de Fréchette. Ce qui confère à cette œuvre son caractère si unique, selon Maxwell, est en même temps ce qui l'éloigne du *dramatic heft*, de la charge dramatique qu'on associe à la dramaturgie québécoise (chez Michel Tremblay ou Michel Marc Bouchard, par exemple).

La coda donne d'abord la parole à Fréchette elle-même. Elle revient sur la notion de « dramaturgie de l'entre-deux » (327) et reconnaît comme sien ce voyage entre le dedans et le dehors. Cet « entre », elle s'y glisse aussi, « entre la peau et l'os » (329) pour donner à entendre les multiples voix qui agitent ses personnages. Le passage le plus intéressant est sans doute le moment où elle parle du désir qu'elle a parfois éprouvé d'« entrer, furtivement, sous la peau de la pièce » (332). Dans la finale du *Collier d'Hélène*, quand le personnage s'avance vers le public, elle note que plusieurs voix se juxtaposent, dont la sienne. Elle raconte ensuite comment elle a voulu pousser plus loin l'expérience dans la finale de *Je pense à Yu* – « les acteurs délaiss[ant] peu à peu leur rôle pour s'adresser directement, en leur nom (et [au] nom [de Fréchette]), aux trois jeunes hommes de Tian'anmen » (333) –, comment cette finale a suscité beaucoup de discussions chez ses lecteurs et producteurs, et comment elle y a renoncé, voyant que cette parole serait absorbée par la fiction.

Le livre se termine sur une sélection de photos de diverses productions d'ici et d'ailleurs et sur une bibliothéatographie étoffée qui retrace également le parcours professionnel de Fréchette comme professeure, tutrice d'étudiants et d'étudiantes en écriture et animatrice d'ateliers, ici et à l'étranger. Il aurait peut-être été intéressant d'entendre une ou plusieurs des personnes qui ont mis en scène les œuvres de Fréchette, que ce soit Martin Faucher ici, Vincent Goethals ou Catherine Anne en France, mais en même temps, l'ouvrage est déjà passablement consistant.

Ce livre est nécessaire. Il défriche un territoire. Pour ceux et celles qui connaissent peu ou pas du tout Fréchette, il pourra servir de compagnon dans la découverte des œuvres, que ce soit dans le cadre d'une recherche ou d'un cours. Il saura aussi intéresser grand nombre de spécialistes, car il ouvre des chemins pour de nouvelles analyses. Et il sera certainement précieux pour penser une production de l'un des textes.

Elizabeth Bourget

Université du Québec à Montréal

JOSEPH DANAN, *Absence et présence du texte théâtral*,
Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2018, 96 p.

Dans le sillage de *Qu'est-ce que la dramaturgie?* (2010) et *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), publiés chez le même éditeur et dans la même collection, Joseph Danan poursuit une réflexion sur le théâtre contemporain attentive à la fois aux tendances majeures (courant postdramatique, « état d'esprit performatif ») et à la diversité des créations. Plus précisément, il s'intéresse ici au statut du texte dans un environnement où la mise en scène d'une œuvre dramatique préalablement écrite ne constitue plus la norme. Si, dans les essais précédents, Danan s'appuyait surtout sur son expérience de dramaturge et d'écrivain de théâtre, *Absence et présence du texte théâtral* se présente avant tout comme la méditation d'un « spectateur en dialogue », pour reprendre le titre du recueil de Bernard Dort paru en 1995. Faisant le choix d'une composition rhapsodique, le critique déploie sa réflexion en une série de courts chapitres où il évoque et analyse plus de vingt spectacles vus dans les dernières années. Sans rechercher l'exhaustivité, Danan s'appuie sur ces exemples nombreux et très divers pour rendre compte de la richesse foisonnante de la création contemporaine. Ainsi, parce qu'il prend acte de la fin du textocentrisme et de la possibilité, ouverte par Antoine Vitez, de « faire théâtre de tout », Joseph Danan ne limite pas le texte aux œuvres écrites pour le théâtre, mais englobe dans sa réflexion tous les matériaux textuels mobilisés par la scène (écritures dramatiques ou non, essais, romans, scénarios de cinéma, transcriptions d'une parole, répliques écrites à partir des improvisations des comédiens...).

Dans le premier chapitre (« Le texte absent »), le critique fonde sa réflexion sur le constat paradoxal d'une absence du texte dans la représentation théâtrale, au-delà de la diversité des partis pris : même dans des dramaturgies construites autour du texte, ce dernier laisse place à la parole vive. Mais absence ne signifie pas négation ou disparition, et l'objet de l'essayiste est alors d'interroger, dans les spectacles qu'il convoque, le jeu souvent complexe qui s'établit à partir de l'écriture, entre effacement et effet de présence. Il ne s'agit donc pas de construire un système, ou d'établir une typologie, mais bien de dégager certaines tendances symptomatiques.

La première modalité de l'absence, pointée dans les deuxième et troisième chapitres (« À propos de mouettes et d'autres paroles volatiles », « Entre texte et parole »), est le recouvrement : dans les mises en scène de *La mouette* par Thibault Perrenoud (2017) ou Thomas Ostermeier (2016) comme dans certains spectacles du collectif In Vitro, le texte du répertoire est non seulement adapté, mais transformé en une parole qui tente de donner au spectateur l'illusion d'une spontanéité totale, au risque de perdre l'esprit en même temps que la lettre du texte initial.

Non que Danan plaide pour un illusoire respect du texte, comme il le démontre dans les trois chapitres qui suivent (« Entre texte et théâtre », « C'est la faute à Vitez, c'est la faute à Artaud », « Le

vrai texte est ailleurs»). Dans *Inferno* (2008) de Romeo Castellucci, le texte peut être littéralement absent du spectacle, mais présent en creux, comme une matrice nécessaire : *L'enfer* de Dante n'est pas transcrit en paroles ou en gestes sur scène, mais, tel un « gisement » (28), il est la source des matériaux divers qui composent la représentation. Selon une logique hybride, le texte peut être en partie cité et en partie transformé par l'imagination du metteur en scène, comme dans le travail de Krystian Lupa (2013) sur le roman *Perturbation* (1967) de Thomas Bernhard. Il peut aussi être repris littéralement, mais coupé et déplacé, dans une démarche initiée par Antoine Vitez avec *Catherine* (1975), d'après *Les cloches de Bâle* (1934) de Louis Aragon : sans que le metteur en scène ajoute quoi que ce soit à l'œuvre adaptée, c'est bien un texte autre qui est alors produit – texte que l'auteur lui-même a le sentiment de découvrir, comme cela a été le cas de Maylis de Kerangal face à l'adaptation de son roman *Réparer les vivants* (2014) par Emmanuel Noblet (2015).

À partir de là, dans le chapitre « Matériau et matériel », Danan met au jour des rapports divers et complexes entre le texte et la représentation, non seulement parce que la scène peut procéder de façon plus ou moins radicale à une métamorphose ou à un redéploiement de l'écriture, mais aussi parce que cette dernière peut précéder le jeu de l'acteur ou en être la conséquence. La place autant que la fonction du texte dans le processus de création apparaissent comme extrêmement variables. Souvent qualifié de « matériel » ou de « partition », le texte peut être construit en amont du spectacle à partir de sources diverses, comme dans *Les variations Darwin* (2014) de Jean-François Peyret. Il arrive aussi qu'il naisse des improvisations des comédiens ou d'un jeu d'allers-retours entre le plateau et la table de travail de l'artiste : telle est la démarche singulière de Joël Pommerat, dont le texte publié est le fruit d'un travail collectif dans lequel les différents éléments de la mise en scène s'inventent en même temps que les répliques.

L'absentement du texte met également en jeu le rapport à la parole et à l'écriture, comme le souligne Danan dans le chapitre « Le texte du spectacle » à travers deux exemples : refus de l'écrit et primauté de la parole vive chez Les Chiens de Navarre, qui ne fixent jamais leurs répliques dans un texte, et relativisation de l'écriture comme de la parole chez Bruno Meyssat, qui nomme « texte » tous les éléments – verbaux ou non – formant la trame de la représentation. Ce phénomène n'est pas strictement contemporain : dans l'histoire du théâtre, Shakespeare offre l'exemple d'une écriture à partir du plateau, dans laquelle l'édition du texte est un geste secondaire (chapitre « Shakespeare le grand absent »). Cependant, la scène actuelle offre des exemples radicaux d'absentement du texte, dans le prolongement des *Actes sans paroles* (1957) de Beckett (chapitre « Du grand Will au grand Sam »).

Dans ce jeu du texte et de la représentation, au-delà de l'importance de l'auteur et du metteur en scène, le critique souligne alors le rôle fondamental de l'acteur (chapitres « L'âme du théâtre », « Des effets de présence » et « Le paradoxe de Rodrigo »). Ce dernier peut donner l'illusion qu'un texte préalablement écrit (parfois fort ancien) s'invente devant nous, mais aussi, seul ou à l'aide

de certains éléments techniques (comme les micros), créer une forme de dissociation entre son corps et le texte. Selon les partis pris des metteurs en scène, le texte sera alors rendu présent ou, au contraire, son absence sera soulignée. C'est en tout cas l'interprétation renouvelée que Joseph Danan propose de l'esthétique de Claude Régy : contrairement à ce que l'on affirme souvent, le metteur en scène n'effacerait pas l'acteur derrière le texte, mais rendrait sensibles la présence singulière de l'acteur et l'absence du texte. Le comédien peut enfin faire renaître de ses cendres un texte que l'on croyait consumé par sa représentation initiale : à partir de la mise en scène de *Notes de cuisine* (2015) par Jean-Luc Vincent, le critique démontre bien comment le texte de Rodrigo García peut, à son tour, devenir le matériau d'un nouveau spectacle.

Danan s'emploie ensuite à dégager les fonctions et enjeux politiques de cet absentement (chapitres « Souvenirs du siècle dernier » et « Une scène ouverte aux quatre vents de la parole »). Prolongeant les manifestations subversives des avant-gardes historiques dans certains spectacles, l'effacement du texte permet, dans d'autres, de laisser place aux bruits du monde et d'ouvrir la représentation au présent. Ainsi, dans sa *Pièce d'actualité n° 8* (2017), Marie-José Malis traite le texte théâtral comme un simple point de départ, vite dépassé et remplacé par une immersion progressive du spectateur dans la réalité des sans-papiers et des bénévoles qui les aident.

L'essai se poursuit, dans le chapitre « Triptyque de l'absence », avec une série de trois exemples qui illustrent non seulement l'absentement du texte dans ses diverses modalités, mais aussi la relativité de la notion même de texte : pièce de Shakespeare adaptée, actualisée et inscrite dans un dispositif judiciaire lui-même composé de textes ritualisés dans *Please, continue (Hamlet)* (2011) de Roger Bernat et Yan Duyvendak; éclats textuels à valeur mémorielle dans *Passim* (2013) du Théâtre du Radeau; variations écrites à partir d'un témoignage oral originel sacralisé dans *Life and Times* (2009-2016) du Nature Theatre of Oklahoma. Danan évoque également, dans le chapitre « Où est *La règle du jeu*? », les spectacles inspirés d'un film dans lesquels le texte peut être le dialogue du scénario, reproduit sans modification (*Je me mets au milieu mais laissez-moi dormir* [2007] de Dorian Rossel d'après *La maman et la putain* [1968] de Jean Eustache), mais aussi le film tout entier, qui devient matériau pour le spectacle, comme dans *La règle du jeu* (2017), mise en scène par Christiane Jatahy. De fait, dans la création contemporaine, les rapports entre texte écrit et parole sont rarement simples et linéaires, comme le montrent les exemples de *Lettres non-écrites* (2017) de David Geselson et de *Layla, à présent je suis au fond du monde* (2017) d'Arnau Maïsetti et Jérémie Scheidler, deux spectacles réunis dans le même chapitre (« Une soirée à la Villette ») parce qu'ils reposent sur « un va-et-vient itératif entre texte écrit et parole » (75).


L'essai s'achève par une conclusion (« Le jeu avec le texte ») et par un « épilogue » malicieux (« Le retour du chat de Schrödinger ») : après avoir explicité le paradoxe de l'absence du texte (« L'absent est quelqu'un qui est présent ailleurs, autrement ou sur un autre mode [fût-il celui de la mémoire] », [75]), Danan rappelle que la vie ou la mort du texte théâtral dépend surtout du point de vue de l'observateur.

Porté par un style fluide et évocateur, *Absence et présence du texte théâtral* évite les schématismes et se tient aussi loin de l'idée convenue d'une mort du texte de théâtre, remplacé par les « écritures de plateau », que des affirmations faciles sur le retour de la fable. Ce souci de la nuance n'empêche nullement l'engagement du critique ni l'expression de ses enthousiasmes comme de ses réserves; par exemple lorsque Danan dénonce la mode consistant à improviser à partir de textes du répertoire, démarche ambivalente qui perd la valeur poétique, rythmique et musicale du texte, sans être pleinement performative, ou, au contraire, lorsqu'il consacre de belles pages à *Souffle* (2018), de Tiago Rodrigues, spectacle parvenant selon lui à « rendre visible l'invisible qui [...] fonde [le théâtre] » (46). Un autre intérêt de cet essai réside dans la façon dont il replace les recherches actuelles dans une perspective historique, soit en pointant les filiations directes entre ces expérimentations et celles de Craig, d'Artaud ou des représentants des avant-gardes historiques, soit, plus largement, en démontrant que l'instabilité du texte n'a rien de spécifiquement contemporain.

Malgré sa brièveté – et aussi grâce à elle –, *Absence et présence du texte théâtral* donne et laisse beaucoup à penser. On retiendra, pour finir, quelques pistes de réflexion et d'analyse ouvertes par le critique et qui pourraient faire l'objet de plus amples développements : la persistance d'un désir de littérarité (au sens d'un travail sur la matière poétique du langage) dans les écritures contemporaines, l'idée d'une influence des modes de structuration numériques (pages Internet, réseaux sociaux) sur la composition des textes théâtraux, la notion de « texte oral » empruntée à Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, 1983) ainsi que la polysémie même du terme « texte » qui, dans les discours de nombreux artistes, ne renvoie plus nécessairement à l'écrit, mais peut recouvrir des objets très divers, dès lors qu'il y a organisation, mise en réseau, « tissu ».

Philippe Manevy

Université de Montréal



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

ARIANE MARTINEZ, responsable du dossier

RÉSUMÉ

Le dossier examine la manière dont les arts du spectacle vivant (le théâtre physique, le mime, la danse, la performance, les arts de la marionnette et de la rue) mettent en jeu nos gestes ordinaires et, ce faisant, les pensent et les transfigurent. L'interprétation et la mise en scène des gestes élémentaires (marcher, se lever, s'asseoir), mais aussi des gestes de la vie quotidienne, sociale et intime (boire un verre, se serrer la main, s'embrasser), se sont développées au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle : si elle a pris son essor avec le naturalisme, elle ne s'est jamais cantonnée à un courant esthétique réaliste. Qu'il soit traité au plus près des sensations corporelles ou qu'il soit transformé de façon virtuose, le geste ordinaire, lorsqu'il est porté à la scène, se révèle être un reflet des attitudes au monde, et un support de reconnaissance et d'empathie.

ABSTRACT

This dossier examines how the live performance arts (physical theatre, mime, dance, performance, puppetry and street theatre) highlight our ordinary gestures and, in doing so, rethink and transform them. The interpretation and staging of basic gestures (walking, standing, sitting) and of the social and intimate gestures of everyday life (having a drink, shaking hands, kissing) developed at the turn of the 19th and 20th centuries. Although the representation of everyday life flourished with naturalism, it was never confined to aesthetic realism. Whether the ordinary gesture enacts bodily sensations as closely as possible or is transformed with flair, its depiction on stage proves to be a reflection of attitudes in the world and a medium of recognition and empathy.

NOTICE

Ariane Martinez est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Lille et membre du Centre d'Étude des Arts Contemporains. Elle a publié des ouvrages et des articles sur l'histoire des formes scéniques de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui. Ses recherches examinent plus particulièrement trois champs : les relations entre théâtre et autres arts du spectacle (pantomime, mime et cirque) : La pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945 (Presses Sorbonne Nouvelle, 2008); la dramaturgie pensée à partir de la représentation : Le vaudeville à la scène, ouvrage collectif codirigé avec Violaine Heyraud (Éditions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 2015); les enjeux esthétiques et anthropologiques du geste théâtral contemporain : Graphies en scène, ouvrage collectif codirigé avec Jean-Pierre Ryngaert (Éditions théâtrales, 2011) et « Jouer (avec) la vieillesse », n° 86 de la revue Recherches et travaux (2015).

MARCO DE MARINIS

L'ordinaire et l'extraordinaire dans le théâtre contemporain : généalogies

Dans le théâtre du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, où le corps, les gestes, les actions physiques occupent progressivement le centre du travail pratique et de la réflexion théorique, la relation entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le quotidien et l'extra-quotidien s'avère centrale et fondatrice. L'article tente de répertorier les différentes manières que les artistes contemporains du théâtre et de la danse ont eues de concevoir et de travailler cette relation. Deux tendances larges semblent s'imposer : d'un côté, la tendance à extraire l'extraordinaire de l'ordinaire (bien sûr, avec une grande variété de positions et de résultats possibles); de l'autre côté, la tendance à chercher l'extraordinaire en s'éloignant / s'opposant à l'ordinaire, en quête d'une dimension tout autre du geste et de l'action physique que le performeur essaie de retrouver / réactiver dans les profondeurs de son corps-mémoire.

ABSTRACT

In theatre from the 20th century to the present, when the body, gestures and physical actions have gradually become central to theatrical practices and theoretical reflection, the dialectic between the ordinary and the extraordinary, between the everyday and the uncommon, becomes the main issue. This article examines different ways in which contemporary dance and theatre artists conceived and worked on those relations. Two main trends are apparent: the first is a tendency to extract the extraordinary from the ordinary (with, of course, a large variety of possible positions and results); the second involves a search for the extraordinary through distance from / opposition to the ordinary, in quest of a whole different dimension of gesture and physical action, which the performer attempts to find or reactivate in the depths of his body-memory.

NOTICE

Marco De Marinis est professeur titulaire de théâtre au Département des arts visuels, performatifs et médias de l'Université de Bologne. Il enseigne l'histoire du théâtre et du spectacle en premier cycle, et les théories et cultures de la représentation en deuxième cycle (maîtrise en spectacle vivant). Ses centres d'intérêts scientifiques concernent principalement la théorie théâtrale; les questions épistémologiques et méthodologiques impliquées par l'étude du théâtre; les expériences théâtrales du XX^e siècle et, en particulier, les maîtres de la mise en scène moderne, le mime corporel et ses rapports avec le théâtre, le nouveau théâtre de l'après-guerre; l'espace scénique et l'iconographie théâtrale. Il est, depuis des années, le responsable scientifique du Centro di promozione teatrale dell'Università di Bologna La Soffitta. En 1999, il a fondé la revue Culture teatrali, dont il est le directeur. Il dirige des collections d'études et de recherches chez plusieurs éditeurs, en particulier chez Bulzoni (Rome) et La Casa Usher (Florence). Il est membre permanent

de l'équipe scientifique de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), dirigée par Eugenio Barba à Holstebro (Danemark). Il a publié, entre autres, les ouvrages suivants : In cerca dell'attore : un bilancio del novecento teatrale (Bulzoni, 2000); Il teatro dopo l'età d'oro : novecento e oltre (Bulzoni, 2013); Étienne Decroux and His Theatre Laboratory (Icarus Press, 2015).

GUY FREIXE

Pédagogie du jeu masqué : transformer le geste ordinaire en poème scénique

RÉSUMÉ

Débarassé du langage articulé, le masque ouvre de nouveaux circuits expressifs. En modifiant l'image de soi, il permet à l'acteur une liberté d'invention corporelle toute nouvelle. L'acteur redécouvre ainsi la force d'un geste et la tenue des attitudes, comme s'il parlait une langue étrangère. Plus aucun geste ne peut se faire comme dans la réalité. Un mouvement qui serait suffisamment expressif à visage découvert devient illisible une fois le visage masqué. Il demande à être amplifié d'une part, et purifié de l'autre. Le masque éveille la musique intérieure de l'acteur en lui indiquant le chemin de la stylisation et de la transposition du jeu. Le geste, même le plus ordinaire, devient métaphorique et rythmique.

ABSTRACT

Liberated from articulated language, the mask opens up new circuits for expression. By changing self-image, it allows the actor to create a totally new corporality. The actor thus rediscovers the strength of gesture and the sustaining of attitudes, as if he were speaking a foreign language. No longer can a gesture be performed on stage as it occurs in real life. A movement sufficiently expressive for an uncovered face becomes illegible once the face is masked. It must be amplified on one hand and purified on the other. The mask awakens the actor's inner music by showing him the way to stylize and transpose the performed action. Any gesture, even the most ordinary, becomes metaphorical and rhythmic.

NOTICE

Guy Freixe est professeur en théâtre et arts de la scène à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, à Besançon. Formé à l'École Jacques Lecoq, il a été comédien au Théâtre du Soleil, de 1981 à 1986, où il a joué des rôles d'importance dans le cycle des Shakespeare et dans L'histoire

terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. *Metteur en scène, il dirige depuis 1988 le Théâtre du Frêne, compagnie conventionnée par le ministère de la Culture, et a signé une trentaine de mises en scène. Pédagogue, il enseigne dans plusieurs Écoles nationales d'art dramatique. Parmi ses récentes publications, notons: La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur (L'Entretemps, 2014); Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle (L'Entretemps, 2010; prix du meilleur livre sur le théâtre en 2011, décerné par le syndicat professionnel de la critique Théâtre, Musique et Danse). Parmi ses directions d'ouvrage, on peut citer: La scène circulaire aujourd'hui (en codirection avec Romain Fohr, L'Entretemps, 2015); Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980 (en codirection avec Raphaëlle Doyon, L'Entretemps, 2014); Les interactions entre musique et théâtre (en codirection avec Bertrand Porot, L'Entretemps, 2011).*

FABIENNE VIALA

La mémoire des gestes d'esclavage dans les pratiques performatives caribéennes

RÉSUMÉ

Cet article examine l'usage du corps et le rôle du geste dans l'art performatif caribéen et plus particulièrement dans la société post-esclavagiste guadeloupéenne. Avec la *techni'ka*, la chorégraphe Léna Blou réinvente les gestes ordinaires hérités de l'esclavage en états de corps fondamentaux, qui subliment la contrainte somatique en créativité, et deviennent des outils d'expression socio-esthétiques déclinables à l'infini. Les parades iguanesques des performeurs Annabel Guérédrat et Henri Tauliaut donnent sens au corps vulnérable de la société antillaise. En imposant des états de corps extraordinaires dans l'espace public, ils questionnent les modes de relations racisés mis en place par le racisme colonial. L'invention d'une grammaire corporelle, régie par la contrainte somatique et le déséquilibre, réécrit l'histoire de l'esclavage dans une stratégie mémorielle réparatrice qui dépasse un héritage historique traumatique grâce à un encodage neuf de ses legs somatiques.

ABSTRACT

This article examines the use of the body and the role of gesture in Caribbean performance, more specifically in Guadeloupe's post-plantation society. With *techni'ka*, the choreographer Léna Blou reinvents the ordinary gestures inherited from slavery into fundamental body states that convert

bodily constraint into creativity and become unlimited socio-aesthetic instruments of expression. The iguana parades of performers Annabel Guérédrat and Henri Tauliaut make sense of the vulnerability of French Caribbean society. By imposing extraordinary body movements in the public space, they challenge the racialized body language established by colonial racism. The invention of an embodied grammar governed by bodily constraint and imbalance restores the history of slavery within a reparative memorial strategy that goes beyond a traumatic historical heritage thanks to a new coding of its somatic legacy.

NOTICE

Fabienne Viala, agrégée de lettres modernes, docteure en littératures comparées de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2004), est professeure associée à l'Université de Warwick, au Royaume-Uni. Elle enseigne les littératures et l'analyse culturelle comparée dans le domaine latino-américain et caribéen au département d'études hispaniques. Elle dirige le centre de recherches interdisciplinaires Yesu Persaud Centre for Caribbean Studies à l'Université de Warwick. Depuis 2016, elle est la présidente de la Society for Caribbean Studies UK, l'association des chercheurs sur la Caraïbe en Angleterre. Elle a publié des ouvrages sur le roman historique latino-américain et européen, le roman policier cubain, espagnol et belge ainsi que l'ekphrasis chez Alejo Carpentier. Sa dernière monographie, The Post-Columbus Syndrome: Identities, Cultural Nationalisms and Commemorations in the Caribbean, est parue en 2014 chez Palgrave MacMillan (New York).

ALIX DE MORANT

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone

RÉSUMÉ

Conçues pour l'espace urbain, les pièces de la chorégraphe Laure Terrier combinent les qualités spatiales du lieu et les tonalités du milieu dans lequel elles s'inscrivent avec celles d'un travail corporel fondé tant sur les protocoles du Contact Improvisation et sur les pratiques somatiques du Body-Mind Centering que sur une réappropriation de gestes ordinaires. L'analyse de sa dernière création, *Nous sommes*, présentée au festival Mimos en 2015, repose sur la reprise qui en a été faite en septembre de la même année dans le contexte métissé de la place Arnaud-Bernard à Toulouse. Dans cette pièce, un imaginaire somatique comme une gestuelle dérivée du quotidien concourent à rétablir un moment d'harmonie sociale.

ABSTRACT

Designed for an urban setting, the works of the choreographer Laure Terrier combine the spatial qualities of their venue and the tonalities of their surroundings with those of a body work founded on the protocols of Contact Improvisation, the somatic practices of Body-Mind Centering and the reappropriation of ordinary gestures. The analysis of her latest creation, *Nous sommes (We are)*, presented at the Mimos Festival in 2015, is based on its performance in September of the same year in the mixed-arts context of Place Arnaud-Bernard in Toulouse. In this piece, somatic imagination and gestural performance compete to reestablish a moment of social harmony.

NOTICE

Alix de Morant est maîtresse de conférences à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 et membre du RIRRA 21 (EA 4209). Elle est responsable de la maîtrise Exerce (Université Paul Valéry et Institut Chorégraphique International [ICI] – Centre Chorégraphique National de Montpellier-Occitanie, dirigé par Christian Rizzo) et dirige la maîtrise professionnelle en Direction artistique de projets culturels européens (DAPCE). Autrice, avec Éliane Beaufils, de Scènes en partage (Deuxième Époque, 2018) et, avec Sylvie Clidière, d'Extérieur Danse (L'Entretemps 2009), elle a participé aux ouvrages La scène et les images (CNRS, 2001), Butô(s) (CNRS, 2002), Rythmes, flux, corps : art et ville contemporaine (Presses universitaires de Saint-Étienne, 2012), Danser la rue (Presses universitaires de Rouen, 2019), Shapers : fabricants de gestes et d'impulsions (Commune, 2019). Outre son intérêt pour les démarches chorégraphiques in situ et les expériences participatives en espace public, ses recherches portent sur les esthétiques chorégraphiques contemporaines et la performance.

PASCALE CAEMERBEKE

Ces gestes qui nous font: May B de Maguy Marin

RÉSUMÉ

May B, spectacle de Maguy Marin créé en 1981, est considéré comme un chef d'œuvre de la danse contemporaine et témoigne des gestes ordinaires, immémoriaux, qui nous ont faits et nous fondent comme communauté. Gestes originels qui transcendent les cultures et les époques, ils sont exécutés en rythme par des êtres claudicants et disparates, les mais capables aussi de se démenner sauvagement. Le chœur composé de ces êtres quelconques crée une dynamique proprement politique qui travaille l'être-ensemble dans un refus de l'uniformisation et, pour cette raison, qui continue de nous interpeller.

ABSTRACT

May B, a masterpiece of contemporary dance created by Maguy Marin in 1981, showcases the ordinary, immemorial gestures that made us who we are and ground us as a community. Original gestures that transcend cultures and eras, they are performed rhythmically by a mixed bag of people hobbling about, weary but capable of wildly energetic movement as well. This choir of random individuals generates a political dynamic resulting in a being-together that is marked by a rejection of uniformity and that, for this reason, continues to resonate with us.

NOTICE

Comédienne, autrice de théâtre et plasticienne, Pascale Caemerbeke entreprend une licence de birmann à l'Institut national des langues et civilisations orientales en 2002, puis une maîtrise de français langue étrangère où elle assiste aux séminaires de Jean-Jacques Courtine. Codirigée par ce dernier et Marie-Madeleine Mervant-Roux lors de ses études doctorales en anthropologie, elle soutient sa thèse, « La chair du théâtre : les normes corporelles de l'acteur de théâtre, 1970-2012 », à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en 2013. Elle travaille sur le projet ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral] comme assistante de recherche en 2013, puis comme chercheuse postdoctorale en 2015. Elle a publié une dizaine d'articles. Aujourd'hui, elle se consacre essentiellement à sa carrière de comédienne.

VÉRONIQUE MUSCIANISI

La transmission d'un répertoire gestuel : le cas d'Encore une heure si courte

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'aborder la dramaturgie de gestes ordinaires dans une création du Théâtre du Mouvement (France) : *Encore une heure si courte*. Une séquence de marche y est notamment étudiée dans deux versions de la pièce, en 1989 et 2014. Nous cherchons à comprendre comment l'ordinaire se déploie dans une séquence d'écriture gestuelle précise et comment une même séquence, constituant un répertoire gestuel pour une compagnie, est transmise et interprétée par des acteurs de générations différentes.

ABSTRACT

This paper addresses the treatment of ordinary gestures in a performance of the Théâtre du Mouvement company (France): *Encore une heure si courte*. A walking sequence is studied in two versions of the play, one from 1989 and the other from 2014. We seek to understand how the ordinary unfolds in a precise gestural sequence and how the same sequence is passed on and interpreted by performers of different generations.

NOTICE

Véronique Muscianisi est docteure en études théâtrales et comédienne. Elle a mené ses recherches doctorales sur l'affinement des sens dans la formation de l'acteur dans les arts du mime et du geste en France à travers une démarche ethnographique. Elle est rattachée à l'équipe d'accueil 1573 Scènes du monde, création, savoirs critiques de l'Université Paris 8 et est membre associée de l'unité mixte de recherche Litt&Arts 5316 de l'Université Grenoble Alpes. Elle contribue aussi à l'Axe 1 Thème 5 (Création, pratiques, publics) de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Elle est l'auteur d'une quinzaine d'articles, dont « Une pédagogie du mouvement dramatique », dans L'Annuaire théâtral (2015), et « La sensibilité tactile de l'acteur: exploration et affinement au contact d'objets et de matériaux », dans la revue de philosophie et de théorie de l'art Itinera (2017).

COSIMO CHIARELLI

Prouesses du regard : le geste du regard entre photographie, pratique physique et performance

RÉSUMÉ

À partir de la séquence du match de tennis mimé qui clôt le film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966), l'article aborde la question du geste du regard, au croisement des pratiques sportives, du mime corporel et de la photographie. La réorganisation globale de l'expérience du regard induite par le dispositif photographique au début de la modernité instille également une tension et une séparation entre regard corporel et regard mécanique, une fracture parfois douloureuse que s'approprie le théâtre. Les quelques exemples analysés, notamment la série *Le sport* d'Étienne Decroux, la chorégraphie *Press* de Pierre Rigal et la performance *Metáfora* de Manuel Vason, montrent différentes solutions possibles à cette fracture, mais témoignent également d'une aspiration commune vers une forme possible de regard renforcé, puissant, qui pourrait naître de la synthèse de ces deux regards.

ABSTRACT

Based on the mimed tennis match in the final sequence of Michelangelo Antonioni's film *Blow-Up* (1966), this article tackles the question of gaze gestures at the intersection of sports, corporeal mime and photography. The global reorganization of gazing experience induced by the photographic device at the start of the modern era also instills a tension and a separation between the corporeal and mechanical gaze, a sometimes painful divide that was appropriated by theatre. The examples analyzed, including Étienne Decroux's series *Le sport*, Pierre Rigal's choreography *Press*, and Manuel Vason's performance *Metáfora*, offer various possible solutions to this divide, but also reflect a shared aspiration towards a possible form of reinforced, powerful gaze that could arise from the synthesis of these two types of gaze.

NOTICE

Historien de la photographie et de la culture visuelle, Cosimo Chiarelli est chercheur à l'Université de Lisbonne. Ses recherches portent principalement sur les liens entre photographie et performance, et sur la photographie et l'anthropologie. Directeur du Centro per la fotografia dello Spettacolo de San Miniato (Italie), il a été chercheur invité à la Bibliothèque nationale de France (prix Roederer pour la photographie, 2008), chercheur auprès du Harry Ransom Center de l'Université d'Austin au Texas ainsi que chercheur associé à l'Université de Lyon 2 et à l'Université Paris 8. Il a publié, entre autres: «Entre désir et résistance: illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle», dans la revue European Drama and Performance Studies (2014); «La matière du mouvement: photographie et mime corporel», dans la Revue de la bibliothèque nationale de France (2012); «Obiettivo teatro: usi e prospettive della fotografia di scena», dans l'ouvrage Occhi di scena: festival internazionale della fotografia di spettacolo (2005), et a dirigé, avec Massimo Agus, l'ouvrage Fotografia e teatralità (Titivillus, 2008).

MARIE DURET-PUJOL

Pour un (extra)ordinaire art de choir: les chutes des Deschiens, personnages de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff

RÉSUMÉ

Fondée sur une rupture avec un ordre, une manière d'être et de se tenir, la chute apparaît comme une anomalie, un écart avec une norme. Elle oscille entre geste ordinaire, dans le sens où il est possible d'en voir au quotidien, et geste extraordinaire puisqu'elle repose sur un écart et advient

par surprise. Dans cet article, j'interroge l'exposition et les représentations des chutes burlesques dans leur rapport aux normes de l'ordinaire, à partir des spectacles de Jérôme Deschamps et Makeïeff.

ABSTRACT

Based on a rupture with order, with a way of being and carrying oneself, a fall appears to be an anomaly, a departure from the norm. As a gesture, it can be both ordinary and extraordinary: ordinary, in that it occurs in everyday life and extraordinary, in that it departs from a norm and occurs unexpectedly. This paper examines the use of burlesque falls in their relation to everyday norms in the plays of Jérôme Deschamps and Makeïeff.

NOTICE

Marie Duret-Pujol est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur l'humour, la comédie et le comique contemporains, en particulier sur les relations entre comique et politique. Elle a coordonné plusieurs numéros de revues sur le sujet : « Le comique théâtral contemporain, dans tous ses états » (Registres, n° 17, 2015) et « Le boulevard, un théâtre à sortir du placard ? » (Loxias, n° 57, 2017). Elle a aussi publié plusieurs articles sur les travaux de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff. Son dernier ouvrage paru est Coluche président : histoire de la candidature d'un con (Bord de l'eau, 2018). Elle est également dramaturge.

MARIE GARRÉ NICOARĂ

Quand la figure se met debout

RÉSUMÉ

Cet article propose d'envisager comment l'instabilité de la marionnette amène à penser la posture debout comme lutte contre la chute, et comment cette « levée des marionnettes », actualisant ce premier geste de la présence puis de l'adresse, donne à lire différemment un certain nombre de présupposés de la relation théâtrale. À travers les déclinaisons du couple interprète/marionnette, il s'agit de saisir la manière dont se tenir debout passe par l'interdépendance de ce duo chez Schönbein et dans la démarche des Mossoux-Bonté, et les façons dont le corps de l'interprète se réinvente – notamment dans une perte de verticalité – face à l'élan vertical de la figure.

ABSTRACT

The article considers how the puppet's instability leads us to view standing as a struggle against falling, and how this "rise of the puppets", actualizing these first gestures of presence and address, expresses an alternative way to understand certain assumptions about theatrical relations. By examining the various modes of performer-puppet relations in the work of Ilka Schönbein and the Mossoux-Bonté, we aim to demonstrate how the manner of standing hinges on the interdependence of performer and puppet and how the performer's body can reinvent itself – mainly through a search for, refusal or inversion of verticality – based on the figure's vertical movement.

NOTICE

Marie Garré Nicoară est maîtresse de conférences en arts du spectacle à l'Université d'Artois, membre de l'axe Praxis et esthétiques des arts de l'équipe d'accueil Textes et cultures (EA 4028). Elle est également responsable de la licence 1 Arts du spectacle, coresponsable de la maîtrise en Arts de la scène et du spectacle vivant. Ses recherches portent sur les arts de la marionnette, notamment dans une perspective scénographique; les écritures jeune public et dramaturgies de l'adolescence; et les altérations et hybridations du vivant en scène. Elle publie, à ce sujet, en collaboration avec Julie Postel, l'ouvrage Corps béant, corps morcelé dans les arts scéniques et visuels : de l'altération à la constellation (Éditions EME, 2017).

SOPHIE LUCET

Avec la collaboration d'Éric Lacascade

Le pari du réel : entretien avec Éric Lacascade à partir des Bas-fonds de Gorki

NOTICES

Sophie Lucet est professeure en études théâtrales à l'Université Rennes 2 et responsable du laboratoire théâtre au sein de l'équipe d'accueil 3208 Arts : pratiques et poétiques. Elle est la coordinatrice principale du projet européen Argos (Europe Creative, 2018-2021) pour la création d'un observatoire des processus de création européens. Elle a notamment publié Tchekhov / Lacascade : la communauté du doute (L'Entretemps, 2003). Ses publications les plus récentes sont « Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène » (sous la direction de Sophie Lucet et Sophie Proust, Presses universitaires de Rennes, 2017) et « Fabriques,

expériences et archives du spectacle vivant » (sous la direction de Sophie Lucet, Bénédicte Boisson et Marion Denizot, Presses universitaires de Rennes, 2019).

Éric Lacascade, metteur en scène et comédien, a été le directeur du Centre dramatique national de Caen / Basse-Normandie de 1997 à 2007. Spécialiste des mises en scène d'auteurs russes, il a créé un cycle de mises en scène de Tchekhov de 1999 à 2014 : Ivanov (1999), Cercle de famille pour trois sœurs (2000), La mouette (2000), Platonov (2003), Oncle Vania (2014), et un autre cycle de mises en scène de Maxime Gorki : Les barbares (2006), Les estivants (2010), Les bas-fonds (2017). De 2012 à 2018, il est artiste associé au Théâtre National de Bretagne et responsable pédagogique de son École supérieure d'art dramatique. Il est aujourd'hui le directeur d'une compagnie indépendante, et l'auteur d'Au cœur du réel (Actes Sud, 2017).

VÉRONIQUE LEMAIRE

Lorsque l'espace est premier et L'espace en premier lieu...

NOTICE

Comédienne, Véronique Lemaire a acquis sa pratique scénique en Belgique, France et Italie avant de s'orienter vers la théorie théâtrale. Autrice d'une thèse en 2011 intitulée « Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine » qu'elle a réalisée sous la direction de Jean-Louis Besson et Marcel Freydefont, ses recherches portent sur la scénologie de la représentation et son histoire. Elle a fondé en Belgique un Groupe de recherche en scénographie (GRES) qui réunit des chercheurs des universités et des écoles supérieures des arts ainsi des artistes scénographes. Elle enseigne au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, à l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre ainsi qu'à l'Institut des arts de diffusion (IAD-théâtre). Elle est coautrice de Scénographes en France : diversité et mutations (1975-2012) (Luc Boucris, Marcel Freydefont, Jean Chollet, Véronique Lemaire, Mathab Mazlouman [dir.], Paris, Actes Sud, 2013). Elle a coorganisé, au sein de l'Union des scénographes (France), les Rencontres européennes de la scénographies (Théâtre de l'Odéon, Ateliers Bertier, Paris, 2017). Véronique Lemaire est également rédactrice en chef de la revue Études théâtrales (Louvain-la-Neuve, Belgique).

VÉRONIQUE CAYE

Vera Icona: poétique de l'image-scène et L'image vraie

NOTICE

Metteuse en scène et vidéaste, Véronique Caye est diplômée en art à l'Université Paris 8. Elle a également été formée au College teatro de la Biennale de Venise auprès de Romeo Castellucci ainsi qu'à l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son. Elle explore le médium de la vidéo par une utilisation multiple du support – mise en scène, scénographies visuelles, vidéos, documentaires, installations, performances et enseignement. À travers une quinzaine de spectacles en France, en Europe et au Japon, elle développe une dramaturgie de l'image qui laisse toujours le sensible dominer le médium. Elle mène actuellement la recherche Vera Icona: poétique de l'image-scène (livre, installation, spectacle). En 2019-2020, elle est artiste invitée à l'École nationale supérieure Paris-Saclay pour la création du spectacle La tempête. www.victorverite.com

ÉRIC SOYER

L'espace en premier lieu...

NOTICE

Éric Soyer participe aux processus d'écriture scénique avec de multiples créateurs, metteurs en scène, chorégraphes et compositeurs sur les scènes d'Europe, tels que Théo Mercier, Angelin Preljocaj, Maud Le Pladec, Jeanne Added, Phia Ménard, Josse De Pauw. Il entame une collaboration avec l'écrivain et metteur en scène Joël Pommerat en 1997, qui se poursuit aujourd'hui autour de la création d'un répertoire de vingt spectacles de la compagnie Louis Brouillard. Il reçoit le prix de la critique journalistique française pour son travail en 2008 et en 2012.

PETER MISSOTEN

Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre...

NOTICE

Ayant étudié la vidéographie à Bruxelles, Peter Missotten travaille sur divers types de médias et se spécialise plus particulièrement dans le métissage de la technologie et du théâtre. Il a participé à la conception de plusieurs spectacles mis en scène par Guy Cassiers, comme Rouge décanté (2005) et The Woman Who Walked into Doors (2001). Il a mis en scène Kwartet de Heiner Müller (2006), The Waste Land de T.S. Eliot (2007), L'intruse de Maurice Maeterlinck (2010) et a réalisé la mise en scène et la scénographie de Kepler (création mondiale de l'opéra de Philip Glass pour Linz09, 2009) ainsi que de deux opéras de Bernhard Lang au Nationaltheater Mannheim: Montezuma (2010) et Der Golem (2016). Depuis 2004, il enseigne l'art de la performance à la Toneelacademie de Maastricht. Il est professeur d'art, axé sur la technologie (Lector Technology Driven Art) à l'Université de Zuyd. www.technologydrivenart.org

MARIE-EVE SKELLING DESMEULES

Le travail du corps en tant qu'instrument vocal : l'étude des expériences de formation au sein d'un cours de voix et d'interprétation

RÉSUMÉ

Cet article vise à comprendre des expériences de formation liées au travail du corps dans le cadre du cours Voix et interprétation I offert par Pascal Belleau à l'École supérieure de théâtre (Université du Québec à Montréal) à la session d'automne 2013. Appuyée sur le concept d'expérience (Dewey, 2005) et sur la théorie de l'activité (Engeström, 1987 et 2008), cette recherche qualitative interprétative traite de la manière dont ce cours amène les apprenants-acteurs à ancrer le travail vocal au travail d'interprétation et au travail du corps, à sortir de leur zone de confort, à puiser dans des émotions viscérales, ainsi qu'à nourrir un sentiment de confiance en soi et en l'autre. Ces résultats sont ensuite mis en perspective à la lumière de la théorie de l'activité.

ABSTRACT

This article aims to better understand physical training experiences within the context of the class Voix et interprétation I (Voice and Interpretation 1) taught by Pascal Belleau at the École

supérieure de théâtre (Université du Québec à Montréal) during the 2013 fall semester. Rooted in the concept of experience (Dewey, 2005) and in activity theory (Engeström, 1987 et 2007), this interpretative qualitative research examines how the course led student actors to anchor their voice work in acting and corporeal exercises, leave their comfort zone, draw on their visceral emotions and nurture a sense of confidence in themselves and others. These results are then placed in perspective in light of activity theory.

NOTICE

Marie-Eve Skelling Desmeules est postdoctorante à l'Université Concordia (en résidence de recherche au Centre national des arts du cirque de France et à l'École nationale de cirque de Montréal). Après avoir fait la formation professionnelle de l'acteur à l'École supérieure de théâtre (Université du Québec à Montréal), elle a poursuivi ses études à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa, où elle a complété un doctorat et où elle est professeure à temps partiel depuis 2011. Elle est aussi enseignante en art dramatique au secondaire, conseillère pour la Société québécoise d'études théâtrales et membre du groupe de travail de Montréal sur la recherche en cirque. Sa recherche doctorale, pour laquelle elle a reçu la Médaille d'or du Gouverneur général, porte sur les expériences de formation liées au travail du corps dans la formation professionnelle de l'acteur. Ses recherches actuelles portent sur les expériences de formation en arts du cirque et sur la dramaturgie circassienne.

CHRISTINE HAMON-SIREJOLS

Scènes de Téhéran : regards sur le 36^e Festival Fadjr de théâtre

RÉSUMÉ

Le Festival Fadjr de théâtre est tenu annuellement en Iran depuis 1983. Les œuvres d'artistes locaux et internationaux y sont présentées. Le 36^e festival s'est déroulé en janvier 2018, avant que les sanctions américaines n'impactent lourdement l'économie du pays. Plus de 200 spectacles et 500 représentations ont été proposés au public dans des lieux très divers, allant du grand Théâtre de la Ville de Téhéran jusqu'à des maisons particulières ou des garages. Parmi les participants, on retrouvait Jérôme Bel, Rimini Protokoll, Christopher Rüping, Philippe Quesne et un grand nombre de metteurs en scène venus de tout le pays. L'événement a réuni un public enthousiaste ainsi qu'une grande diversité de démarches artistiques. Allant du théâtre visuel aux spectacles *in situ*, le festival a connu un grand succès et a prouvé à quel point le théâtre occupe aujourd'hui une place importante en Iran.

ABSTRACT

Founded in 1983, the Fadjr International Theater Festival is held every year in Iran and features works from local and international artists. The 36th festival took place in January 2018 before U.S. economic sanctions were imposed. Over 200 productions and 500 performances were offered in a broad variety of venues including the Tehran City Theater, private homes, garages, etc. Among the participants were Jérôme Bel, Rimini Protokoll, Christopher Rüping, Philippe Quesne, and a host of directors from throughout the country. The event attracted enthusiastic audiences and presented a wide diversity of artistic approaches, from visual theatre to site-specific performances. The festival was a huge success and demonstrated the importance of the performing arts in Iran today.

NOTICE

Christine Hamon-Sirejols est professeure émérite d'études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle est l'autrice des ouvrages suivants : Le constructivisme au théâtre (CNRS, 1992, réédition 2004), Anton Pavlovitch Tchekhov : « La Cerisaie » (Presses universitaires de France, 1992), Cinéma et théâtralité (Aléas, 1994), Le spectaculaire (Aléas, 1997), Théâtre : espace sonore, espace visuel (Presses universitaires de Lyon, 2003). Elle a également écrit de nombreux articles sur le théâtre russe (de Vsevolod Meyerhold à Konstantin Bogomolov) et sur le théâtre contemporain en Europe (de Peter Brook à Ivo van Hove). Ses recherches portent actuellement sur les festivals de l'ancienne aire communiste : pays baltes, Balkans, Slovaquie, etc.

KAROLANN ST-AMAND

Revue des revues : Jeu, n^{os} 166, 168 (2018), Corps-Objet-Image, n^o 3 (2018), Alternatives théâtrales, n^o 133 (2017)

NOTICE

Karolann St-Amand est candidate au doctorat au Département de littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la compagnie Carbone 14, la recherche-crédation et la théorie de la médiation. Elle est adjointe à la recherche et à la coordination pour la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle est rédactrice en chef du Pied, revue de création littéraire. Ses textes ont été publiés dans Moebius, NYX, Saturne, Organe et Zeugme.

ELIZABETH BOURGET

Note de lecture

Elizabeth Bourget est doctorante en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Conseillère dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) de 2006 à 2016, autrice d'une dizaine de textes pour le théâtre, adaptatrice de Dumas et traductrice de Tchekhov, elle enseigne depuis plus de vingt-cinq ans à l'École nationale de théâtre (Canada) et a été la responsable du programme d'écriture de 1995 à 2001. Elle fut d'ailleurs la première diplômée de ce programme en 1978.

PHILIPPE MANEVY

Note de lecture

Candidat au doctorat sous la direction de Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) et de Julie Sermon (Université Lumière – Lyon 2), Philippe Manevy travaille sur le chœur et la choralité chez les auteurs francophones de la décennie 2010. Ses recherches sont soutenues par le Fonds de Recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), il fait également partie du conseil d'administration de la Société québécoise d'études théâtrales. Il est l'auteur de plusieurs articles sur le théâtre moderne et contemporain et de dossiers pédagogiques pour le Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits –30 000 à 55 000 caractères (espaces comprises)– soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langage-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations en langue étrangère doivent être traduites en français dans le texte. Les citations d'origine doivent être indiquées en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiants*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N° 55 « Théâtre et formation : enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N°s 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (automne 2014 - printemps 2015)
N° 58 « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » (automne 2015)
N° 59 « La scène surréaliste » (printemps 2016)
N° 60 « Pratiques interdisciplinaires : processus de création en arts vivants » (automne 2016)
N° 61 « Brigitte Haentjens : mouvances du texte et imaginaires du féminin » (printemps 2017)
N° 62 « L'informe théâtral » (automne 2017)
N°s 63-64 « Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant » (printemps - automne 2017)

Veillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UQAM - *L'Annuaire théâtral*
Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada, H3C 3P8

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 61

BRIGITTE HAENTJENS
Mouvance du texte
et imaginaires du féminin



N° 62

L'INFORME THÉÂTRAL

*L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL*

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125\$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75\$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po

JEU

THÉÂTRE, DANSE, CIRQUE

Revue publiée 4 fois par année – depuis 1976

Critiques et nouvelles sur le web

ABONNEZ-VOUS ! www.revuejeu.org

JEU
REVUE DE THÉÂTRE



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

L'Annuaire théâtral

63-64

SOMMAIRE

GESTES ORDINAIRES DANS LES ARTS DU SPECTACLE VIVANT

Sous la responsabilité d'Ariane Martinez

PRÉSENTATION

Explorer l'ordinaire

Ariane Martinez

DOSSIER

L'ordinaire et l'extraordinaire dans le théâtre
contemporain : généalogies

Marco De Marinis

Pédagogie du jeu masqué :
transformer le geste ordinaire en poème scénique

Guy Freixe

La mémoire des gestes de l'esclavage dans les
pratiques performatives caribéennes

Fabienne Viala

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone

Alix de Morant

Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin

Pascale Caemerbeke

La transmission d'un répertoire gestuel :
le cas d'*Encore une heure si courte*

Véronique Muscianisi

Prouesses du regard : le geste du regard entre
photographie, pratique physique et performance

Cosimo Chiarelli

Pour un (extra)ordinaire art de choir :
les chutes des Deschiens, personnages
de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff

Marie Duret-Pujol

Quand la figure se met debout

Marie Garré Nicoară

DOCUMENT

Le pari du réel : entretien avec Éric Lacascade
à partir des *Bas-fonds* de Gorki

Sophie Lucet

RECHERCHE-CRÉATION

Lorsque l'espace est premier

Véronique Lemaire

Vera Icona : poétique de l'image-scène

Véronique Caye

L'espace en premier lieu...

Éric Soyer et **Véronique Lemaire**

Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre...

Peter Missotten

L'image vraie

Véronique Caye

PRATIQUES ET TRAVAUX

Le travail du corps en tant qu'instrument vocal :
l'étude des expériences de formation au sein
d'un cours de voix et d'interprétation

Marie-Eve Skelling Desmeules

PARCOURS CRITIQUE

Scènes de Téhéran :

regards sur le 36^e Festival Fadjr de théâtre

Christine Hamon-Sirejols

En couverture :

Silence encombrant, avec Dominique Bettenfeld, Compagnie Kumulus, festival Mimos, 2012.
Photographie de Maurice Melliet / Centre ressource des Arts du Mime et du Geste (SO MIM),
Périgueux, France

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)