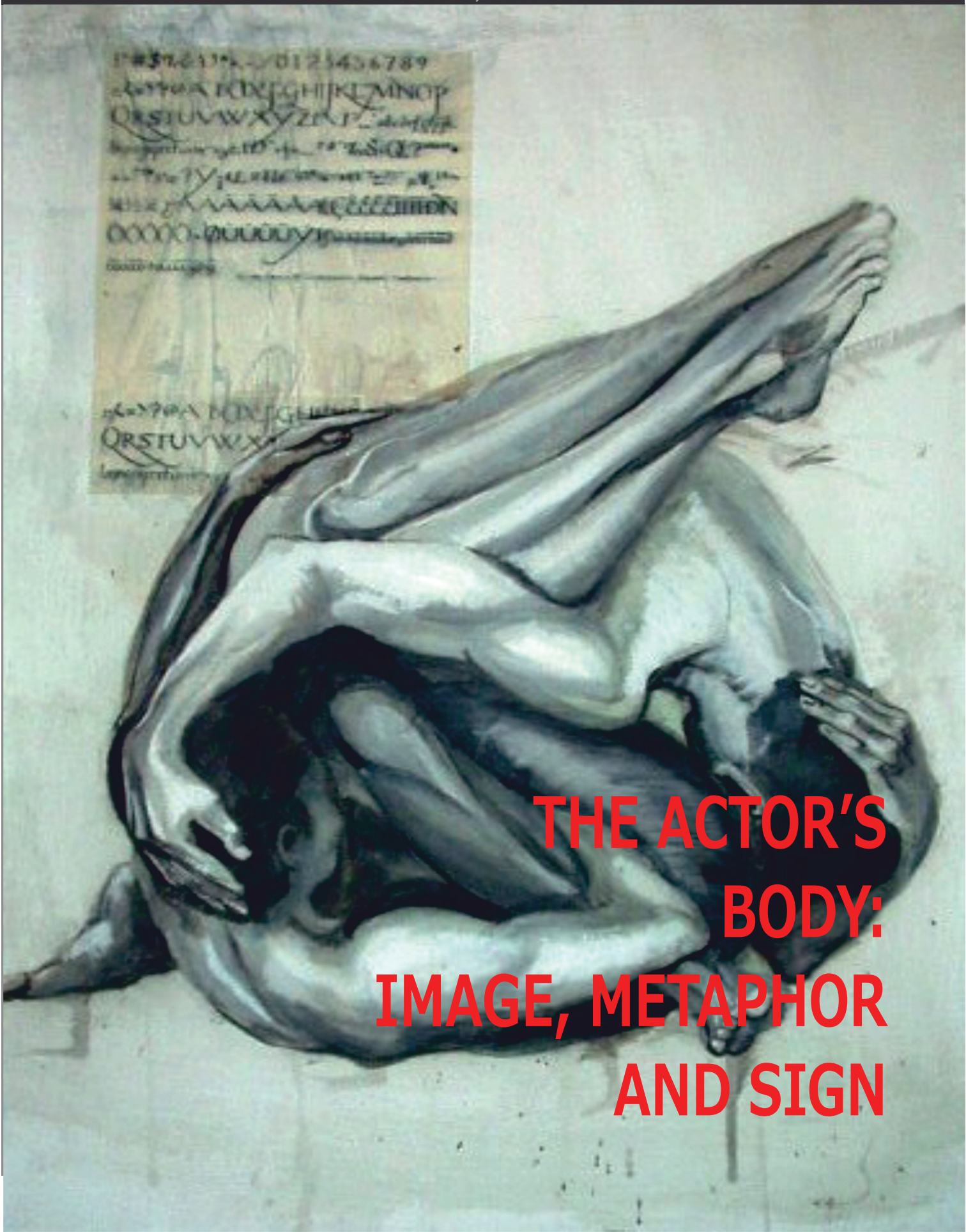


DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

1/2015



**THE ACTOR'S
BODY:
IMAGE, METAPHOR
AND SIGN**

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA**

**1/2015
March**

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI DRAMATICA

EDITOR-IN-CHIEF:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

HONORIFIC BOARD:

GEORGE BANU, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

MICHAEL PAGE, Calvin College

EDITORIAL BOARD:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

VISKY ANDRÁS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

DORU POP, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

INTERNATIONAL REFEREES:

DOMNICA RĂDULESCU, Washington and Lee University

PETER P. MÜLLER, University of Pécs

TOM SELLAR, Editor of *Theatre Journal*, Duke University Press, Yale University

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

GILLES DECLERCQ, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

PATRIZIA LOMBARDO, Geneva University

LAURA CARETTI, Università degli Studi di Siena

ISSUE EDITORS (1/2015):

MIRIAM CUIBUS and FILIP ODANGIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,

Phone: +40 264 590066,

Web site: <http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>,

Contact: studia.dramatica@ubbcluj.ro

Cover design: Filip Odangiu and Diana Aldea

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352, office@studia.ubbcluj.ro

Thematic issue

The Actor's Body: Image, Metaphor and Sign

CONTENT / SOMMAIRE

STUDIES AND ARTICLES

- Bronwyn TWEDDLE, Selective Brechtianism: Reworking *Mother Savage* for the German Stage..... 9
- Fabrice NOWAK, Yoshi Oida, portrait de l'acteur en initié * *Yoshi Oida, Portrait of the Actor as an Initiated Human Being*..... 31
- Oana POCAN, Le corps conscient de l'acteur * *The Actor's Conscious Body*..... 51
- Anissa JAZIRI, Aspect du corps et qualité de l'âme dans quelques pièces comiques et tragicomiques du XVII^e siècle français * *Aspect of the Body and Quality of the Soul in Some Comic and Tragic-Comic 17th-Century French Plays*..... 61
- Christofi CHRISTAKIS, Le corps plastique dans l'œuvre dramatique de Beckett : image, matière, mouvement, geste * *The Plastic Body in Beckett's Drama: Image, Material, Movement, Gesture* 79
- Eszter HORVATH, Corps en acte, entre virtuel et actuel * *The Acting Body between Virtual and Actuality*..... 103
- Ioan POP-CURŞEU, Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique * *Bodies of Witches, between Horror and Beauty. From Painting to Cinema, Avatars of an Iconographic Tradition* 119

Meriam AZIZI, La figuration du corps dans la mise en scène filmique du temps proustien * <i>Representation of the Body in the Cinematographic Staging of Proust' Vision of Time</i>	131
Marie CLÉREN, « Ils sont du décor qui bouge » : corps « plastiques » en scène * « <i>They are Moving Décor</i> »: « <i>Plastic</i> » <i>Bodies on Stage</i>	145

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

ANCA MĂNIUȚIU, ȘTEFANA POP-CURȘEU, La possibilità del Teatro * <i>The Possibility of Theatre, an Encounter of Reflection and Confrontation</i>	161
« Le théâtre comme un champ très large de pratiques du comportement humain ». En dialogue avec MARIO BIAGINI * “ <i>Theatre as a Wide Field of Human Behaviour Experiences</i> ”. A Dialogue with MARIO BIAGINI	165
“Every Moment We Are In Has the Transparent Seed of Grace”. A Dialogue with THOMAS RICHARDS	179
“The Artist's Work is Related to Creating a More Human Place for Us Here”. A Dialogue with LLOYD BRICKEN.....	185
« Je suis là, je travaille, c’est ma vie ». Un dialogue avec OPHÉLIE MAXO * “ <i>I am here, I work, this is my life</i> ”. A Dialogue with OPHÉLIE MAXO	191
“The Fulfillment Comes when Somebody Loves what He is Doing”. A dialogue with ALEJANDRO RODRIGUEZ.....	195

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

DANIEL IFTENE, Take a Walk on the Shorts’ Side. ClujShorts International Short Film Festival, 3 rd edition (23-29 March).....	205
SIMINA RĂCHIȚEANU, Kenan Görgün and the Turkish Legacy of a Belgian Writer. ClujShorts International Film Festival	209
DANA MONAH, Quand les livres parlent du théâtre: l’acteur dans la littérature française [<i>When Books talk about Theatre : The Actor in French Literature</i>] : Mihaela Mîrțu, L’acteur dans les rets de la fiction, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2014.....	213

STUDIES AND ARTICLES

Selective Brechtianism: Reworking Mother Savage for the German Stage

BRONWYN TWEDDLE*

Abstract: My bilingual (German/English) production of Travelling Light Theatre Company's (UK) work *Mother Savage* for the Studiobühne Essen (Germany) in 2012 became a dialogue with Brechtian theatre techniques, and an examination of their relevance in the contemporary theatre. The production utilised a Brechtian design aesthetic, which also questioned the concept of *Historisierung* (historicisation). The emotionally-restrained acting style was an extended exploration of Brecht's concept of *Gestus*, the socially-determined action, in that the story of the 90-minute piece was told predominantly through physical gesture. Our new production of a devised, largely physical-theatre work originally created by another company, can be compared to Brecht's *Modellbuch* (model-book) idea. Production choices, such as extended silence and a slow, drawn-out dramaturgical tempo, toyed with the boundaries of performer and audience comfort. This discomfort provoked spectators to observe closely and assess the action critically – demonstrating that, with some adjustments, Brecht's approaches to performance can still have a strong impact.

Keywords: Brechtian theatre, *Gestus*, *Historisierung*, *Modellbuch*, physical theatre.

Introduction

A few years ago I read American director Anne Bogart's account of her first experience directing in Germany, during which she "resolved to speak only German and to try to work like a German director." [Bogart 2001: 13] Because she wasn't working from a base of who she was authentically, and she didn't provide a "solid form for the actors to push against", she claims that "the results were disastrous" [Bogart 2001: 14]. So when I was invited

* Senior Lecturer in Victoria University of Wellington's [New Zealand] Theatre Programme, e-mail: bronwyn.tweddle@vuw.ac.nz

to direct a production for the Studiobühne Essen (in Germany) in 2012 a key question when selecting a play was: what can I bring to the company that only *I* can bring – as an Antipodean and non-native German speaker?

There have been two key through-lines in my theatre directing thus far. One has been bilingual productions, due to my love of text and language-play – I find that the fun is doubled when you have two languages to play with! The second is my preoccupation with physical theatre methodologies, particularly in their application to scripted plays, which I have been experimenting with for the last 10 years. This meant that I had no concerns about providing a “form for the actors to push against”, though I had to take into account that both of these aspects were new territory for the Studiobühne. The company sent me a number of plays, which they thought might be suitable for our collaboration. The one which arrested my attention was *Mutter Furie*, a translation (into German) of a recent production, *Mother Savage* by Travelling Light Theatre company. Travelling Light is based in Bristol in the UK, and specialises in productions for children and youth. I was not aware of this focus when reading the play, as it read just as well as a work for adults; and we had not intended to create a work for a youth audience specifically.

What appealed to me about the piece was that the story was told predominately through physical action – with at least half the script consisting of stage directions – and this provided an opportunity to further my ongoing explorations into Brechtian directing, in particular into *Gestus*, the socially-conditioned action. While I consider myself to be a Brechtian theatre director, in that I am more interested in how an actor’s performance *reads* to an audience than in the actors’ internal process in performance, and I tend to examine social/political themes, I had never directed an entire production with an *explicitly* Brechtian approach. The action-based script and its episodic structure encouraged me to focus specifically on *Gestus* and readability of action. Even when not directing in such an explicitly Brechtian style, as with this production of *Mutter Furie*¹ (*Mother Savage*), a key element of my rehearsal process is setting a strict, yet detailed, physical form for the action. In this production, other Brechtian concepts, such as those of the *Modellbuch* (model book) gained importance. *Mutter Furie* also extended my ongoing research into methodologies of directing physical theatre, by exploring through practice the question of how to make another company’s ‘physical theatre’ work my own.

¹ I will refer to our production by the German title, *Mutter Furie*, as that is the title it is performed under by the Studiobühne Essen. *Mother Savage* will be used to refer to Travelling Light’s production.

SELECTIVE BRECHTIANISM: REWORKING *MOTHER SAVAGE* FOR THE GERMAN STAGE



"Mutter Furie" - Deutsche Erstaufführung | Schauspiel nach einer Novelle von Guy de Maupassant, in einer Bearbeitung der Travelling Light Theatre Company, aus dem Englischen von Ulrike Hofmann | Regie: Bronwyn Tweddle, Neuseeland | Premiere: 21.03.2012 | Studio-Bühne Essen | Foto: Kerstin Plewa-Brodam ("Mutter Furie") | Aufnahme: Frank Vinken | Abdruck frei, nur im Kontext gestattet | www.studio-buehne-essen.de |

Brechtian Dramaturgy

While the attraction of the piece was the challenges of story-telling through non-verbal means, the story of *Mutter Furie* also has a typical Brechtian thematic: that of the choices we make in times of war, and the potential for reconciliation or revenge.

The original source for the work was a short story about the 1870-71 Franco-Prussian war by Guy de Maupassant. In *La Mère Sauvage*, as the war nears its conclusion the victorious army occupies territory of the enemy they have been fighting. Four soldiers are billeted to live with an old woman, whose husband is dead and son is away fighting the very army that are occupying her house. Although, despite a language barrier, the men befriend her; when she receives news that her son has been killed in battle, she locks the soldiers in the house and burns it to the ground. In Travelling Light's performance version the four soldiers have been reduced to one, which intensifies the relationship. The company used the de Maupassant story to shed light on the more recent war in the former Yugoslavia, hinting at this more recent conflict by using Slavic music to underscore the action. The nature of their narrative is also more consciously circular than the original, beginning with the death of both the woman – who is executed by firing squad for killing the soldier – and the soldier – burned alive and accusing her of his murder – and returning to this image in the final moments of the play². In typically Brechtian fashion, as we know the ending from the beginning of the performance, a sense of suspense is not aroused. We therefore watch not wondering *what* will happen, but rather *how* and *why* it happens. One audience member said this gave her greater sympathy for the soldier, and that she felt sadness throughout the entire performance because she knew what would happen to him, despite his best efforts – and this underlying awareness was particularly highlighted in the lighter moments. It also relieved the tension in scenes where a vegetable knife was involved: while the soldier fears attack from the woman, the audience already knows that that is not how he will be killed, so his suspicion is read as unnecessary.

² In our performance, the beginning was not entirely the same as the ending however, for pragmatic reasons: as this would have meant that a key prop – the wild rabbit the soldier catches in the forest as gives the woman as a peace offering – would have been revealed too early. The house the soldier crafts out of paper part-way through, which burns on the table in the concluding scene as a stand-in for the house with the soldier in it is also not visible at the beginning.

SELECTIVE BRECHTIANISM: REWORKING *MOTHER SAVAGE* FOR THE GERMAN STAGE



"Mutter Furie" - Deutsche Erstaufführung | Schauspiel nach einer Novelle von Guy de Maupassant,
in einer Bearbeitung der Travelling Light Theatre Company, aus dem Englischen von Ulrike Hofmann |
Regie: Bronwyn Tweddle, Neuseeland | Premiere: 21.03.2012 | Studio-Bühne Essen | Foto: Stephan
Rumphorst ("Soldat") | Aufnahme: Frank Vinken | Abdruck frei, nur im Kontext gestattet |
www.studio-buehne-essen.de |

Other aspects of typically Brechtian dramaturgy already evident in *Travelling Lights*' script were the way the scenes are strung together in an episodic fashion, the use of scene titles³, and particularly the direct address to the audience. While many of the speeches could be addressed to the other character, despite not sharing a common language, some speeches explicitly acknowledge the audience's presence. One example of this is the soldier's monologue in scene 4, "Piano Practice", when he points out that the audience can't hear the music he hears in his head as he plays an imaginary piano. In our production, the letter the mother receives informing her of her son's death was also read directly to the audience, and she makes eye contact with the spectators at her the moment she makes the decision to kill the soldier.

Use of Brecht's Modellbuch Concept

In his later years, thanks to the photographic skills of Ruth Berlau, Brecht instituted the use of a *Modellbuch*, which is a "collection of photographs illustrating a complete production of a given play by the Berliner Ensemble, and kept there on loan for would-be producers" [Willett 1977: 21]. While not surprisingly "[s]ome producers would make a flat copy of the 'Model', perpetuating Brecht's mannerisms without showing their *raison d'être*" [Willett 1977: 162], Brecht actually saw virtue in the ability to make a lively copy, as the very nature of theatre is to make a copy of life, a copy of human behaviour: "Let me put forward my own experiences as a copyist: as playwright I have copied the Japanese, Greek and Elizabethan Drama; as producer the music-hall comedian Karl Valentin's groupings and Caspar Neher's stage sketches; yet I have never felt my freedom restricted. Give me an intelligent model of *King Lear*, and I will find it fun to carry out." [Willett 1964: 224] Thus Brecht saw copying as a necessary step in finding his own way as an artist, and John Willett expands on this: "Büchner and the Elizabethans gave him the example of a loose sequence of scenes of great geographical and chronological scope; Piscator showed him how to speed and amplify the story by mechanical means; the Japanese, through Waley, taught him to cut narrative corners, and 'deliver the contents' in a forceful yet unemotional way." [Willett 1977: 123]. However, he also suggested that in using a *Modellbuch* "the main effect of studying the solution of certain problems should be to make one aware of the problems themselves" [Willett 1977: 162 – 3]. Brecht

³ Though these did not all function to reduce suspense by revealing the entire action of the scene as in some of Brecht's plays.

wanted a director to examine the ‘model’ “to see exactly what problems Brecht was trying to solve in each detail of his production, and how he arrived at his answers, and then go... on to think out an approach of his own based on the same understanding of the play.” [Willett 1983: xx].

While I wasn’t working from a photographic documentation of the original production, our ‘model’ was a tightly-scripted series of actions from Travelling Light’s performance text. The script itself, emerging from an ensemble-devising process, was quite detailed in its description of physical actions that needed to be carried out, so in effect we had our ‘model’ to work from. For me, this raised the artistic question: how do we make this work our own? There is no point in restaging a text, unless there we can bring a new perspective to it. So I used the playtext in the way Brecht saw his *Modellbücher* being used: I took it as a springboard which highlights the problems to be solved, but ensured we found our own solutions to these production questions. To begin with, and returning to the original question as to what I can uniquely offer a German company in directing for them, I chose to do the piece bilingually. In Travelling Light’s original performance, the actors both speak English but with the theatrical convention that they are really ‘speaking’ different languages and can’t understand each other. We literally had two different languages. Stephan Rumphorst, (who played the soldier) performed in English, while Kerstin Plewa-Brodam (playing the mother) spoke German. Despite the fact that we could assume that many in our audience would follow much of the English text, most were native German-speakers. Thus despite many stating they had empathy for the soldier, the language choice, and subsequent blocking decisions, meant that it ‘read’ very much as the story of the mother in this production. As Carl Weber explains, Brecht’s “...whole view of the world was that it was changeable and the people in it were changing; every solution was only a starting point for a new, better, different solution.” [Weber 2002: 85], so Travelling Light’s ‘model’ was a starting point for a better solution for *our* audience.

Action Developed with Gestus

We began work on each scene by reading the directions for actions, trying them out to assess their purpose; and then I set structured improvisations to interrogate these actions further. These improvisations around the ‘model’ were my way into Brecht’s notion of *Gestus* – the socially-conditioned action. Often I find that actors might be able to define what *Gestus* is, but struggle to *apply* it. This is because *Gestus* is not a defined acting technique, but rather a

way of looking at character. A *Gestus* is an end result, rather than a specific process or technique. *Gestus* is an expression by the actor which makes social relationships between the characters clear, summing up the social conventions, power hierarchies or economic pressures which force the character to behave as he or she does. To find the *Gestus* which is the best expression of a moment, an actor must ask: Who has power in this situation? What has economic value in this situation? What speaks for or against each choice open to the character? Which values influence the choice? And finally: How can all of this be demonstrated through physical action? *Gestus* can include physical gesture, posture, facial expression, vocal tone etc. and comes from idea that all a human does, feels, thinks and wishes is "...determined by the social position and history of a character" (Thomson and Sacks 1994: 182)" [cited in Thomson 2000: 110]. While a character acts as an individual, his or her action is also representative of all who face a similar situation, thus the actions are "both themselves and emblematic of larger social practices" [Martin and Bial 2000: 5].

One of the simple exercises we used to create physical detailing, and thereby *Gestus*, is to examine a simple task required by the script, such as falling asleep on a chair, in minute detail. In rehearsal, actors can tend to skim over actions specified. However, I find that by defining gestures in increasing levels of detail, they become meaningful, readable and theatrical in and of themselves. So, in searching for the *Gestus*, we break the action [falling asleep on a chair] into 5 segments, then 10 segments, sometimes even 20 or more segments. At each level of detail, each segment of the action is defined with clear beginnings and endings, so that they can be repeated exactly. Then with each segment we play with tempo, scale, direction of the action etc. using contrasts between the extremes of each of these elements to add colour to the moves. My role as the director is to guide these variations with an eye to the way the actions 'read' in terms of their significance in the social context of the scenes. Thus we created a very detailed 'ritual' of sleeping for the end of scene 3 – where, for the first time, a man and a woman who don't know each other, can't communicate linguistically, and see each other as the 'enemy', have to sleep in this same room. The ritual of sleeping shows the suspicion and attempts to protect themselves while undertaking this necessary action. The sleeping rituals were adjusted as they were repeated throughout the performance, to reflect the shifting relationship.

I would argue that this exercise is an appropriate (Brechtian) approach to creating *Gestus*, because it creates intriguing, readable actions. The key difference between a Stanislavskyan and a Brechtian approach to action is not necessarily the style of the action, but rather the *attitude* towards it. Whereas a

Stanislavskyan approach emphasizes the individual history and psychology leading to an action, Brecht focuses on social/political attitude to the action: characters are representative of society and their actions must be readable in terms of the social situation. The 'attitude' of the actors (and director) *towards* the action shifts, in that its selection as appropriate for the scene is assessed in terms of how it serves a *purpose* in explaining the social situation to the audience. Rumphorst (playing the soldier) found that dividing a movement into 5 or more steps made him more conscious of it as a performer. His consciousness of the action, and his resulting awareness of the separation of actor from character, led to a clearer presentation of the action to the audience. Audience members 'read' a moment according to what they know so far about the character, and they constantly re-assess their reading of that character in light of the information that these small details provide; so any exercise which creates readable details serves a Brechtian purpose.

Besides, as Brecht collaborator Manfred Wekwerth states: "There is *no* technique that *cannot* be used in the Brecht-theatre, so long as it serves to expose the contradictions in processes in such a way that they can be pleurably recognized by the spectator and lead to his own transformation" [Cited in Rouse 2002: 238]. The key phrase is 'pleurably *recognised*' – *Gestus* is a means of shaping the audience's perception. As Thomson explains, "...[t]he object, when it comes to production, is to present a narrative with such clarity that the audience can read, not only the behaviour of the characters, but also the provenance of that behaviour and its application to their own lives." [Thomson 2000: 110]. Indeed, "[i]t was Brecht's contention that *Gestus*, when properly applied, would enable an audience to understand both the story of the play and its implications even if it were separated from the actors by a soundproof glass wall." [Thomson 2000: 110]

In *Mutter Furie*, the story was told predominantly through the physical actions – there was so little spoken text, that we had our 'soundproof glass wall' in effect. The spectators had to observe the minute details of the physical actions in order to 'read' the relationships. Thus in our production every glance was carefully choreographed. The physical action was crafted to show the increasing intimacy between mother and soldier as the play progresses. The repeated actions of sleeping were a key element to showing this shift in the relationship throughout the play: initially mother and soldier always sleep on their chairs. Later, the mother sleeps on the floor and on the soldier's rug, demonstrating a certain trust and an attitude that 'what's yours is mine'. The only time that the soldier lies on the floor, in the final scene where he is burnt alive, these trust and intimacy are betrayed.

Developing *Gestus* through these physical improvisations meant that approximately three quarters of our production of *Mutter Furie* largely followed the structure and stage directions (though with greater detail) of our 'model', Travelling Light's original script. However, it then took its own direction. A turning point in this shift was scene 12, "Playing Games". This is a key moment of building trust between the two characters, as it is the first time they seem to enjoy each other's company. The process begins in the prior scene where the soldier shares half his apple with the mother, which becomes a game of who will be the last to be able to chop the increasingly smaller apple piece in half to give half to the other person. This develops into a further game the two play: in the original script this was a game about scrubbing the table – an action the mother repeats throughout the show. The first time we see her scrubbing is after the second scene, "the Fight", where for a moment, the soldier is tempted to rape her on the table – there her scrubbing is an attempt by her to erase that incident. While it made sense for the scrubbing to be transformed into a game, to show that the incident is forgiven and can now be laughed about, the action didn't develop clearly from the apple game for us. So we chose a different example of black humour: and related the game to other threats of violence ever-present in the room – the mother's vegetable knife and the soldier's gun. So we invented a "murder/suicide game" where after spinning the knife on the table, the mother pretends to stab herself in the stomach with it. We improvised the mother and soldier taking turns to enact means of killing themselves or each other in a cartoonish fashion. I gave the actors the rule that when it is their turn, they have to build on each other by increasing the scale and grotesqueness of the action by at least 10%. I got the actors to keep playing until they were exhausted, while I noted the best offers, which we later choreographed into the precise actions of the scene. My favourite means of death was when Rumphorst spontaneously ripped off his army boot and killed himself by sniffing it! Not only was this humorous but it related to the political situation: as a soldier he has been wearing these same boots and socks for weeks on end without an opportunity to wash. [While we see the mother washing onstage in other scenes, the soldier is never seen to use 'her' wash things.] It also led neatly into the next part of the scene, as it solved the problem of finding a reason for him to take his boot off so the mother sees the hole in his sock. Her offer to mend the sock is the second phase in the building of trust between them (and is described further below).

Other moments where we diverged from the 'model' were scene 15, "Waltzing", where the two dance with each other. In scene 14, "Accordion", instead of buying food, the soldier has used his limited funds to buy a piano-accordion in town, as this instrument is the nearest approximation he can find to being able to play piano again. In her anger at such a wasteful purchase, the mother insists he plays it for her and he is so woeful that she laughs at him. In Travelling Light's production, he places the accordion on the table where it 'magically' plays itself and they sing, drink and dance together joyfully, with her dressing up with her shawl as a skirt and he wearing the waistcoat she had been sewing for her son. This joyfulness didn't sit right for us, so instead we had the soldier so offended and upset at her laughter that she offers him her son's waistcoat in order to make up for hurting his feelings. Realising the meaning of her giving him this particular present, he sings for her. She hums and then takes his hands and they slowly and mournfully dance together. The song we chose for this moment was "Auld Lang Syne" as the melody is known in both English and German. In the English-speaking world this song is traditionally sung on New Year's Eve to remember those who have passed away in the prior year; the German text "Nehmt Abschied Brüder" ["Say farewell brothers"], is widely recognised, since it became a farewell song to close events of the scout organisation – and the German version is perhaps even more mournful than the English one!

Thus in our version, the dance represented them taking comfort in each other as they mourn those they have lost in the war, and the relationship becomes more ambiguous than mother/son, in that it has an almost romantic note. This ambiguity is another distinction from the original which developed throughout our rehearsal process: in Travelling Light's script, the soldier is referred to as 'the boy', and was played by a young actor in their production. We referred to the character as 'the soldier' as Stephan Rumphorst, who played the role, has a boyishness about him but is very clearly a grown man. There was also less of an age gap between the actors in our casting. I liked the ambiguity in the relationship – does the soldier become a son replacement for the mother or a potential romantic partner (husband replacement)? Thus certain moments in the play, such as the 'spin the bottle' game on the table with the knife after eating the apple together, contain a hint of flirtation. The murder/suicide game mentioned above emerges as the mother mimes knifing herself in the belly in order to break the potentially sexual tension.

Another departure from the 'model' was that we also added an additional final moment to the production, already hinted at in the letter the mother receives. The letter is written by a fellow soldier who intends to

return the son's watch to his mother at the end of the war. So we chose to have our onstage musician [Heiko Salmon] wear a soldier's cap throughout, and end the performance by entering the 'house' and placing the watch in the dead mother's hand.

Acting Style: a Brechtian Approach to Emotion

In his article 'Brecht and the Contradictory Actor', John Rouse discusses Brecht's concept of "the actor standing beside the role in performance, at once demonstrating and commenting on the character's behaviour" [Rouse 2002: 235]. Québécois director Robert Lepage also highlights this *gestic* nature of the actor's task when he points out that the German word for 'actor' – *Schauspieler* – literally means "one who *shows his playing*" [Charest 1997: 59 – my emphasis].

Because Brecht asks us to use our reason, both as practitioners creating the theatre work, and as spectators receiving it, it is often assumed that he doesn't permit any emotion in the production of plays. This is incorrect, with regard to his own work as well as 'Brechtian' production in general. Helene Weigel's acting had strong emotional impact on her audiences. As Martin and Bial explain: "For Brecht, theatre was an occasion for rational thought, not emotional catharsis. But this does not mean that Brecht's theatre was bloodless or without passion; his was not an intellectual theatre without feeling. Brecht's early productions were met with both riotous approval and disavowal: audiences booed, cheered, yelled at one another, and discussed the plays well beyond the performance. Brecht loved it. He was after participation and engagement – in and about a new world order. He wanted his theatre to be politically engaged, economically viable, and aesthetically 'entertaining'" [Martin and Bial 2000: 2].

Thus Brecht's *Verfremdungseffekt* does not mean we have no emotional response to the action, but rather that our emotional response is *controlled*: cutting off a scene before emotional catharsis, and beginning another which is causally unrelated⁴, builds a sense of frustration in the spectators; a frustration which Brecht hopes can be channeled towards changing the world that produces the situations depicted. Having a good cry at fictional tragic events releases this necessary frustration and we lose the compulsion to act, which is why Brecht abhorred catharsis.

⁴ NB: Some scenes in *Mutter Furie* are causally related; though some are separated by 'passing time', indicated by music in our production.

The misconception about emotion probably stems from the common translation of *Verfremdungseffekt* into English as 'alienation' effect – which implies a disconnected, unemotional response. Yet if you are never connected to something you can't distance yourself from it, you are merely uninterested. Therefore good Brechtian theatre manipulates the connection to spectators' emotions: they are not overwhelmed by a cathartic release of emotion yet neither are they totally disconnected. Audience empathy is utilised for theatrical and political effect. For example, curiosity is controlled. The scene titles in a Brechtian play, or beginning with the ending as in *Mutter Furie*, remove the suspense about *what* is going to happen, in order to make us look more closely at *how* and *why* it happens. We are still interested, but in a different way. Just as Brecht wants his theatre to be instructive *and* entertaining, Brechtian actors may play with emotion *and* intelligence. Brecht doesn't require his actors to *feel* the character's emotions, as a Stanislavskyan actor might, but rather to develop the skill to control the emotion of the spectators. Indeed as the contemporary director Robert Lepage states: "An actor must find the energy that will produce an emotion in his audience, not feel it himself. This is what is poorly understood in the principle of alienation in Brecht's work" [Charest 1997: 155]⁵.

Similarly, the American director Robert Wilson "...has spoken increasingly about the relative values of *hot* and *cold* in the theatre. As an example, he describes [Heiner Müller's] texts as 'very hot emotionally' and says that he prefers to present them in a cool objective manner, with... distance and formality... Wilson believes that this seemingly contradictory mode of presentation enhances rather than diminishes their impact: 'When you've got a hot text and you want it to be really hot, you have to be very cold. If you perform it in a hot way, what you're going to get is ...nothing.'" [Shyer 1989: 131].

Mutter Furie is quite a 'hot' text, as the events depicted are highly emotional. Thus I felt it was essential to go for a (Brechtian) restrained acting style emotionally. I wanted the audience to read the emotion onto the actors rather than show it too much, using the rule of thumb articulated by Zeami, the founder of Noh drama: "When you feel ten in your heart, express seven" [cited in Bogart 2001: 68]. So at key moments, such as when the mother receives the letter stating her son had been killed, I insisted on it being played unemotionally: the actress playing the mother [Plewa-Brodam] doesn't need to *act* anything as the text tells the story for her. Besides, this presents

⁵ Lepage trained with Swiss director Alain Knapp, who learned from Brecht collaborators, after he graduated from acting school in 1978. Knapp's approach to emotion provided a turning point in Lepage's theatre work.

the mother as strong and stoic, which seemed appropriate for her situation: a survivor despite her men having died or left, and in effect a hostage in her own home. In fact, if she had played any emotion it would have been too much – what is often referred to as ‘double percussion’ [when you simultaneously do/demonstrate what you are telling us]. This ‘doubling’ of the information presented can tend towards empty melodrama, and in my opinion, also assumes a lack of intelligence in the audience, as it tells them too bluntly what to think and feel. It actively engages the spectators more when they have to search for a hint of emotion, and ‘read’ a subtle canvas for themselves.



tdp "Mutter Furie" - Deutsche Erstaufführung | Schauspiel nach einer Novelle von Guy de Maupassant.
In einer Bearbeitung der Traveling Light Theatre Company aus dem Englischen von Ulrike Hofmann |
Regie: Bronwyn Tweddle, Neusseland | Premiere: 21.03.2012 | Studio-Bühne Essen |
VL: Kerstin Plewa-Brodam ("Mutter Furie"), Stephan Humphors ("Soldat") | Aufnahme: Frank Vinken |
Abdruck frei, nur im Kontext gestattet | www.studio-buehne-essen.de

Thus the director's role is to help the actor's calibrate their performance: not too much, not too little emotion, and so they get a feel for timing. A crucial point where this became obvious in *Mutter Furie* was the sexual ambiguity in the spinning the knife game. The first time Plewa-Brodam played this, there was a slight hint of flirtation. When I pointed out that I found this theatrically effective, she played it more consciously and the moment lost its effectiveness. So I guided her back to the very subtle *hint* of flirtation, as this gave the audience more work to do – to decode this subtle shift in the relationship. If it is too explicit and easily seen, it activates the spectators less. Thus the work on *Gestus* is to set a clear (though not necessarily unambiguous) form, which ‘reads’ as emotion, so that *playing* emotions is unnecessary. The actor's aim, as Lepage argued above, is to create the curiosity and emotion *in the audience*, not in themselves.

Yet as above, this is not to say that the actors may not fill the form imaginatively or emotionally – as long as they remain within the parameters of form carefully set with the director for audience impact. This relates back to a more Brechtian tradition of direction, as opposed to a Stanislavskyan one: as with the more pictorial directors who have influenced my work, such as Bogart and Wilson, I set the form but leave the actors the freedom to emotionally fill it however they like. This is in contrast to some Stanislavsky-oriented directors, such as the British director Mike Alfreds, who does the opposite: Alfreds sets the emotions of the characters, but leaves the form [blocking] completely open. Setting the form ensures the crucial ‘readability’ which remains consistent from performance to performance.

Two key means I consciously used to ensure that the audience was activated and closely-observing these restrained performances, were conspicuous slowness and silence. Firstly, the choice to do the piece very slowly was logical within the fictional world of the play, in that it takes a long time to build trust in someone who has been your enemy for years, the slowness allows the characters to find their way into the new situation. I also wanted to show that the action takes place over an extended period of time, and thus the actions need to build on each other, being repeated and gradually altered to give a sense of this. Brecht has also suggested that to make a performance ‘readable’ an actor must be able “to space his gestures the way a typesetter spaces type”.

Thus we explored every action and every moment in depth. For example, in Travelling Light’s script, scene 12, “Playing games”, contains the following stage direction: *“there is a hole in his sock. She goes to him, he gives her his sock and she takes it to her chair and begins to darn it”* [Naylor & Travelling Light 2006: 10]. We took several minutes to do this moment, as follows: *“She sees the hole in his sock and continues laughing. The SOLDIER sits and tries to simply put his boot on again, but she prevents him from doing so by getting the needle and cotton out of the drawer and pointedly placing it on the table. The SOLDIER takes the cotton, removes the needle from it and attempts to thread the needle. The MOTHER watches over his right shoulder to see how he is getting on, the SOLDIER turns away from her to avoid her seeing him fail. She then watches over his left shoulder, so he turns in the other direction. He attempts several more times, then gives up and in frustration hands her the needle and cotton. She threads the needle. Then she stretches out her hand for the sock. He is embarrassed and doesn’t want to give her the smelly sock. The MOTHER waits with her hand*

out until he gives her the sock. She takes the sock and her chair to the other end of the table, sits and darns the sock". In drawing out the moment we developed the relationship and emphasised the mother/son dynamic, which leads to greater pathos later when she kills him.

Jude Merrill, producer for Travelling Light, who saw a performance of *Mutter Furie* in Berlin, commented after seeing our show that she had the feeling they had played it too fast. In their original production, the soldier simply hands over the sock and Merrill now wondered whether their version was too rushed. The original production was approximately 60 minutes long, ours almost 90 minutes. However, the key difference here is the audience: we made our production for adults. Travelling Light made their version for teenagers and this affected several production choices: they had more movement, more music, and it was more stylized, because they had to keep the interest of a younger audience. By comparison we were slow and more realistic in the way we played the actions. Travelling Light's version was surely correct for *their* target audience, as a teenage work experience student attached to Studiobühne Essen while we were rehearsing clearly found *Mutter Furie* too boring! Our audience was older, so we could push them further in their experience.

The slowness also served another purpose in our production: I wanted to explore this as a means of building the productive frustration Brecht favoured, by pushing the boundaries of audience patience. For over an hour of the performance not much seems to happen, plot-wise, and reaches a point where it is almost unbearable for the audience; but then everything happens at once. I consciously used the rapid tempo of final plot development as a counterpoint to the 'slow-burn' action earlier. This was my means of avoiding release (catharsis): as it gave the laughter (e.g. the humorous suicide/murder enactment scene) an edge, and then the rapid conclusion comes as a shock.

The slowness was accentuated by the fact that the performance was also quite silent. Dramaturgically, this was because the characters had no common language to communicate, so this had to be done through gesture. But primarily, the reduced spoken text, and indeed lack of most other sound, forces the spectators to observe differently. They notice every movement of actors because it is so silent. But it also brings actors and audience together in their discomfort. The characters experience discomfort – brought on by the social situation they find themselves in. But the audience shares this discomfort. They become hyper-aware of themselves, as every cough, shift

in their chair or other sound they make is very audible to each other – they are sitting in a room with strangers, in silence. This is particularly heightened in the Studiobühne Essen’s own theatre space as it is a small, black-box chamber theatre, with a maximum of 50 spectators per show. There is little distance between the audience and actors. The close proximity allows minute observation of the performers, but also the discomfort in the audience mirrors the discomfort in the characters, creating empathy for them. This silence and audience hyper-awareness of themselves was also somewhat frustrating for the actors: for the slower, first hour or so of the play, they received little response from audience⁶.

The silence was emphasized in another deviation from Travelling Light’s script in our production: the considerably reduced use of music. Travelling Light’s original production was through-composed. When I sought a dramaturgical logic for this, I struggled to find one – not surprisingly, as perhaps the reason was practical: they were making the piece for a youth audience, who needed music and movement to keep them engaged. While in both productions, there was a musician physically onstage throughout, in *Mutter Furie*, I applied a dramaturgical reasoning for use of music: it was not to underscore mood, but to show the passing of time; in particular when sleeping, going to the village, waiting for the other’s return. There were two exceptions to this rule: which represented a shift in the core attitudes of the characters. In an early scene, music accompanied the fight, highlighting the initial position of conflict between mother and soldier. Lighter music accompanied a humorous apple-sharing routine: as this marks the beginning of the shift to sympathy for the enemy. Sharp chords on the accordion were used at beginning and end to mark the gunshots of the firing squad – the return to an extreme conflict position.

⁶ The actors’s isolation and lack of audience response was emphasized even more for the performance in the Kulturhaus Spandau in Berlin, where the audience was at a much greater distance from the performers and therefore less audible. The spectators either looked down on the action from a balcony; or looked up at the action from the dress circle (from the distance of an orchestra pit away). From a dramaturgical point of view, I think the shared space was much more effective, from a Brechtian perspective of wanting the audience to assess “the provenance of that behaviour and its application to their own lives.” By being physically present in the same space as the actors, an audience member feels more actively involved. The physical distance in Berlin permitted a mental distance: a “this isn’t directly relevant to me”, as we were either in a god-like position watching from the balcony, or a helpless position looking up at the action like children.

Brechtian Approach to Objects

In addition to the spare aural space of the play, I also employed a spare Brechtian visual aesthetic. The house itself was marked out merely by a floorplan in white chalk on the black stage floor – along with the chalk-lines marking the locations of the corpses [like at crime scenes] as required by the script. The only scenic objects were a table and two chairs; and props such as the soldier's bedroll, the mother's washbasin and jug, and smaller items required by the action such as a knife, an apple, a carrot. The actions were 'realistic' and therefore required real objects for the action to function, although the environment was not realistically recreated. This is in line with Brecht's philosophy: he didn't want actors to 'pretend' to do actions, but to actually *do* them in the matter-of-fact manner of someone who has done them every day of their life. In our case, the sparse scenography, with few props being responsible for creating the visual 'world', was not required from a dramaturgical point of view – often necessary in the Epic theatre, due to the large number of locations to be represented – as the action in *Mutter Furie* entirely takes place in the house. Thus any action outside the house, such as going to the village to shop; or catching a rabbit in the forest, was simply assumed by actors leaving the front door, walking down a 'path' at the edge of the stage and freezing until the action required their re-entry to the house, bringing additional props with them. In our case, the scenographic sparseness served to intensify the focus on the actor's actions.

The wild rabbit prop was particularly important, as it operates on a number of levels in the action – therefore we had to obtain a real, taxidermied wild rabbit. Firstly, the rabbit represents the soldier's attempt to feed the woman: food shortages are a thematic in the piece, as they have to share a carrot and an apple, the only available foodstuffs, when they are both starving; thus an entire rabbit is, comparatively, a feast. We had a real carrot and a real apple as they had to be eaten onstage; so for it to be 'readable' we needed to apply the convention to the rabbit and have a real rabbit as well.

However, a real rabbit was also essential because the rabbit serves as a crucial metaphor. In scene 16, "The letter", the mother hears from his comrade in the regiment that her son was "killed by enemy gunfire...it just about cut him in two." [Naylor & Travelling Light 2006: 13] In scene 17, "Rabbit", the mother begins to instruct the soldier in how to skin a rabbit to remove the fur for cooking. However, when she says he needs to cut the rabbit "right down the middle" [Naylor & Travelling Light 2006: 14] she begins to see her son covered in blood in place of the rabbit. It was crucial that it was a real rabbit (which is supposedly freshly killed), as the mother must feel disgust at an action she would have done regularly as a farming woman. She refuses

to let the rabbit be skinned and, holding the rabbit like a child, she spends a night sitting with it. At the end of this sequence she has made the decision to kill the soldier. Some audience members asked why we kept the text of the letter in the show – as the action of the mother, slumping as she read the news of his death, made the news the letter contained so clear that they didn't need the letter to be read out loud. I chose to keep the letter text in, simply to clarify the metaphor of the rabbit standing for her son. The rabbit prop also highlighted the ambiguity about the relationship mentioned earlier. In scene 10, "Dead Husband", the woman explains that her husband had been a poacher, so in bringing a rabbit home the soldier also fills the husband's role.

Departure from Brecht: Exchanging Historisierung [Historicisation] for 'Timelessness'

One Brechtian concept that we eventually chose not to use in this production was *Historisierung* ('Historicisation'), a concept which illustrates Brecht's "focus on cycles of historical development and change... to re-evaluate and re-interpret past narratives as a method for gaining greater understanding of existing social conditions, and how to change them." [Martin & Bial 2000: 8]. *Historisierung* is often utilised to further assist the audience's assessment of character's choices; and means setting plays in the past or in exotic, unfamiliar locations to allow objective analysis of social issues that affect the current audience. The theory is that an exotic setting permits spectators to look at the bigger questions relevant to them in general terms, rather than getting bogged down in assessing how accurately the stage world reflects their own. By making the setting unfamiliar, Brecht frees the audience to examine these questions in a more objective manner. This was largely a dramaturgical strategy in Brecht's writing, but with certain texts directors also have the choice as to how specifically identifiable they want the setting to be. With *Mother Savage*, Travelling Light was using de Maupassant's story about the Franco-Prussian war, as a basis for a piece commenting on the 1991 – 2001 war in the former Yugoslavia: *Mother Savage* premiered in 2006, that is, before the declaration of independence for Kosovo in 2008.

My initial concept for *Mutter Furie* was to set it in *Stunde Null* ["zero hour" – immediate post-World War 2] Germany, an idea which could have made use of *Historisierung*. This was to create a point of difference from the original production and to acknowledge the company's location in Germany. This proposal was categorically rejected by the company. Because Rumphorst's English is American-accented, it would be logical that he play a US soldier. Admittedly, the dramaturgy of the play – based around food shortages for

the occupying army as well as the locals – wouldn't be entirely plausible as historically the American soldiers were extremely well-supplied. But the protests were more about how that particular moment in German history was to be portrayed: firstly, as the German-speaker, it would be implied by the action of killing the soldier that the mother was a Nazi sympathiser, and Plewa-Brodam was not comfortable with this interpretation. Interestingly, the company also wouldn't accept that an American could do anything bad (such as the initial near-rape scene). The Germans in the West had welcomed the Americans as *Befreier* [saviours; freeing them both from Nazi rule, and from the risk of Russian occupation] so they felt the mother's initial mistrust just wouldn't work. I was surprised at the vehemence of this protest – and pointed out that no army or nation or race in general is *all* good. Indeed the 1977 film *Stunde Null* made in the former East Germany (Soviet-controlled zone) shows American soldiers as untrustworthy. Though this film obviously made the Americans the bad guys for ideological reasons, it seemed that this argument wasn't acceptable in Essen at all.

So we decided to set the production in a non-specific time and place. Yet achieving 'timeless-ness' is in itself extremely difficult on the stage. Every object suggests a period or a place, especially a uniform and weapon: which were essential to show that the man was a soldier. A gun is a key element in the story, as its possession is what gives the soldier his initial power over the woman. We used a reasonably contemporary pistol, which implied at least early 20th century as a time period. The mother's costume could be relatively neutral – we aimed to have it look like she was wearing some of her husband's old clothes [trousers and belt] as a means to reduce the risk of potential rape by seeming less feminine. Yet the soldier's uniform was more difficult. We chose to have him wear khaki-coloured trousers and shirt, which implies more Allies than Germans (except in North Africa) and we used a grey military coat; actually it was a genuine World War 2 Russian overcoat. We removed the insignia and buttons in an attempt to make it more neutral but the cut of it was still recognizable to some audience members. So we attempted to make it 'timeless' by using elements from *different* armies so that it was not easily identifiable as belonging to a particular *one*.

In the end, I think the attempt at 'timeless-ness' better served the play. The non-specificity meant that the audience did not feel they were obliged to choose one side over another because of historical knowledge external to the stage world. However, some theatre colleagues whose work I admire, and therefore whose opinions carry great weight with me, stated that they are sick of "non-specific plays about war". The lack of specificity

allows the spectators to let themselves off the hook. This was borne out by some audience comments about the production: several audience members argued that “a mother wouldn’t do that” [i.e. kill someone to avenge her son] and disagreed with the ending because of her [and their] empathy with the soldier. One couple, who saw the production in Berlin, went so far as to say that such a violent ending is not necessary as “we’ve solved that” – implying that war is not something Germany will ever have to deal with again, which sounds a bit naive!

Is a Brechtian Approach Still Effective?

The avid discussion and strong opinions that resulted from the production suggest that it was successful in making the audience think, and thus succeeded in Brechtian terms. The strong choices I made – in using silence, slowness, and scenographic sparseness so the focus is very clearly on the physical actions – also appear to have been well-received. Firstly, this was evidenced by the fact that the production was in demand: it remained in repertoire at the Studiobühne Essen for two and a half years. *Mutter Furie* has toured to the Kulturhaus Spandau in Berlin in April 2012; to the Internationale Theatertage Hanau theatre festival in October 2014; and has been invited to Nizhny Novgorod in Russia as part of a cultural exchange in May 2015.

As to my own goals, in testing an explicitly Brechtian approach: we did take a clear ‘model’ and yet made it our own, by examining the problems and finding our own solutions. The focus on *Gestus* proved to be successful means of ‘readable’ story-telling, as evidenced by several audience members saying they really didn’t need the spoken text. An extremely positive review in the *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* stated that “One constantly catches oneself minutely watching the protagonists in order to read and interpret their actions, their silences, their glances. Because it is almost entirely through these that they communicate the events and their relationship to each other” [Strahl 2012]. The success of the Studiobühne Essen production has also encouraged several other companies to produce the play since.

The title of this article refers to ‘selective Brechtianism’ in that I took what I could use and left the rest. Interestingly, I found that many of the Brechtian concepts were still functional. It seems that a sparse Brechtian aesthetic is still relevant and effective, but in our case the concept of *Historisierung* was less appropriate. Yet this is as we would expect more than 50 years after Brecht’s death – any methodology has to evolve to remain relevant. German playwright and director Heiner Müller, whom many suggested was Brecht’s theatrical heir, has often implied that not to question Brecht is to betray him.

References

- BOGART, Anne. *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. London and New York: Routledge, 2001. Print.
- CHAREST, Rémy. *Robert Lepage Connecting Flights*. London: Methuen, 1997. Print.
- MARTIN, Carol and BIAL, Henry. "Introduction". *The Brecht Sourcebook*. Eds. Carol Martin and Henry Bial. London & New York: Routledge, 2000. Print.
- NAYLOR, Hattie and Travelling Light theatre company. *Mother Savage*, 2006. Unpublished playscript.
- ROUSE, John. "Brecht and the Contradictory Actor". *Popular Theatre – A Sourcebook*, Ed. Joel Schechter. New York: Routledge, 2002. Print.
- SHYER, Laurence. *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: Theatre Communications Group, 1989. Print.
- STRAHL, Gordon K. "Antikriegsdrama und packende Psychostudie". *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 24 March 2012. Print.
- THOMSON, Peter. "Brecht and Actor Training". *Twentieth Century Actor Training*. Ed. Alison Hodge. London & New York: Routledge, 2000. Print.
- WEBER, Carl. "Brecht as Director". *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide*. London & New York: Routledge, 2002. Print.
- WILLETT, John. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill & Wang, 1964. Print.
- WILLETT, John. *The Theatre of Bertolt Brecht – A Study from Eight Aspects*. London: Methuen, 1977. Print.
- WILLETT, John. "Introduction". Bertolt Brecht, *Mother Courage and Her Children*. London: Methuen, 1983. Print.

BRONWYN TWEDDLE is a theatre director, dramaturge, performer and playscript translator. She is a Senior Lecturer in Victoria University of Wellington's [New Zealand] Theatre Programme, where she has taught since 2001. Bronwyn's creative research interests include: translation/adaptation; multi-lingual theatre work; physical theatre and the theory and practice of acting and directing. She has directed productions of classic, modern, contemporary and new New Zealand works, including, for example: Goethe, Shakespeare, Stein, Müller, Chekhov, Henderson, Borchert, Molière and so on. She has translated two contemporary plays from German to English, Andres Veiel's *Der Kick* [The Kick] and Guy Krneta's *Die Pferde stehen bereit* [The Horses are Ready] and made a number of bilingual adaptations. For several years she was Victoria's co-ordinator for the Master of Theatre Arts in Directing, co-taught with Toi Whakaari: New Zealand Drama School; and is currently developing new acting courses for Victoria. Bronwyn's professional theatre company, Quartett Theatre, has toured to Europe several times, performing in the UK, Belgium, Germany, Romania and Serbia. She guest teaches and directs regularly in European drama schools. She was an Executive Board member of Playmarket, New Zealand's Playwrights' Agency and Script Development Service (2002 – 2012), and Dance Aotearoa New Zealand (2012) and has served on panels for numerous national and international theatre festivals and arts organizations.

Yoshi Oida, portrait de l'acteur en initié

FABRICE NOWAK*

Abstract: *Yoshi Oida, Portrait of the Actor as an Initiated Human Being.* The present paper tries to draw the portrait of the actor as an initiated person, in touch with some truth that transcends the art of theatre and even the limits of human nature. The theater actor is at the center of some complex paradoxes: it must embody fictional characters allowing viewers to grow, to evolve. It embodies a discourse about human nature, a discourse which is not without problems. A few important questions can be raised here: first of all, at least in theory, the actor must reach a truth in order to share it with the audience. In practice, the construction of the self is an unaccomplished work of a lifetime. Can an actor be an initiator without having previously been initiated himself? We will show how the work on the body is the main technique that allows the actor to resolve these paradoxes. The example on which the scientific approach will be focused is the practical work and the theories of Yoshi Oida.

Keywords: Yoshi Oida, actor, initiation, body, technique.

Si nous faisons le pari que le théâtre, en tant qu'il appartient à l'Art, n'est pas qu'un simple divertissement mais bien plutôt la mise en scène de vérités profondes touchant à la condition humaine, alors il convient de se demander auquel des composantes du théâtre incombe principalement la tâche de transmettre ces vérités. Il ne peut s'agir du texte car ce serait nier le théâtre dans sa dimension essentielle de la représentation. Il ne peut s'agir du metteur en scène tel que nous le concevons aujourd'hui car, étant une invention récente, ce serait nier que le théâtre ait pu transmettre les vérités que nous postulons avant la fin du XIX^e siècle. Il ne peut s'agir du lieu physique lui-même car ce serait nier qu'il soit possible de faire du théâtre hors d'un théâtre et de faire autre chose que du théâtre dans un théâtre. Seul l'acteur est le fruit de la synthèse des autres, synthèse qu'il est à même de retransmettre *directement*

* PhD in French and Comparative Literature, Paris-Sorbonne University, e-mail: fabricenowak@yahoo.fr

au public. L'acteur serait donc le relais d'un discours sur la condition humaine, ce qui ne va pas sans poser de problème quand on n'est soi-même qu'un homme. En théorie, pour que l'acteur puisse être le passeur de ces vérités, il doit les avoir atteintes, ce qui suppose un long cheminement personnel. Mais en pratique, l'accomplissement de soi est le travail jamais achevé de toute une vie : que peut bien alors transmettre l'acteur ? L'acteur peut-il être un initiateur sans avoir été auparavant lui-même initié ?

Yoshi Oida, acteur japonais ayant participé aux grandes aventures théâtrales de Peter Brook, propose dans ses deux ouvrages que sont *L'Acteur flottant* – qui constitue ses mémoires – et *L'Acteur invisible* – qui constitue un manuel d'entraînement de l'acteur – une voie médiane. Plutôt que de faire précéder le travail de l'acteur d'un travail d'accomplissement personnel, le travail de l'acteur devient un travail d'accomplissement personnel. Yoshi Oida, puisqu'il propose d'intégrer la recherche spirituelle à l'entraînement de l'acteur, invite à réfléchir sur ce qu'est un acteur en s'intéressant à la partie cachée de cette pratique : l'entraînement plutôt que la représentation.

Nous allons donc, à la manière d'un origami – pour rester dans l'art japonais –, d'abord « déplier » l'acteur-en-scène pour revenir à l'acteur-à-l'entraînement afin d'en saisir tous les « plis cachés », et ensuite le « replier » afin de remettre sa pratique dans le contexte du public et de surtout mieux comprendre les liens qui peuvent exister entre sa pratique d'acteur et l'accomplissement personnel. Notre démarche est la même avec les textes de Yoshi Oida dont notre parcours de lecture présenté ici représente un nouveau « re-pliage » organisé autour de la question qui nous intéresse.

Yoshi Oida a grandi au Japon et a donc été en contact avec une culture qui a une vision holistique de ses pratiques – c'est-à-dire qu'elle les considère comme appartenant à un tout. Ces pratiques, parfois considérées comme banales dans la culture occidentale, peuvent devenir des « voies » dans la culture orientale, c'est-à-dire des pratiques où l'individu peut s'épanouir tout entier. Comme le précise le célèbre samouraï japonais du XVI^e siècle Myamoto Musachi, dans son *Traité des cinq roues*, consacré aux arts martiaux : « il faut [...] s'exercer à la tactique de telle façon qu'elle soit utile à n'importe quel moment et il faut l'enseigner de telle manière qu'elle soit applicable à tous les domaines. C'est en cela que consiste la vraie Voie de la tactique »¹. C'est l'être de tous les jours

¹ Miroton Musachi, *Traité des cinq roues*, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1983.

qui est concerné par la Voie. La vie personnelle est donc influencée par ce qui est vécu dans l'entraînement. Au théâtre, cette idée se retrouve dans les grandes aventures des troupes qui font le pari d'une vie en communauté, comme celle de Peter Brook – à laquelle a appartenu Yoshi Oida – ou celle du Roy Hart Théâtre dont les intuitions quant à l'entraînement de l'acteur rejoignent souvent celles de Yoshi Oida. L'acteur qui mêle ainsi sa vie professionnelle et sa vie privée soulève alors un problème quant à la nature du projet théâtral – problème qui implique très directement son propre jeu : s'agit-il de faire monter le quotidien sur la scène ou de faire descendre la scène dans le quotidien ?

Pour Yoshi Oida, le théâtre a sa place parmi les *gyoho*², c'est-à-dire les disciplines spirituelles. Il n'est donc qu'une partie du grand tout de la vie, si bien que c'est à la scène de s'adapter au monde pour s'ouvrir à lui plutôt que de le rétrécir : « En fait, les êtres humains sont totalement intégrés à la nature et soumis à ses décisions. L'air, l'eau, le feu et même la terre sont constamment en mouvement, et nous sommes entraînés dans ce mouvement. Nous devrions être convaincus du lien quand nous travaillons au théâtre. Quand nous créons un être humain sur scène, nous devrions garder à l'esprit qu'il ou elle est intégré à l'ensemble du phénomène de la nature. »³ Il est d'ailleurs révélateur que Yoshi Oida livre le conseil suivant à l'acteur : « Dans la vie de tous les jours, on travaille avec des distances réelles. [...] Mais sur scène on joue avec toute l'amplitude de la vie, et les actions doivent rencontrer autre chose que "je parcours deux mètres" ou "je m'assois". [...] On imagine simplement que l'espace avec lequel on travaille est plus grand. Quand on traverse la scène par exemple, en imagination, on va vers l'horizon. »⁴ La scène se doit d'accueillir la globalité de la vie, et non une vie rétrécie. Voilà pourquoi Yoshi Oida insiste souvent sur la profondeur des dialogues qui sont avant tout des échanges entre êtres humains : « Lorsqu'on parle avec un ami, parfois l'on bavarde superficiellement, mais parfois aussi l'on cherche à découvrir la vérité située au-delà des mots. Attitude normale dans la vie courante, mais les acteurs ont parfois tendance à l'oublier quand ils jouent. Nous apprenons notre rôle, nous échangeons superficiellement des répliques avec les autres acteurs. Les personnages devraient pourtant plonger leur regard au fond de l'âme des autres personnages et s'efforcer de les comprendre. Il ne s'agit plus ici de la nécessité pour les acteurs d'être ouverts l'un à l'autre. Il s'agit de la vie même des personnages. »⁵ Cette plongée dans l'âme montre

² Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1998, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 74-75.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1992, p. 69.

que le jeu de l'acteur, pour être un spectacle réussi, doit atteindre un niveau de conscience profond.

Il n'est donc pas étonnant que Yoshi Oida ait expérimenté une pratique spirituelle, le bouddhisme en l'occurrence, dans la perspective de sa propre formation, et en ait intégré certains exercices dans ses stages pour acteurs⁶. Son propre séjour dans un monastère bouddhiste⁷ lui donne l'occasion de comparer la pratique du théâtre et celle du bouddhisme grâce au concept shingon (il s'agit d'une école bouddhiste) de *shin*, *kou* et *yi* : « *Shin* est le mouvement du corps, *kou* est l'expression verbale et *yi* est la volonté, l'intention et l'imagination (la concentration mentale). L'unité, que l'on tente d'obtenir entre le *shin*, le *kou* et le *yi*, dans la pratique shingon, est étonnamment semblable au processus du jeu théâtral. Quand l'acteur interprète un rôle, il doit transformer son discours, son action et sa pensée »⁸. Le jeu de l'acteur nécessite donc un travail de la voix, du corps et de l'esprit. Or, il est intéressant de noter que chaque élément peut être un moyen d'en améliorer un autre.

Ainsi, la voix et le corps sont en interaction, ce qui explique que le chapitre IV de *L'Acteur Invisible* intitulé « Parler » débute par un paragraphe sur la respiration qui est un mouvement du corps. Comme le suggère le vieux dicton rapporté par Yoshi Oida : « Les gens ordinaires respirent par la poitrine, les sages respirent par le *hara* [région localisée dans bas-ventre où réside l'énergie des hommes selon les orientaux] et la personne entraînée respire par les pieds. »⁹ L'interaction de la voix et du corps est confirmée dans *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix* de Josette M. Abel qui souligne l'importance de l'attitude corporelle dans la qualité du son émis et confirme aussi le lien qui existe entre le *hara* et le son : « Les sons graves des moines Gyoto, par exemple, sont d'une profondeur tout à fait exceptionnelle en raison de leur lien privilégié avec le *hara*, centre de gravité, donc d'équilibre de l'être. »¹⁰ Cette profondeur du son – c'est bien plus des sons que des mots qu'il s'agit – est une quête essentielle pour l'acteur comme le rappelle Yoshi Oida : « [...] à la fin des années soixante, le texte cesse d'être considéré comme le véhicule théâtral privilégié. On s'intéressa plutôt à l'exploration des messages psychologiques enfouis dans les profondeurs de l'être humain, par l'intermédiaire du travail sur le corps et la voix. »¹¹ Cette tendance se retrouve dans les expériences

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 144-161.

⁸ *Ibid.*, p. 144-145.

⁹ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 121.

¹⁰ Josette M. Abel, *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix*, Éditions du Rocher, 2003, p. 49.

¹¹ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p.43.

menées autour de la voix au Roy Hart Théâtre où l'on considérait que « la voix n'est pas simple support du texte mais elle l'informe, le déforme, le tord et l'amplifie »¹².

La voix se sert du corps pour développer son potentiel et mieux faire passer le sens du texte. Cette attention portée au corps, et à sa position plus particulièrement, est le plus souvent associée à une réflexion sur la verticalité du corps. Pour Josette M. Abel, « la fonction émettrice de l'être humain prend sa source au bas de la colonne vertébrale et s'affine en montant »¹³. Quant à Yoshi Oida, il fait l'expérience d'une dimension spirituelle de la verticalité lors d'une expédition quasi initiatique¹⁴ dans le désert saharien où il note : « Il semble bien qu'il soit nécessaire de positionner son épine dorsale verticalement par rapport à la terre, pour établir le contact avec une vaste énergie invisible. Les êtres humains n'existent pas seulement à mi-chemin du ciel et de la terre, ils existent pour relier le ciel et la terre »¹⁵. Et de préciser : « Finalement, j'ai essayé de m'asseoir le dos bien droit, et j'ai concentré mon énergie sur mon *hara*. À ce moment-là, j'ai tout d'un coup eu la sensation d'avoir une nouvelle forme d'existence, suspendue entre le ciel et la terre, reliant le ciel et la terre comme un pont. »¹⁶ Cette jonction entre la terre et le ciel explique pourquoi le vieux dicton cité plus haut recommandait de respirer par les pieds. Philippe-Nicolas Mélot, dans *Mettez du « ki » dans votre voix !* dit toute l'importance qu'il met dans l'attention portée aux pieds dans le travail vocal, attention sans laquelle aucun bon ancrage dans le sol n'est possible et aucune jonction ne peut être faite entre la terre et le ciel, entre le corps et la voix et entre le corps et l'esprit¹⁷. Une chose ressort donc clairement : le corps et l'esprit sont aussi en interaction.

Yoshi Oida remarque de façon très empirique cette interaction, à travers le *nô* (pratique théâtrale japonaise) auquel il a été formé : « Curieusement, tourner à droite ou à gauche ne provoque pas la même sensation. En théorie, celle-ci devrait pourtant être identique, mais elle s'avère en quelque sorte différente. [...] Je ne sais pas pourquoi chaque direction produit une sensation

¹² Marie Ginsbourger, *Voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Le Souffle d'Or, Collection Chrysalide, 1996, p.1 2.

¹³ Josette M. Abel, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ Yoshi Oida rapporte ceci dans *L'Acteur flottant* : « Natasha Parry, la femme de Peter Brook, me fit remarquer que ceux qui se rendent dans le désert en reviennent changés. », p. 105.

¹⁵ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant, op. cit.*, p. 107.

¹⁶ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible, op. cit.*, p. 37

¹⁷ Philippe-Nicolas Mélot, *Mettez du « ki » dans votre voix ! Le chant comme outil de développement personnel*, Editions Le Souffle d'Or, Collection Chrysalide, 2006, p. 33.

intérieure différente, mais c'est un phénomène avéré. Dans le théâtre nô, c'est d'ailleurs un fait admis à l'origine d'une convention. Quand l'acteur doit entreprendre une activité, par exemple partir au combat, il se tourne vers la droite. S'il rentre à la maison, ou se sent triste, il se tourne vers la gauche. »¹⁸ De même, « le corps et l'esprit étant intimement liés, des actions physiques rigides peuvent engendrer en parallèle une certaine inflexibilité de la pensée. [...] Les traditions spirituelles ont [pour vocation de] libérer l'esprit. [...] Le but étant de parvenir à la liberté de l'esprit, on doit prendre la précaution de choisir des exercices qui évitent la rigidité physique. »¹⁹

Ce constat est utile à l'acteur pour rentrer en contact avec l'esprit par le biais du corps : « Nous les acteurs, nous faisons ordinairement partir notre travail de la tête ou des émotions, en considérant comme acquis que cette vie intérieure va voyager hors de nous et passer dans nos corps. Mais la méthode inverse fonctionne aussi : partir de l'extérieur pour voyager vers l'intérieur. »²⁰ Pour pouvoir entrer en contact avec les sentiments, par exemple, Yoshi Oida rappelle cet exercice proposé par Peter Brook²¹ : l'acteur doit imiter des attitudes corporelles de personnes prises en photo afin de restituer sur scène leur univers. Yoshi Oida note alors que si l'on imite pour de bon l'image extérieure, dans le détail, la position corporelle finit par générer des sentiments intérieurs²². Voilà pourquoi Aurélie Claisse dans *Soyez l'acteur de votre vie* mentionne le travail psychosomatique de la réappropriation des émotions comme un des bienfaits que tout un chacun peut tirer de la pratique des exercices de théâtre²³. Bon nombre d'expressions de la langue courante passent par des images du corps pour parler de réalités d'ordre psychologique : *en avoir plein le dos, se faire des cheveux blancs, avoir le cœur gros* ou encore *se faire de la bile*. Cette mise en image passe toutefois par la mise en mots, ce qui suggère que la voix aussi entre en interaction avec l'esprit.

Marie Ginsbourger pose le lien entre la voix et l'esprit comme base du travail au Roy Hart Théâtre. Ce lien est confirmé par l'étymologie : « le mot grec "psyché" signifiant "âme" a la même racine que "psychein", "respirer" »²⁴.

¹⁸ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 51-52.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 170.

²² *Ibid.*, p. 170.

²³ Aurélie Claisse, *Soyez l'acteur de votre vie, 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Editions Dangles, Collection Psycho-Soma, 2005, p. 17 et 117.

²⁴ Marie Ginsbourger, op.cit., p. 35.

Pour Yoshi Oida, « la langue parlée comprend de nombreux éléments. Le premier est la transmission de l'information [...]. Le second est l'effet musical [...]. Le troisième est l'incantation ou *mantra* [...]. Les *mantras* sont des mots ou des phrases censées relier les êtres humains à l'énergie de l'univers [...]. »²⁵ Dans sa réflexion générale sur le son²⁶, il s'attache à l'aspect incantatoire des mots pour en conclure qu'« en un sens, le son transforme la personne et transforme le corps »²⁷. La dimension incantatoire est essentielle au travail de l'acteur selon lui : « Quand on joue, on doit intégrer ce respect du son dans son travail sur le texte. [...] Si l'on suit les intentions de l'auteur et qu'on respecte les sonorités des mots qu'il a choisis, alors on peut découvrir quelque chose au-delà de la simple intrigue. »²⁸ Le son révèle donc l'esprit du texte, mais aussi l'état d'esprit de l'acteur. Selon Marie Ginsbourger (qui parle au nom d'Alfred Wolfsohn, le professeur de chant de Roy Hart), « les cassures de la voix, ses dysfonctionnements et la perte de son contrôle ne sont pas seulement dus à un organe physique, le larynx, mais viennent du fonctionnement insatisfaisant du psychisme qui est derrière la voix »²⁹. C'est pourquoi l'entraînement sur la voix de l'acteur s'apparente toujours, selon elle, à une démarche exigeante et de longue haleine proche de la thérapie avec le metteur en scène comme guide spirituel³⁰.

Le corps et la voix sont donc deux outils privilégiés pour un travail sur soi, spécialement dans le cadre du théâtre. En effet, le théâtre utilise ces deux outils du quotidien dans des conditions qui ne sont précisément pas les mêmes que celles de la vie de tous les jours. Or, si l'on en croit la théorie de la pyramide des besoins du psychologue Abraham Maslow³¹ – théorie selon laquelle nous avons différentes sortes de besoins hiérarchisés allant des besoins physiologiques au besoin d'accomplissement personnel en passant par le besoin de sécurité, le besoin d'appartenance et le besoin d'estime –, la satisfaction des besoins supérieurs nécessite préalablement celle des besoins inférieurs. Au théâtre, l'usage fait du corps et de la voix est en mesure de satisfaire les besoins supérieurs, les besoins inférieurs ayant déjà été assouvis dans leur exploration plus profonde et méthodique que dans la vie courante.

²⁵ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 91.

²⁶ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, p. 128-132.

²⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁸ *Ibid.*, p. 134-135.

²⁹ Marie Ginsbourger, op. cit., p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ Abraham Maslow, *L'Accomplissement de soi. De la motivation à la prénotéude*, Editions d'Organisation, 2004.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que chez Yoshi Oida, comme dans les autres théories, le travail sur le corps et celui sur la voix semblent avoir pour finalité une pureté postulée comme originelle.

Comme nous l'avons vu précédemment, Yoshi Oida accorde beaucoup d'importance à la force vibratoire des sons « car tous les sons possèdent une énergie qui leur est propre »³². Or, ce son pur risque de ne pas pouvoir être transmis si on ne s'est pas « libéré de toutes formes de blocages aussi bien physiques que psychiques »³³, souligne Josette M. Abel qui s'en explique : « la voix est souvent étouffée dans un corps déformé par les tensions psychiques et les stéréotypes mentaux. Il faut la redresser, la reconstruire, mais d'abord la dégager des "a priori" affectifs ou socioculturels »³⁴ afin de retrouver le son à l'état pur. Philippe-Nicolas Mélot fait le même constat lorsqu'il dit que « souvent la voix parlée que l'on présente dans la société est une voix masquée, c'est la voix du personnage social que nous avons appris à jouer, la voix de notre ego. Une voix travaillée par le chant conscient est très différente : [c'est] une voix qui vient de très loin, que l'on pourrait appeler la voix de notre âme. [...] Lorsque la voix de votre âme se fera entendre dans le chant, elle se fera aussi entendre dans la voix parlée »³⁵ : le travail vocal agit donc aussi sur la voix de la vie courante.

Quant à la recherche des sons originels, le Roy Hart Théâtre pose l'hypothèse que notre voix sociale sert à masquer l'obscur en nous, l'obscur étant ces forces archétypales de l'humanité à l'œuvre en chacun mais que la société judéo-chrétienne aurait censurées lorsque ces archétypes étaient associés aux forces obscures. Quand la voix s'explore, elle « ouvre donc les portes d'un monde souterrain où elle [rend] visite à quelques-uns de ses démons contradictoires et [essaye] sinon d'en faire ses amis, du moins de pactiser avec eux »³⁶. Le travail sur la voix de l'acteur est donc une « reconquête des archétypes et des mythes fondateurs »³⁷, hypothèse que confirme Josette M. Abel pour qui « chaque son correspond à une pensée archétypale qu'il sème dans l'inconscient en éveillant une résonance avec la mémoire individuelle et collective »³⁸. C'est très précisément ce dont parle Yoshi Oida quand il raconte la tentative avec la troupe de Peter Brook de donner une représentation

³² Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 64.

³³ Josette M. Abel, op. cit., p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ Philippe-Nicolas Mélot, op. cit., p. 45-46.

³⁶ Marie Ginsbourger, op. cit., p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 85.

³⁸ Josette M. Abel op. cit., p. 14.

complète de Roméo et Juliette de Shakespeare en remplaçant tous les mots par des cris d'oiseau³⁹ comme si les sons purs pouvaient véhiculer, au-delà des mots, toute la profondeur du sens. C'est le même but qui est visé avec le corps.

Le travail sur le corps s'organise autour de la recherche du mouvement pur. Yoshi Oida accorde une attention toute particulière au corps qu'il considère comme une des seules possessions certaines de l'individu. Dans une démarche similaire à celle de la voix, le son se débarrasse de ce qui l'encombre, le travail du corps consiste à se débarrasser des mouvements parasites pour retrouver une démarche universelle sur le modèle des animaux : « Tous les chats d'Europe, d'Afrique ou du Japon, se meuvent plus ou moins de la même manière. Ainsi donc, il est extrêmement difficile de découvrir une manière de marcher qui soit "simple", qui ne soit rien d'autre que le fait de mettre un pied devant l'autre. Car il faut pour cela se débarrasser de ses habitudes, même si elles nous semblent parfaitement "naturelles". »⁴⁰ Cette conception du mouvement juste qui donne lieu aujourd'hui à de nouvelles pratiques tire son origine du minimalisme à l'œuvre dans la philosophie japonaise⁴¹. La méthode Alexander⁴² partage la même conception du mouvement juste : « [Le] mouvement est plus ou moins encombré et empêché chez chacun de nous, parce que nous avons tendance à "en faire trop". C'est par ce trop que nous interférons dans le mouvement [...]. L'un des buts de la méthode Alexander est donc de défaire ce qui est en trop [...]. »⁴³ La méthode préconise alors une attention aux automatismes pour y résister. Ce conseil, le samouraï Miyamoto Musachi le donnait déjà il y a cinq siècles puisqu'à ceux qui voulaient s'engager dans la Voie il disait de « ne rien faire d'inutile »⁴⁴. Le mouvement, une fois débarrassé de toutes ses scories, est plus à même de véhiculer la grande puissance de l'énergie corporelle. Cette puissance est une grande ressource que Yoshi Oida a pu observer chez les comateurs : chez eux, cette énergie est plus palpable que chez ceux qui en font trop car elle ne peut pas être véhiculée par les mouvements habituels du corps. Du coup cette énergie se manifeste à l'état originel sans travestissement : « manifestement, le patient dans le coma n'était pas conscient, pourtant quelque chose en lui

³⁹ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 113.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30. Cette réflexion est reprise pratiquement telle quelle - c'est dire son importance - dans *L'Acteur invisible* à la page 49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² Voir : http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=technique_alexander_th

⁴³ Christine Hardy, Laurence Schiffrine, Saverio Tomasella, *Habiter son corps. La méthode Alexander*, Eyrolles, Les chemins de l'inconscient, 2006, p. 12.

⁴⁴ Miyamoto Musachi, op. cit., p. 69.

poussait son corps à s'éveiller. Cette sorte d'énergie humaine est incroyablement forte. Peu importe que la personne soit immobile, ou à l'article de la mort, quelque chose en elle continue à batailler pour maintenir la vie. »⁴⁵

Le corps serait donc le lieu d'une étincelle originelle. Cette grande force, Yoshi Oida la rencontre avec un roi africain centenaire lors de sa tournée en Afrique avec la troupe de Peter Brook. Alors que tout le monde s'essaye aux danses traditionnelles africaines, le roi fait une démonstration : « Il bougeait à peine, mais lorsque le roi bougeait, si peu que ce fût, il déplaçait beaucoup d'air. Sa danse, aux mouvements subtils, était beaucoup plus dynamique que la danse de ses cadets. Généralement l'on dit : "le grand contient le petit !" , mais ici c'était "le petit contient le grand" . Cette question m'avait plus d'une fois préoccupé : je me trouvais devant une bonne illustration de ce dernier principe, l'expression de la grandeur invisible par le mouvement minimal. »⁴⁶

Cette recherche de la pureté originelle est spécifiquement à l'œuvre dans le travail de l'acteur, qu'il s'agisse du corps ou de la voix. Si l'on considère souvent que la fonction première d'un acteur est d'interpréter un texte, c'est-à-dire de lui prêter des éléments qu'il ne contient pas explicitement, pour Yoshi Oida « l'interprétation est le fruit d'une sélection rigoureuse et de l'impitoyable élimination de tout ce qui n'est pas essentiel »⁴⁷. Pour son fondement philosophique, cette conception de la recherche de l'essentiel – lié à l'originel – a beaucoup à voir avec le shintoïsme⁴⁸, qui fascinait Yoshi Oida⁴⁹.

Le mouvement originel et le son originel ont un élément commun applicable aux deux : le « rythme originel ». C'est encore dans la culture japonaise que naît cette notion. Nous nous en remettons à une note de Lorna Marshall à la fin de *L'Acteur invisible* pour l'explication : elle parle non seulement des répliques mais aussi des gestes les plus insignifiants en apparence comme lever le bras, ce qui nous montre bien que la voix et le corps sont soumis à ce principe universel, principe qui devient une technique théâtrale une fois mis au jour, tout en restant à l'œuvre dans la vie quotidienne⁵⁰. Or, Yoshi Oida relate une expérience de troupe où les membres de différentes nationalités et langues devaient improviser⁵¹. La langue ne suffisait pas pour que se crée une

⁴⁵ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 77.

⁴⁶ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 123

⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 175-179.

⁵⁰ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 175-176.

⁵¹ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 166.

dynamique de groupe. D'autres moyens ont été trouvés. L'utilisation du Jo-Ha-Kyu, ce « rythme en toute chose », a certainement aidé à créer une nouvelle dynamique. Ce qui est intéressant, c'est que le but de l'expérience était de « développer chez les acteurs la conscience de ce lien invisible qui les relie entre eux »⁵². Or, ce qui se passe chez les acteurs se passant « pour de vrai » par opposition avec ce qui ne se passe qu'entre les personnages, nous postulons que ce lien invisible, l'être humain-acteur le découvre aussi dans la quotidienneté de sa vie. L'acteur, en tant qu'acteur, redécouvre donc le quotidien, le transforme en une scène de théâtre géante, en une source d'accomplissement spirituel intarissable.

De même que les principes explorés au théâtre se risquent à se confronter avec la « vraie vie », la « vraie vie » accepte d'être vue sous le regard d'une grande scène. L'acteur prend donc le risque – ou plutôt « fait le pari » – de se transformer à travers sa discipline. Son identité est flottante comme le suggère le titre des mémoires de Yoshi Oida, toujours prête à basculer. Tel est peut-être l'enjeu principal de ce travail qu'effectue l'acteur. C'est du moins ce que laisse envisager la dédicace de l'Acteur flottant : « à Hugh McCormick qui a changé d'existence »⁵³. Hugh est un ami de Yoshi Oida qui a abandonné une fortune familiale pour se faire moine hindouiste. Ce basculement de l'identité vers le dépouillement est le mouvement qui préside à la démarche spirituelle de l'acteur, comme nous l'avons vu pour la quête de la pureté originelle : ainsi, l'entraînement de l'acteur « revient à une sorte de thérapie personnelle qui aide à se nettoyer de l'intérieur »⁵⁴. Cette purification intérieure est censée aider l'individu à découvrir son identité profonde. Yoshi Oida raconte à ce propos une histoire, une parabole presque, dans *L'Acteur invisible*. Nous la résumons ici. Un homme a quatre femmes : la première est belle mais autoritaire, la deuxième acquise après moult péripéties, la troisième avec qui il se dispute et la quatrième qu'il traite comme une servante. Alors qu'un jour il doit partir pour un long voyage au-delà des frontières de son pays, la première n'est pas du tout émue, la deuxième refuse de lui parler, la troisième l'accompagne jusqu'à la frontière mais pas au-delà et la quatrième fait le voyage avec lui dans les contrées inconnues. Yoshi Oida explique cette alors parabole : « Alors qui sont les "épouses" ? La première est le corps, la seconde représente les possessions, la troisième est votre véritable conjoint (ou votre relation aux autres). Et la quatrième : c'est votre être réel. La frontière représente la mort ; votre corps et vos possessions ne vous accompagneront pas. Votre mari ou

⁵² *Ibid.*, p. 166.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 102.

votre femme ne peut vous accompagner que jusqu'à la frontière. La seule personne qui reste avec vous est celle que vous avez tellement maltraitée : vous-même. »⁵⁵ Il s'agit donc d'effectuer une quête identitaire pour se rapprocher soi-même. Cette réappropriation passe par la présence de l'altérité : « pour être un grand acteur, on doit trouver un équilibre entre soi et le monde extérieur. [...] Il faut essayer (...) d'établir une harmonie entre son propre trajet intérieur et le monde extérieur tel qu'il est perçu. »⁵⁶ Cette position d'équilibre s'inscrit dans une problématique encore plus large, comme le souligne Georges Banu dans sa préface de *L'Acteur flottant*, qui est « celle de la place juste »⁵⁷. Cette place juste est à prendre au sens spatial et spirituel : il s'agit d'ouvrir un espace en soi pour s'ouvrir à soi. Qu'a donc de si particulier cet espace ?

Sa caractéristique principale est paradoxalement la vacuité. Yoshi Oida parle du vide comme d'une nécessité au théâtre : « C'est une notion extrêmement utile au théâtre, car l'absence d'activité peut être employée à créer une sorte de "cadre" qui rehausse les moments importants. Ces "absences" d'action devraient être vues comme des parties intégrantes de la pièce, et pas seulement comme des moments où "rien ne se passe". Tout comme la musique se construit à partir du son et à partir du silence, il en va de même pour le jeu. »⁵⁸ Les vides sont donc nécessaires. Yoshi Oida cite d'ailleurs Myamoto Musachi qui a soulevé aussi le problème de la vacuité⁵⁹. Le vide est souvent plus puissant que le plein, comme le suggère la réflexion sur un art japonais : la cérémonie du thé, à propos de laquelle Yoshi Oida cite Kazuko Okakura et son *Livre du thé*. « L'utilité d'une cruche réside dans le vide où l'eau peut se loger, non dans la forme de la cruche ni dans sa matière. »⁶⁰ C'est pourquoi Yoshi Oida soutient que « la part invisible de l'acteur est la coupe qui engendre et soutient la dimension visible de la représentation »⁶¹. Voilà pourquoi il est si important que l'acteur travaille sur cette vacuité. Pour y parvenir, il doit dans un premier temps s'entraîner au moyen de techniques longuement répétées car la création passe d'abord par la restriction⁶². Ces techniques sont cependant appelées à être dépassées

⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁷ Georges Banu, in Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁰ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 160.

⁶² *Ibid.*, p. 79.

dans un second temps⁶³. Il s'agit donc d'aboutir à un au-delà de la technique, au-delà par ailleurs commun à bon nombre de disciplines telles l'aïkido, le judo, le ballet ou le mime⁶⁴.

Yoshi Oida donne un exemple en ce qui concerne l'entraînement de la concentration en comparant les personnages à des marionnettes et les acteurs à des marionnettistes : le fil doit rester tendu mais pourtant invisible, pour que la représentation semble vraie⁶⁵. Pourtant, « une fois acquise la technique de la concentration totale, on peut l'oublier »⁶⁶ car, pour que la qualité de jeu persiste, il faut que le travail effectué soit invisible. C'est ce que confirme Aurélie Claisse, qui recommande aussi d'être techniquement au point pour ne plus penser à la technique et ne penser qu'à prendre du plaisir⁶⁷. Pour ne plus s'attacher à la performance technique, une prise de distance par rapport aux techniques de jeu est utile. Un travail d'épuration de la technique permet de faire vider les techniques de leur superficialité pour n'en garder que la substance essentielle : « les seuls éléments que je pouvais conserver de mes anciennes méthodes (sans être pris en flagrant délit de gestes superficiels) étaient les concepts de base et les présupposés fondamentaux. Présupposés qu'il me fallait redécouvrir. »⁶⁸ Cette recherche de simplicité s'apparente à la philosophie zen. Chacun peut mettre cette philosophie au service de sa vie. Mais autant l'acteur peut sentir que son entraînement lui fait toucher une dimension plus spirituelle de son être, autant il est légitime de se demander tout ce que cela peut apporter au spectateur, le théâtre étant avant tout une représentation devant un public.

Tout d'abord, dans le rapport plus juste à l'espace que nous évoquions auparavant, l'acteur offre au spectateur une qualité de présence supérieure. Ainsi Yoshi Oida compare-t-il la présence dans le jeu à la présence dans un combat : tout moment d'inattention où l'esprit serait embarrassé par le superflu, le non-essentiel peut être fatal⁶⁹. C'est pourquoi « le jeu nécessite toujours un engagement total »⁷⁰. Le nô représente la quintessence de cette conception comme le confirme Yoshi Oida lui-même. L'attention totale au moment présent grâce à la vacuité et à l'évacuation de toute chose superflue est le garant d'une représentation juste. Une piste pour comprendre cela serait

⁶³ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 60.

⁶⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 147.

⁶⁵ *Ibid.*, p.1 39.

⁶⁶ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p.59-60.

⁶⁷ Aurélie Claisse, op. cit., p. 8.

⁶⁸ *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 79.

⁶⁹ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, p. 113.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

que l'acteur qui parviendrait au même engagement total dans l'instant que le nouveau-né⁷¹ posséderait une présence scénique de grande qualité. Yoshi Oida rapporte un vieux dicton qui déconseille de jouer sur scène à côté d'enfants ou d'animaux, car c'est eux qui attirent irrémédiablement l'attention⁷². Toutefois, ce qu'ils offrent est dépourvu de profondeur⁷³ ; la vacuité innocente fascine certes, mais elle n'a rien à offrir au public. Un contre-exemple de vacuité innocente mais subtile et profonde et qui propose donc quelque chose est cette anecdote rapportée par Yoshi Oida⁷⁴ : un funambule, après sa propre performance, présente au public son fils de six ans qui s'entraîne aussi à cette discipline. L'enfant commence alors sa marche sur le fil et se retrouve souvent en position de déséquilibre si bien qu'il manque de tomber à de multiples reprises. Il parvient malgré tout au bout de la corde. Le public applaudit alors et semble plus enthousiasmé que par la représentation du père pourtant techniquement bien supérieur. Yoshi Oida conclut : « Manifestement, ce n'était pas la maîtrise technique ou la création d'un "nouveau style" de funambulisme qui rendait le spectacle fascinant. C'était quelque chose d'autre. L'enfant avait mis toute sa vie dans sa représentation ; le père n'avait mis que sa superbe technique. »⁷⁵ Attirer l'attention pour partager *quelque chose* est le but ultime de la pratique de l'acteur. C'est pourquoi Yoshi Oida rapporte ce conseil que lui avez donné le célèbre écrivain japonais Yukio Mishima : « Si vous parvenez à attirer l'attention du public sur scène, vous pouvez de venir une star même sans avoir une seule réplique. »⁷⁶ Il s'agit donc d'essayer de comprendre plus en profondeur le fonctionnement de l'échange qui peut se faire entre l'acteur et le spectateur au-delà des mots.

Rappelons d'abord que la grande majorité des pièces de théâtre met en scène une rencontre : « En fait, fondamentalement, le théâtre est l'opposition de deux points de vue : la personne A rencontre la personne B, et une relation de développe entre eux. »⁷⁷ Si le monde devient une grande scène, comme nous l'avons suggéré plus haut, alors le théâtre se fait indéniablement le lieu d'une « vraie » rencontre entre l'acteur qui porte un texte et le public. Il n'est pas tant « l'interprétation d'un texte »⁷⁸ qui ne consisterait qu'à « dire les

⁷¹ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 161.

⁷² *Ibid.*, p. 148.

⁷³ Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, op. cit., p. 32.

⁷⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 152-153.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁶ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 74.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁸ *Ibid.* p. 23.

mots »⁷⁹ que la découverte des « motivations cachées »⁸⁰ du texte afin de « créer une émotion théâtrale »⁸¹ qui se partagera avec le public. Ce partage touche à l'invisible, à une forme de sacré malgré son ancrage dans la réalité bien visible. Yoshi Oida met en parallèle cette dimension du théâtre avec une discussion qu'il avait eue avec un maître zen, discussion qui lui avait paru bien triviale au premier abord mais plus subtile après coup : « Quand les spectateurs quittent la salle, ils devraient être différents ce qu'ils étaient en arrivant. Autrefois, les gens se rendaient à l'église, une fois par semaine, afin de se purifier l'âme. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus rare. Mais le théâtre de qualité devrait remplir cette fonction. Il devrait constituer une purification, tout comme une douche. Ce maître zen m'avait donné ce dont j'avais besoin, même si je ne m'en étais pas rendu compte sur le moment. De la même façon, l'acteur doit chercher à atteindre son public en profondeur, que celui-ci le sache ou non. »⁸² Le théâtre se conçoit donc comme une véritable école de la communication, ou plutôt une école de la communication véritable, si bien que les mots deviennent même inutiles comme le constate Yoshi Oida lors de son expérience dans la troupe internationale de Peter Brook⁸³. De la même manière, cette communication s'engage au-delà des mots avec le spectateur. Et cette communication concerne cet « au-delà » de la technique à laquelle l'acteur aura été initié.

Pour Yoshi Oida, le besoin de partager ses expériences spirituelles par le biais du théâtre s'est imposé⁸⁴. La vacuité du jeu de l'acteur est essentielle pour que s'ouvre un espace où puissent s'épanouir l'imagination du public et toutes les interprétations possibles. Le public peut alors rencontrer par le biais de l'acteur le personnage et entrer en contact avec tout son monde, des significations les plus évidentes aux motivations les plus cachées. Or, pour que le personnage puisse être vivant, et qu'avec lui puisse s'épanouir la signification globale du monde, il faut que l'acteur puisse entrer en résonance avec tout cela. L'espace vide qu'il offre au personnage permet la rencontre du personnage avec son propre moi. C'est pour cela qu'il doit effectuer une quête identitaire et spirituelle. Ainsi, Peter Brook analyse comme suit une performance scénique de Yoshi Oida : « Quand tu jouais le mort, tu as honnêtement exprimé ton propre moi. Mais quand un acteur joue son propre

⁷⁹ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 25.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 198.

⁸³ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 24-25.

⁸⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 161.

rôle, comme un documentaire, il n’y a pas d’intérêt théâtral. »⁸⁵ Pour pouvoir se faire le réceptacle du monde invisible qui porte le personnage, l’acteur doit faire entrer en résonance sa propre universalité avec celle du personnage : « Quand on joue, le but n’est pas de montrer le “personnage” que l’on joue. Au-delà du personnage, existe un être humain plus fondamental, et c’est cet “être humain fondamental” qui donne vie à la scène. Se contenter de construire le “personnage” ne suffit pas. »⁸⁶ L’acteur ne fait finalement que se servir de son personnage pour accéder à ce qu’il a en lui-même de plus universel.

Un personnage « bien rendu » – qui donne l’impression d’être un vrai être humain – n’est donc que le signe d’une rencontre réussie entre l’acteur et sa propre humanité. C’est cette humanité qu’il donne à explorer au spectateur. Alors seulement le théâtre s’accomplit lui-même : « Le vrai théâtre naît quand l’acteur parvient à dérouler un fil invisible entre son propre sens du sacré et celui du public. »⁸⁷ La façon dont se déroule ce fil est susceptible d’être interprétée de différentes manières. Yoshi Oida note par exemple que toutes les Voies orientales « visent à atteindre la vérité par l’intermédiaire du corps, plutôt que de l’intellect »⁸⁸. Même si certaines conceptions, comme celle du Roy Hart Théâtre, mettent plutôt l’accent sur la communication entre les inconscients, Yoshi Oida mise sur cette confiance dans le corps pour entrer en contact avec une certaine forme de vérité de l’être humain, confiance dont on retrouve des avatars dans de nombreuses disciplines récentes nées en occident comme l’analyse bioénergétique d’Alexander Lowen⁸⁹, la méthode Feldenkrais⁹⁰ ou encore la kinésiologie appliquée⁹¹ qui postulent toutes, pour reprendre le titre d’un ouvrage de la créatrice de l’anti-gymnastique Thérèse Bertherat, que « le corps a ses raisons »⁹². Ces raisons-là constituent une autre vérité de l’individu,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁶ Yoshi Oida, *L’Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁷ Yoshi Oida, *L’Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁹ Nous renvoyons le lecteur à :

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=bioenergie_th

⁹⁰ Nous renvoyons le lecteur à :

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=feldenkrais_th

⁹¹ Voir :

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=kinesiologie_appliquee_th

⁹² L’ouvrage s’intitule *Le corps a ses raisons. Auto-guérison et anti-gymnastique* et a été écrit avec la collaboration de Carol Bernstein. Il est intéressant de noter que le terme d’ « anti-gymnastique » a été choisi en référence à l’anti-psychiatrie des années 60, dont un des représentants est Abraham Maslow qui a jeté les bases du développement personnel tel que nous le connaissons aujourd’hui. Pour une histoire du développement personnel, nous renvoyons le lecteur au

vérité inaccessible dans la vie quotidienne car invisible pour qui n'est pas initié. Yoshi Oida prend l'exemple de la fleur pour nous livrer sa conception du rapport entre le visible et l'invisible : « Prenons l'exemple de la fleur, ce sont ses délicieux pétales que l'on voit tout d'abord. Mais si on regarde derrière la floraison, on peut déceler sa tige ligneuse. La fragile beauté est certes réelle mais elle est soutenue par autre chose. Cela est vrai de tout ; il existe bien une surface visible mais il y a toujours "quelque chose d'autre" derrière celle-ci. »⁹³ Il faut donc s'occuper de l'invisible pour que le visible resplendisse : la beauté intérieure rejaillit alors sur l'extérieur, de même que le travail intérieur rejaillit sur tout l'individu. Voilà pourquoi Yoshi Oida pense qu'« on ne peut être bon sur scène qu'après avoir trouvé un certain équilibre dans la vie »⁹⁴. La puissance intérieure de l'acteur initié rejaillit alors sur son jeu et atteint le spectateur : « La technique de l'acteur réside donc dans sa capacité à favoriser chez le public sa motivation au processus créateur. [...] Il faut viser plutôt à dépasser le plaisir de courte durée et l'habileté superficielle. Ce n'est qu'alors que le public et les acteurs peuvent s'engager ensemble sur le chemin qui mène à une autre existence. L'énergie qui est transmise aux spectateurs par un tel acte théâtral véritable demeurera avec eux et enrichira leur vie quotidienne. Le jeu idéal est la représentation d'un monde métaphysique par des actions physiques. Le théâtre idéal est la représentation d'un monde invisible par la présence du visible. »⁹⁵

L'acteur est donc en position de guide, ce que la tradition orientale nomme guru. L'acteur déborde le cadre du théâtre. Mais cette vision de l'acteur en guide spirituel pourrait être étiquetée comme « orientale », ce que Yoshi Oida refuse d'admettre, au nom d'une responsabilité plus haute de l'acteur en tant que membre de la société humaine, qui est la seule raison d'être du théâtre. Yoshi Oida force donc bien la scène à descendre dans le quotidien et l'oblige à être à la hauteur des enjeux de la « vraie vie ». Il donne par là toute une dimension profondément humaniste au portrait qu'il brosse de l'acteur : un grand initié.

livre de référence du philosophe Michel Lacroix *Le développement personnel. Du potentiel humain à la pensée positive* publié chez Flammarion en 2000 et réédité, augmenté et corrigé en 2004. Pour une présentation de l'anti-gymnastique, voir le site de sa créatrice :

www.antigymnastique.com et l'article suivant sur Internet :

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=antigymnastique_th

⁹³ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 85.

⁹⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 141.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 193.

L'acteur explore donc en tant qu'acteur de nombreux outils quotidiens tels que la voix ou les mouvements du corps capables de le faire accéder à un autre niveau de conscience de lui-même et des autres. En resingularisant ces outils ternis par le quotidien, c'est sa propre identité en tant qu'être humain que l'acteur resingularise. Cette nouvelle identité ne consiste pas tant en l'ajout de nouveaux composants identitaires qu'en l'abandon d'anciens de la même manière que l'apprentissage des techniques théâtrales n'a de sens que dans leur oubli. La maîtrise technique ne sert qu'à être vide de toute technique. L'acteur se forme au sens où il se donne une forme, un contenant bien plus qu'un contenu. Nous nous demandions au début de notre réflexion s'il fallait être initié pour être initiateur et si l'acteur pourrait devenir un initiateur tant le cheminement personnel était long pour aboutir aux vérités humaines. En fait, l'initiation de l'acteur, dans sa recherche de la vacuité, ne consiste pas en une réponse mais en une remise en question des outils du quotidien. C'est en cela que consiste sa qualité de présence : le public peut alors s'y réfléchir et réfléchir à sa condition d'homme. L'initiation de l'acteur lui permet d'entrer en *véritable communication* avec l'autre. Car, au-delà de la scène et du public, c'est tout un chacun que l'acteur initié peut toucher et faire réfléchir. Voilà pourquoi Yoshi Oida en appelle à la responsabilité de l'acteur dans la communauté humaine. A l'horizon du métier d'acteur, c'est un tout autre métier qui se profile : le « métier d'homme »⁹⁶.

Références

I. L'auteur et le corpus

OIDA Yoshi, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1992.
OIDA Yoshi, *L'Acteur invisible*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1998.
<http://www.yoshiOida.com>

⁹⁶ Nous empruntons cette jolie expression à Alexandre Jollien, *Le métier d'homme*, Éditions Le Seuil, 2002.

II. Les voies de l'accomplissement personnel

A. Accomplissement personnel au quotidien

- LACROIX Michel, *Le développement personnel. Du potentiel humain à la pensée positive*, Flammarion, Essais, (2000) 2004.
- LOREAU Dominique, *L'Art de la simplicité*, Robert Laffont, Hors Collection, 2005
- OKAKURA Kazuko, *Le livre du thé*, Dervy, L'être et l'esprit, 1999.
- Psychologies Magazine*, Hors série n° 6, « Le guide du développement personnel », octobre-novembre 2005.

B. Accomplissement personnel et corps

- BERTHERAT Thérèse, *Le corps a ses raisons*, Seuil, Points, 1998.
- DROPSY Jacques, *Le corps bien accordé, Un exercice invisible*, Desclée de Brouwer, Intelligence du corps, 1992.
- FELDENKRAIS Moshé, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Dangles, Psycho-Soma, 1999.
- HARDY Christine, SCHIFRINE Laurence, TOMASELLA Saverio, *Habiter son corps, La méthode Alexander*, Eyrolles, Les chemins de l'inconscient, 2006.
- HELFE Wolfram, *Toucher l'âme par le corps. La Leibtherapie selon K.G. Dürckheim*, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 2005.
- MUSACHI Miyamoto, *Le Traité des cinq roues*, Albin Michel, Spiritualité vivante, 1993.

C. Accomplissement personnel et voix

- ABEL Josette-M., *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix*, Rocher, Documents, 2003.
- AUCHER Marie-Louise, *En corps chanté*, Hommes et Groupes, Hommes Groupes, 1993.
- BARRAQUE Philippe, *Voyages dans la voix*, Diamantel, Planète Voix, 1999.
- BONHOMME Jacques, *La voix énergie, Instrument de nos émotions*, Dangles, Psycho-Soma, 1999
- MELOT Phillipe-Nicolas, *Mettez du « ki » dans votre voix ! Le chant comme outil de développement personnel*, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 2006.

III. Théâtre et spiritualité

- BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas*, Gallimard, Folio-Essais, 1993.
- CLAISSE Aurélie, *Soyez l'acteur de votre vie. 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Dangles, Psycho-Soma, 2005.
- DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie théâtrale, 1998.
- DUSIGNE Jean-François (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran*, L'Entretiens éditions, Les voies de l'acteur, 2003.

FABRICE NOWAK

GINSBOURGER Marie, *Voix de l'inouï, Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 1996.

ZEAMI, *La tradition secrète du nô*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1985.

FABRICE NOWAK holds a PhD in French and Comparative Literature from Paris-Sorbonne University. His work aims at theorizing literary practices such as loud reading and learning-by-heart methods. His research interests are located at the confluence of literature, teaching methods, politics, and spirituality.

Le corps conscient de l'acteur

OANA POCAN*

Abstract: *The Actor's Conscious Body.* Even from the first decades of the 20th century, opinions about theatre start turning around the idea that not only the word can be a means of theatrical expression, but also the body. The birth of cinema and television would lead to the conclusion that the existence of theatre is justified and conditioned by sense. Thus the body, thanks to its expressiveness, can create a new language. Exploring the motor function and sensibility of the body will lead to a reevaluation of the actor's professional training and to setting up research laboratories on actor's work. Actor's training is required not just as personal preparation for a new role, but also as a discovery of self, self-knowledge, a physical, mental and spiritual plunging into the depth of one's self. Physical, mental and spiritual training becomes the main activity in the actor's professional as well as personal development.

Keywords: body, actor, theatre, training, corporeal expressiveness.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, dans la relation esprit-corps, le corps avait une position secondaire conformément à une tradition philosophique dominée par les idées de René Descartes. Le XX^e siècle effaça cette rupture à la faveur des observations de Freud sur les manifestations corporelles de l'hystérie que le neurologue français Charcot explorait à l'Hôpital Salpêtrière. Ces manifestations ont permis à Sigmund Freud d'exprimer le principe de la manifestation corporelle du subconscient. C'est par cette hypothèse, consolidée par l'idée du philosophe Edmund Husserl que « le berceau originel de toute signification est le corps »¹, par la notion de Maurice Merleau-Ponty regardant

* *Teaching Fellow, Faculty of Theatre and Television, UBB, Cluj-Napoca, e-mail: oanapocan@yahoo.com*

¹ Apud Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps*, tome I (1500-1800), traduction par Simona Manolache, Mihaela Arnat, Mugura Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucarest, Art, 2005, p. 5.

le corps comme « incarnation de la conscience, comme pivot du monde »² et par les observations du sociologue français Marcel Mauss sur la façon dont chaque société emploie le corps, que le corps fut relié à l'inconscient, « arrimé au sujet et inséré dans les formes sociales de la culture »³.

Suite à ce genre de considérations et aux découvertes techniques du XX^e siècle, *le corps de l'homme, ses potentialités et ses capacités physiques, mentales et expressives furent recherchées dans tous les domaines, y compris l'art*. Au cours du temps, le corps devient lui-même un médium artistique ; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant et de support de l'activité artistique⁴. Il connaîtra les expériences artistiques et agira décisivement sur la vision concernant la danse, le théâtre et l'art de l'acteur.

Le XX^e siècle engage des changements rapides dans le champ de l'art : la littérature, le théâtre, la musique, l'architecture, les arts visuels, le cinéma. La succession rapide de nouveaux mouvements, courants et styles artistiques, tout comme le développement de la science et de l'industrie (l'apparition de nouveaux médiums de communication de masse, ainsi que des technologies de destruction massive, etc.) ont entraîné la modification de la perception humaine de la réalité, du soi et de sa propre identité. La modification de la relation entre l'homme et le monde a été implicite. L'existence de l'être humain n'a jamais été marquée à ce point par le progrès technologique. Et, puisque l'art peint la vie, celui-ci a été fortement dominé par l'apparition des technologies nouvelles.

L'apparition du cinéma et de la télévision a entraîné la conclusion que l'existence du théâtre est justifiée et conditionnée par la sensorialité. Martin Esslin, cité par George Banu dans le tome *Arta Teatrului [L'Art du théâtre]*, regarde le théâtre comme une « forme ouverte qui produit une expérience unique, spontanément différenciée d'un spectateur à un autre, d'une représentation à une autre ; à l'époque des mass-médias mécanisées, [...] c'est la caractéristique qui distingue, nettement, le vrai théâtre des formes de spectacle concurrentes »⁵. La présence vive de l'acteur dans le spectacle et la relation humaine directe produite par la rencontre de l'acteur avec le spectateur deviennent des éléments-clés qui éveilleront surtout l'intérêt des spécialistes du théâtre : « c'est seulement par le théâtre que le public vient en contact avec le corps vivant, entraîné, avec la circulation sanguine qui est son véhicule secret »⁶.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 498.

⁵ Michaela Tonitza-Iordache, Banu, George, *Arta Teatrului*, Bucarest, Nemira, 2004, p. 197.

⁶ *Ibid.*, p. 195.

Dès les premières décennies du XX^e siècle, les opinions sur le théâtre se concentrèrent sur l'idée que la parole n'était pas la seule possibilité d'expression scénique ; le corps en était une aussi : « Le théâtre entrevoit dans le corps une telle valeur existentielle, parce que, par le corps, il s'engage, à un certain moment, dans l'effort de récupération de l'humain. »⁷ Grâce à son expressivité, le corps de l'homme peut formuler un nouveau langage : « Le corps, vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace [...]. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête. C'est du corps, plastique et vivant, que nous devons partir pour revenir à chacun de nos arts et déterminer leur place dans l'art dramatique. »⁸

Tout au long du XX^e siècle, le sens de la communication théâtrale a été élargi, tandis que le geste théâtral a été essentialisé, intégrant le refus de l'imitation chez l'artiste contemporain et le besoin de l'acteur d'exprimer des messages au-delà du niveau verbal. À la recherche de nouveaux langages, de nouveaux sens qui puissent dépasser les barrières linguistiques, le rythme du langage verbal est transféré au corps (y compris la voix – parce qu'elle est une partie du corps), en lui donnant la possibilité de montrer ses potentialités. Tandis que, dans le théâtre traditionnel européen, le corps de l'acteur est situé entre la spontanéité (corps naturel) et le contrôle absolu (dirigé par le metteur en scène ou par le rôle), dans les spectacles contemporains (théâtre-danse ou mixte entre la parole et le geste), le corps a une liberté d'expression, il obtient de la valeur grâce à sa capacité de transmettre des émotions.

L'exploration de la motricité et de la sensibilité du corps engage la réévaluation de l'entraînement professionnel de l'acteur et l'apparition des laboratoires de recherche du travail de l'acteur (avec soi – physiquement et psychiquement – et avec le rôle). L'entraînement physique, psychique et mental devient l'activité principale de développement professionnel et personnel de l'acteur.

Quelles que soient les influences que le théâtre connaît par des domaines différents, une chose est certaine : la présence de l'acteur sur scène (physique ou sur support média) est une condition sine qua non de l'acte théâtral : « La présence vivante restera l'élément vital de l'essence du phénomène théâtral, autour duquel s'entremêlent tous les autres éléments qui contribuent à l'articulation d'un langage théâtral complet. »⁹ Pour obtenir une présence scénique « vivante », l'acteur doit agir sur le corps afin de développer son

⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁸ Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Atar, 1921, p. 20.

⁹ Diana, Cozma, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 18.

expressivité corporelle et vocale. Savoir contrôler et traiter ses énergies. Stimuler son potentiel créatif, en « alimentant » son imagination. Les résultats peuvent être obtenus strictement par un entraînement rigoureux, permanent, et par une discipline spécifique aussi aux grands sportifs. C'est ainsi qu'est expliquée l'apparition des laboratoires théâtraux au XX^e siècle, comme forme d'exploration du potentiel expressif de l'acteur. L'entraînement est nécessaire non seulement comme exercice personnel pour un autre rôle, mais aussi comme découverte de soi, comme connaissance de soi, comme plongée physique, psychique et spirituelle de l'acteur dans la profondeur de sa propre personne.

Vue d'ensemble sur l'entraînement du corps au XX^e siècle

Au début du dernier siècle, les routines physiques (sport, gymnastique, jeux) incluaient une vision de plus en plus technique et automatique sur le mouvement, étant influencées par les modèles de la société industrielle. Le corps fut soumis aux règles biomécaniques (vecteurs, force, temps) et la motricité dirigée « de plus en plus vers l'agilité, l'élan, la vitesse »¹⁰. Mais le rôle des sens fut aussi remarqué ; sans eux, les mouvements ne peuvent pas être contrôlés : « La motricité et la sensibilité sont unies. D'ici la suggestion [...] de mieux éduquer les muscles antagonistes : de s'entraîner pour percevoir mieux, sentir mieux les muscles et les mouvements. »¹¹ Le corps et ses progrès, l'efficacité des entraînements deviennent mesurables. Mais il y a aussi un aspect psychologique qui concerne « les effets de la volonté sur le comportement et sur la réussite, sur l'affirmation par persévérance, par entraînement calculé »¹².

Par conséquent, le rôle de l'entraînement physique augmente l'aire de son impact (obtention de la force). « Son développement méthodique »¹³ contient des aspects liés à la volonté et à ses effets, ayant comme objectif une meilleure connaissance intérieure, l'identification des obstacles, l'autocontrôle et le développement de soi : « Il y a une transition [...] de la simple attente d'obtenir la force à un objectif plus profond, plus complexe d'un accomplissement infini et intime. D'ici l'idée d'un autocontrôle plus soutenu, mais aussi d'une connaissance plus intériorisée. D'ici, surtout, on arrive à un entraînement

¹⁰ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 186.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² *Ibid.*, p. 190-191.

¹³ Georges Vigarello, dans le chapitre *S'Entraîner* de *l'Histoire du corps*, tome III *Les mutations du regard: le XX^e siècle*, traduction par Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constaninescu, Giuliano Sfichi, Art, Bucarest, 2009, p. 177.

physique et à un développement de soi qui correspondent à la forme de l'image même du corps qui, pendant le siècle, est devenu un enjeu de plus en plus évident et essentiel de l'identité. »¹⁴

Jusqu'au commencement du XX^e siècle, le mot *entraînement*, dit Georges Vigarello était réservé strictement au travail avec les chevaux de courses¹⁵, mais il sera aussi appliqué à l'ensemble de méthodes utilisées pour les exercices physiques. L'entraînement sera de plus en plus organisé, systématisé. « L'exigence accroît aussi en ce qui concerne l'évocation des pratiques, de leur précision, de leur inévitable lien avec l'entraînement. Le but : permettre au corps des efforts d'habitude impossibles. »¹⁶

Entre les deux guerres mondiales, une mutation a eu lieu au niveau du contenu et de la compréhension de l'entraînement corporel. Le modelage du corps par l'exercice ne visait pas de la même façon le développement et le contrôle des muscles et des mouvements ; au lieu de cela, il était relié à l'intimité, à l'aspect physique, extérieur du sujet (allure, poids), au contrôle des sens, de ce qui avait lieu dans le corps¹⁷. Le corps technique était psychologisé selon l'image d'un individu qui se déclare de plus en plus maître de soi¹⁸.

À partir de 1960, les activités physiques contemporaines ont généré une nouvelle perspective des perceptions corporelles qui ont obtenu une profondeur ; les exercices ont acquis un autre but. L'homme redécouvre son corps, il devient conscient de son propre corps, il l'entend, parce que le corps transmet des messages. Le registre sensoriel a une importance croissante. On fait attention à une meilleure connaissance des tensions corporelles, de la perception du corps, tandis que le modelage de soi devient de plus en plus relié à un entraînement mental : « Des programmes d'entraînement mental aussi sont pensés, avec exercices successifs, appréhendés dans l'espace et la durée. Input et output liés aux positions dans l'espace, aux sensations internes assimilent l'acquisition des habiletés motrices avec le traitement de l'information. »¹⁹ Le corps se révèle ; il met en lumière des états, des affects, en devenant indéniablement le lieu d'une interminable exploration²⁰.

En ce qui concerne la danse, l'étude des mouvements et de l'expressivité du corps humain est inhérente. Dans le théâtre, le corps et la voix de l'acteur

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193-198.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

²⁰ *Ibid.*, p. 222.

deviennent le principal moyen d'exploration et pas strictement pour obtenir des performances de jeu. L'entraînement de l'acteur dépassera le seuil de la spécialisation et de l'acquisition de compétences professionnelles. La « formation » de l'acteur devient un territoire dans lequel les expériences sensorielles, physiques et psychiques ouvrent des voies inattendues vers la connaissance de soi de l'être humain.

Quelques considérations sur l'entraînement corporel de l'acteur

L'entraînement de l'acteur est, en fait, un travail qui implique une exploration et un essai. Un travail d'élimination des limites, des blocages mentaux, une action répétitive, ferme sur son corps. Le corps fait voir sa relation avec l'esprit. L'emploi du corps est un processus de désapprentissage que l'acteur commence dès la première année et le premier semestre d'études, dans les disciplines de *langage corporel non-verbal* et *improvisation scénique*. En entraînant le corps, il entraîne l'esprit, parce qu'il ne peut pas être arraché du continuum espace-temps-esprit-corps. L'esprit, comme la voix, n'est pas séparé du corps.

L'éducation de l'expression du corps, de l'emploi du langage non-verbal contribue à l'acquisition des compétences d'exécution et des compétences de création. L'acquisition de ces compétences a comme résultat l'activité spontanée et l'expression artistique. Les habiletés d'exécution signifient : l'identification exacte des paramètres de mouvement, d'amplitude et de souplesse ; le dosage de l'énergie pendant le mouvement ; la rythmicité ; la coordination/dissociation du mouvement, l'aisance du mouvement. Les habiletés de création signifient la capacité d'improviser, la possibilité d'être imaginatif ; la capacité de communiquer ; la capacité de mémoriser.

Nous considérons que *l'expression* est le processus de révélation dans le mouvement, le son et les paroles de ce que nous pensons ou que nous sentons. Il y a une différence entre avoir ou éprouver un sentiment, une pensée, et l'exprimer. Chaque homme a des pensées, des sentiments, mais tous ne peuvent pas révéler par le mouvement, par les sons et par les paroles le contenu riche de leur vie mentale et émotionnelle, ce qui peut être, sans doute, ennuyeux. Parfois cette habileté d'être expressif dérive de l'inspiration ; les sentiments et les pensées trouvent ainsi, miraculeusement, l'expression parfaite et complète. Mais l'acteur ne peut pas attendre le moment d'inspiration pour avoir un discours (verbal ou corporel) plein de grâce, puissant, crédible. Pour exprimer la vie et sa complexité, les pensées et les sentiments, l'acteur s'entraîne et implicitement il a besoin de *technique*. Il doit *savoir comment faire*.

Alors comment préparer son corps pour exprimer des pensées et des émotions ? *Par la technique et par l'essai*. C'est ainsi que nous entendons le fonctionnement et l'expression du corps. La technique commence avec une série de principes universaux de l'expression (voir Barba), se concentrant sur le modèle ou sur la structure par laquelle les pensées et les sentiments trouvent une vie physique à l'aide de la matérialisation par la voix et par le corps. Ces principes incluent des instructions spécifiques pour le développement simultané de l'instrument physique, vocal et émotionnel. Ils transcendent tout style de jeu, en se concentrant sur les aspects universaux de la communication humaine présente dans toutes les pièces : « Les modalités techniques de la création de l'acteur : le geste, l'expression faciale, l'expression corporelle et vocale, sont les prémisses du langage scénique et de l'expressivité. »²¹

Lorsque nous sommes conscients du processus physique par lequel nous pouvons exprimer une seule pensée, une émotion, un sentiment, nous sommes conscients du processus physique par lequel nous exprimons toutes les pensées, tous les sentiments. Ce n'est qu'au moment où il dépasse cette étape de base, où il entend la marche de son corps et de son esprit que l'acteur peut commencer construire un personnage et un rôle.

L'étude du corps, de son mouvement, de ses potentialités physiques et expressives a donné l'idée que l'émotion et le mouvement du corps sont liés ; « un mouvement physique mineur peut agir sur vos états intérieurs », dit l'acteur Yoshi Oida²². Nous comprenons, alors, que lorsqu'un acteur apprend le mouvement psychologique et psychique correct, l'esprit et le corps sont engagés simultanément. Lorsqu'un niveau sophistiqué de l'intégration est obtenu, la mobilité physique est reliée à la mobilité émotionnelle. Quand le corps apprend, de façon efficace et coordonnée, des modes de mouvement et d'entente, il apprend aussi l'efficacité et la coordination de certains modes de pensée et d'émotion. L'entraînement corporel constant signifie l'acquisition d'un degré de flexibilité et d'expressivité d'une telle qualité que chaque action physique devient, en même temps, une action émotionnelle, affective. À travers le temps, le corps devient un médium physique par lequel les sentiments sont expérimentés et organisés. Le corps est le moyen par lequel l'expérience physique concrète est ressentie directement et simultanément. Il est réel, ce n'est pas un concept, une idée ou une notion. Par conséquent, le langage du

²¹ Irina Macsinga, « Evaluarea personalității în activitatea de consilier. Metode alternative » [« Évaluation de la personnalité dans l'activité de conseiller. Méthodes alternatives »], in *Romanian Journal of Applied Psychology*, Vol. 12, No. 1, 2010, p. 36.

²² Yoshi, Oida, Lorna Marshall, *L'Acteur invisible*, traduction par Maia Teszler, Oradea, Artspect, 2009, p. 56.

corps est spécifique, concret, objectif et surtout pratique.

Un acteur doit être fort, flexible, agile, équilibré ; il doit avoir de la résistance physique et psychique. Ce sont les attributs fondamentaux sur lesquels peut être conçue l'expressivité.

Par le mouvement, le corps de l'acteur attire le regard et l'attention du spectateur. Le corps communique au public l'action par la forme physique. Le stimulus qui détermine l'action peut être psychique ou physique, mais l'expression de cette action est celle qui communique un contenu. Tout acte de création part d'un réflexe qui peut être dans : un texte, une idée, une image (peinture, dessin, sculpture, etc.) qui suscite l'intérêt et l'imagination.

Le réflexe est un mouvement instinctuel vers l'action. Il devient conscient lorsque l'esprit de l'acteur se rend compte de ce que l'acteur veut. Une réponse instinctive, impulsive ou non, peut s'ensuivre. L'action peut être une réponse à ce réflexe et elle produit des changements. Mais nous n'oublions pas que *l'action et l'activité physique* ne sont pas nécessairement la même chose. Même le fait de ne pas faire physiquement une chose – est visiblement une action (voir Grotowski). Ce qui est encore plus difficile pour l'acteur, parce qu'il nécessite une énergie soutenue afin de stimuler l'intérêt du spectateur. L'activité implique plusieurs actions.

Le corps de l'acteur travaille pour arriver à un but par : expressivité, flexibilité, plastique corporelle. Pour remplir son objectif, l'acteur emploie des méthodes et des moyens fournis par d'autres domaines tels que le sport, la danse, le cirque ou la musique.

Les techniques et les principes appliqués par les danseurs, de l'Ouest ou de l'Est, sont des sources d'inspiration pour l'entraînement de l'acteur. En fait, Eugenio Barba ne distingue pas entre l'acteur et le danseur ou entre le théâtre et la danse : « le mot acteur » devra signifier « acteur et danseur », femme et homme. Et « théâtre » devra être lu comme « théâtre et danse »²³.

Des techniques utilisées dans la danse et des exercices spécifiques à la formation des sportifs ont été et sont encore appliqués dans l'entraînement corporel de l'acteur. La danse nécessite un entraînement artistique qui ne peut pas être accompli s'il n'y a pas une préparation technique solide, puisqu'elle est une forme stylisée de l'effort athlétique. Les deux champs (la danse et le sport) ont un terrain commun de manifestation – le corps humain – avec les mêmes procédés : mouvements, pas, gestes, figures. La danse offre de la grâce aux lignes, de la beauté aux formes ; ainsi a lieu la transmission des messages.

²³ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie [Le canoë de papier]*, traduction de Liliana Alexandrescu, Bucarest, Unitext, 2003, p. 30.

L'habileté sportive tient de la résistance physique, de l'équilibre, de la puissance, de la durée, de l'agilité, de la flexibilité ; tous ces aspects peuvent être appliqués au corps de l'acteur lorsqu'il se déplace dans l'espace.

L'entraînement de l'acteur est au fond une activité sportive. On se rappelle que le retour vers l'éducation du physique (corps) de l'acteur a commencé avec Meyerhold et avec l'emploi conscient des formes physiques du corps entraîné par la technique biomécanique. Les exercices et les études de Meyerhold accélèrent la mémoire du corps et donnent un accès prompt à cette mémoire. Le tissu et les nerfs retiennent, apprennent et répondent aux mêmes stimulations : l'action sera suivie par le sentiment. Chaque émotion est liée, d'une façon ou d'une autre, au cortex, aux configurations musculaires et à l'attitude qui peut rétablir la dynamique de la situation.

Par exemple, les exercices de Grotowski visent l'acquisition des qualités considérées nécessaires pour les sportifs : l'équilibre, la synchronisation, l'agilité, la puissance, la plasticité. L'équilibre est indispensable à l'acteur et à l'athlète. La synchronisation peut être comprise comme une fonction de l'équilibre contrôlé.

Plus que la résistance physique, le corps de l'acteur est le dépositaire du rôle. Le corps retient les actions physiques du rôle de la façon qu'il apprend et retient toute autre activité humaine (faire du vélo, monter l'escalier, etc.). Nous assimilons les réactions physiques dans toutes nos expériences et de ce grand « dépôt » des expériences mémorisées l'acteur extrait les réflexes pour la création du rôle. Pour qu'ils soient des voies de passage des fluides, tous les canaux de notre corps doivent être ouverts. L'acteur ne doit laisser aucune tension contre la réaction aux réflexes du corps. La relaxation est une activité essentielle dans l'entraînement de l'acteur ; elle n'a pas une relation directe avec le personnage ou avec le rôle, mais elle en a une avec l'acquisition de la capacité de (re)connaître les ressources physiques, mentales et psychiques, de se décharger des pressions inutiles accumulées par l'acteur avant le commencement de l'entraînement. Dans un état de tension physique et/ou psychique, c'est-à-dire quand l'acteur est préoccupé par quelque chose d'autre, les ordres qu'il se donne lui-même ne sont pas transmis, la sensation est étouffée et l'expression est inhibée.

Pour conclure, il faudrait souligner au passage que l'entraînement du corps est une source primaire de la maîtrise du jeu ; la permanence qu'il implique est une exigence fondamentale de la condition d'acteur, obliger de travailler en profondeur la matière pour que l'esprit devienne visible...

Références

- APPIA Adolphe, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Atar, 1921.
- BARBA Eugenio, *O canoë de hârtie [Le canoë de papier]*, traduction de Liliana Alexandrescu, Bucarest, Unitext, 2003.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, tome I (1500-1800), traduction Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucarest, Art, 2005.
- COZMA Diana, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărtii de Știință, 2005.
- MACSINGA Irina, « Evaluarea personalității în activitatea de consiliere. Metode alternative » [*« Evaluation de la personnalité dans le métier de conseiller. Méthodes alternatives »*], in *Romanian Journal of Applied Psychology*, Vol. 12, No.1, 2010.
- OIDA Yoshi, MARSHALL Lorna, *L'Acteur invisible*, traduction par Maia Teszler, Oradea, Artspect, 2009.
- TONITZA-IORDACHE Michaela, BANU George, *Arta Teatrului*, Bucarest, Nemira, 2004.

OANA POCAN graduated, in 1999, the Acting section, class of Cristina Pardanschi and Cornel Răileanu, at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. She obtained her MA degree in Theatre Art and Performance at the same institution. She was an actress at several theatres in Brașov, Baia Mare, Turda and Cluj-Napoca and she attended theatre and teaching training workshops in Romania and abroad: the Grotowski Institute (Poland), ISTA – International School of Theatre Anthropology (Denmark), Dah Teatar – Laboratory of theatre research (Serbia) etc. She is currently a teaching assistant PhD at the Faculty of Theatre and Television, in Cluj-Napoca. She is interested in techniques of development of the actors' corporeal expressivity and in the implementation and use of training instruments, techniques and methods specific to the actor in the social field.

Aspect du corps et qualité de l'âme dans quelques pièces comiques et tragicomiques du XVII^e siècle français

ANISSA JAZIRI*

Abstract: *Aspect of the Body and Quality of the Soul in Some Comic and Tragic-Comic 17th-Century French Plays.* In the 17th century, theorists, practitioners and physiognomists wove a zone of necessary links between woman and man human body Anatomy and their psychologies: thus robust and wide, man body refers to power and generosity, while that of woman in the flesh "wet and cold" necessarily reveals her misleading and fearful character. Through the study of some comedies and tragicomedies, we will show the influence of these various theories in the development of an ambivalent image of the female sex in the 17th century French theater, while lingering on the links that were systematically established between the qualities and defects of the body and the soul, particularly among women of noble origin.

Keywords: body, soul, man, women, physiognomy, Classic theater.

La dialectique du corps et de l'âme dans les écrits théoriques du XVII^e siècle

Si l'on étudie l'image du corps et notamment le corps de la femme au XVII^e siècle, l'on s'étonne du grand nombre des traités de physionomie, de philosophie et de morale écrits sur la formation du corps féminin, sur ses humeurs et sur les principes de son éducation. Ces traités sont très divers dans leurs contenus et idées, qui vont jusqu'à la contradiction : si quelques-uns défavorisent la femme et la réduisent à une « bestialité » incontestable, d'autres la défendent et appellent à l'égaliser avec l'homme. À cette époque, l'on croyait pleinement à la supériorité naturelle de l'homme sur la femme surtout en intelligence et en esprit: la nature qui a fait la femme pour enfanter et

* Université Paris-Ouest Nanterre La Défense ; jaziri.anissa@yahoo.fr

pour allaiter, l'a placée dans la dépendance absolue de sa génitalité instinctive. « Plus animale que l'homme », plus faible, car son mécanisme humoral est défectueux, elle est tenue plutôt pour un « mâle mutilé » et « imparfait ». Les théories des humeurs fixent tout un système d'indices lié à la complexion des individus. La femme est différente de l'homme, tout d'abord corporellement : elle a, selon le médecin Marin Cureau de la Chambre (1594 -1669), « la taille plus basse, la tête plus petite et plus ronde... sa peau est molle et blanche, et sa voix faible¹ ».

Les formes du corps, mais aussi les facultés de l'esprit, suivent respectivement le tempérament que la nature prescrit : ainsi, nous dit le médecin dans son *Art de connaître les hommes*, le corps de l'homme robuste et large renvoie à un caractère puissant et généreux, et c'est parce qu'il est ; « chaud », qu'il

faut de nécessité qu'il soit fort, et qu'ensuite il soit naturellement Hardy, Glorieux, Magnanime, Franc, Libéral, Clément, Juste, Reconnaissant : et parce qu'il est sec, il faut qu'il soit ferme, Constant, Patient, Modeste, Fidèle, Judicieux².

La grandeur de la taille de l'homme, de sa tête et de sa bouche, la force des jointures et celle de la voix, et la noblesse de sa mine, dus à son excès de chaleur, sont les signes de sa hardiesse ; tandis que la chair « humide et froide », la taille petite et la faiblesse des membres et de la voix de la femme sont les signes de sa « bassesse de cœur³ ». Ces signes révèlent forcément un caractère trompeur et craintif, c'est pourquoi elle est

Foible, et ensuite Timide, Pusillanime, soupçonneuse, Deffiante, Rusée, Dissimulée, Flatteuse, Menteuse, Aysée à offenser, Vindicative, Cruelle en ses vengeances, Injuste, Avare, Ingrate, Superstitieuse⁴.

Certes, ce portrait, qui nous semble aujourd'hui peu flatteur, avait ses fondations dans l'époque du médecin : ces caractères semblent trouver leurs justifications dans la perfection de la nature elle-même qui sait ce qui convient

¹ Marin Cureau de La Chambre Cité par Lucie des Jardins, *La Femme au XVII^e siècle. Actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7 octobre 2000*, University of British Columbia, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 201.

² Marin Cureau de La Chambre, *L'Art de connoître les hommes, Première partie, où sont contenues les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science, par le sieur (M. Cureau) de La Chambre*, Amsterdam, J. Le Jeune, 1960, p. 36, 37.

³ Marin Cureau de La Chambre, *L'Art de connoître les hommes par la physionomie*, 1660, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

à chaque espèce car « un homme qui ne serait pas courageux, ou une femme qui ne seroit pas timide auroient la même imperfection qu'un lyon qui seroit timide, et qu'un lièvre qui seroit hardy⁵. ».

Physiologie, caractère, tempérament et passions auront ainsi toujours partie liée à l'âge classique. À cette époque, non seulement tout est codifié, mais « les mœurs ont [aussi] un sexe⁶ », et l'on exige ainsi de représenter chaque individu par son juste caractère :

un valet avec des sentiments bas et des inclinations serviles, un prince avec un cœur libéral et un air de majesté ; un soldat farouche, insolent ; une femme vaine, timide, volage ; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux⁷.

Par ailleurs, les infirmités physiques du sexe féminin engendrent forcément des défauts moraux plus graves. Plus froide du corps, la femme est donc plus propice au changement et à l'inconstance, car il est

impossible de cacher la sincérité d'un homme, lequel muni d'un martial courage, ne marche sous autre drapeau que celui de la fidélité. Il faut donc aller chercher l'infidélité parmi les femmes, c'est là qu'elle fait la principale demeure, & pour preuve, les Poètes n'ont point peint les syrenes antiques sous le visage d'une femme, & la queue d'un poisson, & un miroir en main que pour montrer que les femmes sont les vrais instruments de la perfidie lubrique, faciles au change, propres à decevoir par leurs paroles sucrées les plus deliez & rusez⁸.

Les différentes formes que peut prendre le corps féminin sont également interprétables. À chaque corps correspond une qualité ou un défaut moral quelconque : pour connaître ainsi le tempérament, les qualités ou les défauts latents d'une femme, il suffit d'examiner sa vigueur, sa complexion, sa voix, sa peau, ses cheveux, et ses mains... car « sa laideur ou sa beauté, particulièrement, aident beaucoup à connaître son degré de froideur et d'humidité⁹ », ainsi la « fort belle femme », est très souhaitée par tous les hommes car elle est moyennement froide et humide, donc parfaitement conformée et féconde¹⁰.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ Lucie Dejardins, *op. cit.*, p. 204.

⁷ René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et les ouvrages des poètes*, Paris, F. Muguet, 1675, Genève, Droz, 1970, Chap. XXV.

⁸ Bruscombille, *Les Œuvres de Bruscombille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations*. Reveu et augmenté par l'auteur, Rouen, Martin de La Motte, 1626, p. 485.

⁹ Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin; la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 67.

¹⁰ J. Huart, p. 505, cité par Evelyne Berriot-Salvadore, *ibid.*, p. 67.

Le docteur Nicolas Vanette dans son traité sur *La génération de l'homme ou tableau de l'amour conjugal*, paru une dizaine d'année après ceux de Poullain de la Barre, réitérait sous le couvert de la science, l'influence déterminante du corps de la femme sur son être moral :

Quand la matrice est en bon état, on ne saurait dire quels avantages elle apporte à une femme. La couleur de son visage est vive, ses yeux sont brillants et pleins de feu, sa voix est agréable et charmante, son discours est engageant : en un mot, l'amour lui inspire des sentiments de douceur et de complaisance¹¹.

L'image de la femme dans les fables comiques et tragicomiques : correspondance entre caractéristiques physiques et caractéristiques morales

Ainsi voyons-nous que théoriciens, médecins et physionomistes tissaient un fuseau de correspondances entre l'anatomie corporelle de la femme et sa psychologie à fleur de peau. Dans la littérature comme dans le théâtre, surgit alors un ensemble d'images, d'emblèmes et de motifs qui continuent à dessiner le visage mythique de la femme, qu'il s'agisse, d'ailleurs, de célébrer la beauté et les charmes de l'objet idéalisé du désir, dans la longue tradition de la lyrique amoureuse, ou de vitupérer le sexe féminin inconstant et lubrique dans d'autres cas. Et comme « l'Histoire du Théâtre François est en quelques sortes l'Histoire générale de l'esprit & des mœurs des hommes ; le Théâtre est un tableau qui représente d'une façon un peu chargé les vertus, les vices, les modes & les goûts du siècle¹² » (Claude et François Parfait), on verra bien qu'il reflète constamment cette double image de la femme : tantôt faible, volage et inconstante, tantôt spirituelle et intelligente. Et si certaines théories donnent une image négative de la femme, vue comme physiquement donc intellectuellement inférieure, d'autres donnent lieu, plutôt, à une réhabilitation du sexe féminin prôné comme model de la beauté du corps et de l'âme.

¹¹ Nicolas Vanette, *La Génération de l'homme ou tableau de l'amour conjugal*, cité par Marcelle Maistre Welch dans *Le corps au XVIIe siècle. Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, et le Centre International de rencontres sur le XVIIe siècle, University of California, Santa Barbara (17-19 mars, 1994)*, Édités par Rolond W. Tobin, Biblio 17, Paris, Seattle, Tübingen, 1995, p. 70.

¹² Claude et François Parfait, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célèbres Poètes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, Tome Treizième, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748, « Préface », p. 5.

Défauts du corps / défauts de l'esprit

- *La femme-sorcière*

Depuis l'Antiquité et jusqu'au XVII^e siècle, l'on peut retrouver diverses représentations négatives de la femme, telle que la « femme-démon » dont le corps est mi-humain, mi-animal, mais plus récurrentes sont celles qui associent la femme au serpent puisqu'ils sont réputés avoir des nombreux points communs : selon les théories en vigueur, la femme est formée des humeurs froides et humides; et c'est manifestement cette froideur et cette humidité qu'elle partage avec le reptile, mais également « sa ruse » et « sa tromperie ». L'inconstance de la femme liée à ses humeurs « naturelles » la rapproche du serpent, figure de la duplicité et de la sorcellerie (changement permanent de la peau). Là encore, la médecine du temps confirme l'image notant que :

La matrice [de la femme] est comparable à un animal affamé. Si cette matrice est inassouvie, elle erre de par le corps de la femme, perturbant ses sens. Cette prééminence du bas corporel pousse la femme aux pratiques sociales frénétiques, à refuser la place et le rôle qui lui sont assignés par Dieu et la nature, à se livrer à la sorcellerie – et donc au démon – pour obtenir ce que la société lui refuse¹³.

Les implications misogynes de cette perception du corps féminin – fortifiées par la science et la théologie – expliquent sa réduction aux attributs de la bestialité dans la figure de démon. Les préjugés approuvés par la médecine de l'époque, croient que les femmes « déficientes dans leur force d'âme et de corps », dominées par une sensualité insatiable, se livrent beaucoup plus facilement au démon que les hommes. Les femmes, imbéciles d'esprit, sujettes à la mélancolie, sont en effet particulièrement disposées à devenir les proies de Satan qui corrompt leur « phantasie » et trompe leur « imagination »¹⁴. On retrouve nettement ce genre de représentations dans tout le théâtre médiéval et en particulier dans les farces qui en fournissent les exemples les plus évidents, mais on peut également trouver quelques traces dans le théâtre (essentiellement dans les comédies) du XVII^e siècle où l'on rencontre l'image de la femme diabolisée, véhiculée surtout par l'opinion

¹³ Elie Konigson, *Le Masque, du rite au théâtre*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985, p. 108.

¹⁴ Henry Institoris, Jacques Sprenger, *Le Marteau des sorcières*, présentation et traduction par A. Danet, Paris, Plon, 1973, question VI, p. 197-210, cité par Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin, op. cit.*, p. 30.

commune des valets et des roturiers¹⁵. Les valets, plus imprégnés par les idées de la sorcellerie, ont tendance à soupçonner tout corps inaccessible à leur champ visuel : dans *Les Engagements du hasard*, de Thomas Corneille, par exemple, le valet soupçonne la servante Célie cachée sous sa coiffe d'avoir un visage d'animal (le diable est souvent représenté comme ayant une face bestiale) :

CLARIN.

Non, je suis satisfait,
Si je vois seulement comme ton nez est fait.

CÉLIE.

C'est exprès que je cache au plus sot courtisan...

CLARIN.

Un visage de singe, ou bien de chat-huant. (I, 1)

Dans *L'Esprit Follet* d'Antoine Le Métel de d'Ouille, la pièce repose entièrement, comme l'indique son titre, sur cette représentation de la femme-esprit, ou femme-démon dont le corps est invisible, et qui peut entraîner l'amant séduit jusqu'à l'Enfer. Le valet Carille avertit son maître que derrière la beauté apparente d'Angélique, il finira par découvrir un corps monstrueux de sorcière avec des « ongles croches » (IV,4) puisque « naturellement », la femme et le diable sont interchangeable :

CARILLE.

C'est un diable femme. N'est-il pas raisonnable,
Si la femme parait le plus souvent un diable,
Que le diable ait pouvoir une fois seulement
De paraître en femme ? (IV, 4)

CARILLE.

Voyez-vous pas aussi qu'au plus creux de l'enfer,
Elle a pris cet éclat des yeux de Lucifer. (IV, 3)

- *La femme : stupide, volage et infidèle*

Influencée par les qualités qui lui sont ordinairement attribuées par les théoriciens et penseurs, l'on rencontre la femme dans les comédies et tragi-comédies souvent présentant les défauts de son humeur défectueuse : ainsi on la retrouve stupide, infidèle et malicieuse. Dotée d'un corps d'homme mutilé et vue comme sexuellement imparfaite et subordonnée, la femme est

¹⁵ Voir aussi le valet de *L'Amant de sa femme*, de Dorimand : le personnage croit que le visage caché de la femme masquée est un visage diabolique et menaçant.

considérée alors comme intellectuellement inférieure, puisque la défectuosité physique engendre forcément un handicap mental. Elle est le plus souvent tournée en dérision : « Et que sait une fille? » (V.990), nous dit le Don Fernand du *Feint Astrologue* (1651), se moquant de la stupidité de Léonor qui semble ne rien comprendre et croit aux pouvoirs extraordinaires de ce dernier qui ne sait, en fait, pas plus qu'elle.

Alcidon de *La Veuve* de Corneille agit en homme d'action et enlève Clarice car selon lui, les femmes, ces « créatures irraisonnables », ne savent jamais ce qu'elles veulent réellement : « Et ce sexe imparfait de son mieux ennemi / Ne posséda jamais la raison qu'à demi » (III, 3). Il faut se méfier de femmes, nous avertit Arnolphe de *L'École des femmes*, car « Leur esprit est méchant, et leur âme fragile; / Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile. » (V, 4)

L'infidélité, semble aussi être l'une des caractéristiques essentielles du sexe féminin : ainsi plusieurs héroïnes de théâtre apparaissent inconstantes : Dans *Iphis et Iante* de Benserade, le jeune Ergaste refuse l'engagement par manque de confiance en ce « sexe volage » et « mou » :

Pour te dire le vrai, mon cœur jusqu'à ce jour,
Ne s'est point abaissé dans ce métier infâme
Qui fait perdre le sens pour gagner une femme :
Je prise les beautés, mais parmi leurs appâts,
Elles ont des humeurs qui ne me plaisent pas,
J'ai de l'aversion pour un sexe volage,
Dont la recherche molle effémine un courage. (II, 2)

Chez Corneille, les femmes se veulent souvent faciles au change, prêtes à remplacer un amant par un autre en un clin d'œil sans le moindre souci: Dans *La Galerie du palais*, Célidée change d'inclination au moment même où son père consent à son mariage avec Lysandre et avoue pleinement sa légèreté :

Mon cœur a de la peine à demeurer constant ;
Et pour te découvrir jusqu'au fond de mon âme,
Ce n'est plus que ma foi qui conserve ma flamme :
Lysandre me déplaît de me vouloir du bien.
Plût aux Dieux que son change autorise le mien,
Ou qu'il usât vers moi de tant de négligence
Que ma légèreté se pût nommer vengeance ! (II, 6)

Chez Rotrou, également on la rencontre la plupart du temps inconstante. La nature humaine a certes ses vilains côtés, les hommes n'échappent pas aux reproches, quant aux femmes, « Tous les travaux qu'Hercule a jamais

entrepris / Sont moins que d'arrêter ces volages esprits ! » (*Les Occasions perdues*, V, 4). La coquetterie les travaille, elles veulent être louées, il leur faut une cour, et comme elles n'ont qu'un cœur et plusieurs prétendants, qui l'obtiendra ? Aucun, pour les mettre tous en accord. Malheur à l'homme qui s'éprend d'une coquette ! Il ne faut jamais donner confiance aux femmes en amour car « Habitues à courir, "de même que leurs pieds leur passion" va vite¹⁶ » ainsi il vaut mieux aimer qu'épouser la femme qu'on aime. Le jeune prince de *Laure persécutée* de Rotrou s'étonne de la « perfidie » de sa belle Laure à qui il a juré une fidélité éternelle :

ORONTEE.

Sexe, qui dompte tout, et n'a point du courage,
De nos fidélités objet lâche et volage (III, 9)

Dans *Les Galanteries de Duc d'Ossonne*, Paulin, le mari d'Émilie, peint une image encore plus négative du sexe féminin: « Il se peut faire aussi, comme femmes sont femmes, / Qu'elle conçoive encore des désirs plus infâmes. » (I, 5) et considère la trahison comme une caractéristique naturelle de ce sexe : « ô trahison ! ô sexe infidèle et trompeur ! » (I, 5).

- *Qualités du corps / qualités de l'âme*

Dans le second XVII^e siècle, les mentalités ont, cependant, connu une certaine évolution : parmi beaucoup d'écrivains et penseurs qui ont défendu la cause de la femme, Poullain de La Barre reste le plus illustre. Envisagées d'un point de vue cartésien, les fonctions biologiques de la femme relèvent, selon La Barre, uniquement du corps sans affecter les facultés de la raison. *De l'Égalité de deux sexes* (1673) proteste déjà contre les mécanismes d'exclusion sociopolitique qui pénalisent le sexe féminin et défend l'égalité de l'esprit de la femme à celui de l'homme, tout en réfutant toutes les analyses basées sur les différences corporelles pour justifier l'infériorité spirituelle de cette dernière « les unes et les autres se portent à croire, et que leurs esprits sont aussi différens que leurs corps, et qu'il doit y avoir entre les deux Sexes autant des distinction¹⁷ ». Pour La Barre, la différence corporelle ne peut être en aucun cas un signe de l'imperfection de la femme, ni une raison de son exclusion de

¹⁶ Jules Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou*, Thèse présentée à la faculté de Lettres de Douai, Lille, L.Quarré, libraire, Paris, A. Durand, Libraire, 1868, p. 206.

¹⁷ Poullain de La Barre, *De l'égalité de deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (1673), 2^e éd., Paris, J. Dupuis, 1676, p. 20.

la vie culturelle et civile. Ce penseur, qui écarte toute inégalité entre les hommes et les femmes basée sur les différences physiologiques, montre que tous deux sont dotés de capacités intellectuelles égales :

L'anatomie la plus exacte ne nous fait remarquer aucune différence dans cette partie, entre les hommes et les femmes : le cerveau de celles-ci est entièrement semblable au nôtre [...]. Les femmes entendent comme nous, par les oreilles, elles voient par les yeux, et elles goûtent avec la langue ; et il n'ya rien de particulier dans la disposition de ces organes, sinon que d'ordinaire elles les ont plus délicats ; ce qui est un avantage¹⁸.

- *Belle du corps / belle de l'esprit*

Toute au long du XVII^e siècle, l'on continuait pour autant à associer les qualités corporelles aux qualités spirituelles correspondantes et vice-versa : l'on croyait alors qu'un corps beau cache forcément une belle âme et qu'un corps laid témoigne d'une âme vicieuse et basse car, nous dit Castiglione, « les choses extérieures portent témoignage des choses intérieures¹⁹ ». Déjà depuis la Renaissance, l'on attribuait une valeur nouvelle à la beauté en déclarant qu'elle est le signe visible et extérieur d'une « bonté » intérieure latente, ainsi

la beauté [...] est un attribut nécessaire de la personnalité morale et de la position sociale. Être beau devient une obligation, car la laideur est associée à l'infériorité sociale et même au vice [...]. L'enveloppe extérieure du corps humain est désormais considérée comme un miroir dans lequel l'être intime est livré aux regards²⁰.

À une époque où l'on attend des gens des qualités spirituelles correspondantes à leurs qualités physiques, où la propreté extérieure du corps garantit probité morale et rang dans la société et où la blancheur de linge se confond avec la pureté de la peau qu'il recouvre, voire de l'âme, se développe un nouvel idéal féminin qui célèbre certes la beauté physique du sexe féminin, mais surtout les qualités morales qui en découlent. « C'est tout l'ordre social qui s'inscrit dans le corps, nous dit Sylvie Steinberg, jusqu'à dans son intimité la plus secrète, avec un entêtement discret²¹. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, II, XXVII (1528 ; 1^{er} édition française, 1537), Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 141.

²⁰ Georges Duby, Michel Perrot, *Histoire des femmes XVI^e, XVII^e siècles*, sous la dir. de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Paris, Plon, 1991, p. 70.

²¹ Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 156.

Cette éthique influence énormément la conception de l'amour véhiculé dans ces comédies qui, trait néo-platonicien, professent qu'il existe une parfaite équivalence entre beauté physique et beauté morale, et où le corps devient le miroir fidèle de l'âme :

Pour désigner la noblesse d'âme, la générosité de cœur des hommes les meilleurs, les aristoi, le grec dit kalos kàgathos, souligne que beauté physique et supériorité morale n'étant pas dissociables, la seconde se peut évaluer au seul regard de la première²².

« Il faut que cette Dame ait une qualité/ Conforme au haut degré de sa rare beauté. » (III, 8), nous dit-on dans *Les Apparences trompeuses*²³. Dans *Les Occasions perdues* de Rotrou, Adraste souligne la blancheur du corps de la reine comme signe apparent de la pureté de son âme²⁴ :

Le brasier le plus pur doit céder à ta flamme,
La blancheur de ton cou, à celle de ton âme. (IV, 3)

Le roi de *La Bague de l'oubli* remarque que Liliane « a l'esprit comme le teint sans fard » (I, 7). Les louanges adressées à Rosélie dans *L'Heureuse constance* vont dans le même sens :

LA REINE.
Vous montrez que le ciel ne fit pas moins d'efforts
En créant votre esprit, qu'en formant votre corps. (V, 4)

Et même dans le cas que Forestier²⁵ appelle « déguisement inconscient » où la femme ignore sa vraie identité, la noblesse de son corps reste un signe incontournable de la noblesse de son âme : dans *La Belle égyptienne*, Isabelle reconnaît sa fille Précieuse, sous les habits d'une égyptienne, rien qu'à travers sa beauté physique, une « grâce » que la femme juge être un signe apparent de sa noblesse latente :

²² Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C - XVIII^e siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 51.

²³ *Les Apparences trompeuses*, par le sieur de Bois-Robert, Paris, G. de Luyne, 1656.

²⁴ Selon les mentalités de l'époque, si l'âme est vicieuse (et par conséquent prend une couleur sombre), elle contamine aussi le corps qui devient hideux à son tour. Voyons, à ce sujet, les propos menaçants qu'avance Arnolphe de *L'École des femmes* à Agnès : « Si votre âme les suit et fuit d'être coquette,/ Elle sera toujours comme un lis blanche et nette:/ Mais s'il faut qu'à l'honneur elle fasse un faux bond,/ Elle deviendra lors noire comme un charbon. » (III, 2)

²⁵ Voir Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680: le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

ISABELLE.

[...] Considérez, Monsieur, sa grâce non commune,
Et ce front dont l'éclat répugne à sa fortune. (V, 1, vers 1457-1460 ; vers 1475-1476)

Dom Jean est aussi charmé par ce « je ne sais quoi qui brille » (II, 3) dans les yeux de Précieuse, ce fascinant mélange entre beauté et bonté « capable d'enchanter et les Rois et les Dieux » (II, 3).

C'est ce charme adorable, invisible et puissant
Que forment tes attraits, et ton cœur innocent,
C'est cet esprit divin dont ce beau corps s'anime,
Qui s'est acquis partout une si haute estime. (*La Belle égyptienne*, II, 3)

Si le prénom de Précieuse dit déjà son haut lignage, il suggère également ses qualités physiques et morales, car si l'on regarde l'emploi ancien de l'adjectif et du substantif « précieuse », comme l'avait souligné Roger Lathuillère, l'on trouve qu'il était utilisé pour désigner la valeur accordée à la chasteté féminine, ou de façon plus incisive les excès de la pruderie affectée comme les manèges de la coquetterie²⁶. Alexandre Cioranescu souligne également qu'en espagnol l'adjectif a les connotations de « jolie », « gracieuse », « aimable ». Le terme lie donc à la question du prix celle des agréments et des grâces, et s'applique volontiers, encore aujourd'hui, à une jeune fille ou à une femme : celle qui est *preciosa* tire sa valeur de sa beauté, mais aussi de ses manières sociables et gracieuses. Dans la première moitié du siècle, les emplois en français de l'adjectif « précieuse » appliqué à une femme relèvent très largement de cet hispanisme, notamment dans les éloges auliques et galants. Dans *La Belle égyptienne*²⁷ de Sallebray (1642), Précieuse, cette belle héroïne d'origine noble qui l'on prenait pour une égyptienne, fait preuve de raffinement d'esprit et d'une délicatesse sans pareille : elle prononce son goût pour les choses de l'esprit, aime la poésie, discute de la littérature, montre des qualités exquises tout à fait étrangères au milieu bohémien dans lequel elle était élevée. Contrairement à sa vieille nourrice, elle trouve agréable l'abord du poète et se laisse aller volontiers dans une discussion sur l'art et la poésie :

PRECIEUSE.

Chaque rime en est riche, et dans les plus nouveaux,
Les termes, à mon gré, ne semblent point si beaux,
Le tour du Vers est noble, agréable et facile,
Enfin vous triomphez dans la douceur du style. (I, 3, vers 115-118)

²⁶ R. Lathuillère, *La Preciosité, Étude historique et linguistique, I : Position du problème – Les origines*, Genève, Droz, 1969, p. 15-23.

²⁷ En 1628, Alexandre Hardy a déjà écrit une tragi-comédie qui porte le même titre.

Certes les femmes sont belles, mais elles ont aussi des qualités spirituelles correspondantes à cette beauté. Philandre avoue qu'il aime Cloris par ce qu'elle est et belle et intelligente :

J'examine ton teint dont l'éclat me surprit,
Les traits de ton visage, et ceux de ton esprit. (*Mélite*, I, 4)

L'ordre suivi dans la gradation des qualités est ici révélateur. Il y a certes la beauté du corps qui éclate souverainement, mais il y a également celle de l'esprit. La conjonction de coordination *et* n'introduit nullement une autre catégorie des vertus, il ne s'agit pas des attributs intellectuels ou moraux qui distinguent l'esprit du corps et au besoin les opposent, mais, au contraire, elle désigne les traits mentaux qui ajoutent aux attraits physiques du brillant et de la séduction. Il ne s'agit là que des qualités de l'esprit qui « font corps avec le corps²⁸ », comme nous dit Doubrovsky. Talent de conversation, éloquence, finesse d'esprit, loin d'entrer en concurrence avec la beauté chez la femme noble, la rehaussent. Corps et esprit ne forment qu'un et concourent tous au « ravissement sensuel²⁹ » dans un monde où la valeur essentielle est la beauté. Lyse de *L'illusion comique* joint la beauté physique à la finesse de l'esprit. Elle semble répondre parfaitement aux canons de la beauté de son époque avec un « embonpoint » apprécié, une belle taille, un teint éclatant, mais aussi un esprit fin et une humeur enjouée et gaie.

CLINDOR.

Je ne connus jamais un si gentil objet ;
L'esprit beau, prompt, accort, l'humeur un peu railleuse,
L'embonpoint ravissant, la taille avantageuse,
Les yeux doux, le teint vif, et les traits délicats :
Qui serait le brutal qui ne t'aimerait pas ? (III, 5)

Lyse de *La Suite du menteur*, si elle annonce les « attraits » physiques de sa maîtresse à Dorante, elle met cependant en avant ses qualités spirituelles :

LYSE.

Ma maîtresse n'est pas tout à fait de ma taille,
Mais elle me surpasse en esprit, en beauté,
Autant et plus encore, monsieur, qu'en qualité. (II, 6)

Noblesse de dedans, noblesse de dehors vont de pair ; ce sont les deux aspects de la perfection de l'être. Les amants attendent souvent de leurs dames des qualités spirituelles correspondant à leurs qualités physiques.

²⁸ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1993, p. 38.

²⁹ *Ibid.*

Création de Dieu, la beauté de la femme est une beauté aussi et avant tout morale : impossible ainsi de « voir une personne belle qui néanmoins serait vicieuse³⁰ ». Lavater soutient, dans une visée semblable, que « le vertueux est beau, le vicieux physiquement laid³¹ ».

Dans *L'Heureuse constance* de Rotrou, Alcandre, voyant la résistance de la belle Rosélie aux avancements du roi, admire énormément la subtilité de son esprit, comme il a jadis admiré sa grâce :

ALCANDRE, à part.

Divin objet d'amour ! Esprit plus qu'adorable ! (III, 1)

Chez les femmes, comme chez les hommes, la beauté de l'âme est même plus appréciée que la beauté du corps qu'elle doit simplement compléter :

ce ne doit pas être la beauté corporelle, mais la beauté de l'esprit ; d'autant que ce que nous appelons proprement homme, c'est l'esprit auquel le corps n'est qu'organe et instrument ; de sorte que qui s'arrête à l'amour du corps, il n'aime pas l'homme, mais quelque chose qui est de l'homme³².

Qu'elles aient leurs manifestations corporelles ou non, les qualités spirituelles restent, au théâtre comme dans la vie quotidienne, des qualités fort appréciées chez une femme : Lidament de *La Folle gageure*, avoue que, s'il se trouve très touché par la beauté physique de Diane, sa civilité et son éducation n'en font pas moins.

Ses grâces m'ont charmé, mais autant que les charmes

Son procédé civil m'a fait rendre les armes. (IV, 1)

Dans *La Princesse d'Elide*, le prince d'Ithaque reconnaît que les qualités morales de la princesse valent beaucoup plus que sa beauté et que ceux-ci sont la cause première de son amour pour elle :

Ce que n'avait point fait sa vue et sa beauté,

Le bruit de ses fiertés en mon âme fit naître

Un transport inconnu dont je ne fus point maître ;

³⁰ Cham Oyabi, *Les Forces spirituelles du corps*, Editions Publibook, 2005, p. 56.

³¹ Johann Caspar Lavater, Henri Bacharach, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants*, Librairie française et étrangère, 1841, p. 57.

³² *Tableau de piperies de la femme mondaine, où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent*(1632). Il s'agit d'un ouvrage anonyme, attribué à Jacques Olivier, texte original avec une notice par le bibliophile Jacob (Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879, p. 11.

Ce dédain si fameux eut des charmes secrets
À me faire avec soin rappeler tous ses traits ;
Et mon esprit, jetant de nouveaux yeux sur elle,
M'en refit une image et si noble et si belle,
Me peignit tant de gloire et de telles douceurs
À pouvoir triompher de toutes ses froideurs,
Que mon cœur, aux brillants d'une telle victoire,
Vit de sa liberté s'évanouir la gloire :
Contre une telle amorce il eut beau s'indigner,
Sa douceur sur mes sens prit tel droit de régner. (I, 1)

Dans le milieu aristocratique se développe ainsi une nouvelle image de la femme noble, un idéal qui, s'il prône les canons de la beauté physique, célèbre surtout les qualités spirituelles correspondantes. L'on faisait alors partout, à la vie comme au théâtre, l'éloge de ces femmes belles et intelligentes qui ont su concilier « l'Art avec la Nature ». En 1646, François du Soucy, sieur de Gerzan, fait l'éloge des femmes belles et savantes de son temps dans *Le Triomphe des dames* :

Paris est maintenant remply de Dames, soit de la Cour, ou d'ailleurs, qui accordent très judicieusement & delicatement, la science avec l'éloquence, les Muses, avec les Graces, & l'Art avec la Nature. Elles s'expriment avec clarté, elles raisonnent avec jugement. Il n'y a point de profonde doctrine dont elles n'ayent une cognoissance parfaite³³

Cette élite féminine qui dictait les lois de la galanterie non seulement à la société de cour mais également à un microcosme lettré mondain, fut d'une certaine manière relayée, au XVII^e siècle, par les cercles organisés autour de la vicomtesse d'Auchy, de la marquise de Rambouillet ou de Madeleine de Scudéry, autant d'aristocratiques hôtessees qui régnaient sur les salons, espaces de rencontre d'une coterie mondaine cultivée, où se retrouvaient d'« honnêtes hommes » et d'« honnêtes femmes » incarnant l'élégance du cœur et des manières. La femme était donc la maîtresse d'un nouveau jeu, à la fois civil et mondain, selon lequel

L'amour humain est une étape vers l'amour divin, la beauté féminine ouvrant à l'amant le chemin du Beau et du Bien³⁴.

³³ Gerzan, *Triomphe des dames*, Paris, 1646, p. 134, 135.

³⁴ Catherine Pascal, *Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle*, Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003, p. 2.

Références

• Corpus

- BOISROBERT, *La Folle Gageure ou le divertissement de la comtesse de Pembroc*, comédie par le Sr De Boisrobert, Z Rothschild_4010, 1653.
- BOISROBERT, *Les Apparences trompeuses*, Paris, G. de Luyne, 1656.
- BRUSCAMBILLE, *Les Œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'auteur*, in *De la création des femmes*, Rouen, Martin de La Motte, 1626.
- CORNEILLE Pierre, *La Veuve, La Galerie du palais, L'illusion comique, La Suite du menteur*, in *Théâtre I*, présenté par Jacques Maurens, Paris, Flammarion, 1968, mise à jour en 2006.
- CORNEILLE Thomas, *Le Feint astrologue*, Rouen, Laurens Maurry, 1651.
- CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *L'Art de connoistre les hommes, Première partie, où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science, par le sieur (M. Cureau) de La Chambre*, Amsterdam, J. Le Jeune, 1660.
- GERZAN, *Triomphe des dames*, Paris, 1646.
- La Physiognomie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants... etc.*, Johann Caspar Lavater, Henri Bacharach, Librairie française et étrangère, 1841.
- MAIRET, *Les Galanteries de Duc d'Ossonne*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, Textes choisis, établis et présentés par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes 2*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1991.
- OLIVIER Jacques, *Tableau de piperies de la femme mondaine, où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent(1632)*, ouvrage anonyme attribué à Jacques Olivier, texte original avec une notice par le bibliophile Jacob ((Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879.
- POULLAIN DE LA BARRE, *De l'égalité de deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés(1673)*, 2^e éd., Paris, J. Dupuis, 1676.
- ROTROU, *Les Occasions perdues, L'Heureuse Constance*, in *Œuvres de Jean Rotrou, Tome premier*, Slatkine Reprints, Genève, 1967.
- ROTROU, *Laure persécutée*, in *Œuvres de Jean Rotrou, Tome troisième*, Slatkine Reprints, Genève, 1967.

• **Bibliographie critique**

- BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- CASTIGLIONE Baldassare, *Le Livre du courtisan*, II, XXVII (1528 ; 1er édition française, 1537), Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- CIORANESCU Alexandre, « *Précieuse* », *Baroque*, IV, Montauban, 1969.
- DES JARDINS Lucie, *La Femme au XVII^e siècle*, Actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7 octobre 2000, Richard George Hodgson, University of British Columbia, Gunter Narr Verlag, 2002.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1993.
- DUBY Georges, Perrot Michel, *Histoire des femmes XVI^e, XVII^e siècles*, sous la dir. de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Plon, 1991 (pour l'édition française).
- FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, [Paris], [diff. Champion-Slatkine], 1988.
- JARRY Jules, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou*, Thèse présentée à la faculté de Lettres de Douai, Lille, L. Quarré, Libraire, Paris, A. Durand, Libraire, 1868.
- KONIGSON Elie, *Le Masque du rite au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- LATHUILLÈRE R., *La Préciosité, Étude historique et linguistique, I. Position du problème – Les origines*, Genève, Droz, 1969.
- MAISTRE WELCH Marcelle, *Le corps au XVII^e siècle*, Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Centry French Literature, et le Centre International de rencontres sur le XVII^e siècle, University of California, Santa Barbara (17-19 mars 1994), Édités par Rolond W. Tobin, Biblio 17, Paris, Seattle, Tübingen, 1995.
- OLIVIER Jacques, *Tableau de piperies de la femme mondaine, où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent (1632)*, texte original avec une notice par le bibliophile Jacob (Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879.
- OYABI Cham, *Les Forces spirituelles du corps*, Éditions Publibook, 2005.
- PARFAICT Claude et François, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célèbres Poètes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, Tome Treizième, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748.
- PASCAL Catherine, *Les Recueils de femmes illustres au XVII^e siècle*, Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003.
- PRADIER Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.C - XVIII^e siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

ASPECT DU CORPS ET QUALITÉ DE L'ÂME DANS QUELQUES PIÈCES COMIQUES ET
TRAGICOMIQUES DU XVII^E SIÈCLE FRANÇAIS

RAPIN René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et les ouvrages des poètes*, Paris, F. Muguet, 1675, Genève, Droz, 1970.

STEINBERG Sylvie, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

ANISSA JAZIRI is a Ph.D. student in French literature at The University of Paris-Ouest Nanterre La Défense. Her dissertation's title is *The aristocratic body from constraint, Freedom and libertinism. Games and masks between seduction, liberation and hypocrisy in comedies and tragicomedies of the Seventeenth Century*. Previously, she made French Language and Literature studies at the Higher Institute of languages of Tunis, where she got her Master Degree in 2005, and the CAPES in 2006, after which she joined the Tunisian public service as a French teacher until 2008. Once in France, she started her Master's Degree 2 in Modern French Literature and she got it with honors in 2009. She also held the function of French teacher at the school « Education et Savoir » in France.

Le corps plastique dans l'œuvre dramatique de Beckett : image, matière, mouvement, geste

CHRISTOFI CHRISTAKIS*

Abstract: *The Plastic Body in Beckett's Drama: Image, Material, Movement, Gesture.* The body, its language and representation, what it conditions and expresses are at the center of Beckett's stage poetry. Stage constitutes a privileged space for its exhibition, whilst everything is associated with plastic significance. This plastic body is introduced into a set of procedures, and Beckett puts it on stage. Its plasticity is interconnected with images, materials, movements and gestures, creating its own complexity to the eye of the spectator. It is conditioned by and interacts with its stage surroundings, incorporating several tensions.

Keywords: Beckett, plastic body, image, material, movement, gesture.



Fig. 1: Christofi, Christakis. 2010. *Scène - corps*, Huile sur papier, 21x28 cm, collection privée.

* Docteur en Lettres et Arts, Enseignant à l'Université Ouvert de Chypre au Département d'Études Théâtrales, e.mail : christofic@yahoo.co.uk

Le langage du corps et sa représentation sont au centre de la poétique beckettienne, et la scène constitue le lieu privilégié de son exposition, où tout s'associe aux préoccupations plastiques. L'adjectif plastique concerne le corps matière, « une matière ambiguë »¹, et ce qu'il conditionne et exprime. Ce corps plastique est introduit dans un ensemble de procédures et Beckett le met en scène. Sa plasticité est en relation avec des images, des matières, des mouvements et des gestes qui créent « une multiplicité en profondeur, un tourbillon de contradictions immanentes qui échappent »² à l'œil du spectateur. Il est conditionné par *et* en interaction avec ce qui l'entoure scéniquement, incorporant plusieurs tensions. Pour Beckett, il est toujours lié à un jeu³, et, notamment, au jeu scénique.

Le corps, toujours soumis à des états singuliers (enterrement, mutilation, voir ci-après), présente et subit un mouvement. Ceci ne fait qu'accentuer les tensions scéniques. En effet, le personnage beckettien reste coincé entre vie et mort, entre présence et absence, écriture et jeu, personnage et acteur⁴. Ce qui nécessite l'examen de la relation du corps avec l'espace. L'espace emprisonne les personnages⁵ et constitue un moyen de montrer leur état. Dans *La dernière bande*, par exemple, Krapp ne peut mettre de l'ordre dans « sa turne »⁶, ne peut faire la dernière bande. Dans cette perspective, le corps est en osmose et se confond avec l'espace. Chez Beckett, la relation entre personnage et espace ne peut être définie de manière absolue. Il existe une tension plurielle où le rôle du personnage n'est pas celui qui détermine l'espace, et ce n'est pas non plus l'inverse. Parfois le personnage beckettien est mobile, parfois immobile ; grâce à cette tension, l'espace acquiert sa dynamique. L'aliénation du personnage apparaît paradoxalement dans des espaces sans mouvement (*Pas moi, Cette fois*) et dans des espaces remplis de mouvements (*Pas*). La scène accueille alors un jeu de maniement des corps dans des histoires sans fin. La force structurée du mouvement des personnages établit des échos et devient action. La scène n'est plus un support de mouvement, elle est en fait indissociable de l'interaction essentielle entre mouvement et immobilité ; parole et silence ; lumière et obscurité.

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942, p. 151.

² Beckett, *Proust*, Minuit, 1990, p. 58.

³ Beckett, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004, p. 9.

⁴ Alfred Simon. « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, p. 75.

⁵ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Beckett, Ionesco, Adamov*, Corti, 1987, p. 93.

⁶ Beckett, *La dernière bande*, Minuit, 1959, p. 7.

L'espace scénique, lieu de refuge du personnage, est l'espace délimité du jeu. La conception et la représentation du corps sont toujours capitales pour l'interprétation du théâtre beckettien⁷.

C'est ce qui crée une relation étroite et en même temps complexe entre le personnage beckettien et son corps. Le personnage devient la somme des effets de la déconstruction, une identité avec des contours imprécis, qui, même en tant qu'émetteur de la parole, est source de confusion et de surprises. C'est ainsi que naît la force de l'image scénique du personnage beckettien. Il s'agit d'une «forme physique et matérielle»⁸ qui déconstruit et propose d'une manière originale, non seulement le principe d'identité, mais aussi celui de l'identification, principes primordiaux pour la réception d'une œuvre dramatique.

Le personnage beckettien est réduit parfois à une figure, qui possède une fonction. Il s'agit de « figures définies par de simples fonctions : l'entendant, le souvenant, le récitant [...] Une créature sans noms, un corps [...] comme abstrait »⁹. Ce qui reste à voir de son statut c'est justement ce peu qui fait de lui une présence, présence qui domine la scène et, paradoxalement, qui est dominée par elle. Ce personnage n'est alors qu'une forme d'identité ; le « je » est déterminé par rapport à, par ce qui est évoqué mais qui semble toujours absent. Sa mémoire est reliée à son corps, et, par extension, à ce qui l'entoure, comme les vaines tentatives d'Estragon et de Vladimir de se suicider ou de se séparer dans *En attendant Godot*. Ces deux personnages se rappellent souvent de leur souffrance, et leur corps souffre, mais « Rien à faire »¹⁰. En outre, la séparation âme corps est inscrite dans la représentation. Dans ce sens, le personnage beckettien donne corps au vide « où se manifeste la minceur sans contenu du je parle, [...] le « je » qui parle, se morcelle, se disperse, s'égaille jusqu'à disparaître en cet espace »¹¹. Le personnage est présent et absent, errant et immobile. Et c'est son jeu scénique et sa fonction par rapport aux autres éléments de la représentation qui permettent le maintien de son statut. Or, ce personnage ne peut rien posséder, ni d'objets ni même son corps. Le fonctionnement de la scène en tant que lieu de l'inscription du corps et de

⁷ Jean Roudot, « L'ironique usage du monde », in *Magazine Littéraire*, n° 372, 1999, p. 62-63.

⁸ Margherita S Frankel, « Beckett et Proust : le triomphe de la parole », in *L'Herne*, n° 31, 1976, 281-294, 1976, p. 288.

⁹ Marianne Alphant, « L'exposé », *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2007, p 9-10.

¹⁰ Beckett, *En attendant Godot*, Minituit, 1952, p. 7.

¹¹ Marie Depussé, « Les axiomes de la quotidienneté », in Evelyne Grossman et Régis Salado (éd.), *L'écriture et la scène*, SEDES, 1998, p. 60.

sa présentation offre à Beckett une extension sur les possibilités du jeu (sens-formes) scénique. Le principe fondamental du corps en tant qu'image se place en fait dans ce qu'elle est rapport et tension¹².

Le corps est parfois représenté chez Beckett de manière minimale (*Pas moi/ bouche, Cette fois/tête*). Ces images, ces fragments, prouvent sa dimension plastique : il y a toujours ce qui se cache et ce qui est à chercher. Ainsi, le corps fait sens par rapport à l'ensemble scénique. Dans *Cette fois*, le portrait dramatique du personnage s'établit à travers le souvenir. Faire un portrait est réussi dramatiquement par Beckett qui délègue la parole à une autre source extérieure, même s'il s'agit de la voix du personnage lui-même, ce qui est possible grâce au maniement dramatique du souvenir. Le corps ne peut avoir une implication directe avec ce stimulus extérieur. Cependant, il est toujours sous tensions. Il réagit *par rapport à*. Et parfois cette réaction semble illogique, inattendue. C'est une tête qui rit sans aucune raison apparente¹³. Pour Gontarski, « A partir de *Comédie*, les images scéniques de Beckett inclinent de plus en plus vers la métonymie »¹⁴, ce qui constitue des interrogations fondamentales quant au statut du personnage lui-même et aux autres constituants de l'œuvre. Ceci est souligné davantage dans *Pas moi* où l'image de la bouche met en cause le corps lui-même et sa fonction. Dans ce cas précis, la sur-focalisation sur la bouche affaiblit dangereusement sa fonction en tant que l'organe à travers lequel la parole est exprimée. « Sa seule mastication demeure celle de ces mots vidés de signification »¹⁵. Bouche détachée du corps, mots détachés de la signification ? Même si, parfois, tout semble se vider et tomber dans l'abîme, il y a toujours quelque chose pour le spectateur : la force de l'image scénique, dont *le corps fait partie*.

Chez Beckett, la scène n'est pas seulement conçue pour représenter le vide concrètement, mais la complexité repose sur le fait qu'elle le propose. Dans *Comédie*, par exemple, la situation est essentiellement simple (le conflit d'un trio amoureux, *F1 F2 H : Femme 1 Femme 2 Homme*) dont les composants peuvent se tendre vers l'infini, car les diverses formes de composition se réfléchissent. Or, l'irrésolution de l'histoire, du sens, nous oblige à parler d'une dé-composition, où il n'y a que le mouvement et le mélange, ce qui

¹² Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998, p. 76.

¹³ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Improromptu d'Ohio, Quoi où)*, Minuit, 1982, p. 25.

¹⁴ Stanley Gontarski, « Beckett à travers Beckett », in *Europe*, n° 770-771/ Juin-Juillet, 1993, 86-98, p. 88.

¹⁵ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001, p. 102.

exige indéniablement plusieurs accumulations, plusieurs tensions irrésolues. Les seuls points visibles du corps humain sont en fait trois têtes à peine visibles, qui réagissent, séparément ou ensemble, le corps im/mobile étant celui qui participe à cette orchestration scénique.

De plus, la valeur du corps en tant qu'image est sa forme et sa représentation, parfois inerte ou parfois en mouvement, sa posture et sa place. Déjà dans *Eleutheria*, chaque personnage tient une place, Mme Krap tente d'oublier Victor en supprimant ses places. M. Krap l'affirme : « ma femme a toujours voulu conserver tout en les supprimant en quelque sorte, les places de prédilection de notre fils, car nous avons tous nos places de prédilection, Victor, ma femme et moi, dans cette maison, dans cette maison, d'aussi loin que remontent mes souvenirs, et moi personnellement je garde encore les miennes »¹⁶. Inutile d'insister sur la force de l'image, toujours chère à Beckett, celle du presque immobile. Pour l'instant, tenons l'argument de la place. Dans *Fin de partie*, le personnage reste indissociable de sa place, Nagg et Nell, dans les poubelles, Hamm dans un fauteuil à roulettes¹⁷. Or, dans l'évolution de la dramaturgie beckettienne, le personnage dans le noir, ou le personnage indissociable du noir qui l'entoure, rappelle la problématique de ses romans. Dans certaines pièces, c'est la place, la posture du personnage, qui devient enjeu majeur. Dans *Berceuse*, c'est la femme dans une berceuse, qui motive l'économie plastique de l'œuvre, lorsque, même la voix que cette femme entend (sa propre voix enregistrée) et les réactions de cette femme à des intervalles mesurées, se réfère à sa posture exacte : *Femme dans une berceuse*¹⁸. Par ailleurs, le récitant dans *Solo* en fait autant. Un cas identique se présente dans *Impromptu d'Ohio*. Une valeur différente s'engage dans *Catastrophe*, lorsque le protagoniste, en ne se déplaçant pas, en se maintenant sur son socle, piédestal, se montre en tant qu'emblème de la dignité humaine. La place du personnage beckettien est sa force. Le corps y est, le corps est.

Ce qui caractérise toutes les pièces où il existe l'opposition mouvement – immobilité (*Va-et-vient*, *Pas*, *Fin de partie*, etc.), c'est le maintien de la posture et de la place du personnage qui joue un rôle dans la signification de l'œuvre dramatique. Alors qu'en peinture, on tente d'arrêter le mouvement et de manier l'expressivité du geste (tel est le cas de toute peinture figurative), en sculpture, de la survaloriser dans le tridimensionnel, donc dans l'occupation de l'espace, qui établit ainsi une présence physique, Beckett adopte une position

¹⁶ Beckett, *Eleutheria*, Minuit, 1995, p. 47.

¹⁷ Beckett, Samuel, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004, p. 13.

¹⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 41.

médiane : celle qui joue entre les limites du mouvement et de l'immobilité, de la présence et de l'absence. À part la minutie des descriptions qui apparaissent dans les didascalies et qui se réalisent sur scène, nous pouvons admirer dans chaque œuvre beckettienne le maintien ou la perte de la position du personnage. Le mouvement de Willie est lent et inachevé (*Oh les beaux jours*). Le mouvement des personnages, dans *Va-et-vient*, dans *Quoi où*, est indéfinissable et très structuré à la fois. L'énigme du corps sur l'espace scénique dérive à partir de la multiplication des tensions qui le régissent et qui le placent au centre du jeu. Dans cette perspective, la relation entre ce qui se joue et le corps fait que le corps devient enjeu. Possédant une valeur expressive forte, le corps, même dans son silence, anime l'espace scénique. Il dit toujours plus grâce à sa mise en scène, place – posture – déplacement.

Dans *Solo*, le corps atteste la présence physique du personnage qui raconte sa propre histoire. Le récitant est immobile, aucun mouvement, aucun geste. Il devient ainsi centre des tensions, témoin de ses propres expériences afin de vaincre sa solitude. Le corps figé de deux personnages, dans *Impromptu d'Ohio*, témoigne de leur présence physique, mais ces personnages scéniques sont les références de l'histoire racontée. Si le corps matérialise l'absence, il devient témoin d'une histoire. Le statut des personnages beckettien est toujours soumis aux exigences de la représentation. Leurs relations se situent par rapport à une hiérarchie établie par des contraintes (rester/ partir, agir/ subir). Les personnages ne font rien, car, tout simplement, ils ne peuvent rien faire (?). Il y a un *je ne sais quoi* qui les oblige à être là. C'est la tension de ne pas pouvoir comprendre qui motive tout. Or, c'est ce que le corps est qui est montré.

Le corps constitue un centre des tensions chez Beckett. Le corps du Protagoniste est le seul élément qui motive la scène dans *Catastrophe*, il y a au centre de la scène un cube noir de 40 cm de haut, et le Protagoniste, début, fait partie intégrante de la scène en tant qu'objet : il reste immobile. Son corps subit les modifications que le Metteur en scène souhaite¹⁹. Le corps du Protagoniste devient un objet traité selon la volonté et les désirs du Metteur en scène, M, et de son Assistante, A. Sa dénudation progressive montre la valeur expressive du corps. En même temps, âge et *physique* du protagoniste sont *indifférents*²⁰. Or, ce qui compte pour le dramaturge c'est le traitement inhumain du personnage et sa dénudation progressive. Le personnage porte quelques vêtements, mais il est pieds nus. Ces vêtements servent à cacher le Protagoniste.

¹⁹ *Ibidem*, p. 71-72.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

M : Pourquoi ce chapeau? // A : Pour mieux cacher la face. *Un temps.* //
M : Pourquoi cette robe? // A : Pour faire tout noir. *Un temps.* //
M : Qu'est-ce qu'il a dessous? (*A se dirige vers P.*) Dis-le. *A s'immobilise.* //
A : Sa tenue de nuit. // M : Couleur? // A : Cendre²¹.

Le Metteur en scène exige que les mains du Protagoniste soient visibles et lâches, que l'Assistante lui enlève la robe, le chapeau, qu'elle fasse blanchir son crâne ; il apparaît alors un corps en vieux pyjamas gris, qui tremble. De plus, M demande de faire remonter les bras jusqu'à la poitrine, de baisser la tête, et pour renforcer la nudité de ce corps, de déboutonner le haut de la veste et de remonter le pantalon en le roulant *jusqu'au dessus du genou*²². L'autorité du Metteur en scène est mise en question par le geste du Protagoniste²³. Si le corps du Protagoniste constitue un point central, c'est le mouvement de la soumission, de la dénudation qui le caractérise. Pourtant, en relevant la tête, le même corps (personnage) propose une lecture à rebours, une lecture autre. La pure image du corps dérive de sa dimension essentielle. Le corps dit plus dans le silence, même dans son silence. L'action magnifie un Protagoniste, objet aux mains du Metteur en scène qui l'expose de plus en plus dénudé. C'est l'art de la mise en scène d'un corps. Et tout tourne autour de cette mise en scène. M est celui qui incarne le mouvement et les tensions mouvement/ immobilité, voir/ ne pas voir. Il les conduit à un point extrême lorsque, quittant la scène, il s'installe dans la salle. Devient-il spectateur ? Le Protagoniste subit son destin sans réagir. Le Metteur en scène sculpte le corps du Protagoniste par des ordres, exécutés par son Assistante, afin d'aboutir à une vraie catastrophe. Il dit, peu avant la fin de la pièce, « On la tient notre catastrophe »²⁴. Il y a alors un renversement total de cette dimension conventionnelle du tragique. Dans des pièces classiques, le héros subit son destin tragique. Ici, c'est le trouble d'être personnage tragique qui règne. D'autant plus que la catastrophe est action voulue : le Metteur en Scène œuvre la catastrophe. Œuvrer la catastrophe est alors prouver le rapport de l'attendu à l'inattendu. Le corps dénudé du Protagoniste témoigne du comportement inhumain qu'il subit. Dorénavant, l'action dans cette pièce équivaut au dénudement du protagoniste, dont l'apparente soumission renforce son caractère tragique. Or, le personnage ne réagit qu'à la fin en relevant la tête et en fixant la salle, là où se trouve le Metteur en scène et les spectateurs. La situation se renverse, les rôles se renversent. Le corps est exposé et parle à travers son silence.

²¹ *Ibidem*, p. 73.

²² *Ibidem*, p. 74-79.

²³ *Ibidem*, p. 81.

²⁴ *Ibidem*, p. 80.

Chez Beckett, c'est ce qui va se jouer qui complète tant la scène que le sens, sans le faire. *En même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes. Avec le lever du rideau improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit*²⁵. Là où le corps est censé remplir, donner sens à la scène, les rôles se renversent. Et ce sont les multiples interactions (corps/ voix/ mouvement/ lumière) qui constituent l'intérêt dramatique plastique de l'œuvre beckettienne. Le corps est alors mis en scène. La Bouche, par exemple, dans *Pas moi*, n'est que le fragment d'un corps, le fragment d'une parole. La *voix de femme*, qui parle parfois, acquiert un statut particulier : il ne s'agit pas d'une présence scénique, son corps n'est pas présent. Elle est, pourtant, clairement identifiable : elle sort du fond de la scène, dans le noir²⁶.

Dans *Berceuse*, selon les indications scéniques : F est vieillie avant l'heure. Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs²⁷, son costume est robe de soir noire montante. Manches longues. Dentelles. Paillettes que le balancement fait scintiller. Bibi incongru, posé de guingois, garni de frivolités aptes à accrocher la lumière lors du balancement²⁸. Ces caractéristiques sont récurrentes dans les descriptions des personnages beckettien. Ses vêtements sont noirs. Aussi, elle est plongée dans le noir, en état de délire. Le dispositif scénique peut suggérer l'état psychique du personnage, étant donné que les frontières du corps (et de l'âme) ne sont pas nettes. L'obscurité qui domine la scène peut avoir un caractère symbolique, elle suggère le trouble de cette femme sans nom. Ses cheveux gris en désordre et ses grands yeux, alternativement grands ouverts et fermés, en combinaison avec ses mains blanches, qui serrent les bouts des accoudoirs du rocking-chair, suggèrent qu'elle se trouve dans un état de trouble. Cette image de la femme en déséquilibre psychique se renforce par son discours, dans lequel elle ne dit jamais je. Elle parle à la troisième personne, comme si elle parlait à une étrangère qui avait une hallucination. Cette « elle », l'autre, c'est le fantôme de sa mère en train de mourir ou déjà morte. En même temps, elle imite la découverte de cette scène : elle descend les escaliers, et elle trouve sa mère morte sur un rocking-chair. La femme, sur scène, devient alors l'autre femme de l'histoire, elle. Ces deux femmes, sans identité, se confondent constamment.

²⁵ Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Minuit, 1963, p. 81.

²⁶ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I- Fragment de théâtre II- Pochade radiophonique- Esquisse radiophonique)*, Minuit, 1978, p. 7.

²⁷ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 53.

²⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 54.

On est surpris par les cheveux en désordre, les mains crispées, les yeux grands ouverts devant la personne morte ou devant le fantôme, ou les yeux fermés comme si elle ne voulait pas voir la mort. C'est ce trouble et ce balancement entre les limites (vie/mort – vivante/morte – raison/folie – parole/silence – absence/présence) qui dominent la scène.

Le corps du personnage beckettien qui se présente dans un lieu, dans une action n'a pas de frontières bien définies, tout se confond. Pour M.-Cl. Hubert, chez Beckett « Le décor [...] reflète une image du corps archaïque, antérieure au stade du miroir, où le moi n'est pas encore constitué, n'ayant pas établi de frontière nette entre l'intérieur et l'extérieur, entre le corps et le monde »²⁹. Cette non définition des frontières entre le corps du personnage et ce qui l'entoure devient de plus en plus complexe après les quatre premières pièces de Beckett. Dans *Pas moi*, par exemple, la Bouche parle et le personnage, à peine visible qui l'accompagne par quatre gestes, devient sa continuité logique : la Bouche parle, la silhouette agit. Cette continuité est d'ordre symbolique (qui nécessite une étude de l'ensemble de l'œuvre et qui est en rapport avec un manque). D'ordre symbolique est également la relation dans *Cette fois*, lorsque la tête entend ses histoires, sa propre histoire. Cette ébauche de portrait est réussie en dehors des limites spatiales et temporelles (une tête suspendue hors du temps et de l'espace), grâce à cette fragmentation du corps : une seule tête visible. Par ailleurs, dans d'autres pièces comme dans *Pas*, le corps suit des parcours stricts ; dans l'aire du va-et-vient, il devient synonyme d'incarnation ou d'incorporation de la maladie psychique du personnage. Or, dans *Va-et-vient*, cette même discipline militaire reste d'ordre esthétique, lorsque les corps des trois vieilles femmes remplissent l'espace de manière organique et colorée. Si la définition du corps, en relation avec l'espace, est difficile dans les pièces beckettiennes, il devient plus clair que ni le corps ni l'espace ne se laissent jamais dévoiler complètement.

Par ailleurs, l'exposition scénique du corps acquiert des significations et des fonctions particulières dans plusieurs œuvres dramatiques beckettiennes. Le corps occupe plastiquement l'espace et se trouve en étroite relation avec l'enjeu de la présence du personnage. L'usage du corps est parfois fait de manière excessive (*Godot*, *Va-et-vient*) ou de manière minimale (*Solo*). Le corps montre : tout d'abord, il souffre : VLADIMIR : Comment va ton pied ? // ESTRAGON : Il enfle³⁰. Le corps devient souvent la métonymie du personnage, car nous assistons à une description partielle du fait et non pas de la cause.

²⁹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 229.

³⁰ Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 14.

Le corps, montré ou caché, ne dévoile jamais complètement le personnage. Par ailleurs, il offre la possibilité à Beckett de le placer comme motif de structure ou, mieux, comme une structure apparemment pure. Cette œuvre dramatique accueille le traitement du corps des personnages, qui construit ainsi un nouveau rapport entre la forme et le contenu. L'impuissance du corps renforce le lien de dépendance du personnage à l'autre et montre son aliénation. Le personnage ne peut exister seul. L'isolement du corps, corps seul dans le monde, en dehors du monde, sa souffrance, montre bien l'état déplorable du personnage³¹. Ce qui sépare ces personnages c'est tout ce qui ne se présente pas sur scène. Leurs corps ne font que montrer qu'il existe entre eux des tensions, et elles sont des tensions, parce que les rapports sont difficiles à éclairer. Le corps lui-même, en étant un outil pour la représentation, se présente mutilé. Il faut le reconstruire, le voir comme un ensemble : voix, geste, timbre, mouvement, articulation. Les liens, tissés entre tous les constituants matériels de la scène, renforcent le statut ambigu de l'œuvre dramatique de Beckett, sa force du jeu, la plasticité du corps.

Personne ne peut mieux le dire que Winnie. Le corps fait partie à la fois d'un personnage et d'un espace, où les rapports inattendus se présentent comme hostiles au personnage lui-même et au spectateur. Winnie l'exprime de manière forte : « [t]u sais le rêve que je fais quelquefois ? (*Un temps*.) Le rêve que je fais quelquefois, Willie ? (*Un temps*.) Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir. (*Un temps*.) Méconnaissable »³². Le corps est ce qui est essentiel afin que la parole s'attache à un sens. Ce qui donne la possibilité de donner corps au corps. Ce corps, enterré, ne fait que poser des questions tout au long de cette œuvre.

Or, dans *Souffle*, le jeu entre présence et absence est accentué. La pièce n'est plus assurée par un repère quelconque, mais simplement par la présence d'une absence, par un souffle. Ce qui fait un théâtre essentiel, de l'essentiel, essentiellement théâtre. Ce cas limite, peut-être, « relève du spectacle mais n'appartient plus au spectacle vivant »³³, mais là où tout ne semble être que passage dans ce bref instant dramatique, là où la métaphore de la naissance, de la vie devient paradoxalement mort et vice versa, le théâtre assure son essentialité : vivre ce qui ne peut pas être vécu ni représenté de manière raccourcie. C'est le vivre pleinement en tant que théâtre. En fin de compte, chez Beckett, naissance / vie / mort ne peuvent être que métaphores : ce qui

³¹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 217-219.

³² Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, *op. cit.*, p. 54-55.

³³ Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Droz, 2001, p. 188.

passé à travers, ce qui ne peut être saisi que par un *par rapport à*. Ce spectacle est alors essentiellement vivant, valorise le corps *in absentia*. La scène, même dans ce qui est minimal (inspiration/ expiration), par la répétition des éléments presque identiques, pose toujours le même problème, celui d'une présence-absence mise en scène.

Dans ce théâtre, un va-et-vient im/précis et in/déterminé, toujours particulier, prend forme. Parfois, comme dans *Fin de Partie*, c'est la mort qui est apparemment œuvrée. Paradoxalement, la mort passe à travers des paroles, qui fixent un avenir imprécis. Hamm prévoit la fin de Clov : « Dans ma maison. (*Un temps, Prophétique et avec volupté.*) [...] L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe »³⁴. Sur scène, l'enjeu de la parole et de la vision est primordial. Le corps doit être montré. Beckett déjoue et joue avec ce principe. Ainsi, ce qui fait obstacle à la prise dramatique du corps c'est ce qui le valorise. De même, la scène demeure son refuge. Il s'y cache, s'y expose. Ce qui accorde une expressivité forte au corps, même lorsqu'il est mutilé³⁵. Ceci met en relation la mort avec la vie. L'image du corps est toujours caractérisée par la manière dont il renvoie soit à la vie, soit à la mort, ce qui s'attache à ce qu'on appelle plastique, où l'image du corps n'est pas une évidence mais une signification, à chercher. C'est un principe de jeu scénique beckettien. De plus, le personnage beckettien, « au corps meurtri »³⁶ adopte souvent une posture, ce qui révèle des préoccupations plastiques et picturales, qui visent à figer l'image du corps, mais, en même temps, il s'agit d'une posture qui engendre des interrogations philosophiques, existentialistes. Principalement, c'est une posture dans le vide de l'existence, ce qui explique et est indissociable de la représentation scénique du corps. Le corps, mutilé ou pas, y devient acteur. Dans l'évolution de l'écriture beckettienne, le corps, acteur d'impuissance, incarne les contradictions du personnage : mobilité/immobilité, rester/partir, vivre/mourir.

Le corps, sur la scène beckettienne, est peut-être porteur des souffrances et des handicaps, mais il renvoie aussi à sa mise en scène, au jeu scénique. Dans *Fragment de théâtre I*, *A va en tâtonnant vers le fauteuil [de B] se saisit du fauteuil et commence à le pousser aveuglément [...] B frappe derrière lui avec la perche. A lâche le fauteuil, recule. A essaie en tâtonnant de regagner son pliant. Il s'immobilise, perdu*³⁷. Et ce n'est pas seulement dans cette pièce que le personnage

³⁴ Beckett, *Fin de partie*, Minuit, 1957, p. 53-54.

³⁵ Voir la mise en scène des corps im mobiles (Hubert de Phalèse, *op. cit.*, p. 68), une étude exhaustive sur ces infirmités (Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 77 et suiv.).

³⁶ Marie-Claude Hubert, 1987, 12.

³⁷ Beckett, *Pas suivi de Quatre esquisses*, *op. cit.*, p. 28.

beckettien tâtonne, se cherche. En fait, c'est dans toute l'œuvre dramatique de Beckett que le corps se pense, s'expose et tâtonne l'espace scénique.

Par ailleurs, la dramaturgie beckettienne explore la dynamique du corps en tant que matière via l'impuissance de ces personnages, leur présence absence, le presque vide, des structures fondamentales. Le corps ne peut avoir une existence que par son extension ou par sa relation avec l'autre et avec l'espace scénique (Winnie en rêve). Le paradoxe s'affirme par l'impossibilité de la séparation de l'autre ou du lieu et par conséquent par l'impossibilité de la séparation de l'âme du corps. « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable »³⁸. Toujours, les limites de toute expérience s'établissent par le corps.

Dans *Oh les beaux jours*, Winnie est enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, la didascalie précise les parties visibles du corps, « de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles ». Il faut que la matière soit en exergue dans cette belle posture de Winnie où « elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. Et à côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane. A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, Willie »³⁹. La posture du corps, la place de la matière, est primordiale chez Beckett. Or, le corps ne peut être matière en étant en relation avec ce qui l'entoure, avec ce qui lui appartient et avec un autre, ici Willie. Il est corps matière dans ce qui est pensé en tant qu'âme, chose animée. Le corps est l'âme de la scène à travers ce qu'il exprime et nécessite. Parfois en étant ce qui ne peut être vu, pourtant, il est ce qui est. C'est dans cette perspective que la parole et tout le langage scénique interagissent avec le corps, l'interrogent : Winnie ne peut plus bouger, et la seule partie visible de son corps est sa tête (acte II).

Le sentiment, refus ou appropriation de l'émotion, est, alors, toujours subjectif, sentiment qui est indissociable du corps et de chaque élément central ou auxiliaire d'une représentation, d'une scène. Certes, le but de Beckett est de pousser à l'extrême la limite du reconnaissable. Cependant, une reconnaissance est toujours possible. Le corps matière demeure toujours corps plastique, corps d'un jeu. De plus, le corps entre dans le jeu de l'identification du personnage. Le corps est épuisé par le temps et la souffrance, mutilé et jeté dans les poubelles (*Fin de partie*). La vieillesse comme signe du passage du temps le marque non seulement par des cheveux blancs, mais aussi par

³⁸ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 12.

³⁹ Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, op. cit., p. 11-12.

l'infirmité (*Godot, Solo*). Ce qui rend les interactions, les dépendances des personnages une question subtile. Leurs infirmités constituent souvent une entrave à la communication et les isolent du monde extérieur. Leur corps devient ainsi une prison particulière, il les oblige à rester là, aucun espoir de fuir leur « compagnon d'infortune »⁴⁰. Aucun espoir de sortir du refuge. A partir de *Fin de partie*, les personnages, apparemment, ne peuvent qu'entrer. Les va-et-vient s'établissent dans la circulation entre espace éclairé et espace plongé dans l'obscurité. De même, Beckett accentue la dislocation, la mutilation du corps de ces personnages. La caractéristique principale de la scène beckettienne est le fait qu'elle est perçue d'une manière paradoxale dans son évolution. Elle est statique malgré le fait qu'elle se modifie peu ou beaucoup ; elle est en évolution malgré la presque immobilité. Le corps est alors indissociable de l'espace. L'espace donne corps aux corps, mais c'est le corps qui motive l'espace. Pour E. Grossman, dans *Godot*, par exemple, « ce jeu de rapprochement et d'éloignement entre les deux compères rythme toute la pièce comme un ballet »⁴¹. La chorégraphie beckettienne rappelle que ce n'est pas la beauté d'un geste qui fait la composition mais sa mise en circuit dans un parcours ou une série, qui le répète et le prend pour motif. Le mouvement, en tant que rythme, remplit l'espace scénique et crée un temps. Au début du deuxième acte Vladimir « reprend son va-et-vient précipité. Il s'arrête près de la coulisse droite, regarde longuement au loin, la main en écran devant les yeux. Va et vient. S'arrête près de la coulisse gauche, même jeu. Va et vient. S'arrête brusquement »⁴². Et même, les chutes des personnages scandent la pièce « à la manière d'un leitmotiv »⁴³. Le corps plastique dans le théâtre beckettien est ce qui obéit à la logique propre de chaque œuvre dramatique. Chez Beckett, le corps souffrant/ sain, entier/ fragmenté, présent/ absent, im/ mobile, constitue le centre des tensions scéniques.

La représentation du corps ne peut jamais toucher complètement à l'abstraction pure, car le corps et la présence humaine se concrétisent, font spectacle. Et ce spectacle ne s'appuie pas sur une représentation théâtrale classique, mais c'est plutôt un spectacle qui oscille entre plusieurs formes de représentation comme le cirque, le music-hall⁴⁴ et incorpore plusieurs techniques, qui valorisent le corps, comme la pantomime (voir ci-après). Ce

⁴⁰ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹ Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998, p. 79.

⁴² Beckett, 1952, p. 79.

⁴³ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴⁴ Alfred Simon, « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, p. 75.

sont des formes de représentation qui mettent en avant la matérialité du corps, une matérialité qui empêche que la voix s'en détache complètement, elle est là pour « supporter le fait d'être là »⁴⁵. Ces corps, certes, bougent, parfois avec difficulté, mais ils réussissent à occuper l'espace de manière dynamique et équilibrée. Ces corps jouent la dynamique du personnage, du jeu, de la scène.

Le mouvement y est également en relation avec une attente, qui constitue un moyen de remplir l'espace vide, mais aussi de le structurer. Le déplacement constant de Clov, dans *Fin de partie*, comble la mort, ayant ainsi un caractère de rituel, dans un ensemble de tensions orchestrées, et le mouvement exprime l'inquiétude du vide et finalement celle du personnage⁴⁶. Il est certainement relié au corps des protagonistes, même si ceux-ci sont invalides et par cela il est plastique. Le corps prend une autre dimension et constitue le centre de la représentation chez Beckett. Il structure l'œuvre dramatique et remplit le temps du vide. Et même, la pantomime est ce qui se joue sur scène dans certaines pièces beckettiennes (*Actes sans paroles*)⁴⁷. Or, elle est souvent présente lorsque le personnage ne parle pas, mais il s'exprime à travers les gestes et/ ou les mouvements, qui interagissent avec des voix (*Cette fois, Berceuse, Pas*). Mettre en scène des corps mutilés, en mouvement ou immobiles, est une nouveauté esthétique. C'est exposer sur scène des gestes, des mouvements pénibles, des masses saccadés. *Fin de partie* commence par la mise en évidence de cette nouvelle représentation du corps. L'indication scénique est explicite : Clov *va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante*⁴⁸. Corps et mouvement disent plus.

Le mouvement, dans *Va-et-vient*, prend une signification particulière. Loin d'une association au corps infirme ou maltraité du personnage, le mouvement devient, dans cette pièce, grâce : le corps mobile du personnage glorifie la beauté de la couleur de son costume. Ce corps vêtu, beau, ne laisse y voir que le mouvement. La scène est espace de grâce d'un mouvement en étroite relation avec la lumière et l'obscurité, le silence, la parole, les murmures.

⁴⁵ Ludovic Janvier, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 45-54, p. 50.

⁴⁶ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁷ La pantomime doit beaucoup à l'ancienne passion de l'auteur pour les films muets de Buster Keaton, Ben Turpin et Harry Langdon. « Le recul aidant, *Acte sans paroles* apparaît comme la première tentative de Beckett de se servir de la pantomime, qui aura une place importante dans un certain nombre de ses grands textes pour le théâtre » (James Knowlson *Beckett*, tr. en français par Bonis. *Oristelle, Actes Sud*, 1999, p. 535).

⁴⁸ Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 13.

Les déplacements sont comme une sorte de chuchotement qui remplit l'espace de ce qui est partiellement plein, des personnages en couleur. Ce sont des corps vêtus de couleurs, formes de bruits articulés, sens et essence scéniques. Ce qui est corps laisse voir, entendre.

Dans *Solo*, le corps du récitant reste immobile, entouré d'une faible lumière diffuse. Ce qui montre l'impuissance du personnage à réagir et à couper les liens avec cette nuit, répétée depuis tant d'années. Ce mouvement est alors absence en tant que répétition, mais il est essentiel quant au statut immobile du personnage et de la pièce elle-même. Le dos tourné, posture violente, exclut le spectateur et le personnage lui-même de ce qui se joue.

Dans *Berceuse*, le mouvement acquiert un rôle essentiel. Son opposition à l'immobilité et l'éclairage structure la pièce, et il est en relation avec la parole. La montée de l'éclairage trouve la scène dans une parfaite immobilité. D'abord, c'est la voix et balancement ensemble/écho, fin du balancement, légère baisse de l'éclairage⁴⁹. Ensuite, voix et balancement vont ensemble/écho, fin du balancement, légère baisse de l'éclairage⁵⁰. Puis, même fait⁵¹. Enfin écho et fin du balancement, extinction de l'éclairage⁵². Le *balancement faible. Lent. Régulé mécaniquement sans l'aide de la femme*⁵³. À cette exemplarité du mouvement s'ajoute l'attitude *figée* du personnage *jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot*⁵⁴ et le mouvement de ses yeux *tantôt fermés, tantôt grands ouverts. Pas de cillement. Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés sections 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de la dernière section*⁵⁵.

De même, dans *Impromptu d'Ohio*, les personnages se trouvent dans une immobilité presque absolue. Dans *La dernière bande*, les déplacements de Krapp sont encore limités. Ils se conditionnent par le contraste ombre / lumière. Dans *Oh les beaux jours*, le mouvement de Willie est en opposition avec l'enterrement, avec l'immobilité de Winnie. Dans *Quoi où*, il s'agit d'une survalorisation. Ce qui confirme que dans le théâtre beckettien le mouvement ne peut pas être outil autonome, mais il se combine avec les autres éléments dramatiques et le jeu scénique. Le mouvement et le corps, attachés aux ou détachés des personnages, les déterminent et les obscurcissent. Tout y est tension dans ce qui se joue. Par le mouvement, Beckett manie et remplit l'espace du jeu.

⁴⁹ Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 41-44.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 44-46.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46-49.

⁵² *Ibidem*, p. 52.

⁵³ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

Or, ce mouvement en tant que ce qui se joue conduit toujours, par le maintien des tensions, à une relation, à des absences présences.

Dans *Fragment de théâtre I*, les deux personnages, A et B, en se recherchant, découvrent des corps infirmes (comme *La Parole des Aveugles*⁵⁶). A, en tâtonnant, découvre que B a une seule jambe, B l'assure que tout le reste est là⁵⁷. Un aveugle que peut-il découvrir ? Où peut-il aller ? Sur scène, son tâtonnement devient mouvement. Le corps, chez Beckett, est associé au mouvement, un mouvement qui se cherche, le déplacement sans objectif apparent (sans sens) tend à se perdre dans cette œuvre dramatique. Les entrées et les sorties des personnages ne maintiennent pas leur fonction dramatique (n'ont pas de signification évidente), mais participent à un processus visuel, apparition/disparition qui est d'ordre visuel, plastique, étant toujours en relation avec la représentation du personnage, fragment ou corps entier⁵⁸. Or, le mouvement est chez Beckett significatif dans sa relation avec l'immobilité et dans sa relation avec tout ce qui se joue sur scène.

Le mouvement des corps s'attache au lieu de la représentation et au décor de chaque histoire. Le conditionnement plastique de la scène donne une autre ampleur au mouvement. Pour Beckett, la scène est l'espace du jeu. Le mouvement dramatique et plastique résulte de la modification de la relation du personnage à l'espace scénique. Or, le geste indique une expression du corps. Les deux se relient au statut du personnage, mais le geste possède une valeur plus esthétique. Il a pour fonction de montrer le sensible, mettre en scène les sensations. Le mouvement est un élément essentiel de l'œuvre dramatique de Beckett. Et il serait inutile de les séparer. Tantôt le mouvement acquiert une signification par rapport au sens de l'action, tantôt le mouvement obtient une valeur en tant que spectacle⁵⁹. Ce qui renvoie à une ritualisation du corps en mouvement, qui met l'accent sur l'acte de mouvoir lui-même⁶⁰. L'articulation du mouvement attribue aux œuvres dramatiques beckettiennes leur originalité poétique.

⁵⁶ Pieter Bruegel, dit l'Ancien, 1568.

⁵⁷ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, p. 31.

⁵⁸ François Noudelmann, « Beckett et la scène éclipse », in *Scène et image* (textes réunis par Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, présentés par François Noudelmann), Licorne, 2000, p. 34.

⁵⁹ Des personnages spectateurs en quête de spectacle, par un vocabulaire proche du spectacle (Cf. *En attendant Godot*, p. 15, 53, 54, 113 et 51, 41).

⁶⁰ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001, p. 104-105.

Quant au manque de précision du mouvement, expressément indiqué dans les didascalies de *Godot*, il évolue vers la précision dans l'écriture dramatique beckettienne. Dans *Fin de partie*, le mouvement est en effet très articulé⁶¹. Hamm, par exemple, se trouve au centre de la scène, et il exige que Clov le déplace. Tout déplacement aboutit à son point de départ : « ramène-moi au centre »⁶². Tout déplacement se situe ainsi autour d'un centre imaginaire, c'est ce que le personnage conçoit comme tel⁶³.

Dans *Fragment de théâtre II*, le mouvement se situe entre sens, codification, interprétation par rapport à l'ensemble du jeu scénique. Tout d'abord, les deux personnages qui vont faire le recensement de la vie du personnage C, prêt à se suicider, entrent dans la pièce. Ce qui indique qu'ils sont des étrangers et, comme ils le disent, ils sont venus pour faire un travail. C est déjà là. Leurs déplacements, dans cette chambre, sont significatifs. B, collaborateur d'A, n'approche jamais C. Seul A approche et voit C. Aucun mouvement, dans cette pièce, n'est gratuit. Les personnages se déplacent toujours afin d'accomplir une action. B s'assoit près de A, parce que sa lampe ne fonctionne plus. De plus, il a besoin de sa chaleur. A et B se déplacent pour amener la gage de l'oiseau, pour mieux voir et ainsi de suite. Le personnage C reste, du début à la fin de la pièce, *debout devant la moitié gauche de la fenêtre, dos à la scène, à gauche*⁶⁴, yeux fermés. Les déplacements de ces personnages, gratuits ou bien calculés, codifient cette pièce. Tout ce qui se joue sur scène dans cette chambre bizarre tente de saisir C, qui reste malgré tout inconnu, le dos tourné. On l'approche sans le voir. On fait son recensement, sans le faire.

Dès lors, l'exposition du corps plastique souligne que, chez Beckett, chaque élément est conçu et réglé selon les exigences du jeu dramatique. C'est dans ce sens que l'on peut mieux saisir la relation étroite entre le corps et l'espace. En effet la répétition des mouvements coïncide avec la fixité de l'espace⁶⁵. Ceci touche l'essentiel du jeu scénique: de l'immobilité, de la répétition naissent les tensions qui mettent en avant la nécessité d'une quête du sens. C'est précisément ce qui renforce la plasticité du corps, puisque l'art dramatique de Beckett arrive à réconcilier de manière subtile la forme et le sens. Même si le corps des personnages est marqué par des infirmités, il est en mouvement et il structure la pièce.

⁶¹ Le mouvement et la disposition scénique sont étudiés dans une approche picturale par Lassaad Jamoussi, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett: Approche poétique de la choseté*, PUB, 2007.

⁶² Beckett, *Fin de partie*, p. 41.

⁶³ Betty Rotjman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976, p. 147-150.

⁶⁴ Beckett, *Pas suivi de Quatre esquisses*, op. cit., p. 37.

⁶⁵ Marie-Claude Hubert, op. cit., p. 92.

De plus, il y a une espèce d'intériorisation du mouvement qui renforce le jeu. C'est le cas de *Pas* où May marche, sans cesse. Le lieu de l'action n'est pas évident, il reste malgré tout, comme c'est le cas pour la grande majorité des œuvres dramatiques beckettiennes, motivé, dynamique. L'avant-scène, *parallèle à la rampe, longueur de 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle)*, devient l'aire du va-et-vient. *Seuls sont éclairés faiblement l'aire et le personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage. Faible spot sur le visage le temps des haltes à D et G. au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut.* Les voix doivent être *faibles* et le *débit lent*. L'obscurité doit tout couvrir et le *rideau noir*. *Faible et bref son de cloche fait irruption et écho ; il faut qu'il y ait une lente montée de l'éclairage, y compris R.* Dans ce contexte, *May apparaît se dirigeant à pas lents vers G. Elle fait demi-tour à G, encore trois longueurs s'immobilise de face à D.* Dans la deuxième partie du texte : *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. M. s'immobilise à D dans le noir. Après un temps long, la cloche sonne un peu plus faible. De même, l'éclairage revient un peu plus faible. May reste immobile de face à D.*⁶⁶ Dans la troisième partie du texte, *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. May s'immobilise dans le noir. Après un temps long, la cloche sonne encore plus faible. L'éclairage revient encore un peu plus faible. May reste immobile de face à D.*⁶⁷ À la fin du texte, *l'éclairage s'éteint lentement, sauf R. Le noir domine. Après un temps long, la cloche sonne encore un peu plus faible et écho à nouveau. L'éclairage revient encore un peu plus faible, mais il n'y a nulle trace de May. Enfin, l'éclairage s'éteint lentement, y compris R.*⁶⁸ Tout se replonge dans le noir. L'éclairage et le bruit de la cloche marquent les trois grandes étapes clés de l'œuvre, qui concernent la présence scénique du personnage: premièrement, son apparition et son dialogue avec la voix, deuxièmement, sa seule présence scénique et ses mouvements qui dialoguent avec la voix, troisièmement, son soliloque. Et quatrièmement, sa disparition de l'espace scénique. Un va-et-vient y domine, et tout inter agit (parole – silence ; lumière – obscurité ; mouvement – immobilité ; présence – absence).

Le corps s'y relie, à la fois, à un état physique et un état psychique, mais il est subtile de parler d'une extériorisation du psychisme du personnage beckettien. Le mouvement est extériorisation (du sentiment), mais, chez Beckett, il n'y reste que la tension entre intériorisation et extériorisation. May marche. Elle est en relation avec une voix et une histoire à la fois propres et étrangères. Tout ce qui se passe est, peut-être, dans sa tête. Mais la manière organique

⁶⁶Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, op. cit., p. 10-11.

⁶⁷ Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

et calculée, via laquelle l'histoire se développe et l'espace scénique s'engendre, fait la promotion d'une tension irrésolue. Celle du personnage, motivé par des raisons que le spectateur/ récepteur ne puisse connaître. Et c'est dans ce va-et-vient, mouvement cher à Beckett, que l'esprit critique du récepteur tente d'interpréter ce va-et-vient scénique. Or, tout est dans le trouble. Ce qui reste ce sont des tensions multiples. L'impuissance est motrice d'action purement dramatique, c'est-à-dire mouvement pur ; il s'agit donc d'une impuissance à caractère plastique, motrice d'action, qui met en relation de constituants différents de l'œuvre dramatique.

Ce qui se joue sur scène, geste, mouvement, lumière, parole, interroge la présence du corps. Un va-et-vient incessant, entre mobilité et immobilité du personnage, entre parole et silence, constitue la force de l'œuvre dramatique de Beckett. Ce qui s'attache, chez ce dramaturge, à une recherche sur la force plastique de la scène, sur la force de l'image scénique. Betty Rotjman étudie le geste en relation avec la parole dans *Oh les beaux jours*. L'arrêt et la poursuite (rythme) du geste sont en relation avec la parole et les autres éléments dramatiques⁶⁹. Le geste est fortement lié à la parole, mais pas seulement. Il s'agit d'une musicalité du geste, très évidente dans *Oh les beaux jours*, et la relation entre geste, mouvement et voix. Le mouvement est extérieur au corps, et sert à exprimer des sentiments, des désirs, etc. Or, le geste est au théâtre, la création et l'interrogation de ce qui se donne à voir. Il extériorise les sentiments du personnage en exprimant ses profondeurs insondables. Il est indéniable que c'est dans ce jeu, dans l'interprétation du bon acteur que le geste est magnifié. Beckett, en écrivant ses œuvres dramatiques, attribue un rôle majeur aux gestes et aux mouvements via les didascalies.

Samuel Beckett a découvert depuis longtemps la puissance du geste en contemplant des peintures des grands maîtres. Là où le geste n'est plus tel, mais une invention, c'est une œuvre à part entière. Les mains de la *Joconde* ou les mains, dans un tableau de Michelangelo, *La création du monde*, où Dieu donne la vie à l'homme, ou encore *La Mort de Marat* de Jacques Louis David, là, le geste et la signification sont largement explorés. Le geste y constitue un langage majeur. Les peintres figent et glorifient le geste. Dans le théâtre beckettien, le geste se lie au mouvement. Sans que le geste devienne excessif, il y obtient une dimension dramatique, il pointe l'action en tant que jeu. La manière dont les personnages bougent, pensent, mangent est significatif (*Acte sans parole II*). Le geste et le mouvement constituent plus qu'un langage

⁶⁹ Betty Rotjman, *op. cit.*, p. 92-99.

visuel. Beckett, dans l'évolution de son écriture dramatique, investit le geste et le mouvement dans la minutie, l'exactitude et la complexité. M. Haerdter rapporte que pendant les répétitions de *Fin de partie* et précisément pendant la scène de la prière ce qui importe « c'est la disposition symétrique des trois paires de mains jointes et celle du port de tête. Hamm, Clov et Nagg interrompent leurs prières, l'un après l'autre. Beckett propose un "timing" exact »⁷⁰. Ce que l'on appelle alors l'éloquence du geste⁷¹, chez Beckett, n'est autre que le geste bien calculé, révélant combien l'auteur maîtrise son enjeu dans l'espace scénique.

Par ailleurs, le geste arrêté de Winnie, lorsqu'elle dépose le revolver à sa droite tout en l'ordonnant, est révélateur : « Là tu vas vivre là, à partir d'aujourd'hui. (*Sourire.*) »⁷². Le geste est décisif, et les paroles de Winnie en témoignent. Pourtant, le geste lui-même est aussi déterminé par le caractère de l'objet. C'est une tension irrésolue concentrée sur le moment même du geste, l'en jeu est dramatique. Quel est le lien du corps avec le geste ? Le corps exprime la volonté ou la résignation du personnage, le geste renforce ce jeu. Ce mouvement corporel (des bras, des mains, de la tête) montre non pas l'état psychique du personnage beckettien mais plus : c'est ce qui interpelle le récepteur. Loin d'avoir une fonction phatique, celle qui servirait à accrocher le spectateur, le mouvement provoque un questionnement. Par ailleurs, le geste semble être en harmonie relative avec le corps et avec la parole⁷³. Ce que fait le personnage beckettien semble le dépasser. En tout cas, il est indéniable que le geste constitue à lui seul un langage. Dans *Acte sans parole I*, le personnage se mobilise constamment, mais l'objet de sa quête n'est pas atteint. Dans *Pas moi*, le geste est promu en tant que langage. Sa force expressive y est énorme : sur scène on ne voit que très peu. L'auditeur, celle présence physique, en témoigne par ses quatre gestes⁷⁴ qui consistent *en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible*⁷⁵. Même si les gestes faiblissent progressivement, c'est le rythme, à travers le mouvement, qui

⁷⁰ Michaël Haerdter, « Samuel Beckett répète *Fin de Partie* », in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, pp. 303-316, p. 305.

⁷¹ James Knowlson, *op. cit.*, p. 95-96.

⁷² Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, *op. cit.*, p. 40.

⁷³ Sylvie Loignon, Sylvie. « Se tenir compagnie », in *Analyses et réflexions sur Beckett, En attendant Godot*, ouvrage collectif coordonné par M. Raclod, Ellipses, Editions Marketing, SA 2000, 42.

⁷⁴ *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, p. 82, 86, 91, 93.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 95.

leur accorde leur forte expressivité. Cette codification gestuelle est accompagnée de quatre moments forts de la scène (et également les quatre mouvements du texte) qui pointent l'interrogation sur le statut de celui qui parle.

Dans *Actes sans paroles II*, les gestes des personnages sont ceux qui montrent bien leur caractère. Le personnage A sort du sac, s'immobilise, rêve, joint les mains pour prier, rêve, se met debout, rêve⁷⁶. Par contre, le personnage B se brosse vigoureusement les dents, se frotte vigoureusement le cuir chevelu⁷⁷. Le geste, en tant que répétition, met en avant l'habitude, le rapport du personnage à l'espace, à soi, au jeu.

Dans *Cette fois*, le Souvenant, selon les indications scéniques ouvre et ferme ses yeux et sa respiration est audible. *Yeux ouverts, respiration audible / les yeux se ferment*). *Les yeux s'ouvrent, respiration audible / les yeux se ferment*. *Les yeux s'ouvrent, respiration audible / les yeux se ferment*. *Les yeux s'ouvrent, respiration audible*⁷⁸. À la fin de la pièce, pourquoi offre-t-il à la salle un sourire édenté ? Dans cette limite où la seule présence scénique animée est une tête, et cette tête effectue des mouvements – gestes minimaux, il est difficile d'ignorer la force expressive de ce que le corps, ici une tête, émeut. C'est le moindre, ce qui peut être visible, un geste, ou peu, dans le noir. C'est le trouble. Dans cette perspective, ces indications scéniques exigent des gestes à forte valeur expressive mais qui provoquent l'interrogation.

Dans *Berceuse*, Beckett place, à la fin de la pièce, un mouvement du corps de la femme très significatif. *La tête s'affaisse, s'immobilise*⁷⁹. L'obscurité domine la scène à tous les niveaux. Pourtant, on (ne) peut dire que cette fin de pièce symbolise la mort du personnage. En tout cas, l'interrogation surgit. Même dans l'absence de geste, le corps est significatif. Dans *Impromptu d'Ohio*, le geste est significatif en tant que signe d'expression. Comme susdit, les deux personnages scéniques constituent des présences ambiguës, des échos. Ils mettent en scène leur propre histoire. Leurs gestes sont pourtant très codés. L'entendeur donne le tempo en frappant sur la table de la main gauche. Or, on ne pense pas qu'il s'agisse d'un mouvement de colère ou autre. C'est ce qui rythme la scène.

Dans *Catastrophe*, le corps du Protagoniste est traité en tant qu'objet tout au long de la pièce. Le Protagoniste ne réagit à aucun moment. C'est à la fin de la pièce, lorsque l'exigeant Metteur en scène se contente du résultat de

⁷⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁸ Beckett, *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit., p. 9, 14, 19, 25.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 53.

ses ordres, que le Protagoniste *relève la tête, fixe la salle*⁸⁰. Ce geste unique et contestateur montre la non soumission du personnage. Geste de révolte contre tout ordre de (totalitarisme) ou geste de maintien de sa dignité, c'est avant tout geste humain. C'est pouvoir regarder et fixer celui ou ce qui menace. Les gestes, chez Beckett, disent, certes, plus, mais elles renforcent certainement ce qui se joue et ce qui est en jeu.

Beckett explore et expose le corps, le mouvement et le geste sur scène. Son langage dramatique prend en compte les limites du corps, son questionnement et les attentes du récepteur. Il s'agit d'une révolution formelle dont les nouveautés sont multiples et en évolution constante. De plus, toutes les œuvres dramatiques beckettiennes « se rejoignent au cœur du dilemme, celui même des arts plastiques : comment représenter le changement ? »⁸¹ Sur scène, ce changement s'inscrit dans le corps qui le subit et le montre. Il faut avoir « ce qu'il faut pour tirer parti plastiquement d'une situation plastique sans issue »⁸². C'est alors le conditionnement plastique et scénique du corps. « Ce qui était changé était l'existence hors l'échelle [...] la métamorphose à rebours. Le Laurier en Daphné. La chose de toujours là de nouveau où elle n'avait cessé d'être »⁸³, corps : image, matière, mouvement, geste.

Références

- ALPHANT, Marianne, « L'exposé », *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1942.
- BECKETT, Samuel, *Malone meurt* (double n° 30), Minuit, 2004.
- *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*. Minuit, 2003.
 - *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*, Minuit, 1982.
 - *Eleutheria*, Minuit, 1995.
 - *Proust*, Minuit, 1990.
 - *Pas suivi de Quatre esquisses (Pas - Fragment de théâtre I- Fragment de théâtre II- Pochade radiophonique- Esquisse radiophonique)*, Minuit, 1978.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁸¹ Beckett, *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*. Minuit, 2003, 38.

⁸² *Ibidem*, p. 38.

⁸³ Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 44.

LE CORPS PLASTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE BECKETT :
IMAGE, MATIÈRE, MOUVEMENT, GESTE

- *Comédie et actes divers: Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Minuit, 1972.
 - *Watt*, Minuit, 1968.
 - *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Minuit, 1963.
 - *La dernière bande*, Minuit, 1959.
 - *Fin de partie*, Minuit, 1957.
 - *En attendant Godot*, Minuit, 1952
- DE PHALÈSE, Hubert, *Beckett à la lettre: En attendant Godot, Fin de partie*. Vol. 10. Librairie AG Nizet, 1998.
- DEPUSSÉ, Marie, « Les axiomes de la quotidienneté », in Evelyne Grossman et Régis Salado (éd.), *L'écriture et la scène*, SEDES, 1998.
- ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Droz, 2001.
- FRANKEL, Margherita S, « Beckett et Proust : le triomphe de la parole », in *L'Herne*, n° 31, 1976, 281-294, 1976.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Circé, 2001.
- GONTARSKI, Stanley, « Beckett à travers Beckett », in *Europe*, n° 770-771/ Juin-Juillet, 1993, 86-98.
- GROSSMAN, Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998.
- HAERDTER, Michaël, « Samuel Beckett répète *Fin de Partie* », in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, 303-316.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Beckett, Ionesco, Adamov*, Corti, 1987.
- JAMOUSI, Lassaad, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poïétique de la chose*, PUB, 2007.
- JANVIER, Ludovic, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 45-54.
- KNOWLSON, James, *Beckett*, tr. en français par Bonis. *Oristelle, Actes Sud*, 1999.
- « Samuel Beckett metteur en scène : ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat 1986, 277-289.
- LOIGNON, Sylvie, « Se tenir compagnie », in *Analyses et réflexions sur Beckett, En attendant Godot*, ouvrage collectif coordonné par M. Raclod, Ellipses, Editions Marketing, SA 2000.
- LOUETTE, Jean-François, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Belin, 2002.
- NOUDELMANN, François, « Beckett et la scène éclipse », in *Scène et image (textes réunis par Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, présentés par François Noudelmann)*, Licorne, 2000.
- ROTJMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976.

CHRISTOFI CHRISTAKIS

ROUDOT, Jean, « L'ironique usage du monde », in *Magazine Littéraire*, n° 372, 1999, 62-63.

SIMON, Alfred, « Du théâtre de l'écriture » in *Revue d'esthétique*, numéro spécial Beckett, hors-série, Editions Privat, 1986, 71-83.

CHRISTAKIS CHRISTOFI, Visiting Lecturer at The Open University of Cyprus, is a specialist in Samuel Beckett's dramatic work as well as theatricality and performance in general. He has published many critical works concerning contemporary performances.

Corps en acte, entre virtuel et actuel

ESZTER HORVÁTH*

Abstract: *The Acting Body between Virtual and Actuality.* Corporeality is one of the central problems of Jean-Luc Nancy's philosophy. He invented the term "aréal", which involves "area" and "non-real" at the same time, something not yet real, that already exists somewhere, something to become, something that will surge – the term implies creation, spacing, becoming, the process of realizing something to come. Thus, this term leads him to take into account the theatrical aspects of corporeality. Antonin Artaud is one of his favorite references in terms of theatrical corporeality. This paper tries to show the virtual cooperation between Nancy and Artaud in discovering the theatrical aspects of "being and becoming a body".

Keywords: philosophies of difference, fictional ontology, theatricality, Jean-Luc Nancy, Artaud, corporeality, virtual reality.

Corpus

La théâtralité est incontournable dans la pensée qui s'organise autour de la différence, c'est-à-dire autour d'une pensée indécidable, du mouvement incessant de la pensée en pleine métamorphose. La critique de l'identité autoritaire souligne la force de l'idée rimbaldienne du « Je est un autre », et poursuivant son chemin elle met en avant les espaces de la simulation et du virtuel – simulation et virtuel qui atteignent leur réalité effective dans la représentation qui leur est propre. Le théâtre comme jeu de métamorphoses devient ainsi indispensable aux penseurs de la différence.

Aux problèmes d'ordre théâtral posés par l'ontologie différentielle de Gilles Deleuze (qui s'organise autour du simulacre et les espaces-temps du devenir), et la déconstruction de Derrida (dont l'une des images les plus puissantes serait celle du Mime), Jean-Luc Nancy répond avec sa philosophie

* Université Paris 8 (Laboratoire des Logiques Contemporaines de la Philosophie), horveszt@yahoo.fr

du corps, et une interprétation alternative à la théorie de la représentation. Avec Jean-Luc Nancy, on n'est jamais au spectacle, plutôt en spectacle : dedans, non devant, dit-il. Le corps qu'il nous propose est celui qui se présente, d'une présence intense, c'est le corps de l'acteur.

Nancy nous propose une pensée du « théâtre du monde » contemporain, où à chaque instant « le rideau se lève sur une scène, c'est-à-dire sur l'espace propre d'une venue en présence. [...] d'une venue en présence, et de *représentation* en ce sens, c'est-à-dire d'un intensif de la présence. » C'est la scène de la venue au monde, du devenir quelque chose, notamment un corps.

Car il y a *quelque chose* qui fait *corps*. Non pas corps-chair de quelqu'un, de tel ou tel sujet, ni corps-objet, mais corps libre de toute définition, corps dé-fini, corps en devenir, corps avant l'être, quelque chose à la limite de son existence, et à la limite de l'être, qui touche donc à l'être tout comme à son existence dans *l'entre-deux ontologique* de sa venue au monde.

Le corps-limite qui émerge à la limite du sujet (surdéterminé par la métaphysique de l'ipséité) et de la chose (« dé-déterminée », selon Tristan Garcia), ce corps-là ne s'achève jamais, il n'est pas « quelque chose », surtout pas un objet. Il n'est rien, rien d'autre que l'acte du passage de l'un à l'autre, l'ouverture du *con-tact*, un *corps-événement* : quelque chose de sensible, tactile, touchable mais indéterminé, sans identité, ni intégrité comme telle.

A la limite des deux il y a de l'*intension*, dirait Nancy, tension et intensité à la fois : la tension de l'événement résulte en quelque chose d'intense qu'on appellera corps.

Quelque chose prend corps à la limite. C'est à ce corps, à cette limite que l'œuvre de Nancy tient – à la limite : de l'œuvre, de l'écriture, de la pensée *faisant corps*. *La pensée y fait corps, c'est son acte libre : elle (s'y) façonne, elle (s'y) fictionne – elle s'invente : le corps*. Entre déconstruction et reconstruction, ce qui s'annonce ici, c'est une philosophie de la création libre.

Dans la philosophie il n'y a jamais eu de corps (que du sens, des signes, de l'esprit, dit-il), dans la littérature en revanche (ou dans l'art en général) il n'y aurait que des corps – à la seule condition de « ne pas faire signe ». Un signe serait chose fermée, close, prise dans un réseau, celui de la signification, enfermée dans sa fonction.

Pour écrire il faut s'écarter de la signification, il faut encore sortir, il faut *excrire*, exposer à même la peau. L'écriture est aréale, création fictive d'une réalité indubitable : quand ça, *le Ça* peut-être, fait œuvre. C'est ici que l'âme et l'esprit entrent en jeu.

Le cas exemplaire à ce propos serait Antonin Artaud : en personne (puisque sa personne, son corps reste inséparable de sa pensée) tout comme son œuvre fragmentaire, in-finie, son écriture corporelle, la découverte de son âme à son corps défendant. L'œuvre, le *corpus* d'Artaud serait l'exemple de l'écriture nancienne. Il donne le témoignage le plus vif qu'on connaisse sur notre sujet à tous : sujet scindé en « âme » et « corps ». Artaud écrit l'expérience corporelle de cette scission, il crie la souffrance de cette rupture, c'est ainsi, dans l'écriture, dans l'œuvre, qu'il arrive à remettre en contact son âme et son corps. C'est ainsi, dans son *corpus*, qu'il devient ce qu'il est, qu'il fait corps avec son autre.

Nancy a des idées assez singulières à ce sujet, le sujet en âme et corps : « âme et corps » selon lui ne serait rien d'autre que la différence corporelle, en soi. L'âme serait le double du corps, c'est-à-dire le corps différant de lui-même, la différence à soi du corps : un corps différent (se) différant.

L'âme est l'effet de rupture qui est le corps lui-même, dit-il¹. L'âme c'est le corps hors de soi, donc le corps étendu, ouvert au monde, c'est-à-dire : non pas une intériorité ineffable, une identité sublime échappant à la prison du corps – l'âme est un autre corps, cet autre que le corps est pour lui-même et en lui-même, la différence du corps à lui-même, le rapport de dehors qu'un corps est pour lui-même, la différence à soi qui fait le corps. Corps veut dire très exactement l'âme qui se sent corps, l'âme est le nom du sentir², l'âme est l'extension ou l'étendue du corps, l'expérience du corps³ – l'âme en ce sens serait justement ce qui s'oppose à l'« esprit ».

L'esprit n'est pas un corps, c'est une « masse »⁴, une *res inextensa*. La masse est fermée sur soi, sans accès, c'est l'impénétrable dit Nancy, au sens du pénétré sans reste et sans limite, se pénétrant soi-même, à fond. La masse c'est aussi le fond absolu, qui se fonde sur son fond, complètement. Elle est ce qui se fonde en soi et qui se *fond* en soi : substance, qui donc n'a aucune extension, l'esprit pensé comme concentration en soi. Si l'âme est la forme du corps, donc corps elle-même, l'esprit est la non-forme, la relève, la sublimation, la subtilisation de toute forme – l'esprit est le corps du sens ou le sens en corps, le soi-disant « vrai corps », le corps transfiguré, toujours « en trop » : qui dépasse toute limite, dépasse les bornes, s'installe au-delà ou en deçà, et s'y fonde, c'est l'arrêt de la création. Pour être un corps, en revanche, il faut se

¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Ed. Métailié, 2000, p. 113.

² *Ibid.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

tenir à la limite, ne jamais la dépasser, en aucun sens – il faut tracer, écrire la limite, cette ligne impalpable, en être l'expérience, l'événement corporel où âme et corps ne seront que deux articulations du même devenir : devenir soi comme *res cogitans/res extensa* dans un mélange qui reste à remodeler, reformuler, recomposer sans arrêt, dans chaque nouvelle articulation.

Artaud se bat avec l'esprit pour son âme/corps, s'y perd pour s'y regagner, mais pour Nancy cette même expérience se présente de façon un peu différente, l'idée de la corporéité de l'âme le sauve : puisque son âme n'a rien à voir avec l'esprit, il n'hésite pas à prendre son élan de l'*intension* différentielle de l'entre-deux pour se construire, tandis que Artaud sera distendu, voire déchiré par cette même tension, pour lui : *dis-tension*. Il ne lui reste que l'excriture, le témoignage qui l'aidera à se survivre, à reconstruire son *corpus* : quand Artaud écrit il trace les limites de son corps, à la lettre, à même la peau.

« Entre le corps et le corps il n'y a rien,/rien que moi./Ce n'est pas un état,/pas un objet,/pas un esprit,/pas un fait,/encore moins le vide d'un être,/absolument rien d'un esprit ni de l'esprit,/pas un corps,/c'est l'intransplantable moi./Mais pas un moi,/Je n'en ai pas. », écrit Artaud⁵.

Cet « intransplantable moi », personne ne le connaît mieux que Jean-Luc Nancy. Son expérience corporelle redouble celle d'Artaud. Sa pensée témoigne de la vie d'entre deux corps d'un greffé – expérience unique dont Nancy fait sortir son corps, le sien unique, deux fois unique, si je peux dire : d'un côté son corps-limite à lui, corps vivant à la limite des deux autres (le sien, l'ancien, dont le cœur refuse de fonctionner, et le nouveau cœur, l'autre qui le ravive) et de l'autre côté son corps-œuvre qui exprime cette expérience.

L'œuvre qui porte le titre de « *L'Intrus* » peut être lue et vue comme emblème de l'œuvre nancienne : œuvre-limite (témoignage/essai/littérature/philosophie) qui touche au *corpus* écrit de Jean-Luc Nancy – est-ce une « *excriture* » ? Est-ce un *drame* comme celui d'Artaud ?

Entre vie et mort : la métamorphose, la rencontre, le bouillonnement de la vie à plusieurs, le singulier pluriel, l'expérience unique d'être une multiplicité – c'est tout le théâtre de l'existence.

Ce n'est pas par hasard que ce texte a mis en marche l'imaginaire scénique, tout un travail d'images : je pense à sa mise en scène au Théâtre Ouvert, en novembre 2002, puis à sa mise en images dans le film de Claire Denis, 2004. Justement, ce texte touche au cœur du théâtre, il exige son

⁵ Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1383.

exposition, et pour cela un espace particulier, virtuel et actuel à la fois : c'est toujours une scène, un écran qui s'ouvre avec l'exposition d'un corps/pensée, à même la peau, *expeausé*.

L'Intrus n'est pas un texte dramatique, au moins pas dans le sens courant du mot. *L'Intrus* n'est pas une pièce écrite pour le théâtre, c'est un texte écrit pour une édition spéciale du revue *Dédale*, l'édition 9-10 de 1999 sur « La venue de l'étranger ». C'est un texte qui pense l'étranger, l'autre, à propos de la greffe de son auteur. Un monologue, donc dramatique quand même ? Tout texte prononcé l'est... Mais combien de voix on peut entendre quand une bouche s'ouvre à prononcer un texte ?

J'ai l'impression d'y entendre la voix d'Artaud, entre autres : *ego sum* (mais qui ?) y résonne avec l'« intransplantable moi » (« mais pas un moi/je n'en ai pas » !), le corps s'articulant selon le rythme de son devenir autre.

Drame mental

« Là où les autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit ». *Ombilic des Limbes*, premier livre d'Antonin Artaud, s'annonce comme image de l'esprit, mais une image qui ne se veut pas œuvre. Voire, une image de l'Esprit, un livre qui veut en « finir avec l'Esprit comme avec la littérature », et cela littéralement. Artaud, semble-t-il, nous propose une image de l'Esprit en disparition. Plus encore : un esprit vivant en disparition – la mort ou la sublimation de l'esprit vivant.

Cela finira pourtant par se former en œuvre, une image disparaissant elle-même, un dés-œuvrement en tant qu'œuvre spirituelle : un petit livre en question, portant le titre *Ombilic des limbes*.

Il s'agit d'un problème qui s'est posé à l'esprit d'Antonin Artaud, mais Antonin Artaud n'a pas besoin de problème, il est déjà assez emmerdé par sa propre pensée, et entre autres faits de s'être rencontré en lui-même, et découvert mauvais acteur, par exemple, hier, au cinéma, dans *Surcouf*, sans encore que cette larve de Petit Paul vienne manger sa langue en lui. Le théâtre est bâti et pensé par lui.

Il s'agit d'un problème d'Artaud, d'Artaud lui-même, celui qui bâtit et pense le théâtre grâce à des représentants : il bâtit le théâtre en tant que Brunelleschi, il le pense en tant que Paolo Uccello. Il pense et bâtit le théâtre d'une façon proprement théâtrale donc : sa conception théorique est un acte et une action purement scénique.

Le théâtre du *Paul les Oiseaux* ou *La place de l'amour*, le « drame mental » au centre de *Ombilic des limbes* est conçu comme représentation d'Artaud – qui prétend à ne pas concevoir des œuvres détachées de la vie, car « l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés ». Nous assistons donc à la représentation d'Artaud en personne, Artaud auteur et sujet de son œuvre concrète en action, œuvre donc qui est conçue contre toute conception générale, soi-disant spirituelle, de ce qu'on appelle une « œuvre ». Nous sommes ainsi dans son théâtre, son drame mental strictement personnel. *Paul les Oiseaux* sera une œuvre sans l'être. Elle mettra en œuvre Artaud comme l'ensemble conflictuel de ses propres personnages, œuvre infinie à jamais, une image sans contours d'un être en formation, une œuvre en suspension.

« Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, et d'abord par tous les soubresauts en cisaille, toutes les cillations de *mon moi à venir*. », un peu plus loin il écrira « mon moi comme un abîme plein », ou bien « cristallisation sourde et multiforme de la pensée, qui choisit à un moment donné sa forme. Il y a une cristallisation immédiate et directe du moi au milieu de toutes les formes possibles de tous les modes de la pensée. »

Ce qui est en jeu ici, c'est la personne qu'on peut appeler Artaud, par exemple, son personnage agité, ébranlé, scindé et multiplié, un abîme plein, comme il le dit, infiniment distendu, un moi toujours à venir.

Le moi s'y prend d'une présence énigmatique, un *moi*, dont on retrouve les traces dans le corps textuel de *Paul les Oiseaux*, ses petites remarques, explications, ses paroles en aparté exprimant son point de vue bien distinct sur le drame mental, le sien propre, qui se déroule sous ses yeux – un moi comme un esprit occupé sans cesse à faire le point dans le dédale de son inconscient, un moi qui ressemble énormément à la figure centrale du chef d'œuvre d'Artaud : l'acteur-hiéroglyphe du théâtre de la cruauté. Le « moi » est l'acteur principal de tout drame et tout théâtre digne de ce nom.

Ce moi joue son propre rôle dans son drame personnel qui consiste à disparaître dans son dédale spirituel. C'est lui le « *Je* » qui « touche à la ligne impalpable » en vivant la mort de la femme qui lui est venue « avec inconscience », figure mythique de la disparition. C'est le *Je* qui disparaît dans le drame mental – dans la version finale du drame⁶ il apparaît à peine,

⁶ Il en existe trois versions, la première, qui porte le titre de *Poème mental*, est un conte dramatique inspiré de *La vie imaginaire* de Paolo Uccello, de Marcel Schwob ; la deuxième, intitulée *Paul les oiseaux* ou *La place de l'amour*, qui se prétend « un premier essai de drame mental » ; la troisième version est la plus dramatique, dans tous les sens du mot, elle est la forme la plus théâtrale et la plus conflictuelle.

opprimé, submergé par ses personnages.

On pourrait même, avec un peu d'audace, interpréter les deux versions dramatiques comme les deux actes du même drame *Paul les Oiseaux ou La place de l'amour*, et *Poème mental* comme leur prologue – et tout cela comme une des formes possibles du drame de la vie d'Artaud.

« ... Et d'ailleurs c'est en lui (Antonin Artaud) qu'Uccello se pense, mais quand il se pense il n'est véritablement plus en lui, etc., etc. » et encore « Oui, Brunelleschi, c'est moi qui pense. Tu parles en ce moment en moi-même. Tu es tel que je te veux bien » – c'est-à-dire : corps illusoire. Le *moi*, personnage actif de la deuxième version du drame (acte I), c'est lui qui porte toute l'action – son conflit avec Brunelleschi, constitutif de toute l'intrigue dramatique, est celui de l'esprit avec le corps, de l'esprit avec *son* corps, conflit donc de l'esprit avec son autre.

Être-un, uni à son corps, à *ses* corps – c'est cela la cruauté vitale, le drame d'une vie : l'impossibilité réelle autant que métaphysique de se savoir, de se réunir. La cruauté, c'est-à-dire le théâtre selon Artaud, est cette tension insupportable de l'ensemble de figures disparates, la nécessité et l'impossibilité de la maîtrise du soi.

Le drame se joue sur trois plans, dit Artaud : celui de Brunelleschi, corporel, puis celui d'Uccello, spirituel, enfin celui de Selvaggia, la femme désirée, mourante. Avec elle, enfin, on touche à la « ligne impalpable », la belle figure, le beau mythe de la disparition.

Le corps se pense dans l'esprit, l'esprit se pense dans Artaud, Artaud se pense en disparition.

Tout se joue autour de la femme, autour de la place de l'amour, autour d'un trou, le néant en personne. Cette *personne* implique la disparition de toute forme spirituelle.

« C'est sur l'inconscience de ce détachement que Paolo Uccello bâtit tout un édifice de spiritualité illusoire » – il bâtit son corps, ses corps, sa vie illusoire, il se bâtit Brunelleschi pour se donner la vie – tout comme Artaud, *moi*, se bâtit Uccello pour se former l'esprit. « Tu n'as sculpté que le charnier. Tu as donné un visage au mensonge. Tu as stabilisé le mensonge, menteur, dans l'éternité du temps tu as délimité le mensonge, et d'autant plus menteur que tu l'as fait princièrement. » Rien de plus mensonger dans ce drame que le corps, justement parce qu'il est spirituel en tant que construit, structuré. Le corps est une œuvre, c'est-à-dire spirituel, double en soi, il n'est pas lui-même, il n'est pas pur, purement réel.

C'est ainsi que le réel réclame la disparition des corps, de Brunelleschi, de Donatello, même celui d'Uccello, c'est ainsi qu'ils ont besoin de la femme, l'objet de leur désir, qui n'est pas *faite*. La femme leur *arrive*, la seule qui ne soit pas fabriquée par les corps et pour les corps, elle arrive en disparaissant, en tant que sublimation des corps. Cette sublimation, la vie en suspens annonce les retrouvailles de l'esprit et du corps, un état psycho-physique d'une totalité virtuelle, mais réelle en tant que telle.

« Je touche à la ligne impalpable. POÈME MENTAL » – le drame mental est de toucher à la disparition par l'amour des toutes les femmes qui se résorbent en *moi*, de toucher au beau mythe de la disparition. Le drame est de devenir un personnage mythique, un hiéroglyphe, un être suspendu dans la vie, immatériel mais profondément réel.

On peut imaginer Uccello « comme on veut » (acte I.), même « sans aucune espèce d'apparence et dépourvu de tout corps, tel qu'il aurait voulu être. Sans aucun lieu de l'espace où marquer la place de son esprit », il a une voix imperceptible, une démarche d'insecte, une robe trop grande pour lui – une apparence qu'Artaud retrouvera dans le théâtre balinaï⁷. Uccello-Paul les oiseaux est un hiéroglyphe métaphysique, personnage principal du théâtre de la cruauté.

Son rôle dans le drame d'Artaud est de se poser les questions primaires du « Qu'est-ce que *Moi-même* ? » (majuscules et italiques par Artaud), « Qu'est-ce que l'amour ? qu'est-ce que l'Esprit ? », et disparaître dans la réponse. « La vie est de brûler de questions » affirme Artaud dans *Ombilic des limbes*.

« J'ai vu ceci comme un drame de théâtre mais qui se passerait uniquement dans l'esprit. C'est pourquoi la réalité physique de mes personnages me préoccupe » – logique étonnante à première vue : ils sont spirituels, mes personnages, donc je m'intéresse à leur réalité physique... Ces personnages sont des corps de son esprit sortis de la cristallisation sourde et multiforme de la pensée, dé-formation de son *moi*.

Le drame mental de *Paul les oiseaux* est la première apparition du grand débat interne contre et pour l'esprit, la conscience, lutte où il faut se perdre pour s'y regagner – lutte qui caractérise l'œuvre entière d'Artaud, mais tout d'abord son travail concernant le théâtre. Cette lutte est manifeste

⁷ Artaud décrit les danseurs balinaï par leurs « étranges jeux des mains volantes comme des insectes dans le soir vert, se dégage une sorte d'horrible obsession, d'inépuisable ratiocination mentale, comme d'un esprit occupé sans cesse à faire le point dans le dédale de son inconscient. » (*Œuvres*, Paris, Galimard, 2004, p. 542).

dans la figure du hiéroglyphe – automatisme de l'inconscient déchaîné, personnage spectral, forme d'une « vie supérieure dictée » présente dans ce « premier essai de drame mental » par le personnage d'Uccello.

C'est une lutte pour atteindre sa vérité psychique, une « physique première d'où l'esprit ne s'est jamais détaché », une archi-forme de tout organisme. Le théâtre de la cruauté est une expérience vitale à la recherche de cette forme supérieure de la vie, ce qu'Artaud appelle son Double : le réel dangereux, inhumain, de principe, l'écho, virtualité première des choses⁸. Il envisage le théâtre, c'est-à-dire la vie, comme « acte vrai, donc vivant, donc magique »⁹ de la réalisation du soi, d'un réel qui ne se matérialise jamais, d'un moi qui ne com-porte jamais un corps défini, réalisation d'un sujet toujours à venir.

Le théâtre de la cruauté est conçu comme forme d'interaction indéfinie de la métaphysique et des corps : théâtre métaphysique des corps¹⁰. Artaud envisage un théâtre qui veut redevenir lui-même, la source et le moyen de l'illusion *vraie*, la virtualité première des choses.

Ego cogito

Interprétant avec Jean-Luc Nancy le « larvatus prodeo » cartésien on peut conclure que le masque est inévitable dans toute exposition. Il faut s'avancer masqué par ses pensées : en écrivant – en s'excrivant – on crée un livre comme on peint un tableau, le portrait de l'auteur. Et cette création, même illusoire, c'est la seule possibilité de la communication : c'est uniquement par des expositions trompeuses qu'on peut faire voir¹¹. Telle serait la certitude cartésienne : en fin de compte, à la fin du doute il y a quelque chose, l'évidence improuvable, peut-être illusoire, mais existante : ce « quelque chose » éprouvé est donc le point de départ. Ce quelque chose d'évident, c'est la vision. Par le tableau comme illusion, comme trompe-l'œil, c'est la lumière même qui se fait voir. Le trompe-l'œil n'est pas imitation de quelque chose, il n'est pas copie, le trompe-l'œil se donne en toute franchise comme trompe-l'œil, comme quelque chose qui sort de l'ordre naturel. Ainsi le trompe-l'œil dévoile la méthode du faire voir : interrompre le flux de lumière par un obstacle, la

⁸ Cf. Antonin Artaud, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1380.

⁹ *Ibid.*, p. 575.

¹⁰ Ou bien « théâtre : métaphysique des corps », ou encore : « théâtre métaphysique : les corps », voire : « métaphysique : théâtre des corps », selon le cas...

¹¹ Cf. Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 64-94.

toile du tableau, et ainsi exposer un espace où la lumière se puisse montrer, où elle puisse sortir de soi. Ce n'est pas le sujet du tableau qu'on peut voir, c'est la vue qu'on peut voir par le tableau, c'est la méthode pure de l'interromption, la clairvoyance nécessairement syncopée. Ce n'est pas donc l'écrivain qui se donne à travers son écriture, mais la vérité de cette écriture, la vérité de ses pensées.

L'auteur est caché derrière son tableau et écoute les gens qui regardent celle-là : ils voient le tableau, donc l'illusoire, l'auteur voit le dos du tableau, l'envers obscur de la toile – personne ne voit rien... ou bien : les regards se touchent sur la surface obscure du tableau.

On commence donc à deviner que ce dispositif complexe et retors n'est pas là pour le plaisir. Ou bien il n'est là, précisément, que pour assurer la jouissance voyeuriste, c'est-à-dire *théoricienne* : ici le voyeur écoute les gens – espèce de raffinement du voyeurisme – qui sont les spectateurs de son portrait – le voyeur est donc aussi un exhibitionniste. Et c'est grâce à tout ce montage pervers qu'il obtient la vision désirée de lui-même – la théorie. Ni la rhétorique ni la peinture ne sont ici ornement ou d'agrément : on obéit à la plus stricte nécessité de la perversion que met en œuvre le sujet de la théorie du sujet. Cette perversion n'est pas accidentelle, mais tient sans doute – c'est ce qu'il va falloir confirmer – à la constitution de sujet. Comme d'autres, le sujet de la théorie du sujet est pervers de naissance. Mieux : sa naissance est sa perversion. Je ne me masque que pour m'apparaître et me voir, et me voir entendre.¹²

Cette perversion, le trompe-l'œil est la condition de toute vue – de tout savoir, toute théorie, de tout être-pensant, donc de tout être. C'est comme cela que le masque devient la condition de l'être *comme tel*, de l'être exposé.

« Le cogito, en tant qu'il a ou qu'il fait figure, est excogité – il ne se pense qu'en s'ex-posant, en feignant de s'exposer et en exposant sa feinte, sa fiction, son extravagance »¹³ – c'est comme cela que le sujet pensant s'expose, c'est comme cela qu'on est, donc : feignant. Comme tel, comme être-feignant le cogito touche à l'extrême : là la feinte est impossible, la fiction se retranche en vérité. C'est la vérité du théâtre : si on monte sur la scène on ne peut pas mentir, car toutes ses mensonges deviennent de vraies actions scéniques – sur la scène il n'y a que de la vérité. Le cogito nancien-cartésien n'est que ce point de départ de la feinte où la feinte est nécessairement vraie.

¹² *Ibid.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

« Cogito ergo sum » n'est donc que « larvatus ergo sum », conclut Jean-Luc Nancy¹⁴, ce qui veut dire que « Le sujet anonyme de la méthode expose un sujet feint en portrait pour y trouver sa vérité de sujet impossible à feindre »¹⁵ – l'être-feint, l'être comme tel.

Ego sum/corpus

Qu'est-ce qui se passe entre l'Ego, l'affirmation « ego sum », et son corps toujours corps-limite, toujours peau ? La pliure de la peau, l'inflexion du je. L'espace. La création. Tout se passe à la limite, dans la syncope/proposition « ego sum/corpus ». Le corps à deux dimensions se plie en formant sa bouche et ainsi, prononçant « ego sum », il donne naissance à la troisième dimension.

Qu'est-ce que c'est qu'un corps ?

Les corps ne sont pas du « plein », de l'espace rempli (l'espace est partout rempli) : ils sont l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial, ou ce qu'on peut encore nommer lieu. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans là, sans un « ici », « voici », pour le ceci. Le corps-lieu n'est ni plein, ni vide, il n'y a ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'y a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité [...] c'est une peau diversement pliée, repliée, dépliée, multipliée, invaginée, exogastrulée, orificée, évasive, invasive, tendue, relâchée, excitée, sidérée, liée, déliée.¹⁶

Ce corps-peau donne lieu à l'existence, c'est un corps ontologique, ce quelque chose qui devient corps par l'ouverture et l'affirmation de l'être.

Le corps qui se présente ici, c'est le corps psychique, le corps de Psyché, qui, selon la note revenante du Freud, souvent touchée et retouchée chez Jean-Luc Nancy, est étendue et qui n'en sait rien. « Psyche ist ausgedehnt : weiss nichts davon ». Psyché est étendue entre la matière et le savoir-de soi. Elle est, dirions-nous, l'« entre » de la matière et du savoir. Elle est la limite interne à l'affirmation « Ego sum/corpus ». Et comme telle, elle est la possibilité de toute affirmation, c'est elle qui lie et délie le sujet et le prédicat dans toute affirmation. Elle est la possibilité du sens, donc, de la communication du sens, c'est elle qui rend possible toute création.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 16.

Psyché est, donc, un corps en acte. Elle est l'étendue lisse qui, par inflexion d'un lieu, en se pliant, donne lieu à l'existence. L'étendue lisse, à deux dimensions, se plie, ainsi elle donne naissance à la troisième dimension. Cet acte n'est rien d'autre que l'acte de l'affirmation : l'étendue se forme une bouche par laquelle elle se prononce. Elle prononce « Ego sum ». Plus précisément : elle est le corps qui prononce « Ego sum ».

« *Unum quid*, un quelque chose ni-âme-ni-corps ouvre la bouche et prononce ou *conçoit ego sum*. C'est du reste trop dire encore. *Unum quid* n'a pas de bouche qu'il pourrait manipuler et ouvrir, pas plus qu'il n'a une intelligence qu'il pourrait exercer à réfléchir sur elle-même. Mais quelque chose... s'ouvre (ça aurait donc allure ou forme de la bouche) et cette ouverture s'articule (ça aurait donc allure de discours, donc de pensée), et cette ouverture articulée, dans une contraction extrême, forme : je.

Du coup, convulsée, elle se forme en *je*, elle s'éprouve *je*, elle se pense *je*. Je se touche et se fixe faisant-disant-*je*. Imagine une bouche sans visage (c'est-à-dire à nouveau la structure du *masque* : l'ouverture de trous, et la bouche qui s'ouvre au milieu de l'œil : le lieu de la vision, de la théorie, traversé, ouvert et clos simultanément, diaphragmé d'une profération) – une bouche sans visage, donc, faisant l'anneau de sa contracture autour du bruit : *je*. « Tu » fais cette expérience tous les jours, chaque fois que tu prononces ou que tu conçois dans ton esprit *ego*, chaque fois – cela t'arrive tous les jours – que tu formes l'*o* de la première (*première*, avant elle il n'y a rien) personne : *ego cogito existo...* à vrai dire, c'est de ça qu'elle est et qu'elle fait expérience – qu'elle le *fait* ou le *forme* parce qu'elle ne peut l'*être* »¹⁷.

Le corps psychique/ontologique ou corps-limite selon Nancy est donc la surface qui se forme se masquant. La surface de l'ouverture de l'être, le masque serait ainsi le lieu même de la création. Cette surface exposée est celle du corps-acteur, c'est la scène, c'est le théâtre du monde.

L'intrusion de l'Autre

L'Intrus pense l'être étranger et l'étrangeté à partir d'un cœur étranger, le cœur de quelqu'un(e) d'autre, qui était incorporé par un corps étranger – à partir, donc, de deux corps mourants, étrangers l'un à l'autre, qui ensemble font un corps vivant. C'est un texte sur le corps qui incorpore des corps, donc sur le corps multiple – le corps de l'acteur. C'est un texte, donc, qui touche au cœur du théâtre.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, *op. cit.*, p. 157.

L'étranger devient ici sujet de discours. Ce sujet est passif, c'est ainsi qu'il pouvait devenir le sujet *du* discours. Pourtant ce sujet passif et souffrant, affecté, pris a pu occuper la scène du Théâtre Ouvert. Le Théâtre Ouvert a mis en scène l'affectation, l'être-touché, la multiplicité même. Mais il faut ajouter: « J'ai (qui, "je" ? c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus et pourtant forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur) – j'ai, donc, reçu le cœur d'un autre »¹⁸ – l'intrus actif est toujours le cœur du sujet passif de l'énoncé. L'intrus, l'étranger par excellence, l'Autre, est le pôle actif même du sujet passif, voire le pôle actif du sujet fait toujours intrusion. C'est l'étranger qui fait intrusion en se pliant, en se formant une bouche et prononçant « ego sum ». Mais qu'est-ce que c'est cette autre chose troublée par l'étranger ?, car le mot intrusion implique un dedans troublé... C'est forcément le moi passif, les moi passifs, qu'il faut dépasser à chaque instant. L'affirmation du monde, la profération « ego sum » crée quelque chose d'identique à soi, quelque chose de mort – c'est cette identité qui est dépassée, renouvelée, réaffirmée, réanimée par intrusion. C'est par intrusion de l'Autre qu'on peut s'excéder, c'est l'étranger intrus qui nous ouvre et rouvre comme bouches – l'intrusion de l'Autre est la condition de la création du soi.

Mais cet étranger est l'Autre en dedans, en même temps, « mon cœur devenait mon étranger : justement étranger parce qu'il était dedans. L'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans. Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme – c'est la même chose – lorsqu'on me dit : "il faudra une transplantation"... Ici, l'esprit se heurte à un objet nul : rien à savoir, rien à comprendre, rien à sentir. L'intrusion d'un corps étranger à la pensée. Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps »¹⁹. L'étranger n'est que cet « entre » qui nous lie l'un à l'autre, et qui en même temps est l'« entre » dedans nous (la limite où la contradiction dedans-dehors se dissipe), l'« entre » originaire, la limite originaire, le tableau cartésien, le masque. L'objet nul, le blanc de la pensée qui rend possible toute pensée.

Qu'est-ce qui se passe donc si on met en scène *L'Intrus* et à travers cela le sujet passif de l'intrusion ? On accroche le tableau cartésien sur le mur d'un musée, on l'expose. On expose la passivité pour saisir l'activité pure qui la rend possible. On agit donc selon la méthode cartésienne de la pensée : on pense.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Ed. Galilée, 2000, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

Le personnage en disparition

« Dessiné en creux et en reliefs, masque nu fait de parole et parole circonscrite dans l'efficacité d'un acte, réel dans la fiction et fictif dans la réalité, habitant d'un espace figuré, mais matériel, et d'un temps hyperbolique, qui est une vraie durée, soumis à la loi exclusive du paraître et laissant à qui le perçoit la charge de le définir, gouverné par l'organisation d'une fable qui le dépasse et gardant ouvertes toutes ses virtualités, voilà le personnage de théâtre. »²⁰ Robert Abirached écrit l'histoire du personnage théâtral, non pas celle du théâtre, non plus celle de l'acteur. C'est lui le personnage principal. L'acteur n'est que son lieu d'apparition, le lieu où ses données virtuelles s'incarnent. Le personnage existe plus intensément que l'acteur qui le joue.

L'incarnation du personnage dans l'acteur entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage, son corps se déréalise en perdant ses qualifications propres, il devient le centre réel d'*irréalisation* – « le jeu est fondé sur le recours à ce doute et à cette fraude, qui, dans le simulacre qu'ils engendrent, se renversent en leurs contraires et deviennent évidence et sincérité »²¹, le personnage est *vraiment feint*. Rien de plus franc que le théâtre. L'acteur individualise le personnage en lui gardant l'ouverture essentielle, il le garde en suspens et pourtant il lui reconnaît l'activité initiatrice. « Kean peut offrir son être à Hamlet, celui-ci ne lui prêtera jamais le sien ; Kean *est* Hamlet frénétiquement, entièrement, à *corps perdu*, mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet *n'est pas* Kean. »²² L'identification au personnage est impossible. Le théâtre *est* l'évidence de non-identité.

L'histoire du personnage écrite par Abirached est l'histoire de sa disparition, à travers ses crises successives grâce à la Renaissance, aux Lumières, et surtout à l'époque du théâtre bourgeois qui réduit le personnage en fixant son caractère, qui l'identifie en le figeant, et qui impose la notion de la représentation en tant que copie du personnage comme modèle fixe. Cette histoire est celle de la dévaluation du personnage, elle culmine dans l'avant-garde, et s'achève avec Antonin Artaud – c'est l'histoire du deuil du personnage.

Artaud marque le point zéro de cette histoire, aux yeux d'Abirached c'est avec lui que le personnage disparaît. Le personnage, qui était toujours *quelqu'un*, avec une vie propre et jamais appropriable (tandis qu'un homme peut n'être *personne*, ajoute Abirached), disparaît avec Artaud, et surtout avec le dernier Artaud, avec le « corps-théâtre » de ses derniers textes destinés à être proférés à voix haute. Le corps de l'acteur devient ici toute la scène, il

²⁰ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre modern*, Paris, Ed. Gallimard, 1994, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 71.

incorpore tout le théâtre qui va consommer son corps. La profération et l'acte final, acte de la bouche, la seule qui reste de cette consommation, c'est l'accomplissement du théâtre de la cruauté. Artaud enregistre ainsi *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : en s'aidant de plusieurs percussions (xylophone, tambours, gongs, timbales), en distribuant des chantonnements, cris, chuintements, glossolalies, éructations, silences et paroles articulés qu'il remanie jusqu'à la table de montage, en restant jusqu'au bout l'ordonnateur et le centre de son spectacle vocal. C'est un théâtre à la première personne – c'est-à-dire : de la première et la dernière *personne*. Dont l'impossibilité est éprouvée par Artaud lui-même : l'acteur ne peut jamais arriver à accomplir son personnage. Est-ce la mort du personnage, comme le dit Abirached ? Cette tragédie nous semble plutôt éprouver le rapprochement maximal entre l'acteur et le personnage, leur interaction virtuelle, leur irréalisation réciproque. C'est cette expérience-limite qui s'accomplit avec Artaud : le devenir-*personne* (et encore en chair et os) du personnage. C'est avec cette expérience que la représentation se clôt, pour le dire avec Jacques Derrida...

Le théâtre après Artaud joue sur la scène ainsi close, il est pur jeu de la représentation qui est consciente des limites de la représentation humaine, c'est-à-dire : conscience des limites de la connaissance de l'Autre. Le théâtre reste ainsi le lieu par excellence des jeux d'identification, lieu qui rend possible toute expérience de devenir-autre, un laboratoire de pensée qui travaille sur l'identité du penseur.

C'est ainsi peut-être qu'il attire de plus en plus la philosophie et les philosophes : le théâtre se présente comme l'expression de la possibilité même de la philosophie, comme sa fondation.

Références

- ARTAUD Antonin, *Cœuvres*, Paris, Ed. Gallimard, 2004.
 ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre modern*. Paris, Ed. Gallimard, 1994
 BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
 DERRIDA Jacques
 La Dissémination, Paris, Seuil, 1972.
 Glas, Paris, Éd. Galilée, 1974.
 Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972
 Artaud le Moma, Paris, Galilée, 2002.
 Le toucher, Jean-Luc Nancy, Éditions Galilée, 2000.
 Psyché. Invention de l'autre, Éditions Galilée, 1998.
 Résistances/ de la psychanalyse, Éd. Galilée, 1996.

DESCOMBES Vincent

Le Même et l'autre. Quarante cinq ans de la philosophie française (1933-1978), Cambridge University Press/Paris, Minuit, 1979.

L'Inconscient malgré lui, Paris, Gallimard, 2004.

Le Complément de sujet, Paris, Gallimard, 2004.

GOFFMANN E.

Mis en scène de la vie quotidienne, Paris, Minuit, 1996.

Façons de parler, Paris, Minuit, 1996.

Les Rites d'interaction, Paris, Minuit, 1996.

HUIZINGA J., *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1951.

MALLARMÉ Stéphane, « Crayonné au théâtre ; Mimique. », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979-2003.

MESGUICH Daniel, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991.

NANCY Jean-Luc

Au fond des images, Paris, Éd. Galilée, 2003.

Corpus, Paris, Éd. Métailié, 2000.

Ego sum, Paris, Éd. Flammarion, 1979.

L'Être singulier pluriel, Paris, Éd. Galilée, 1996.

L'Intrus, Paris, Éd. Galilée, 2000.

La Pensée dérobée, Paris, Éd. Galilée, 2001.

Le Discours de a syncope, I. *Logodaedalus*, Paris, Éd. Flammarion, 1976.

Le Regard du portrait, Paris, Galilée, « Incises », 2000.

Les Muses, Paris, Galilée, 1994, rééd. 2001.

Noli me tangere. Essai sur la levée du corps, Paris, Bayard, 2003.

Nus sommes (La peau des images), avec Federico Ferrari, Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2002.

SCHECHNER Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1986.

THORET Yves, *La Théâtralité. Etude freudienne*, Paris, Éd. Dunod, 1993.

TRONO Cosimo, *Figures de double. L'inconscient entre Corps et Théâtre*, Paris, Éd. Dencel, 1986.

VERNANT Jean-Pierre

Figures, idoles, masques, Paris, Éd. Julliard, 1990.

« La catégorie psychologique du double », in *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero, 1965.

ESZTER HORVÁTH has a Ph.D. in contemporary continental philosophy (2006, Deleuze/ Derrida, la doublure de la difference, Univeristy of Paris 8 and Eötvös Lóránd University, Budapest). After obtaining her doctoral degree, she taught 20th century aesthetics at the Aesthetics Departement of Eötvös Lóránd University. Actually she is research associate at University of Paris 8 (Laboratoire des Logiques Contemporaines de la Philosophie).

Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique

IOAN POP-CURȘEU*

Abstract: *Bodies of Witches, between Horror and Beauty. From Painting to Cinema, Avatars of an Iconographic Tradition.* This paper tries to investigate an important topic of European culture, since the Greek-Latin tradition to the nowadays cinematography: the body of the witch. Between the beauty of Circe and the ugliness attributed by Horace to the witch, a line is drawn which will reappear with a great force during the witch hunts at the beginning of the modern era (15th-18th centuries). Thus, the physical descriptions made at this period put and emphasis on the extraordinary beauty of the witch or on her monstrous ugliness. First of all, the iconographic scheme will be interrogated in painting, from the Renaissance (Hans Baldung Grien, Dürer, Lucas Cranach) and the baroque (Salvator Rosa, Frans Francken II) to the 19th century (Luis Ricardo Falero). Afterwards, on the basis of the obtained data, an analysis is proposed, in respect to some fantasy or horror movies, showing the importance of the system of aesthetical opposition between beauty and ugliness, with the help of the analytical methods of comparative iconography and of some insights from classical psychoanalysis.

Keywords: witches, body, painting, cinema, horror, beauty, iconographic tradition.

Propos préliminaires

La tradition culturelle européenne – dès l'Antiquité – décrit le corps des sorcières¹ dans une perspective dualiste, en insistant sur deux pôles. D'un côté, il y a la beauté de Circé, qui a séduit Ulysse au point de lui faire oublier son chemin de retour vers Ithaque, tandis que de l'autre côté il y a la laideur qu'Horace attribuait à sa sorcière préférée, Canidia, qui apparaît dans plusieurs *Épodes* et *Satires*. Canidia est très vieille et son visage est « hideux »

* *Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca ; ioan.pcurseu@ubbcluj.ro*

¹ Quelques bonnes généralités sur le problème : Sarah Ferber, « Body of the Witch », in Richard M. Golden ( d.), *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*, Volume 1 A-D, ABC-Clio, 2006, p. 131-133.

(*Épodes*, V, 15) ; elle cache son corps sous une robe noire, marche pieds nus et entrelace des vipères dans ses cheveux désordonnés². Cette opposition, qui suppose des enjeux à la fois esthétiques et psychosociologiques – détaillées dans les Brèves conclusions du présent article –, est reprise au Moyen Âge, mais surtout lors de la chasse aux sorcières (15^{ème}-18^{ème} siècles³), dans les traités de démonologie et les représentations visuelles. Le corps des sorcières est dépeint soit comme très beau, séduisant, sexuellement attrayant, doué de toutes les perfections physiques, soit comme monstrueusement laid : vieux, plein de rides, de pustules, avec une apparence gluante, des yeux exorbités, un gros nez, des dents pourries ou acérées. On verra les raisons de cette tradition iconographique, reprise par le cinéma, au bout de mon parcours, qui sera donc avant tout historique.

1. Peinture

Au cours, du temps, certains artistes ont insisté sur la beauté des sorcières (Albrecht Dürer) ou sur leur laideur (Goya)⁴, en fonction des messages qu'ils voulaient faire passer vers le public et qui se situaient souvent entre la glorification de la magie, vue comme une technique capable d'offrir la maîtrise des correspondances universelles, et sa condamnation au nom de la morale chrétienne ou de la philosophie des Lumières. Plus importante que ces choix assez clairs de certains peintres est une suite de représentations composites ou types iconographiques combinés, où l'on met en opposition laideur et beauté, tout en instituant une sorte d'étrange synergie entre elles.

Dans un dessin à la craie de Hans Baldung Grien, datant de 1514, conservé au Musée du Louvre et intitulée *Les Trois sorcières*⁵, on voit un groupe de femmes dans des positions tordues et pleines d'allusions érotiques. Une des

² Pour des informations et des traductions, voir <http://www.espace-horace.org/> (consulté en mars 2015).

³ Deux articles significatifs concernant cette période historique sont ceux de Nicole Jacques-Chaquin, « Représentation du corps sorcier à l'âge classique », in *Revue des sciences humaines*, n° 198, 1983, p. 51-68, et d'Yves Pelicier, « Le Corps de la sorcière », in *Le Corps à la Renaissance: Actes du XXXe colloque de Tours, 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 139-45.

⁴ Jean Palou, *La Sorcellerie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1957, fait une distinction entre la représentation visuelle de la sorcière (laide) et celle de la magicienne (belle). Si cette distinction supporte des nuances et des critiques, les considérations de Palou sur la représentation du sein des sorcières restent intéressantes : petit, fin et rond chez les jeunes, retombé et laid chez les vieilles. Dans beaucoup de cas, le sein vient en opposition avec le ventre et le bas-ventre, monstrueux et profané, expression de l'horreur de maternité des sorcières, mais aussi symbole clair des naissances sataniques, car elles auront donné naissance aux suppôts de Satan.

⁵ <http://www.romantisme-noir.net/wp-content/uploads/2012/05/Trois-sorcieres.jpg> (consulté le 10 mars 2015).

femmes est accroupie par terre, sans que l'on puisse voir son visage ou ses seins, le cul tourné effrontément vers les spectateurs. Les deux autres femmes, debout, semblent la dominer et l'écraser de leur autorité, surtout que l'une d'elles a le pied droit posé sur les omoplates de sa compagne. Ces deux sorcières forment un couple extrêmement intéressant. Celle de droite, jeune et belle, a des seins fermes et voluptueusement arrondis. De plus, elle tient la main gauche (et le symbole est transparent) devant sa chatte, tandis que de sa main droite elle soulève un petit récipient dans lequel bout sans doute un philtre d'amour et de mort. L'autre sorcière, celle de gauche, la vieille⁶, a des seins retombés et flasques, avec de grands tétons. La chair est flétrie, la peau est ridée, et la région vaginale inspire plutôt le dégoût et l'horreur, car les chairs ont perdu toute leur fermeté.

Dans *La Cuisine des sorcières* de Frans Francken II (1606)⁷, on a le même type d'oppositions complexes à l'intérieur d'une seule œuvre picturale, mais les nudités sont moins crues et moins choquantes que chez Baldung Grien. On voit seulement, de face, une sorcière vieille, dont on distingue le visage ridé et les seins, mais dont la partie basse du corps est pudiquement cachée. Plus à droite, une jeune sorcière, vue de dos, se fait enduire du fameux onguent magique, afin de pouvoir s'envoler vers le sabbat. Autour d'elles, plusieurs autres sorcières, jeunes ou vieilles, mais habillées, préparent des philtres ou lisent des grimoires. Au premier plan, se distinguent deux jeunes femmes, l'une assise, l'autre debout, qui sont en train de se déshabiller, en vue des mêmes cérémonies sabbatiques. Frans Francken II a repris au moins deux fois le même sujet, avec le même titre, en 1610, dans une version rapprochée de celle de 1606⁸ et dans une autre légèrement différente du point de vue compositionnel⁹.

L'Italien Salvator Rosa se distingue entre les peintres du baroque par la constance et le naturalisme qu'il a mis à peindre des sorcières. Dans une de ses œuvres les plus emblématiques, *Le Sabbat*, peinte vers 1640-1645¹⁰, on voit un groupe de sorcières célébrer la fameuse cérémonie satanique, surmonté par un monstre squelettique, dont la silhouette rappelle à la fois un oiseau et un insecte. Chez Rosa, fonctionne une vraie alternance, car chaque sorcière

⁶ Sur la réalité sociologique et sur les vieilles femmes accusées de sorcellerie dans les pays de langue allemande, voir Alison Rowlands, « Witchcraft and Old Women in Early Modern Germany », in *Past and Present*, n° 173, nov. 2001, p. 50-89.

⁷ http://farm4.static.flickr.com/3332/5807202721_604883ce9a.jpg (consulté le 10 mars 2015).

⁸ <http://www.habsburger.net/en/media/frans-francken-younger-witches-kitchen-c-1610?language=en> (consulté le 10 mars 2015).

⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_II_Francken_%E2%80%93_A_Witches'_Kitchen.jpg (consulté le 10 mars 2015).

¹⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_-_The_Witches'_Sabbath_-_Google_Art_Project.jpg (consulté le 10 mars 2015).

vieille est laide est suivie par une sorcière jeune et séduisante, dans une sorte de chaîne symbolique. Chacune d'elles tient des objets à valeur rituelle : des balais, des os, des bâtons, un marteau, et semblent accomplir des charmes destructeurs.



Fig. 1 : Salvator Rosa, *Le Sabbat des sorcières*, vers 1640-1645.

D'ailleurs, l'artiste italien a eu recours à ce genre d'alternance aussi dans *Sorcières à leurs incantations* (autour de 1646, National Gallery, Londres). Quand Rosa s'est concentré sur la figure d'une sorcière seule, dépeinte en train d'accomplir ses prodiges magiques, c'est la laideur corporelle qui prédomine, même si la beauté n'est pas complètement évincée.

L'artiste espagnol Luis Ricardo Falero – et c'est le dernier peintre sur lequel on s'arrêtera dans la présente étude – a réalisé en 1878 un tableau intitulé *L'Envol des sorcières vers le sabbat*¹¹. Puisqu'il s'agit d'un tableau relativement

¹¹ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Witches_going_to_their_Sabbath_%281878%29%2C_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg (consulté le 10 mars 2015).

moderne, les accents et les nuances ont changé. Cette scène magique n'est qu'un prétexte pour l'artiste de peindre de belles femmes nues, placées dans une composition circulaire. Leurs postures, sur des balais ou sur un bouc, sont des plus expressives. Les corps s'arcbutent de manière à mettre en évidence les formes, surtout les cuisses arrondies et les seins pointus, avec des tétons qui vibreraient comme des cordes tendues si seulement on pouvait les toucher. Falero n'oublie cependant pas, dans cette débauche aérienne, un élément capital d'une tradition iconographique vieille de quelques siècles : la sorcière laide. Au centre du tableau, vers le bas de la composition, une vieille femme tient une main décharnée sur la croupe d'une de ses jeunes et belles compagnes. Ses seins tombants ont perdu tout pouvoir d'attraction et son visage offre un condensé de monstruosité. Son nez crochu tombe au dessus des lèvres minces, d'entre lesquelles surgit une dent, la seule peut-être que la sorcière ait encore. Les yeux sont injectés de sang et hagards, tels ceux d'un vampire, tandis que des rides horizontales profondes barrent le front. Des cheveux gris se hérissent en désordre sur son crâne, en opposition avec la profusion de chevelures riches et vaporeuses, blondes ou brunes, avec lesquelles Falero remplit l'espace visuel de son tableau. De plus, son bassin est enveloppé d'un tissu violet, afin de cacher les ravages du temps sur ses parties intimes, que les jeunes sorcières exhibent et cachent à la fois, avec une suprême insouciance. Sur son derrière est penché un chat noir ébouriffé, qui regarde droit dans la direction du spectateur, avec des yeux jaunes sataniques.



Fig. 2 : Luis Ricardo Falero, *L'Envol des sorcières vers le sabbat*, détail, 1878.

En une sorte de conclusion provisoire, il faudrait dire que la peinture se plaît à multiplier les aspects anatomiques du corps de la sorcière, avec une attention particulière pour les détails, censés fasciner ou horrifier le spectateur.

2. *Cinéma*

Le cinéma – continuateur de l'esprit de la peinture – développe et raffine la tradition iconographique qui présente les sorcières soit comme des femmes très belles, soit comme des femmes d'une laideur hors du commun. Les exemples sont abondants et l'on pourrait en citer des dizaines, sinon même des centaines, extraits des films d'horreur, des films *fantasy*, des dessins animés, etc. À première vue, les cinéastes ne poursuivent pas des buts très différents de ceux des peintres, mais – à un regard plus attentif – on découvre que le cinéma apporte une contribution significative au développement d'un système iconographique ancien...

La laideur des sorcières est exploitée par les cinéastes dans bon nombre de films, où elle sert de révélateur pour la méchanceté et le désir de destruction qui anime ces créatures sataniques. Dario Argento, dans son film d'horreur culte, *Suspiria* (1977), raconte les aventures de Susie Banion, jeune Américaine qui vient en Europe afin d'apprendre la danse et arrive dans une école qui cache en fait une réunion de sorcières qui s'adonnent chaque nuit à des pratiques sinistres. La jeune fille réussit à détruire l'école sabbatique des sorcières en tuant la vieille prêtresse Helena Markos, qui survit sous une forme quasi-cadavérique depuis un siècle au centre d'un vrai labyrinthe de chambres. À la fin, quand Susie a le courage de la tuer, on découvre, avec horreur, les joues rayées de rides, la chair du visage verdoyante et rougeoyante, où l'on distingue à peine la bouche de laquelle sort une voix rauque, métallique, inhumaine.

De même, dans *Legend* de Ridley Scott (1985), un film *fantasy* d'une grande beauté, on a un fragment qui présente la rencontre du héros Jack (Tom Cruise), parti délivrer le monde de l'emprise de l'Esprit des Ténèbres, avec la sorcière Meg Mucklebones. La sorcière est un chef-d'œuvre de maquillage, avec sa peau verte et gluante, son nez crochu, ses dents rares et acérées, ses doigts noueux arachnéens et sa silhouette menaçante. La rencontre se passe dans un marécage émanant des miasmes puants et dégageant une atmosphère terrifiante. Le dialogue entre Jack et Meg mérite la transcription, car il joue sur l'antithèse entre la laideur apparente de la sorcière et sa conviction qu'elle n'est pas dépourvue de beauté, ce que le héros sait mettre à profit pour distraire l'attention de la créature et transpercer le ventre vulnérable de son épée :

Meg Mucklebones: What a fine fat boy you are, Jack!

Jack: You don't really mean to eat me, do you, ma'am?

Meg Mucklebones: Oh, indeed I do! [*elle ricane*]

Jack: That would be a shame because someone as fair and lovely as yourself, Miss Meg, deserves far better than scrawny me. Don't you think?

Meg Mucklebones: Think me fair, do you, Jack?

Jack: All the heavenly angels must envy your beauty.

Meg Mucklebones: [*ricane*] What a fine meal you'll make, be the rest of you as sweet as your tongue!¹²

Quant à la beauté, le cinéma apporte des accents inconnus dans la tradition picturale, en développant le côté « sexy » et même « glamour » de la sorcière, à commencer par le film de René Clair, *I Married a Witch* (*Ma Femme est une sorcière*, 1942). C'est une tendance qui ira s'accroissant au cours du temps, comme on le verra dans ce qui suit.

Les oppositions esthétiques entre laid et beauté, qu'on a pu constater en peinture, se retrouvent au cinéma, souvent recoupées par des oppositions éthiques. Dans cette logique, qui ne fait que reprendre les postulats principaux de la Grande Théorie de l'art, le laid ne peut correspondre qu'au mal, à la perversité, à la violence et à la destruction, tandis que la beauté se voit associer avec le bien et ses corollaires. Ce genre de perspective est à l'honneur dans les *fantasy movies* ou dans les films inspirés des contes de fées. Dans *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939), la Sorcière de l'Ouest est laide et méchante et tous les spectateurs se rappellent son visage vert-jaune, alors que Glinda, la bonne sorcière du Nord, est d'une beauté rayonnante et blonde, qui ne manque pas de séduire. Dans *Harry Potter et les Reliques de la Mort* (2010, 2011), Hermione Granger (Emma Watson), la belle et innocente jeune sorcière qui s'initie aux secrets de la magie blanche, est confrontée à la violente et puissante Bellatrix Lestrange, dont le nom dit à la fois la nature guerrière et l'étrangeté. Celle-ci, brillamment incarnée par Helena Bonham Carter, même si elle n'est pas spécialement laide, apporte une touche d'horreur et de noirceur, plus inquiétante que le grotesque physique direct.

L'opposition esthétique entre laid et beauté est nuancée dans beaucoup de films, surtout des films d'horreur, soit par le chamboulement des oppositions éthiques, soit par le brouillage des pistes. Souvent, le laid est associé à la bonté, tandis que la beauté se voit associer une extrême méchanceté, une déchéance morale irréversible. Dans *The Undead* (1957), de Roger Corman,

¹² Ce fragment peut être visionné à <https://www.youtube.com/watch?v=pOFQiB391Vc> (accédé en janvier 2015).

la beauté physique cache un cœur de pierre, car la pimpante Livia (Allison Hayes) ne recule devant aucune vilénie afin de s'approprier l'homme qu'elle aime, le chevalier Pendragon, alors que la vieille et sèche Meg Maud (Dorothy Neumann) fait preuve de plus d'humanité. De même, toute une série de beautés contemporaines cachent un caractère infecte, quand elles personnifient des sorcières toutes-puissantes : Lena Headey incarnant The Mirror Queen, dans *Les Frères Grimm* de Terry Gilliam (2005), Tilda Swinton dans le rôle de Jadis, la Sorcière Blanche des *Chroniques de Narnia* de Andrew Adamson (2005) et surtout Moran Atias, dans le rôle fondamental de *La Troisième Mère* de Dario Argento (2007). Charlize Theron dans le rôle de Ravenna, s'est illustrée plus récemment dans *Snow White and the Huntsman* de Rupert Sanders (2012), en tant que magicienne belle et méchante, en reprenant la tradition instituée par Disney dans le fameux dessin animé de 1937, *Blanche Neige et les sept nains*.

Ce genre de sorcière sexy et affligée d'un caractère immonde, imposé et développé par le cinéma, a grandement contribué au brouillage des repères esthétiques et moraux des spectateurs contemporains, de la même manière qu'a pu le faire l'art décadent de la fin du 19^{ème} siècle à son époque, à travers la figure de la *femme fatale*. Mais le cinéma apporte une autre grande nouveauté, car – grâce à ses possibilités techniques et aux effets spéciaux – il a pu proposer aux spectateurs des histoires passionnantes qui misent sur les *transformations physiques* des sorcières. Des corps beaux se transforment sous nos yeux en des masses hideuses : la peau craque et se remplit de chancres, les chairs pourrissent et laissent apparaître des monstres effrayants de laideur.

Barbara Steel, dans *Le Masque du démon* de Mario Bava (1960) est en quelque sorte à l'origine de la mode des transformations. Elle incarne une princesse, Asa Vajda, condamnée pour sorcellerie dans une Moldavie du 17^{ème} siècle, aussi fictive que la Transylvanie des films de vampires. L'inquisition, absente d'ailleurs dans la principauté chrétienne orthodoxe de Moldavie, condamne Asa à porter sur son visage un masque garni de pointes acérées, qui lui cause d'énormes souffrances. Deux siècles plus tard, le professeur Kruvajan et son assistant, égarés au château de la princesse, découvrent le tombeau et la réveillent par mégarde. On voit alors bouger un visage à la peau tannée, au regard démoniaque, où les marques des pointes du masque sont bien visibles, constituant de vrais cratères. C'est sous cet aspect qu'Asa Vajda revient à la vie et se lance dans des actions vengeresses.

Oz, the Great and the Powerful de Sam Raimi (2013) propose une structure plus compliquée au niveau de l'apparence physique des trois sorcières, qui tournent autour du héros masculin, celui qui deviendra à la fin d'un parcours initiatique le Magicien d'Oz. Glinda (Michelle Williams), la bonne, est belle et blonde, comme dans le film emblématique de Victor Fleming, dont Raimi

reprend certains aperçus iconographiques. Evanora (Rachel Weisz), la méchante, est belle aussi, mais pas blonde ! Une dominante sombre caractérise ses apparitions, qu'il s'agisse de la coiffure, du regard, du maquillage ou des toilettes. Theodora (Mila Kunis), quant à elle, de belle qu'elle est au début du film, se transforme par jalousie en la méchante Sorcière de l'Ouest, avec son visage vert inoubliable.

De même, dans *Hansel et Gretel, chasseurs de sorcières* de Tommy Wirkola (2013), il y a la sorcière belle et bonne, malgré une certaine aura inquiétante, qui aide les deux héros, Hansel (Jeremy Renner) et Gretel (Gemma Arterton), dans leur quête, mais il y a aussi une foule de sorcières laides et méchantes, qui peuvent revêtir parfois des apparences enchanteresses. Leur cheffe, la grande sorcière Muriel, présente parfois au spectateur la beauté souveraine de Famke Janssen, l'actrice qui l'incarne avec brio, mais souvent sa peau se remplit de craquelures qui rendent plus inhumains l'éclat bleu des yeux ou l'ouverture sanguinolente de la bouche. Appelés à Augsburg afin d'arrêter les enlèvements d'enfants qui affectent la ville, les deux frères sont entraînés dans un voyage dans leur propre passé. Arrivés dans la maison de l'enfance, au fin fond des bois, ils apprennent de la bouche même de Muriel pourquoi leur père les a abandonnés autrefois dans la forêt. Celui-ci a eu recours à cette solution désespérée afin de les sauver, car leur mère, la belle Adrianna, une puissante sorcière « blanche », allait être attaquée par les forces des ténèbres, qui avaient besoin de son cœur afin de s'assurer l'invulnérabilité. Ne pouvant pas vaincre Adrianna, Muriel déchaîne les gens de la ville contre elle, puisqu'elle sait que la bonne sorcière n'utilisera jamais ses forces magiques pour les blesser. Adrianna est donc brûlée sous les yeux du père, pendu juste devant la maison. Dans cette histoire où le kitsch visuel abonde, la technologie 3D crée un espace compréhensif et inclusif, qui happe entièrement le corps du spectateur.

Malgré le fait qu'il ne mette en œuvre aucune technologie 3D, le film le plus spectaculaire en ce qui concerne les transformations physiques de la sorcière et la qualité des effets spéciaux reste probablement *Les Sorcières* de Nicholas Roeg (1990), adaptation du roman *Sacrées sorcières* de Roald Dahl. Anjelica Huston, *The Grand High Witch*, y incarne magistralement la patronne d'une assemblée de sorcières dont le but est d'éliminer tous les enfants d'Angleterre¹³, après les avoir transformés en souris. Le moment où elle

¹³ Sur les représentations de la pulsion infanticide des sorcières, voir Ioan Pop-Curșeu, « Le Meurtre de l'enfant dans les rituels de sorcellerie: commentaires sur un stéréotype culturel », in *Revista de Etnografie și Folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, New Series, 1-2/2011, p. 19-32 ; « Signes apocalyptiques: l'infanticide magique et l'enfant monstrueux », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, issue 2/2012, p. 145-163.

retourne la peau de son visage est mémorable, car le spectateur peut voir l'innommable. Une face vieillie et décomposée apparaît, décorée d'un nez long et pointu, qui s'agrandit à vue d'œil. Le bruit que fait ce nez énorme, en forçant les limites de la peau, fait frémir de peur le spectateur. Des oreilles décharnées se détachent d'un crâne parsemé par-ci, par-là de cheveux rares, ainsi que le menton de la sorcière, passablement masculinisée. D'ailleurs, tout le corps de la sorcière est devenu monstrueux au cours de la transformation : le dos est affublé d'une bosse et la chair a pris un aspect purulent et cadavérique, sanguinolent et momifié, avec des nuances très efficaces du point de vue visuel. Heureusement que *The Grand High Witch* est à moitié couverte par la robe noire héritée de l'antique *Canidia* !

Brèves conclusions

Quelle est la raison, l'explication de cette tradition iconographique vieille d'au moins cinq siècles et remontant à la peinture de la Renaissance ? Pourquoi la construction d'une dialectique entre laideur et beauté, qui revient sans cesse sous le pinceau des peintres et devant les caméras des cinéastes ? On pourrait esquisser une hypothèse d'apparence psychanalytique et une autre, esthétique. Même si elles restent partielles, les deux hypothèses auront néanmoins le mérite d'ouvrir des pistes de réflexion à explorer par la suite. Tout d'abord, j'aimerais faire remarquer que peintres et cinéastes jouent avec le binôme attraction/répulsion. Par le visuel, ils touchent la région psychique profonde où l'instinct de reproduction et l'instinct de mort ne sont pas encore différenciés. Pour reprendre les termes de Freud, il faut dire que les sorcières picturales et cinématographiques évoquent à la fois Éros et Thanatos, la splendeur et la déchéance, car même quand elles sont belles, elles peuvent instiller du poison dans les veines de celui qui ferait l'erreur de se laisser fasciner par elles. D'ailleurs, l'Éros joue un rôle qui tend à devenir prépondérant à travers la focalisation sur la question du corps : même les corps horribles des vieilles sorcières continuent d'exercer une sorte d'attrait magnétique à travers l'horreur. Ainsi, la vieille équivalence instituée par Giordano Bruno à la Renaissance, entre Éros et magie, reprise par I. P. Couliano en 1984¹⁴, continue de fonctionner à travers une pulsion scopique irrépressible.

Sur le plan esthétique, dans les peintures et les films de sorcières, la construction des images répond à l'exigence d'équilibrer les contraires, d'offrir une « prime de plaisir » au spectateur même au plus profond de la

¹⁴ Cf. Ioan Peter Couliano, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Avec une préface de Mircea Eliade, Flammarion « Idées et recherches », 1984.

terreur, comme l'exigeait le même Sigmund Freud dans un article de 1905, *Personnages cathartiques sur la scène*. Le beau et le grotesque doivent dialoguer et se faire valoir l'un par l'autre, selon le vœu de Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell* (1827). La fascination érotique et esthétique ne doit pas refuser de se confronter à l'horreur ; le bien et le mal se compromettent et se redéfinissent l'un par l'autre. De plus, depuis Hans Baldung Grien jusqu'à l'œuvre des cinéastes contemporains, l'histoire de la sorcière est aussi une histoire de la maîtrise des techniques d'illusion qui, au-delà du contenu des images, puissent exercer par elles-mêmes une durable force d'attraction sur les spectateurs... Au fond, le cinéma est lui-même – de ce point de vue – une affaire de sorcellerie !

Références

- BECHTEL Guy, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 2000 (première édition, 1997).
- CACIOLA Nancy, « Breath, Heart, Guts: The Body and Spirits in the Middle Ages », in *Demons, Spirits, Witches*, vol. I, *Communicating with Spirits*, Edited by Gábor Klaniczay and Éva Pócs in collaboration with Eszter Csonka-Takács, Budapest Central European University Press, 2005, p. 21-39.
- COULIANO Ioan Peter, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Avec une préface de Mircea Eliade, Flammarion « Idées et recherches », 1984.
- DALY Mary, « European Witchburnings: Purifying the Body of Christ », in *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon, 1978, p. 178-222.
- FAVRET-SAADA Jeanne, CONTRERAS Josée, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard, 1981.
- FERBER Sarah, « Body of the Witch », in Richard M. Golden (éd.), *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*, Volume 1 A-D, ABC-CLIO, 2006, p. 131-133.
- JACQUES-CHAQUIN Nicole, « Représentation du corps sorcier à l'âge classique », in *Revue des sciences humaines*, n° 198, 1983, p. 51-68.
- MUCHEMBLED Robert (directeur), *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Collin, 1994.
- PALOU Jean, *La Sorcellerie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1957.
- PELICIER Yves, « Le Corps de la sorcière », in *Le Corps à la Renaissance: Actes du XXXe colloque de Tours, 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 139-45.
- POP-CURŞEU Ioan, « Le Meurtre de l'enfant dans les rituels de sorcellerie: commentaires sur un stéréotype culturel », in *Revista de Etnografie și Folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, New Series, 1-2/2011, p. 19-32.
- POP-CURŞEU Ioan, « Signes apocalyptiques: l'infanticide magique et l'enfant monstrueux », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, issue 2/2012, p. 145-163.
- Pop-Curşeu Ștefana, « Sorcières et sorcellerie dans le théâtre de Michel de Ghelderode », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Dramatica*, Cluj-Napoca, n° 1 / 2007, p. 44-59.

- Purkiss Diane, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, London, Routledge, 1996.
- REIS Elizabeth, « The Devil, the Body, and the Feminine Soul in Puritan New England », in *Journal of American History*, n° 8, 1995, p. 15-36.
- Roper Lyndal, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality, and Religion in Early Modern Europe*, London and New York, Routledge, 1994.
- ROWLANDS Alison, « Witchcraft and Old Women in Early Modern Germany », in *Past and Present*, n° 173, nov. 2001, p. 50-89.
- STEPHENS Walter, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2002.
- ZIKA Charles, « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVIe siècle », in Nicole Jacques-Chaquin & Maxime Préaud (dir.), *Le Sabbat des sorciers, XVe-XVIIIe siècle*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, 388-418.
- ZIKA Charles, « She-Man: Visual Representations of Witchcraft and Sexuality in Sixteenth-Century Europe », in *Venus and Mars: Engendering Love and War in Medieval and Early Modern Europe*, Edited by Andrew Lynch and Philippa Maddern, Nedlands, University of Western Australia Press, 1995, p. 147-190.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Assistant Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic* (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films...

La figuration du corps dans la mise en scène filmique du temps proustien

MERIAM AZIZI*

Abstract: *Representation of the Body in the Cinematographic Staging of Proust' Vision of Time.* Mainly of mental order, the proustian narrative resisted the visual transposition, in particular those passages of the text related to the reflection on the time led by the narrator-character and which become more marked in the last volume of *La Recherche*, where they are the main theme. Our purpose is to show how this resistance is diverted by the metaphor and the syllepse in *The Prisoner* by Chantal Akerman and *The time regained* by Raoul Ruiz and how these two stylistic operations preside over the body's cinematographic figuration and participate, therefore, to the mise-en-scene of an unreal space. As consequence of a specific mise-en-scene, the body in the frame does no longer represent the character but obtains a symbolic function and becomes a temporal sign.

Keywords: Rhetoric, semiotics, filmic mise-en-scene, discursive strategies, time, film analysis, narratology, intertextuality, phenomenology.

Des deux adaptations filmiques¹ de *La prisonnière* et du *Temps retrouvé* de Marcel Proust, respectivement *La Captive* de Chantal Akerman et *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, se dégage, sur le plan de la figuration cinématographique, une sémiotique de la continuité avec le texte source : le recours à la métaphorisation

* CREM (Centre de recherche sur les médiations), Université de Lorraine ; Adresse : 194, rue de Romainville, 93100, Montreuil, France ; meriamazizi.z@gmail.com

¹ Plusieurs tentatives d'adaptation ont échoué avant la sortie des films de Raoul Ruiz et de Chantal Akerman. Voir Suso D'Amico, *Luchino Visconti. À la Recherche du temps perdu : scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona, 1984, reproduit dans le catalogue de l'exposition « Proust, Visconti et la lanterne magique », dessins de Piero Tosi, photographies de Mario Garbuglia, Musée Marcel Proust, Illiers-Combray, 1992, Harold Pinter, *Le scénario Proust. À la Recherche du temps perdu*. Avec la collaboration de Joseph Losey et Barbara Bray, NRF Gallimard, 2003.

du corps du personnage selon une approche mentaliste. Cette spécificité stylistique de l'écriture proustienne devient de fait un topos qui inspire les réalisateurs jusqu'à en faire l'expérience filmique. Dans les deux films, les énonciateurs ou monstateurs selon André Gaudreault², semblent avoir suivi le programme discursif proustien qui vise à saisir ce temps fuyant : « Le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir, cherche des corps et partout où il les rencontre s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique »³. Le corps devient l'entité que le narrateur accapare pour signifier visuellement le temps ; il est cette « figure dotée d'une structure matérielle et d'une enveloppe, et cette enveloppe peut recevoir les traces (inscriptions, marquages, empreintes, etc.) de ses interactions avec d'autres corps », comme dirait J. Fontanille⁴. Par cette étude, nous chercherons à dévoiler les opérations stylistiques qui se trouvent à la base de la figuration du corps comme signe temporel.

Métaphorisation du corps, du texte au film

Cependant avant d'attaquer le sujet du corps sur le plan filmique, nous souhaitons mettre en avant tout d'abord, comme notre propos s'inscrit dans le cadre interdiscursif qu'est l'adaptation filmique, la différence du mode de la métaphorisation du corps comme trait distinctif des deux systèmes de signification que sont les deux médiums. En d'autres termes, nous chercherons à expliciter les écarts du mode et des modalités de la métaphorisation de cette entité, textuelle en littérature, visuelle au cinéma. En effet, dans le texte littéraire, proustien en l'occurrence, le corps est pris par l'énonciateur comme objet textuel à partir duquel se réalise la transgression et la transformation sémantique. Par ailleurs, la caractéristique scripturale de la production littéraire pourvoit l'énonciateur d'une liberté temporelle qui permet d'étaler cette opération stylistique sur des pages entières. Par conséquent, le mode opératoire de la métaphorisation est unaire dans le sens où il repose uniquement sur le corps en tant que signifiant tout en pouvant être temporellement progressif⁵. La

² André Gaudreault, *From Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, 2009.

³ Marcel Proust, « Le temps retrouvé », in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 2307. Désormais on indiquera le volume sous l'abréviation : Le T. R.

⁴ Jacques Fontanille, « La peau du visible : figures, corps et conversion eidétique », in *Le corps au cinéma*, Collection Iris, Marrakech, Actes de colloque, 2014.

⁵ Ce trait progressif, en rapport d'ailleurs avec l'activité du souvenir même des corps qui ont peuplé l'entourage de l'écrivain, a été mis, par plusieurs critiques, sur le compte de l'esthétique impressionniste, référence stylistique prépondérante chez Proust. Voir, à ce propos, François Rastier, « Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures », *Actes sémiotiques : La figurativité II*, VI, 26, juin 1983.

métaphore se perçoit donc dans la métamorphose du corps qui se meut en un animal comme celui de Charlus vu ainsi par Proust : « (...) si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte »⁶.

Dans le texte filmique, cette opération rhétorique cible plutôt l'espace où le corps est une composante. L'effet du corps métaphore est produit alors par une mise en scène déréalisante de l'unité spatiale. L'acte de la métaphorisation n'agit pas comme dans le texte scriptural sur une seule composante mais est induit par une certaine interaction de plusieurs composantes de l'image. La figurativité cinématographique relève des deux dispositifs que sont d'une part l'image en tant qu'interface de possibilités plastiques et, d'autre part, le montage avec ses facultés formelles et rhétoriques. Cette caractéristique du langage cinématographique confère au corps du personnage filmique un fort potentiel herméneutique. Dans cette entreprise de différenciation à travers la métaphorisation, il convient de rajouter la contrainte temporelle du médium, élément crucial dans l'énonciation filmique, ainsi que le détail que le texte fait référence alors que l'image représente ; une opposition qu'on considère ici du point de vue de la réception de l'opération stylistique. Focalisons-nous à présent sur les images mentales qui offrent une métaphorisation du corps par un certain filmage de l'espace. Deux techniques cinématographiques transforment l'espace filmique réel en un espace filmique mental : la profondeur de champ dans *Le Temps retrouvé* et le travelling dans *La Captive*. La perception du personnage et du temps s'en trouve perturbée. Cette nouvelle mise en scène du corps dans l'espace contraste avec les séquences où le temps de la réception coïncide avec le temps de la narration. En effet, l'on passe du temps diégétique à un hors-temps qui s'apparente à l'expérience du temps pur tant recherchée par Proust. Du point de vue de la narration, ces techniques sont à l'origine de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une entorse au pacte de la représentation⁷. La métaphorisation du corps en est la traduction à l'image. Elle se décline en deux catégories opérantes où la mise en scène du corps de l'acteur nous oriente vers une interprétation symbolique de celui-ci : la syllepse pour ce qui est du *Temps retrouvé* et la métaphore en ce qui concerne *La Captive*.

⁶ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

⁷ John Pier, Jean Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Éditions de l'EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005.

Syllepse filmique

Malgré leur mode énonciatif différent qu'on a entrevu à travers l'exemple de la métaphorisation du corps, film et roman partagent ce dénominateur commun qu'est le récit. C'est essentiellement pour cette raison que la terminologie narratologique s'est vite avérée valable aussi bien pour l'analyse littéraire que filmique. Dans *Le Temps retrouvé*, nous avons repéré des séquences où il y a lieu de parler du rôle central du corps de l'acteur dans la syllepse comme praxis sémiotique. Liviu Lutas livre une définition de ce néologisme genettien qui retient particulièrement notre attention : « Le propre de la syllepse sémantique n'est pas de faire en sorte que le lecteur résolve une ambigüité, mais de fonctionner par superposition, cumul ou addition de sens. Ce qui ressort ici est la dualité de la figure de style, où deux sens sont actualisés en même temps qu'ils fusionnent. Ce double mouvement, de séparation et de synthèse, est présent dans la syllepse narrative. »⁸ Dans le langage cinématographique, le flash back est le procédé narratif le plus commun pour signifier le temps passé. Mais le roman proustien est complexe de ce point de vue puisqu'il fonctionne par enchâssement de récits insérant plusieurs couches du passé. Le cinéma obéit à une logique temporelle dans laquelle cette configuration du passé ne peut pas se reproduire telle qu'elle est. Il est donc toujours et à fortiori quand il relève de la transposition filmique, à la recherche de moyens stylistiques au service de l'économie narrative. Le narrateur-monstrateur du *Temps retrouvé* semble avoir trouvé dans la syllepse la catégorie métaphorique à même de représenter en un plan plus d'une période du passé de Marcel. Mais, pour renouer avec notre thématique, il faut souligner que la réalisation de l'effet sylleptique dépend d'une condition visible à l'image : la présence du corps. Quant à sa matérialisation, elle se traduit d'une part par le dédoublement du corps dans le même espace filmique, de l'autre, par l'unicité du référent à ce corps dédoublé. Nous retrouvons ici des notions qui rappellent fortement celles de superposition et de synthèse dans la définition citée plus haut de la syllepse. Cependant la nature iconique du type que l'on étudie ici explique le rajout du qualificatif filmique puisqu'il s'empare du corps, comme plan de manifestation, et le transforme en signe temporel en le dématérialisant. Autrement dit, en le vidant de son référent premier qu'est le personnage, la réunion des deux corps vraisemblablement intelligible ne peut devenir signifiante que si le nouveau référent est abstrait. Quelle est donc cette pratique cinématographique de la figuration corporelle qui nous autorise à voir ce corps comme incarnation du temps ? Observons la mise en scène du corps dans la première occurrence de syllepse filmique.

⁸ Liviu Lutas, « Sur la syllepse narrative », *Poétique*, 4/2011 (n°168), p. 5.

Ce plan fixe fait partie d'un syntagme qui met en scène, en montage alterné, le couple Marcel Gilberte à deux époques du passé. Le premier plan de la séquence est une mise en image du récit de leur première rencontre marquée par l'étonnement de Marcel enfant face au geste obscène



de Gilberte. Tout en conservant l'unité spatiale, le second plan montre, avec un effet de prolepse, le même couple se parlant⁹. L'enfant ici cède la place à l'adulte. Du côté de la réception, le spectateur est projeté dans un passé plus proche du récit encadrant¹⁰. Jusqu'ici, le montage alterné assure une mise en scène séparée des deux corps. Seulement, Entre ces deux plans, où le personnage de Marcel est actualisé par le geste dans le premier et par le dialogue dans le deuxième et la réunion des deux Marcel dans la même image, vient s'intercaler un photogramme qui porte les prémices d'une syllepse imminente. Vers la fin de leur discussion, Gilberte et Marcel sont appelés pour prendre une photo collective, c'est ici qu'au lieu d'avoir en contre-champ le visage de Marcel adulte acquiesçant à cette idée, la caméra nous montre en gros-plan Marcel enfant à sa place. Dans la logique du raccord, nous comprenons qu'il regarde en hors-champ le groupe d'amis rejoint par le couple. Le plan pris comme exemple induit, alors, la prééminence de la fonction sémiotique du corps dans l'interprétation de l'image.

La figuration du personnage de Marcel y est insolite. Au moyen de la technique de profondeur du champ, le réalisateur dispose en premier plan Marcel enfant qui apparaît ici métonymiquement, si l'on peut dire, et Marcel adulte fondu dans le groupe d'amis en arrière plan en train de se prendre en photo. D'une manière générale, ce procédé cinématographique permet la visualisation de deux actions séparées dans l'espace mais inscrites simultanément dans le même temps. Le recours à cette technique permet donc la superposition de deux actions tout en gardant l'unité diégétique. Pensons par exemple aux plans intérieurs d'une maison où une fenêtre rend visible une action en arrière plan.

⁹ Terminologie de l'analyse filmique, le *flash forward* constitue en un saut vers l'avant dans l'axe chronologique de l'histoire.

¹⁰ Le récit encadrant ouvre le film. C'est la séquence montrant Marcel en fin de vie, alité au lit, crayon à la main et entouré de papier.

Mais que nous apprend cette figuration spatiale des corps ? Réfléchir sur cette question a pour ancrage théorique la proxémique définie par Umberto Eco comme « la première tentative organique d'une sémiologie de l'espace, autrement dit, elle entend constituer pour l'espace ce que la linguistique constitue pour l'univers des signes verbaux »¹¹. Invoquer comme toile de fond ce néologisme forgé par l'anthropologue Edward T. Hall¹² nous semble se prêter à notre corpus puisque le corps dans notre analyse fait signe dans son interaction avec l'espace et en l'absence de tout signe verbal. Mais aussi dans le sens où les deux corps communiquent silencieusement. Cette figuration spatiale des corps nous apprend tout d'abord que Marcel enfant est moins le personnage de l'histoire actuelle que l'actant d'une histoire passée. La morphologie du corps indique le confinement dans une position observatrice. Que ce plan n'est qu'en partie dans la continuité diégétique du plan précédent puisque le corps en arrière-plan est personnalisé contrairement au corps au premier plan qui semble extra-diégétique puisqu'il ne remplit aucune fonction diégétique¹³. Certes la distance profilmique entre les deux acteurs mime la distance temporelle et diégétique entre les deux personnages mais cela n'empêche pas que les deux corps appartiennent au même espace filmique. Cette opposition explique l'impossibilité d'appréhender ces deux niveaux diégétiques simultanément, ce qui amène à la dématérialisation du personnage de Marcel enfant. Celui-ci se transforme en un signe symbolique, une allégorie de la conscience de l'écrivain qui survole et pénètre le souvenir.

Le corps du personnage ainsi doublement figuré est une des stratégies discursives mises en place pour inventer une forme filmique à la perception du temps chez Proust. Ce dédoublement de Marcel dans le même espace entraîne la modification du référent initial des plans précédents qu'est le personnage diégétique. Le référent actuel n'appartient plus au monde de la mimésis mais est appréhendable dans une approche phénoménologique. Aussi, cette présence extradiégétique présentifie à elle seule, en la concrétisant visuellement, l'expérience temporelle mystique de Proust où l'être du passé et celui du présent ne font plus qu'un et fusionnent en un temps qu'il appelle le temps pur. Une telle figuration des corps brouille les frontières entre les niveaux diégétiques comme c'est le cas dans les récits de réminiscences où le personnage perd le repère temporel :

¹¹ Eco U., « Prefazione », in *La dimensione nascosta* de E. T. Hall, Traduit de l'italien par S. Paggi.

¹² Edward T. Hall est l'auteur de cette théorie développée dans *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, où la proxémique apparaît comme une science qui s'intéresse « aux observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ».

¹³ Ni parole, ni action censées actualiser le personnage.

(...) j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais.¹⁴

Mais au-delà de cette réinvention de l'expérience proustienne du temps, par ce type de figuration du corps, Ruiz cherche, en effaçant les distances temporelles, à déstabiliser le spectateur comme pour le faire vivre cette même sensation d'absence d'ancrage dans le temps physique. L'usage de la profondeur de champ dans le but de faire éclater l'unité diégétique donne à l'espace filmique une valeur proustienne. La syllepse filmique semble trouver son écho dans la réponse de Ruiz à la question sur la gestion du « problème du temps » posée lors d'un entretien publié dans *l'Avant-scène cinéma*. Celui-ci affirme simplement que « le temps n'est pas linéaire » chez Proust. L'étude du corps dans le plan filmique rend compte de l'exploitation de cette caractéristique de la narration proustienne.

Dans sa réflexion sur ce qu'il appelle « la peau du visible », Jacques Fontanille précise que le corps au cinéma « appartient à cette gamme de motifs figuratifs et plastiques très particuliers, qui font le bonheur de Paolo Fabbri (les miroirs, les ombres¹⁵, etc.) et qui mettent en scène dans l'image même une ou plusieurs des propriétés de la sémiologie visuelle, qui manifestent en quelque sorte la capacité des sémiotiques visuelles à développer une dimension méta-sémiotique »¹⁶. Plus que la définition du corps, cette thèse nous intéresse dans la mesure où Jacques Fontanille cite Paolo Fabbri, sémioticien italien qui s'est spécialisé dans ce qu'il nomme la sémiotique de l'apparence. Le miroir et l'ombre, voilà deux motifs figuratifs qui partagent le dédoublement comme trait sémantique. Ceci nous fait penser aux photogrammes ci-dessous présentés où Ruiz introduit, par le moyen de ces phénomènes pré-sémiotiques, une autre forme du même contenu sylleptique que celle qu'on a vu dans les exemples précédents. Pourquoi retrouvons-nous le même contenu ? Car bien que l'esthétique de la représentation ait changée, le mélange des niveaux diégétiques¹⁷ est suggéré par la présence des deux Marcel qui se regardent. Miroir et ombre sont

¹⁴ Marcel Proust, *Le T. R.*, p. 2266.

¹⁵ Paolo Fabbri, « Le miroir et l'ombre, spéculations sémiotiques », in *Des théories aux problématiques*, Congrès de l'association française de sémiotique, Limoges, 4-7 avril 2001. Voir à propos du même auteur, Yves Jeanneret, « Paolo Fabbri, les profondeurs de l'apparence. La provocation sémiotique 2 », in *Communication et langages*, n°148, 2006, pp 117-137.

¹⁶ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷ Les deux niveaux diégétiques correspondent aux deux temporalités de l'intrigue.

ici employés d'une manière singulière qui remettrait en question l'affirmation de P. Fabbri selon laquelle le miroir n'est pas un signe, il ne renvoie à rien sauf à la présence de l'objet qui est en face »¹⁸.



L'analyse que nous proposons va à l'encontre de la conception que donne Claudine de France de l'espace filmique du corps. En questionnant l'usage de la cinématographie sur le corps, l'anthropologue et cinéaste écrit :

Ne perdons pas de vue, en effet, que l'espace filmique du corps est avant tout un espace de l'action, mis en scène par le comportement de l'agent. Cet espace pragmatique est donc, sinon totalement, du moins en grande partie inscrit dans le déroulement du geste, autrement dit, subordonné au temps de l'action.¹⁹

S'il est une évidence qui ressort de l'espace filmique du corps étudié ici, c'est bien l'absence de toute action. En effet, les images qu'on a choisies se distinguent par leur fixité comme les corps qui occupent l'espace filmique. Et

¹⁸ Driss Ablali, « Compte rendu du Congrès international de sémiotique : des théories aux problématiques », *Linx* [En ligne], 44, 2001.

¹⁹ Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, les Editions de la maison des sciences de l'homme, 1982, p. 111.

c'est en ceci qu'elles ouvrent la voie à une autre interprétation qui ne repose pas sur l'action mais sur le sensible. C'est pour cette raison que l'approche phénoménologique serait appropriée à l'analyse de l'image ruizienne. La fixité de l'image et du corps dans l'espace filmique peut s'interpréter comme une transposition de la perception du temps passé chez Proust. L'image paraît reprendre cette réflexion : « j'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans interruption, été vécu, pensé, secrété par moi (...) mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi »²⁰.

Le corps métaphore de la conscience en remémoration

Chantal Akerman poursuit la praxis énonciative de Ruiz en adoptant, par moments, la figuration spatiale du corps comme modèle d'énonciation non-verbale. Les photogrammes que nous présentons ci-dessous s'articulent à des séquences où l'action principale est la filature. Chaque plan de Simon est suivi par un autre d'Ariane dans un montage alterné ; une syntaxe filmique bien appropriée au thème de la poursuite. Ils participent à la mise en scène du dispositif amoureux qui régit l'état psychique et l'action du couple. Précisons que nous nous focaliserons sur Simon plus que sur Ariane²¹, puisqu'il est le héros de l'intrigue et la victime de l'obsession amoureuse. Au côté de la représentation mimétique et donc de la narration classique du thème de la jalousie et de l'obsession au sein du couple, nous pouvons déceler la possibilité ici d'une double lecture. Le premier niveau de lecture converge vers une appréhension thématique. Tandis que le corps qui représente le personnage de Simon peut aussi s'interpréter comme un signe opérant dans un régime symbolique donnant lieu à un deuxième niveau narratif. Les deux photogrammes ci-dessous en sont justement l'illustration. Du point de vue de la réception, le spectateur a l'impression d'être sollicité pour voir au-delà du visible. En effet, toutes les composantes de l'espace filmique semblent corroborer cette hypothèse. Comment ces images, au prime abord, diégétiquement cohérentes et intelligibles renvoient-elles à une autre cohésion qui justifierait la possibilité d'une vision subliminale ? Pourquoi peut-on les interpréter comme une métaphore spatiale de la conscience ? Quels sont dans l'espace filmique ces signes dont le concours transforme notre perception et nous font assister au passage d'une figuration du corps à celle abstraite de l'esprit ?

²⁰ T. R., p. 2401.

²¹ C'est par ces noms que Chantal Akerman a remplacé *Albertine* et *Marcel*.



Avant de répondre de manière spécifique, nous citons en guise de réponse générale, cette définition poétique de la figuration cinématographique par Luc Vancheri :

La figuration cinématographique naît véritablement lorsque des corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité filmique, lorsque se dessinent les agencements de leur réalité figurale qui commandent d'autres plans de signification.²²

Il nous semble que les deux photogrammes en question sont représentatifs. Mais bien évidemment, il s'agit ici d'une définition figurée qui donne au corps le pouvoir de transmuter le corps du personnage en un objet symbolique. « Se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage » est une verbalisation imagée du sens de la figuration cinématographique du corps qui ne permet pas d'avoir une idée concrète sur le passage d'un plan de signification à un autre. L'objectif est de lever le voile sur cette métamorphose comme un nouveau paradigme cinématographique au fondement de l'esthétique filmique akermanienne. Cadrage, lumière et mouvement de caméra, toute cette artillerie invite à penser le corps comme métaphore de la conscience. Dans *La Captive*, comme on l'a vu chez Ruiz, la valeur mentale de l'image résulte d'une certaine cinématographie du corps dans l'espace. La prépondérance d'une géométrie spatiale dédaléenne ne peut nous échapper au visionnage des plans de la poursuite. La mise en scène utilise le travelling comme technique pour filmer Simon de dos dans un espace limité non par le cadre de l'écran mais par les murs. La nature du lieu est donc un élément profilmique déterminant. Le corps du personnage est en perpétuel mouvement vers l'avant dans un espace clos, que cela soit le couloir du musée ou celui

²² Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, p. 16.

de son propre appartement. Parfois le corps déambulant dans les couloirs est filmé légèrement en contre-plongée, une prise de vue au service du régime symbolique.

Le choix de filmer l'espace ainsi est purement discursif dans la mesure où la spatialisation du temps n'a pas la forme d'une stratification symbolique du temps comme on a pu le voir dans le *Temps retrouvé* mais se réalise dans la durée du mouvement de la caméra. Dans les deux cas, l'interaction entre la caméra et le corps joue un rôle dans la détermination de l'opération stylistique sous-jacente. En effet, par le travelling, l'image qui façonne l'espace filmique est mouvante contrairement aux exemples cités du *Temps retrouvé*, où les plans en question sont fixes. Le transfert de sens qu'on a appelé métamorphose du corps (d'un corps diégétique à un corps symbolique) est donc progressif et non pas immédiat. La forme dédaléenne de l'espace filmique est perceptible grâce à la conjonction de trois conditions : la technique du travelling avant, la durée que crée ce mouvement de caméra et le couloir comme cadre spatial et élément concret en comparaison avec la durée plutôt abstraite. L'action du travelling sur le filmage de Simon arpentant le couloir réalise – tout en traçant les contours d'un espace concret – sa transformation en un espace mental.

La première scène qui fonctionne sur ce schéma est celle de la filature dans le musée. Aux deux travellings latéraux, montrant tour à tour Ariane puis en position de voyeur Simon, se succèdent le travelling avant sur ce dernier sur les traces de l'objet de son obsession. Le couloir comme espace est un choix motivé. Rares sont les musées disposant de cette spécificité spatiale incompatible avec le principe de l'exposition qui demande des espaces ouverts et vastes. Ce fait confirmerait l'importance du couloir dans sa contribution à l'édification de la dimension symbolique de la séquence. L'intentionnalité de la représentation mentale de l'espace est aussi immanente dans le plan de Simon de dos s'avancant dans le couloir de son appartement jusqu'à la chambre d'Ariane. Le trajet est filmé d'une manière à donner l'impression de s'engloutir dans les méandres de sa propre conscience mais aussi de sa propre mémoire si l'on se place du point de vue du souvenir. Ajoutons que depuis le plan de la scène du musée, l'effet de l'engouffrement s'est accentué par la modification de la lumière. Chantal Akerman opte pour une lumière faible dans l'appartement, ce qui confère à cet élément de mise en scène non pas le rôle classique d'éclairer le champ mais un rôle psychologique. La lumière se présente ici comme un signifiant actif dans la perception de ces plans comme métaphore de la conscience. L'obscurité de l'appartement participe de la descente dans les pensées intimes du personnage.

À mesure que Simon s'engouffre dans le noir du couloir, le spectateur rentre progressivement dans une dimension parallèle qui invite à l'expérience de la recherche des sentiments dans le souvenir.

Pour conclure, nous pouvons avancer que le potentiel interprétatif dont la figuration spatiale du corps est investie nous permet de produire une interaction entre le discours filmique et le discours littéraire. En effet, la syllepse et la métaphore qui s'expriment à travers cette figuration ne sont nullement étrangères au discours proustien sur la mémoire. Il suffit de rappeler le nombre de fois où le narrateur de *la Recherche* a établi un rapport métaphorique entre l'espace et la mémoire avec sa présence comme articulation. Il ressort, de cette étude, que le corps joue un rôle central dans la figuration métaphorique du temps. C'est par sa présence substantive que le télescopage entre l'espace et le temps est assuré.

Références

- ABLALI Driss, « Compte rendu du Congrès international de sémiotique : des théories aux problématiques », *Linx* [En ligne], 44, 2001.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996.
- CHATMAN Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.
- FABBRI Paolo, « Le miroir et l'ombre, spéculations sémiotiques », in *Des théories aux problématiques*, Congrès de l'association française de sémiotique, Limoges, 4-7 avril 2001.
- FONTANILLE Jacques, « La peau du visible : figures, corps et conversion eidétique », in *Le corps au cinéma*, Collection Iris, Marrakech, Actes de colloque, 2014.
- GAMERRE Estelle, *De la littérature au cinéma : la traduction intersémiotique*, Aix-en-Provence, 1999.
- GAUDREAUULT André, *Fom Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, 2009.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
- KRISTEVA Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- LUTAS Liviu, « Sur la syllepse narrative », in *Poétique*, n°168, 4/2011.
- Pier John, Schaeffer Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II : la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III: le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

MERIAM AZIZI-ZYSERMAN holds a DEA in contemporary literature and a Master2 Research in Cinéma et Audiovisuel from Paris 3 Sorbonne Nouvelle University. She is a Ph.D. candidate of Language Sciences at the University of Lorraine. Her doctoral thesis is about film adaptations of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, seen from a semiotic point of view. She authored many articles and interviews on cinema and literature.

« Ils sont du décor qui bouge »¹: corps « plastiques » en scène

MARIE CLÉREN*

Abstract: «*They are Moving Décor*»: «*Plastic*» *Bodies on Stage*. In the XX century, many painters collaborate on theater plays or ballets bringing a new « plastic » dimension on stage. Whether in *Skating Ring* from Canudo ou *La Création de monde* from Cendrars, in *Parade* from Cocteau or *Coucou Bazar* from Jean Dubuffet, characters wear suits that make them look like hybrid creatures and turn them into elements of the setting. Colors and chosen patterns integrate them to those « animated » pictures and raise the question of the future of the actor's body in such performances. We can wonder if the implication of painters on stage has consequences on acting or choreography. Dubuffet, for exemple, advocates slowness in a theater of the body that owes Artaud's theory. Léger, on the other hand, claims objects life and describes the dancers as « mobile decors ». That breeds a mechanical play very close to Charlie Chaplin. In this way, collaboration between painters and poets lead to a change of the body's status on stage. This change is something that we can relate to: it becomes, in these kaleidoscopic shows, the piece of a puzzle that the eye of the spectator has to reconstitute. Having studied the metamorphoses of the body of the actor under the brush of famous painters, we can see the consequences of these transformations on the game of the one who becomes "figure" (Dubuffet) or "dancer-machine" (Schlemmer). Pull what the constraints compulsory for the body on the direction of these "alive paintings"?

Keywords: Dance, body, plastic arts, mechanical movement, Fernand Léger, Fortunato Depero, Jean Dubuffet.

Qu'il s'agisse des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1906-1907) ou du *Mécanicien* de Léger (1920), le corps humain a souvent été malmené par les représentants de l'avant-garde à l'aube du XXe siècle. Or, de nombreux peintres

¹ Cocteau Jean, « Le Bœuf sur le toit », *Théâtre complet*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2003, p. 27.

* Agrégée de Lettres Modernes, Doctorante en littérature comparée à l'université de Paris 4-Sorbonne sous la direction de M. le Professeur Bernard Franco, ATER à l'Université de Caen-Basse-Normandie, e-mail : marie.cleren@unicaen.fr.

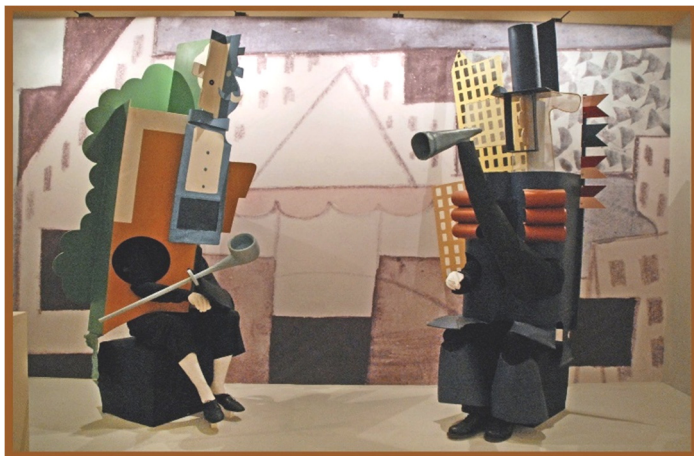
proposant des esthétiques novatrices qui rejettent l'illusionnisme et la perspective et adoptent un langage de formes « cubistes » ou « tubistes », ont collaboré à des spectacles d'un genre nouveau que l'on peut, à l'instar de Dubuffet, qualifier de « tableaux animés ». Leur travail plastique a non seulement influencé la scénographie mais a également remodelé le corps, devenu matériau vivant. Paradoxalement, c'est surtout dans des ballets que les plasticiens vont chercher à appliquer leurs idées ; or, l'harmonie qui se dégage généralement du corps dansant est brisée par des attributs encombrants, parfois disgracieux, qui entravent les mouvement du danseur, et ce au profit d'une harmonie d'ensemble. Le statut du corps dans ces spectacles kaléidoscopiques nous interroge : il devient ici la pièce d'un puzzle que doit reconstituer l'œil du spectateur. Après avoir étudié les métamorphoses du corps de l'acteur par le pinceau de peintres renommés, nous pourrons voir quelles sont les conséquences de ces transformations sur le jeu de celui qui devient « figure » (Dubuffet) ou « danseur-machine » (Schlemmer).

Des corps-objets remodelés

En collaborant aux Ballets Russes de Serge de Diaghilev, Picasso va profondément bouleverser l'esthétique chorégraphique d'une troupe qu'incarnait la virtuosité et l'agilité d'un Nijinsky. Les costumes de *Parade*, ballet de Cocteau représenté le 18 mai 1917, sur une musique de Satie, marqueront particulièrement les esprits ; En effet, ces personnages imposants, aux corps fracturés, qui organisent la réclame devant un chapiteau de cirque paraissent tout droit sortis d'un tableau du maître cubiste et rappellent *Le Guitariste* (1911) ou *L'homme avec une pipe* (1914).



Picasso, *Le Guitariste*, 1910,
Musée Beaubourg.



D'après Pablo Picasso : Costume pour le Manager français (gauche) Costume pour le Manager américain (droite), *Parade* (1917). Ballets russes dirigée par Serge de Diaghilev Argument : Jean Cocteau Musique : Eric Satie Décors et costumes : Pablo Picasso Chorégraphie originale : Léonide Massine. Exposition Ballets russes Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

Ces créatures en carton, devaient introduire sur scène une fausse réalité scénique qui tournerait en dérision l'existence des vrais danseurs, la Petite fille, le Chinois et l'Acrobate. Il semble que pour la réalisation de ces costumes, l'expérience de Picasso à Rome en 1916 ait été déterminante dans l'élaboration du projet sans qu'il faille, comme le fit Depero, taxer le peintre espagnol de plagiat. Les artistes futuristes, tels Prampolini et Balla, avaient songé eux aussi à un costume qui prolonge le corps du danseur qu'ils qualifièrent de « moto-bruitiste » :

Les costumes appartiennent à la vraie forme de la chorégraphie futuriste. En effet, pour celle-ci, l'élément humain a pour but d'intensifier, voire de provoquer des sensations nouvelles chez le spectateur, en créant de nouveaux hiéroglyphes dynamiques et sonores qui complètent ou interrompent le déroulement de l'action scénique. Et c'est là le motif pour lequel, en plus du personnage, se déplaceront aussi isolément certains éléments du costume. Dans ce cas, ce qui compte n'est pas l'aspect pratique du costume, mais le fait qu'il s'agit d'une scène de théâtre ou plutôt d'une chorégraphie. Avec cette nouvelle forme de costumes moto-bruitistes, la chorégraphie acquiert une nouvelle forme de costume mécanique considéré comme le vrai costume moderne.²

² Prampolini à Pratella, lettre autographe, 11 juillet 1915, coll. Privé, in Giovanni Lista, *La scène futuriste*, CNRS, 1989.

Dans ses projets pour *Le Chant du Rossignol* et *Le Jardin Zoologique*, commandés puis abandonnés par Diaguilev, Depero va mécaniser l'acteur-danseur en le subordonnant à la scène grâce à un maquillage outrancier, des masques ou des costumes mécaniques. L'organisateur des Ballets Suédois, Rolf de Maré, va, quant à lui, faire appel à Fernand Léger dont il collectionnait les tableaux depuis 1916, pour insuffler sur la scène de la danse un vent de nouveauté. Dans *Skating Rink*, dont la première a lieu le 20 janvier 1922 au Théâtre des Champs-Élysées, Fernand Léger essaie de résoudre le conflit entre le danseur mobile et le décor immobile en ordonnant les danseurs par masses parallèles et contrastées et en opposant dix personnages *rouges accélérés* à dix personnages *jaunes ralentis*. Le Fou, vêtu d'un habit asymétrique noir et blanc et incarné par Jean Börlin, est mis en valeur dans cet ensemble multicolore. Pour *La Création du monde*, créée le 25 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées, Léger a conçu les costumes comme des sculptures, s'inspirant de planches de deux publications : *Negerplastik* de Carl Einstein et *African Negro Art : its influence on modern art* de Marius Zayas. Dans un dispositif sans profondeur (seulement cinq mètres de fond), le peintre adopte le principe d'une frise animée dans laquelle se meuvent des danseurs portant de lourds costumes en bois. Selon le peintre, l'obstacle à la nouveauté est l'attitude du « danseur-vedette » qui cherche à tout prix à bien faire sans vouloir se renouveler :

Qu'ils se décident à être plus chorégraphes que vedettes, qu'ils consentent à devenir partie du spectacle « à égalité », qu'ils acceptent le rôle de décor-mobile, qu'ils dirigent eux-mêmes l'avènement de l'objet-spectacle. Alors vous verrez apparaître sur la scène nombre de moyens entièrement nouveaux qui jusque-là étaient restés dans l'ombre, « dans la coulisse », alors vous aurez le mécanisme des inattendus plastiques, qui pourront jouer et animer la scène.³

Léger appelle ici à multiplier les matériaux pour surprendre la spectateur et, selon lui, la destruction de la proportion humaine, la mécanisation du corps, et le mouvement du décor sont les meilleurs moyens pour susciter la surprise. D'après lui, pour que le public, immobile dans une salle inanimée et noire, ait envie de passer la rampe, il faut que la scène soit pleine de vie, de lumière et de mouvements ; il prône donc la multiplication de « passages plastiques ».

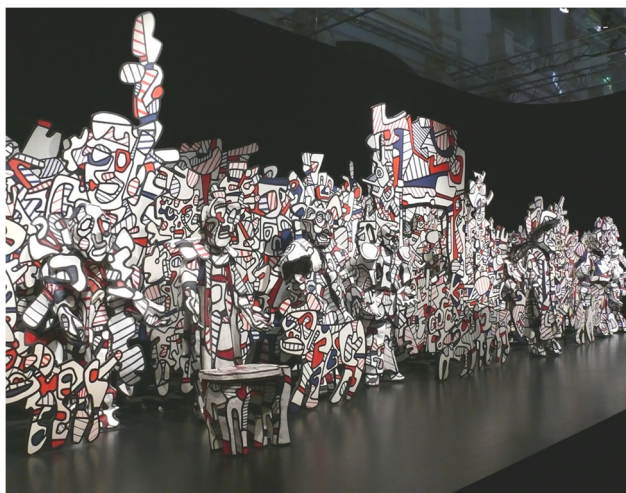
Un demi-siècle plus tard, en 1977, les personnages du « Bal de L'Hourloupe » vont peupler le *Coucou Bazar* de Jean Dubuffet, et ces « découpes » mobiles, réaliseront tout au long du spectacle des « figures » en se déplaçant sur des « praticables » devant un fond noir et modifiant l'aspect du décor.

³ Fernand Léger, « Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », 1914, in *Fonctions de la peinture*, Gallimard, 1996, p. 118.

Les danseurs sont entourés d'une quinzaine de découpes figurant des personnages (homoncles, animaux ou végétaux) et manipulées par des machinistes ; tantôt ce sont les découpes qui effectuent les mouvements, tantôt ce sont les acteurs. Les costumes sont d'abord préparés par le peintre sur du papier armé et peint que reproduisent des tôleiers en une tôle d'aluminium sur lesquels les couturières mouleront des tarlatanes amidonnées, « afin que pour finir des danseurs hideusement masqués s'en harnachent de la tête au pieds et se trémoussent devant de grands décors peints à cette fin ».⁴ La même année, Joan Miro participe à la création de *Mori el Merma*, une adaptation d'*Ubu Roi*, avec la troupe La Claca, et il prépare à cette occasion des costumes en tissu et carton aux formes audacieuses, bosselées et gélatineuses en utilisant des couleurs vives et tranchées.



Personnage de *Coucou Bazar*,
Musée des Arts Décoratifs,
Paris, 2013



Coucou Bazar

Au niveau du costume, deux conséquences découlent de l'intervention des peintres dans le spectacle : d'une part, les personnages n'ont pas taille humaine et leurs corps alourdis sont gigantesques et, d'autre part, les costumes et masques les dissimulent presque intégralement, opérant ce que Didier Plassard

⁴ Jean Dubuffet, Lettre à Raymond Queneau, 27 mai 1972 in *Dubuffet*, Centre Pompidou, Paris 2001, p. 402.

appelle la « mise en effigie »⁵, « sous le terme de *mise en effigie* doivent être compris aussi bien le recours au simulacre réel de l'exhibition, par le comédien, des signes de l'artificiel : corps contraints, dissimulés partiellement ou dans son entier, expression nulle, gestuelle déshumanisée ». Tout ceci va de pair avec le refus de toute forme de psychologie dans le spectacle. Notons que cet effacement de l'humain ne date pas d'aujourd'hui : dans l'antiquité, prothèses et postiches étaient utilisées dans un but comique ; tandis que l'*onkos* et l'*himation* procuraient au personnel de la tragédie un aspect étrange et inquiétant. F. Léger remarque en effet que les masques antiques étaient utilisés comme moyen du spectacle : « Déjà, ils voulaient transformer la figure »⁶. Quels que soient les spectacles dans lesquels ils jouent, les interprètes de ces ballets se plaignent de la difficulté à supporter ce harnachement. La question qui se pose alors est de savoir si les peintres, en sculptant le corps-en-scène ne l'a pas transformé en pièce de musée ?

Skating Rink a été joué la première fois en 1922, la même année *Das triadische Ballet (Le Ballet triadique)* de Schlemmer. Pour le théoricien du Bauhaus, les entraves corporelles répondent à sa quête d'une harmonie d'ensemble et il revendique donc un retour au masque et au costume rigide, selon le modèles des automates des récits d'E.T.A Hoffmann ou de Heinrich von Kleist. En effet, à l'origine du ballet triadique, nous trouvons les livres de proportions du XVI^e siècle et les travaux de Dürer qui cherchent à établir une parfaite harmonie entre figure humaine et espace. Schlemmer va chercher à intégrer le corps à une scène « abstraite » organisée en fonction de formes, lignes et couleurs respectant les lois fondamentales d'intégration du vivant dans l'espace : contrairement à la scène illusionniste, l'homme doit être ici « refondu » pour s'adapter à l'espace.

Le corps lui-même peut permettre sa mathématique en évidence en déchaînant sa mécanique corporelle et désigne alors les domaines de la gymnastique et de l'acrobatie. Des accessoires, tels que des barres (la barre horizontale de l'équilibriste) ou échasses (éléments verticaux) permettent, en tant que « barres de prolongement des organes du mouvement », de donner vie à l'espace dans ses relations de charpente linéaire. Des sphères, des cônes, des cylindres permettent de lui donner vie dans ses relations plastiques. C'est le chemin qui mène au « costume » plastique-spatial, libéré ainsi de toute réminiscence de style, et que l'on peut nomme *Sachlichkeit* (objectivité), « mise en forme ou style », compris dans un sens neuf et absolu.⁷

⁵ Didier Plassard, *L'acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie, L'Âge d'homme*, 1992. p. 13.

⁶ *Op. cit.*, p. 117.

⁷ Oskar Schlemmer, «Mathématique de la danse», *Théâtre et abstraction, L'Espace du Bauhaus*, trad. Par E. Michaud, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 31.

On ne peut donc pas parler d'une crise du personnage ni de sa disparition, il s'agit davantage d'une métamorphose du corps qui réponde aux critères de la modernité.

Décors animés

Les peintres qui interviennent sur la scène semblent vouloir donner à la scénographie l'aspect d'un « tableau animé ». Celui-ci se distingue du « tableau vivant », genre qui trouve son origine dans les mystères du Moyen Age ou les crèches vivantes de la Renaissance, qui va atteindre son apogée au XVIIIe siècle et dans lequel des amateurs se réunissent pour reproduire l'œuvre d'un peintre connu. Ici, il s'agit pour un peintre de faire vivre sa toile. Le fait que des artistes cubistes ou futuristes se soient préoccupés de question de scénographie est signe aussi du rejet de la conception diderotienne de la scène comme « tableau » réaliste. Le tableau animé qui nous occupe relève de l'abstraction picturale. Comme dans leurs toiles, Picasso, Léger ou Dubuffet, ont fait voler en éclat, au théâtre, la règle des trois unités classiques : unité de point de vue, unité de lieu et unité de temps. La construction n'est plus régie par la perspective mais par une armature d'axe impersonnelle. La géométrie ayant remplacé les formes de la nature, les éléments de la toile perdent leur identité prédéterminée et se confondent. Enfin, au lieu d'un moment figé dans le temps, les peintres évoquent le devenir perpétuel de l'existence.

Selon les termes de Dubuffet lui-même,

Il [le spectacle] doit apparaître non comme une production proprement théâtrale mais comme une peinture- ou un ensemble de peintures - dont certains éléments sont (discrètement ou modérément) animés d'un peu de mobilité. L'effet visé est de porter par là l'esprit du spectateur à regarder tous les éléments d'ensemble des peintures (et non pas seulement ceux qui bougent effectivement) comme susceptibles de mobilité. Il s'agit de les douer par là d'un semblant de vie, ou du moins d'intensifier leur pouvoir d'évoquer un monde de figures incertaines et instables, en perpétuelle instance de combinaisons transitoires et de transformation.⁸

L'auteur considère comme une expérience intéressante de se « trouver transporté au sein d'une image, non plus dans aucun monde physique, mais dans un monde d'irréelles transpositions mentales fallacieusement dotées de corps. »⁹ La scène forme alors un gigantesque kaléidoscope engagé dans un mouvement perpétuel et cette confusion des corps et des décors qui aboutira à

⁸ *Op. cit.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

l'expérience d'un théâtre abstrait. A. Jarry évoquait des « décors héraldiques », « c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme, toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniquement sur ce champ de blason ».¹⁰ C'est la peinture nabi de Vuillard ou Maurice Denis qui, en effaçant toute profondeur par l'étagement des plans, l'abandon des ombres et reliefs et la simplification des contours et contrastes chromatiques accentués, a réduit la toile et la scène à une surface pure.

Sur cette scène qui évoque la « couleur dansée » de Sonia Delaunay¹¹, ou le « théâtre de la couleur » de Ricciardi, « un théâtre où l'action profonde du drame trouverait son épiphanie scénique dans les mouvements chromatiques anti-naturalistes : atmosphère d'ensemble, virages de couleurs, faisceaux et mouvements de lumière-colorées »¹², les éléments scéniques sont le corps même de la représentation. Du côté futuriste, Balla parle de « tableau en mouvement » ou de « tableau-danse » pour la « Danse de l'hélice », qui sera finalement réalisée par Prampolini en 1927 :

Les danseuses, en faisant bouger de diverses façons les hélices, tournent vertigineusement en se déplaçant en ellipse sur le plan du tableau scénique, qui grâce à leur danse et au mouvement des lumières, devient une concrétisation magique de l'œuvre abstraite du peintre. Le tableau-danse dure cinq minutes.¹³

Les artistes italiens vont chercher à appliquer sur la scène les principes du dynamisme plastique énoncés par Boccioni : « figure + milieu ambiant ». Léger, quant à lui, parle d'objet-spectacle : « Les objets, les lumières, les couleurs de fixes et restreintes qu'elles étaient, deviennent vivantes et mobiles. »¹⁴ et souligne leur « personnalité », ainsi que leur « force plastique ». Jean Dubuffet insiste lui aussi sur cette vie des choses, qui avait déjà été proclamée par Picasso :

La notion d'être, ou d'objet, résulte seulement d'une concentration du regard sur un point avec délimitation arbitraire d'un lieu privilégié ; mais la pensée, une fois libérée de son conditionnement a le pouvoir d'attribuer cette notion à tout lieu que ce soit et de donner existence où bon lieu semble à des objets ou des êtres. La distinction entre objets et fonds est alors abolie.¹⁵

¹⁰ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, Paris, septembre 1896.

¹¹ « [La danseuse aux disques] Codréano avait magnifiquement dansé la couleur.[...] Avec un grande sensibilité, Codréano, en modifiant la position des plans, créait et transformait perpétuellement le rapport des couleurs. On obtenait ainsi un nouveau langage de la couleur d'où toute description était bannie ». « La Couleur dansée ».

¹² G. Lista, *op. cit.*, p. 354.

¹³ Balla, *L'impero*, n°244, Rome 14 octobre 1927, p. 3, cité par Lista.

¹⁴ F. Léger, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵ J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 82.

Le spectacle est placé sous le signe de la mobilité, voire de l'inversion des rôles : les praticables, parfois motorisés ou télécommandés, se confondent avec les costumes blancs cernés de noirs et tachés de rouge et bleu des personnages. Dans *Skating Rink*, Léger réduit la profondeur au minimum et évite soigneusement la perspective : la partie supérieure de la scène, composée de couleurs géométriques tranchées, était immobile, tandis que la partie inférieure était mobile grâce aux danseurs vêtus de costumes répartis régulièrement selon leurs coloris, créant ainsi « une liaison profonde entre décors et danseurs, entre la mobilité de ceux-ci et l'immobilité des couleurs », « en une sorte de montage dynamique », ainsi que l'indique Giovanni Dotoli¹⁶. Dans le ballet *La Création du Monde*, conformément aux principes énoncés par le peintre, les personnages rentrent eux aussi dans « le rang plastique ». Les éléments de la faune et la flore vont peu à peu apparaître autour des trois déesses, Nzamé, Medere et N'kva : chaque feuille d'arbre qui pousse donne naissance à un animal et le librettiste insiste sur la « mobilité continue de la scène par déplacement des décors et des personnages fictifs ou réels » et « l'animation de la scène par naissance d'un arbre et de divers animaux »¹⁷. Ce dispositif inspirera le ballet de Prampolini, *Psychologie des machines* (1924), reprenant le jeu combinatoire entre forme humaine et non-humaine. Sur une des photographies conservées du spectacle, on peut voir la toile abstraite aux motifs géométriques devant laquelle se tiennent les personnages pourvus de masques mécaniques. Dans le projet pour le *Chant du Rossignol* de Depero (1917) qui sera finalement abandonné par de Diaghilev, les danseurs vêtus de cuirasses composées d'éléments géométriques aux mouvements saccadés se marient parfaitement au macrocosme végétal : « Les danseurs devenaient ainsi le support-moteur d'un jeu plastique de volumes chromatiques, pratiquement imprévisible dans sa complexité, faisant de la scène un immense kaléidoscope »¹⁸.

La danse investie de la sorte par les peintres reste-t-elle de la danse. C'est un reproche qui a souvent été fait au Ballets suédois par exemple : « Ils sont intelligence et peinture plus que danse », commente Fernand Divoire en 1923. La critique est encore plus vive chez Levinson : « Jamais on ne fera œuvre de danseur en traduisant par des mouvements saltatoires les conventions propres aux arts plastiques ». Malgré tout, cette collaboration des deux arts est féconde :

¹⁶ Giovanni Dotoli, «Ricciotto Canudo et les Ballets Suédois : *Skating Ring*,» in *Arts en mouvements, Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*, Presse Universitaires de Méditerranée, Montpellier, 2008, p. 107.

¹⁷ Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 463.

¹⁸ Lista, G., *op. cit.*, p. 336.

A quelques exceptions près, la relation entre la danse et la peinture ne se révèle pourtant pas si univoque dans les Ballets Suédois. De leurs propositions plastiques et animées se dégage avant tout le souci de travailler la relation dynamique entre deux formes d'expression complémentaires. Le corps dansant et le décor participent l'un et l'autre à la constitution d'une forme à la fois plastique et mobile, se développant simultanément dans les deux dimensions de l'espace et du temps.¹⁹

Selon Laurent Guido, cette manière de recouvrir le corps du danseur n'empêche pas le mouvement mais consiste à mettre en place une nouvelle logique du spectacle où tous les éléments convoqués servent à la structuration de l'ensemble. Cette « peinture en mouvement perpétuel » sera réalisée plus tard chez Alwin Nikolais.

La mécanique des corps

Dans ce contexte, le travail du corps évolue ; il est soumis à des contraintes matérielles ainsi qu'à un rythme mécanique précis. En conséquence de l'appartenance au registre pictural, la notion de « transposition » émerge, avec l'idée que les danseurs doivent adopter des mouvements très différents de ceux qui se rencontrent dans la vie normale. Cocteau aussi évoque cette contrainte du costume sur le mode chorégraphique :

Pour les quatre personnages [les managers], il s'agissait de prendre une suite de gestes réels et de les métamorphoser en danse sans qu'il perdissent leur force réaliste, comme le peintre moderne s'inspire d'objets réels pour les métamorphoser en peinture pure sans pour autant perdre de vue la puissance de leurs volumes, de leurs matières, de leurs couleurs, de leurs ombres. [...] Dans *Parade*, la danse ne découle pas d'une imagination d'ordre purement décoratif, mais d'un désir de grossir le réel, de pousser le détail des rythmes familiers jusqu'au vocabulaire de la danse car seule la vérité, même recouverte, possède la vertu d'émouvoir.²⁰

On retrouve exactement cette idée de transposition dans le texte de Léger : la figure humaine n'aura de valeur, selon lui, que « transformée », « le geste réglé »²¹. Le peintre insiste sur le rejet du réalisme, la déconnexion des thèmes de la vie humaine dans la recherche des acteurs. Un spectacle dans

¹⁹ Laurent Guido, « A. Levinson contre les Ballets Suédois : les enjeux esthétiques de la danse dans les débats parisiens des années 20 », in *Arts en mouvement*, p. 50.

²⁰ Jean Cocteau, *Parade*, Texte de présentation, printemps 1917, manuscrit de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

²¹ F. Léger, *op. cit.*, p. 120.

lequel tout devient théâtre. Pour le peintre, il s'agit d'un exercice intéressant qui lui permet de déplacer les personnages une fois l'œuvre finie. Dubuffet, par exemple, a déjà essayé d'animer ses toiles avec des découpes de papier. Il s'est aperçu que les « mouvementations » des objets eux-mêmes étaient dignes d'attention. Les pièces réalisées, rigides et lourdes, contribuent à cet effet de pesanteur: certains costumes sont même conçus comme de véritables carapaces destinées à contraindre les gestes des protagonistes. D'où l'idée d'un ballet très lent, dansé par des danseurs experts à la manière de l'Orient. «[...] dans tous les domaines, ce qu'il faut, c'est raréfier, c'est appauvrir ». Sophie Duplaix souligne la parenté entre le texte d'Artaud « Sur le théâtre balinais » et *Coucou Bazar*. Elle rapproche également l'œuvre de Dubuffet du travail de Mnouchkine pour *1789, 1793 et L'Âge d'or*, dont le Théâtre du Soleil se trouvait proche de son atelier²². Aussi, Dubuffet préconise-t-il pour son spectacle une extrême lenteur des déplacements: « Les porteurs de costumes devront se mouvoir peu et avec grande lenteur. Ils devront même par moment conserver une quasi-totale immobilité. Ils devront se tenir constamment non pas en groupes mais dispersés, mêlés aux éléments peints fixes de manière à peu s'en distinguer. »²³. [...] C'est au théâtre Nô que fait référence l'auteur du *Bal de L'Hourloupe*: « Ce pourrait être l'occasion d'inventer des danses d'une sorte nouvelle: des danses extrêmement ralenties et à base d'immobilité, chaque acteur se bornant à mouvoir légèrement, qui une main, qui un genou, qui une épaule ».²⁴ L'intervention du peintre conduit ici à une stylisation, à une épuration des mouvements, comme le jeu de l'acteur japonais qui évite tout réalisme. La composition du spectacle, qui se divise en treize figures, laisse entrevoir une chorégraphie extrêmement minutée, qui à New York, comme à Paris, laissera l'artiste insatisfait. Seuls ses écrits nous donnent une idée de ses attentes: Dubuffet souligne à plusieurs reprises l'importance de la frontalité des acteurs, ainsi que de l'économie du geste.

Les mouvements et déplacements des acteurs devront tenir compte constamment du caractère particulier du spectacle qui est celui d'un vaste tableau dans lequel les personnages figurés changent progressivement de place (avec lenteur) par rapport aux fonds devant lesquels ils apparaissent, et auxquels ils doivent cependant rester liés et, en quelque sorte, appartenir. Il s'agit d'un spectacle essentiellement visuel.²⁵

²² Sophie Duplaix, « Coucou bazar, pièce de théâtre? », *op. cit.*, p. 27-28.

²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

Une simple rotation de la tête, ou une légère agitation d'une épaule ou d'un pied, suffira à créer le spectacle, tout le reste du corps demeurant immobile.

Les mouvements des acteurs prendront en effet d'autant plus de relief et de vertu spectaculaire qu'ils seront peu nombreux et qu'ils auront peu d'ampleur. Ils faut créer une animation scénique si sobre, si raréfiée, que le moindre mouvement de chacun des acteurs soit perçu comme un phénomène. Il faut que ces mouvements soient extrêmement simples et soient aussi très caractérisés ; il faut qu'ils puissent faire l'objet d'un dénombrement précis ; il faut que chaque acteur soit à l'avance en possession d'une partition complète de tous les gestes pour la totalité de son rôle.²⁶

Miro, qui avait participé lui aussi activement à la réalisation de *Mori El Merma*, avait de son côté demandé aux acteurs d'accentuer la pureté de leurs gestes. Tout comme Cocteau, qui évoque le ralenti auquel doivent évoluer les protagonistes du *Bœuf sur le toit*, qu'il compare à des « scaphandriers ». Cette lenteur est également recommandée par Blaise Cendrars dans les notes sur la réglementation de la mise en scène de *La Création du monde* : « Rythme général lent et grave ; s'accentue à certains moments, mais reste plutôt solennel et cérémonieux. »²⁷

Dans l'autre ballet de Léger, les gestes doivent suivre une réglementation précise et minutée pour obtenir l'effet de « tableau animé ». Son intérêt porte davantage sur la mécanique du geste, dont le modèle est Charlie Chaplin : la référence au comédien de *The Rink* est en effet implicitement suggérée par le titre et le peintre lui témoignera son admiration dans les illustrations qu'il réalisera pour *La Chaplinade* d'Yvan Goll (1920), ainsi que dans le scénario de *Charlot cubiste* dont il tournera deux scènes. Charlot, « le seul génie véritable qui ait su créer un vocabulaire des gestes » (Canudo), associe à une silhouette désarticulée une démarche sautillante réunissant tout ce que l'artiste aime dans le cirque et le musique-hall : un corps aux parfaits rouages mécaniques. Dans la critique de l'époque, les déplacements de Charlot sont comparés à de la danse dans la mesure où ce sont le réglage précis des mouvements chorégraphiques et la stylisation des gestes qui suscite le comique :

Cette suite de mouvements sans cesse renouvelés, de changements abruptes de direction, s'origine dans la conception d'un art plastique libéré de la contrainte de l'immobilité où le corps symbolise les aspirations à une expression artistique faite de lignes et de volumes en constante modification.²⁸

²⁶ *Coucou Bazar*, op. cit., p. 89.

²⁷ B. Cendrars, *Anthologie Nègre*, op. cit., p. 463.

²⁸ L. Guido, *L'Age d'or du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007, p. 339.

Cette esthétique du mouvement peut être interprétée de deux manières : soit la caricature est un procédé chorégraphique qui exagère le geste humain, soit elle est un moyen de ne garder que l'essentiel de l'élément représenté. Cocteau et les peintres-dramaturges futuristes ont également exalté l'adoption de mouvements mécaniques, inspirés de l'univers circassien des Medrano ou des Fratellini, qui utilisaient le corps humain comme une machine. L'auteur de *Parade* compare le cheval du ballet à la « monture de Charlie Chaplin », tandis que la danse de la petite fille imite celle du comédien. En outre, pour *Skating Ring*, Borlin a exploité le motif du film de Charlot, le patin à glace, dotant les patineurs de mouvements chaotiques qui s'harmonisaient avec la toile de fond géométrique. Pour Léger, l'essentiel réside dans la préparation d'un « ordre plastique nouveau et prépondérant » dans lequel il s'agira de faire vivre l'homme contemporain :

Selon lui, le ballet relève précisément de la branche ornementale de l'art qui s'efforce de réconcilier l'individu avec son milieu, en inventant des formes spectaculaires d'une nouvelle architecture dynamique, vivante et profondément jubilatoire. Entièrement fondus dans le décor stylisé d'une nature en travail, les interprètes humains de ce tableau mobile s'effacent derrière le spectacle «grandiose, dramatique» de cette recreation abstraite de l'univers. La danse n'est alors plus qu'un moyen comme le reste de ce nouveau théâtre mécanique à l'image de celui du monde, dont Cendrars paraît réinventer le genèse mythique.²⁹

Si l'application des arts plastiques à la scène peut entraîner deux orientations différentes concernant la gestuelle de l'interprète, il faut en conclusion souligner ce qui réunit ces deux disciplines artistiques : la quête du rythme. Entre la peinture et la danse : le rythme qui est au centre de la théorie de la correspondance des arts est le point commun essentiel. Il apparaît comme la notion la plus adéquate pour déterminer les agencements entre les différents paramètres du spectacle : « Le terme permet en effet de rendre compte des deux dimensions de l'espace (le rythme d'une composition spatiale) et du temps (le rythme comme ordonnance du mouvement) »³⁰. Au terme de cette étude, il apparaît que les peintres ont tenté de créer un nouvel ordre scénographique dont les contraintes influent sur la gestuelle des acteurs-danseurs. Même si les expériences de Léger, de Dubuffet ou des peintres futuristes restent exceptionnelles, elles auront des suites ponctuelles comme dans *Requiem* de Ligeti, (1971), dont

²⁹ Cécile Schenck, « La Danse inhumaine, fonctions de la chorégraphie dans l'œuvre d'art totale des ballets Suédois », p. 59.

³⁰ Guido, *op. cit.*, p. 50.

les trois couleurs des costumes pensés par Sobrino se répondent au gré du mouvement, *Peut-on danser un Paysage ?* de Karel Appel (1987) ou *Graduation* de Bernar Venet (1987), qui mériteraient elles aussi une étude approfondie.

Références

- Arts en mouvements, Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*, Textes réunis et présentés par Josiane Mas, Centre d'étude du XXe siècle, Université Paul Valéry-Montpellier, Presse Universitaires de Méditerranée, Montpellier, 2008, p. 107.
- Cendrars Blaise, *Anthologie nègre*, Denoël, Paris, 2005.
- Dubuffet, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris 2001.
- Cocteau Jean, « *Le Bœuf sur le toit* », *Théâtre complet*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2003.
- Cocteau Jean, *Parade*, Texte de présentation, printemps 1917, manuscrit de la BHVP.
- Dubuffet Jean, *Coucou Bazar*, Les Arts Décoratifs, Paris, 2013.
- Guido Laurent, *L'Âge d'or du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007.
- Léger Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris, 1996.
- Lista Giovanni, *La Scène futuriste*, CNRS, Paris, 1989.
- Die Maler und das Theater im 20 Jahrhundert*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1986.
- Plassard Didier, *L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie, L'Âge d'homme*, 1992.
- Schlemmer Oskar, *Théâtre et abstraction, L'Espace du Bauhaus*, trad. Par E. Michaud, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

Webographie

- Jarry Alfred, De l'inutilité du théâtre au théâtre, <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/textes-critiques-page-18--33.html>

MARIE CLÉREN is holder of the Agrégation of Modern Literature. She prepares a PhD in Comparative Literature, entitled « From figuration to abstraction, exchange and influence between painters and poets in Europe, from 1909 to 1933 », at the University of Sorbonne-Paris IV, under the direction of Professor Bernard Franco. After ten years teaching in Junior high school, she works as research and teaching assistant at the University of Caen-Basse-Normandie and she is a professor of theater history and theory. Her fields of interest include art history, theatre, literature, dance, and the idea of the synthesis of the arts, especially in the XX century.

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

La possibilità del Teatro

ANCA MĂNIUȚIU*, ȘTEFANA POP-CURȘEU**

From December 9th to December 14th, one could attend the exceptional event that took place at Era di Pontedera Theatre, Italy: “La possibilità del Teatro – un incontro di riflessione e confronto (*The Possibility of Theatre, an Encounter of Reflection and Confrontation*)”. The first volume (out of 4) of the Italian edition of Grotowski’s Collected Texts, under Carla Pollastrelli’s careful survey, was released, in a beautiful format, at the Casa Usher Publishing House. On that occasion, Fondazione Pontedera Teatro together with the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards organized an International Meeting devoted to the topics emerging from the early texts of Grotowski’s. A number of lectures and round tables gathered famous personalities of the world of Theatre, a large number of critics, directors and theatre makers who have read, have known or have been close to Jerzy Grotowski and his heirs.

Besides the exceptional quality of the performances and concerts given by the two groups of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, led by Thomas Richards and Mario Biagini, the company of these wonderful people and artists was overwhelming. We thus thank Roberto Bacci, the director of The Fondazione Pontedera Teatro, Carla Pollastrelli and the whole team for making this real human and theatrical meeting possible.

* PhD Associate Professor, Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television, Cluj-Napoca, Romania, e-mail: anca.maniutiu@yahoo.com

** PhD Assistant Professor, Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television, Cluj-Napoca, Romania, e-mail: pop_curseu@yahoo.com

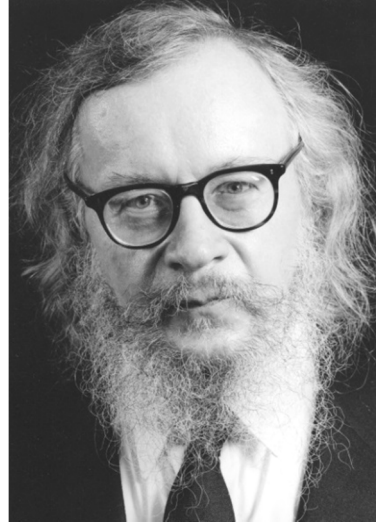


At the encounter in Pontedera with Mario Biagini, Renata Molinari, Carla Pollastrelli and Roberto Bacci (photo Ștefana Pop-Curșeu)



At the encounter in Pontedera with Georges Banu, Goffredo Fofi, Piergiorgio Giacchè, Thomas Richards and Mario Biagini (photo Ștefana Pop-Curșeu)

The Workcenter of Jerzy Grotowski was founded in 1986 in Pontedera, Italy at the invitation of the Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale of Pontedera, Italy (now: Fondazione Pontedera Teatro). It is here that for the last thirteen years of his life Grotowski developed a line of performance research known as Art as vehicle, which he continued until his death in 1999. Within this creative investigation, he worked very closely with Thomas Richards whom he called his “essential collaborator,” eventually changing the name of the Workcenter of Jerzy Grotowski to include that of Richards. During these thirteen years of intense practical work, Grotowski transmitted to Richards the fruit of his lifetime research, what he referred to as “the *inner* aspect of the work.” Grotowski entrusted Richards and Mario Biagini, a key member of the Workcenter team since its beginnings, as the sole legatees of his Estate, which includes his entire body of written work. Grotowski specified that this designation constituted a confirmation of his “family of work.” Since 1999, acting as the Workcenter’s Artistic Director and Associate Director, respectively, Richards and Biagini continue to develop the Workcenter’s line of performance research. Today, the Workcenter is comprised of 18 artists from 9 countries.¹



¹ See <http://www.theworkcenter.org>.

*« Le théâtre comme un champ très large de pratiques
du comportement humain »*

**Anca Măniuțiu et Ștefana Pop-Curșeu
en dialogue avec Mario Biagini**



Ștefana Pop-Curșeu : Nous pourrions commencer par quelques questions concernant le Workcenter, plus précisément la manière dont vous travaillez et la manière dont vous sélectionnez les acteurs – membres du groupe.

Mario Biagini : Le noyau du groupe que je dirige a été choisi à partir de six cent demandes.

Anca Măniuțiu : Six cent demandes, par écrit?

M. B. : Oui, par écrit. J'ai commencé par rencontrer tous les Italiens, juste pour parler, puis comme je n'ai pas pu inviter tous les étrangers, j'ai choisi en fonction des lettres de motivation, de leur Curriculum vitae, et après on a fait une sélection qui a duré trois mois. Mais j'avais décidé que depuis le

premier jour de sélection, j'allais commencer un processus de création. Alors, les gens arrivaient en petits groupes, quelques-uns étaient invités à rentrer à la maison après un jour, d'autres étaient invités à rester. Et quelques-uns sont restés du premier jour jusqu'à la fin. Et donc on a commencé à créer avec les gens, comme cela, petit à petit, on a créé un petit noyau, et à la fin on avait un groupe d'environ une dizaine de personnes. Alors avec ces personnes on s'est mis à travailler et dix autres ont été invitées à rester en tant que *guests*. Il y avait une condition: qu'ils aient une vie professionnelle pleine.

A. M. : Justement, je me posais la question si vous avez choisi des professionnels?

M. B. : Pas les gens avec qui j'ai décidé de travailler en permanence, mais les gens que j'acceptais en tant que *guests*, visiteurs ; ils pouvaient venir deux mois, repartir pendant deux mois, revenir trois semaines, mais la condition était qu'ils aient une vie professionnelle pleine. Pour suggérer que cette maladie qu'est le workshopisme (le *workshopping*) ne marche pas ici.

Pareillement, dans le groupe de Thomas¹, les gens ont été sélectionnés sur des lettres mais aussi autrement, parce que nous voyageons beaucoup et souvent nous rencontrons des personnes et il y a une relation qui commence, après on invite cette personne, on la réinvite, enfin, ça dépend des individus, ça dépend aussi du point où nous en sommes dans le travail... Par exemple, maintenant mon groupe va passer à travers une phase de transformation avec la création de leurs nouveaux travaux et nous suivons aussi l'évolution des membres du groupe. Car quand les gens sont en train de travailler sur quelque chose depuis six, sept ans, ils commencent à développer des besoins créatifs et personnels qu'il faut prendre en considération, sinon, le groupe se désintègre. Sinon, les dons, les talents des gens ne deviennent pas une base pour une autonomie artistique. Et moi je veux avoir des collègues autonomes artistiquement, qui soient responsables de leurs propres actes, sur scène, pendant les répétitions, dans l'organisation du travail, dans la création des projets et qu'ils prennent des initiatives.

§. P.-C. : Quand avez-vous mis les bases de ce groupe avec lequel vous travaillez aujourd'hui dans le cadre du Open Program ?

M. B. : J'ai commencé à travailler avec les gens qui sont ici depuis le plus longtemps, il y a sept ans, et pour les gens qui sont plus jeunes dans le groupe, ça fait deux ans que nous travaillons ensemble.

¹ Il s'agit de Thomas Richards, l'autre héritier en titre de Grotowski, travaillant à Pontedera.

A. M. : Et vous avez des répétitions tous les jours...

M. B. : Ah oui, tous les jours. Au minimum huit heures par jour en salle. Puis il y a le travail d'organisation, d'administration et les voyages. Et là il y a un problème, parce que souvent, pour des raisons de survie, puisque nous n'avons pas vraiment de fonds publics, nous finançons notre recherche à travers les projets et à travers la vente des spectacles. Et je pense que nous sommes en Europe peut-être la seule compagnie à ce niveau qui fonctionne avec cette modalité.

A. M. : Vous ne bénéficiez donc pas de fonds publics du tout?

M. B. : Très peu. Bien sûr, il y a la Fondation Era di Pontedera qui participe au budget, mais c'est très peu. Nous avons 20 acteurs...

Ş. P.-C. : Où habitent ces acteurs?

M. B. : Ils habitent dans un village, très près de Vallicelle et ils partagent des appartements (à deux ou trois) avec juste l'essentiel. Parce que de toute façon il n'y a pas beaucoup de temps en dehors du travail.

A. M. : Alors c'est un peu comme dans un couvent.

M. B. : Oui, mais vous connaissez Rabelais, l'abbaye de Thélème, ça ressemble plus à cela... C'était Grotowski qui disait ça. Quelqu'un lui avait demandé si leur travail est comme un monastère. Et il a répondu « Oui, mais, plutôt comme l'abbaye de Thélème ».

A. M. : Mais quel âge avais-tu quand tu as rencontré Grotowski ?

M. B. : Vingt ans. Et j'étais berger. Moi, je venais de la campagne. Et quand j'avais 16 ans je me suis pratiquement enfui et je suis allé à Paris pour travailler dans le théâtre. Je ne connaissais pas le théâtre parce que j'avais vu seulement de l'Opéra quand j'étais enfant. Mes parents m'emmenaient à l'Opéra et je ne comprenais pas un mot, mais j'aimais la machine, cette chose, avec des gens qui regardent et des gens sur scène, c'était fascinant. Et alors, à un certain moment, pendant l'adolescence, il y a eu beaucoup de questions, et j'étais un enfant très maigre, vous savez, je ne jouais pas au foot... et j'étais à la campagne, entouré de gens costauds, et je devais trouver une façon de survivre. Et donc je vivais beaucoup dans ma tête et j'avais beaucoup d'idées et beaucoup

de questions sur le pourquoi des choses, sur ce que je fais, sur ce que je dois faire, sur ce que je suis moi et les autres, et à un certain moment j'ai pensé qu'une façon de passer de la sphère mentale, psychique, vers une sphère matérielle était justement le théâtre.

Alors je suis parti, j'ai trouvé quelqu'un avec qui travailler en France, puis je suis revenu en Italie, je suis retourné travailler dans une ferme, en tant que berger, pour quelqu'un qui avait 500 moutons. Mais un jour, j'étais par hasard à Florence, et j'ai assisté à la conférence de ce monsieur, que je ne connaissais pas... C'était en 1985 et il avait fait un stage de deux mois en Toscane, et à la moitié du stage, il avait donné cette conférence au Gabinetto Vieusseux à Florence qui, après, a été publiée avec le titre « Tu es le Fils de quelqu'un », un texte essentiel pour comprendre certaines choses de sa démarche. Et moi j'ai assisté à cette conférence.

A. M. : Tu étais arrivé tout à fait par hasard ? Tu as vu une affiche ?

M. B. : Oui, par hasard. Et c'était un peu plus drôle, parce que quand j'étais à Paris, un jour j'ai vu une affiche qui disait : « Cours de méthode Grotowski ». Alors, j'avais demandé à un collègue plus expérimenté qui était Grotowski. Et il m'a dit : « Ah, c'est quelqu'un qui organise des rencontres dans les forêts polonaises ». Donc c'était tout ce que je savais. Et puis je suis arrivé à la campagne, et un jour, j'avais ouvert un journal dans un café et j'ai lu « conférence de Grotowski » et alors, Grotowski, Grotowski, c'est le gars qui organise les rencontres dans les forêts... et alors je suis allé, et il faut dire que j'étais un jeune assez arrogant, j'étais très rebelle, agressif, il y avait cette chose qui était restée du temps de l'adolescence, que je n'aimais pas voir les gens mentir. Ça se sent ... et quand j'ai vu ce Monsieur parler, et quand je l'ai vu et j'ai perçu sa présence, je me suis dit : « Aha, il y a donc quelqu'un qui en sait beaucoup, beaucoup plus que moi! »

§. P.-C. : Et qui ne ment pas...

M. B. : Qui ne ment pas et qui incarne une connaissance pratique. Et là je me suis dit « je dois travailler avec ce Monsieur ». Et j'ai tout fait, même des choses pas orthodoxes, mais à la fin j'ai dû me résigner à écrire une lettre, pour participer à la première audition qu'on a faite et j'ai été invité pendant trois semaines de travail, puis on a eu un jour libre, puis on a travaillé encore trois semaines, puis personne ne m'a plus rien dit. Et je suis resté. J'ai commencé à travailler avec Thomas...

A. M. : Donc Thomas Richards était déjà là ?

M. B. : Oui, parce qu'il avait commencé une année auparavant à Irvine. Et nous avons commencé à travailler ensemble et très vite nous avons trouvé cette collaboration que Grotowski a développé, je pense, d'une façon très consciente pendant des années. Quand, il y a sept ans, nous avons décidé de créer deux groupes, c'était à la suite d'une impossibilité. Vous savez, entre moi et Thomas, il y a quelque chose de très, très direct. Quand on travaille il y a une autoroute ouverte, c'est très puissant. Et à l'époque on essayait de trouver la manière dont des membres plus jeunes du groupe puissent entrer dans ce courant énergétique, cette possibilité de connexion et d'action en commun, dans ce champ potentiel qui existait et qui était très concret entre Thomas et moi. Et c'était très difficile, parce que c'était tellement fort... et alors on a pensé qu'il faudrait peut-être commencer à travailler séparément avec différentes personnes. Et là, ça a marché. Et bien sûr, tout de suite, les gens du monde théâtral ont pensé que Thomas et moi nous nous sommes querellés, parce que c'est comme ça que les choses se passent d'habitude. Mais non, il y a entre Thomas et moi une fraternité très forte, parce que lorsque vous travaillez avec quelqu'un pendant presque trente ans, on n'est plus seulement des collègues, c'est autre chose. Je pense que c'est quelque chose que Grotowski a semé, entre nous et pour nous et je pense que c'est quelque chose que nous avons cultivé de façon consciente. Thomas est très sage, très sensible, très intelligent et il sait sentir les besoins, il sait écouter, et il a été très généreux avec moi, il m'a donné beaucoup d'espace. Avant de créer le groupe du *Open Programme* je lui ai dit : « Thomas, moi je cherche deux-trois personnes. À la fin il y avait un groupe de 15 personnes et il a été d'accord. Il en est très content. Vous avez vu *I am America* et vous allez voir *The Living Room*... les deux travaux sont très différents formellement, ils sont très différents. Thomas et moi nous sommes très différents, mais il y a une racine commune, il y a quelques chose qui est en commun, comme un désir, une volonté en commun. Et aussi, maintenant une histoire que nous ne pouvons pas effacer.

A. M. : Et depuis combien de temps travaillez-vous séparément ?

M. B. : Sept ans, mais nous voyageons ensemble. Tous les travaux que je fais, Thomas les voit, moi je vois aussi ses travaux, nous en parlons, nous avons une collaboration très étroite.

A. M. : *Ce serait très intéressant pour nous de comprendre comment tu vois ces racines communes pour l'un et pour l'autre. Ça m'intéresse énormément surtout après avoir vu ton travail, après avoir vu comment tes acteurs du Open Programme ont développé une énergie énorme, leur commitment, comme on dit en anglais – l'engagement. Ça m'a fait penser à ce que Grotowski disait : qu'il ne faut pas mettre un masque mais qu'il faut se dévoiler, s'offrir à son public. Je n'ai vu que le spectacle Dies irae, il y a quelques années (dix ans je crois), mais en ville, dans votre ancien siège je crois....*

M. B. : C'était l'ancien siège du théâtre, non pas de notre lieu de création, car nous travaillons depuis le début à Vallicelle, mais nous avons présenté ce travail au théâtre.

A. M. : *Comment toi et ton groupe assumez-vous cet héritage, ces racines grotowskiennes ... ?*

M. B. : Pour ce qui est des jeunes acteurs, aucun d'entre eux n'a connu Grotowski.

A. M. : *Oui, mais toi tu l'as connu, et en même temps, formellement, car nous savons à quel point la forme était importante pour Grotowski, formellement, ce que tu fais est très loin de ce que j'ai pu voir de son travail. C'est pour cela que j'aimerais savoir comment tu te situes par rapport à cette différence.*

M. B. : Même si ce n'est pas modeste, je vais faire une analogie. Grotowski a toujours dit que son travail est basé sur Stanislavski, mais qu'il ne faut pas confondre la pratique de travail de Stanislavski et ses découvertes et sa recherche avec son esthétique qui est répudiée, parce que liée à une certaine période historique etc.

Je pense que Thomas et moi nous avons une grande dette envers Grotowski. C'est quelqu'un qui a été avec nous très, très généreux. Et il est mort. Et dans la vie, comme le dit Panurge, dans Rabelais, quand il fait l'éloge des dettes, il n'y aurait pas de vie, pas d'univers, s'il n'y avait pas *la dette*. On ne peut pas payer cette dette à Grotowski, parce qu'il est mort, il faut la payer envers quelqu'un d'autre, envers une nouvelle génération. Et il y a aussi cette chose qui dans le théâtre peut être véhicule, qui est ce que Grotowski appelait « travail sur soi-même ». Ça veut dire une sorte de pratique intérieure, qui peut être faite avec d'autres êtres humains, liée à la possibilité d'une sorte de changement de perception de sa propre destinée.

Ş. P.-C. : Dans le travail que vous nous avez déjà montré, j'ai essayé de trouver des liens avec ce que j'ai lu et vu de Grotowski, mais ce qui m'a frappé, c'est aussi la performance et la présence corporelle extraordinaire de quelqu'un comme Alejandro, par exemple, qui, en plein chant, en se jetant à terre devenait presque impondérable. Il m'a rappelé un nombre d'exercices que Ryszard Cieślak montrait aux acteurs d'Eugenio Barba. Ma question viserait donc la manière dont vous travaillez le corporel par rapport au vocal, au chant.

M. B. : Nous avons un entraînement, en fait plusieurs types d'entraînements... par exemple il y a un exercice qui s'appelle « motions », que nous faisons chaque jour, et c'est un exercice qui est plutôt un piège pour l'attention, basé des étirements très précis, et tout est fait en synchronisation parfaite d'un groupe et c'est une sorte de test pour l'attention. Nous avons aussi un autre entraînement très dynamique, on peut l'appeler « physique », mais ça donne lieu à un malentendu, parce qu'en fait c'est un entraînement psychophysique lié au contact entre les participants, lié aux recherches de la possibilité qu'a un acteur de rentrer dans un flux associatif non narratif, profond. Cela veut dire, pas la mémoire discursive, narrative, mais la mémoire du corps-âme, si on peut utiliser ce dualisme qui a sa limitation, mais qui fait sens. Ça veut dire que nous ne travaillons pas vraiment avec des exercices physiques, nous ne faisons pas des exercices vocaux, nous créons. Alors là, ce qui apparaît, avec le travail sur les actions avec les chants, sur les actions à travers les chants, sur les actions liées au travail sur la vibration sonore, qui est liée à l'intention... Et bien, pour certaines personnes, cela ouvre une porte vers un processus qui n'est pas réaliste, mais qui est comme un flux d'impulsions, comme un flux de réactions très organique, qui peut être structuré, mais non pas seulement répété. Ça veut dire qu'on peut structurer un flux organique de ce genre, on peut le fixer comme un tremplin et si le tremplin est bien construit on peut s'envoler. Mais ça, cet envol, on ne peut pas le répéter. On peut seulement le mettre en acte ou non.

Donc, là, c'est une question de professionnalité, de technique, mais pas seulement. Il y a deux côtés : celui de la rigueur, de la structure, des obligations face aux autres, des obligations face à la partition du spectacle, de la performance, et, d'autre part, il y a cette chose dedans, ce flux de vie qui doit être contenu, et même mis en opposition avec quelque chose de rigoureux comme une partition très précise. Ce que vous avez vu, dans *I am America*, dans le dernier monologue de Alejandro, est totalement structuré, ce n'est pas du tout improvisé. Les interventions avec le texte dans *Electric Party Songs*, c'est structuré aussi

dans le détail. Pas du point de vue formel, mais de celui des points de contact, des associations, des intentions, des actions, et tout cela peut amener, encore une fois, à la récréation, à la redécouverte de ce processus vivant. Et cela vous pouvez le remarquer dans le travail de Thomas aussi. Et vous allez voir comment pour nous, ce travail de découverte, de cette sorte de force intérieure pas dans le sens de force – de pouvoir, mais dans le sens de force de la vie, d'élan vital, comment cet élan vital, dans la personne qui est en train d'agir, change de qualité. Ça veut dire que cet élan commence presque au niveau biologique, devient quelque chose de plus subtil, c'est comme si la perception et la présence même de l'acteur (et, par conséquent, celle du spectateur, de l'observateur, du témoin ou comme vous voudriez l'appeler), peut changer de façon délicate, et même la perception de la lumière de la salle change, bien que la lumière en soi ne soit pas changée. La luminosité de l'espace change, la perception du passage du temps change, il y a donc un changement entre *avant* le spectacle et *après*. Il y a quelque chose qui a changé...



Partie centrale de l'espace scénique du spectacle *I am America*, Vallicelle, siège du Workcenter, Open Program, dirigé par Mario Biagini, 11.12.2014 (photo Ștefana Pop-Curșeu)

Vous allez voir par exemple ce soir dans *The Living Room*, le travail de l'équipe dirigée par Thomas : ça commence dans une situation très quotidienne, des gens qui se rencontrent dans un *living room*, qui ne se connaissent pas, quelqu'un apporte quelque chose à manger, et petit à petit les gens commencent à bavarder, ça commence de façon délicate, ça arrive à des moments d'intensité très forte, et ça retourne dans le quotidien, dans la vie de tous les jours, mais quelque chose est différent entre les gens. E ce travail-là a été aussi une tentative d'essayer de passer outre, de passer au-delà de l'anonymat de la rencontre avec un observateur, spectateur. Vous savez très bien qu'on va dans un festival, on fait trois fois le même spectacle, on ne voit jamais les spectateurs, ils arrivent, ils partent, c'est des inconnus, et même pas des inconnus, ce sont des silhouettes sans visage. Et dans ce monde-ci, nous pensons que le théâtre peut encore remplir cette fonction qui est le contraire de tout cela, c'est-à-dire quelque chose où la personne, l'individualité, puisse apparaître avec les autres, où la différence puisse apparaître au sein de ce qui est commun à tous. Nous pensons le théâtre comme un champ très large de pratiques du comportement humain...

A. M. : Une pratique presque artisanale...

M. B. : Tout à fait artisanale. Ça veut dire pas naturelle, ça veut dire acquise, dans certaines traditions depuis la naissance, dans d'autres, depuis l'adolescence ou depuis la maturité. Nous pensons que ce phénomène humain dans toutes ses formes, peut avoir encore cette valeur précieuse de pouvoir être le prétexte pour une rencontre qui puisse te transformer et me transformer pendant un moment, un petit moment et qu'on peut ressentir, sentir, parler, penser de façon autre et que pendant quelques moments notre monde change.

A. M. : Ce que tu disais m'a fait penser au magnifique texte de Grotowski, L'art comme véhicule, où il disait qu'il s'agissait d'atteindre un niveau plus subtil d'énergie, et il donnait cet exemple, cette métaphore de l'ascenseur avec la corbeille qui monte.

M. B. : Oui, tout à fait.

A. M. : Et je pense aussi au fait qu'il ne s'agit pas de découvrir quelque chose de nouveau, mais de chercher quelque chose qu'on a oublié et qui se trouve en nous et je crois que votre travail se situe dans cette zone...

M. B. : Absolument, comme vous voyez, pour un acteur qui commence à découvrir quelque chose, qui commence à rentrer dans un espace de liberté, d'un coup il y a un phénomène qui se passe : par exemple, le fait qu'il n'existe

plus la notion de *juste* ou *faux*, tout est évident tout apparaît comme une évidence qui crée son propre sens. Dans la relation entre metteur en scène et acteur, ou entre l'acteur et un autre acteur, ou dans la relation entre l'acteur et l'observateur, il y a quelque chose qui prend un sens autre.

A. M. : Immédiat... Ce n'est pas une relation médiée...

M. B. : Oui, immédiat, ce n'est pas médié par la narration, par exemple. Cela peut aider, à certains moments on peut utiliser la technique de création, de narration à travers le montage, ça veut dire une opération faite par le metteur en scène, de l'extérieur, on peut utiliser la technique du montage narratif, pour laisser comme un petit morceau de chocolat au mental qui parle tout le temps. Donc la personne, au lieu de se demander tout le temps « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? », elle a cette partie du mental qui bavarde tout le temps qui dit « ah oui, c'est ça...voilà ce qui se passe ». On lui donne donc un petit morceau de chocolat et le reste est libre de réagir à ce qui est réel, à ce qui se passe là et maintenant.

Ş. P.-C. : Et dans cette redécouverte de soi et de la mémoire perdue, la voix joue un rôle essentiel et elle est extraordinaire dans la manière dont vous l'exploitez.

M. B. : La voix est quelque chose de si mystérieux, parce que c'est comme une porte entre le monde soi-disant intérieur et le monde extérieur. Et la voix agit dans une certaine direction. Et souvent, dans des moments importants de la vie, quand quelque chose se passe, quand un choc arrive, quand on est dans un état de grande joie, ou de grande souffrance, ça passe dans la vibration de la voix. Et ça se transmet directement, vraiment au niveau de la vibration sonore d'un individu à l'autre. Et donc on travaille beaucoup sur ça mais pas du tout dans le sens de la recherche de création d'effets sonores, pas du tout. Le travail sur la vibration est essentiellement un travail sur l'intention. C'est l'intention qui crée la vibration, l'intonation... bien sûr, on travaille sur la syntaxe, le sens. Donc le texte est mémorisé en servant la syntaxe, le sens ; mais tout ce qui est ce fleuve qui porte le sens, est lié au travail sur les actions physiques, dans le sens d'actions psychophysiques, pas dans le sens de mouvements, mais de *motor of tasks*, qui est quelque chose de beaucoup plus complexe.

A. M. : Tu as amorcé une réponse à la prochaine question que je voulais te poser, à savoir pourquoi ce choix du spectacle musical ou du concert, puisque ce choix est bien visible et très puissant. Même à l'intérieur du spectacle I am America, la musique avait joué un rôle très important.

M. B. : Oui, d'une part, je pense que c'est aussi un héritage grotowskien, c'est-à-dire de Grotowski. Lui-même disait « quand je vois des films de mes tout premiers spectacles, je me rends compte maintenant qu'ils étaient chantés, qu'ils étaient tous chantés ». C'est vrai qu'avec lui on a beaucoup travaillé à travers les chants et à travers des chants très spécifiques, très puissants.

A. M. : C'est vrai que dans ses spectacles il y a une sorte d'incantation...

Ş. P.-C. : Comme une psalmodie, une étrange liturgie...

M. B. : C'est exact. Et le fait est que nous sentons par exemple que pour contacter les nouvelles générations, c'est beaucoup plus direct de travailler en mettant la poésie en musique. Et d'ailleurs dans l'histoire de l'humanité, la poésie n'a jamais été séparée de la musique. C'est seulement depuis quelques siècles, depuis l'invention de l'imprimerie que cela est arrivé. Depuis Homère, c'est l'incantation, c'est la métrique non pas quantitative mais qualitative. La métrique classique dans le sens vrai est *qualitative*. Elle sert la syntaxe, elle sert le texte, le sens. Grotowski disait une chose très, très belle à propos du sens : « Le sens est faire passer le sens ». Il n'y a pas de sens si je ne fais pas l'action de faire passer le sens. Ça veut dire, l'intention : pourquoi je parle ? à qui ? d'où ? et toutes ses questions, l'ABC de Stanislavski, c'est le travail que nous faisons chaque jour. Nous sommes toujours sur l'ABC, ça suffit pour toute une vie. Et sur cela se greffe cette recherche très personnelle que Grotowski a faite pendant toute sa vie sur ce mystère d'intériorité humaine. Qu'est-ce que c'est ? et Qu'est-ce ce mystère d'intériorité humaine dans une relation ?

A. M. : Plus on avance et plus le territoire est inconnu. On n'arrive jamais à l'éclairer complètement.

M. B. : Absolument et la création est l'ouverture d'un champ inconnu. Sans cela ce n'est pas une création, mais une répétition qui peut marcher parce que ça donne du travail, mais est-ce que c'est de la recherche ? est-ce que c'est de l'art ? *L'art c'est la découverte de ce que je ne connais pas*. Et ce n'est pas qu'après j'en connais plus ; le pas suivant, la création efficace est celle qui ouvre le prochain domaine d'inconnu.

A. M. : Je me suis réjouie à t'entendre parler hier du fait qu'il n'y a pas d'écart, de précipice, entre les différentes phases traversées par Grotowski, c'est-à-dire la phase théâtrale et les autres phases, para-théâtre, théâtre des sources, drame objectif (ou enfin ce qu'il a fait à Irvine, car on ne le sait pas très bien) et la dernière étape développée ici à Pontedera. Pourquoi ? Parce que moi, intuitivement, j'avais parlé de cela à mes étudiants,

car en lisant beaucoup sur ces différentes phases je me suis dit « je ne vois pas du tout de contradiction, je vois une recherche qui embrasse des formes différentes, mais les bases, l'essence, les fondements sont les mêmes. Dès le début il recherchait la même chose qu'au final, ce que je trouve absolument fascinant, parce qu'une telle constance dans la recherche et dans le fait d'assumer une austérité spirituelle au sein de cette recherche me semble fabuleuse et unique dans le monde du théâtre.

M. B. : Absolument, au moins dans ce qui est notre domaine de connaissance occidental. Et il y a aussi le fait que je pense que l'aventure théâtrale de Grotowski, a été le champ, le domaine dans lequel il a pu, à travers le travail avec les autres, en découvrant les autres, découvrir quelque chose de lui-même. Et peut-être même pas découvrir, mais pouvoir être capable de se poser toujours de nouvelles questions ; de toujours continuer jusqu'au dernier moment de sa vie (parce que nous avons été avec lui jusqu'aux tout derniers moments de sa vie, ici à Pontedera), avec cette question : « Qu'est-ce que c'est que la vie humaine ? Qu'est-ce que c'est que ce phénomène qui fait que la nature acquiert une auto-conscience ? Qu'est-ce que c'est que cette chose très précieuse qu'est l'être humain sur cette planète ? et *Qui* est-ce que cela sert ? non pas à *quoi* cela sert... et à cela, bien sûr, il n'y a pas de réponse définitive.

Et je pense que pour Grotowski, l'enseignement le plus puissant a été qu'il n'y a pas de fin à cette quête et que quelqu'un peut arriver à la fin de sa vie et passer la relève, et c'est l'autre qui continue et ainsi de suite. Puisque c'est un travail de générations, c'est clair qu'il était un génie, une personne avec un talent énorme, une intelligence effrayante, une capacité d'amour sans limites, et en même temps quelqu'un qui était conscient de faire partie d'une tradition artisanale et qui voulait que cette tradition continue. Il avait un énorme respect pour toutes les manifestations de cette tradition artisanale. Pas seulement pour ce qui est « expérimental », « d'avant-garde », non, non, non, pour tout le travail honnête.

Ş. P.-C. : *Les vers aussi, les textes que vous avez choisis, les poèmes de Ginsberg, vont-ils dans la même lignée, de faire découvrir aux spectateurs un peu d'eux-mêmes, un peu des autres, de ce que ce monde porte en lui et de les faire réagir en quelque sorte ?*

A. M. : *L'esprit contestataire qu'il ne faut pas ignorer, n'est-ce pas ?*

M. B. : Il y a ça aussi, mais je pense que dans ce que nous faisons il n'y a pas la tentative de faire réagir les autres, mais de se mettre soi-même en question et de se demander à quoi je réagis dans ma vie, vers quoi je suis réactif, et est-ce que ces réactions sont vraiment ce que je veux intentionnellement ? Qu'est-ce que je veux de ma vie et qu'est-ce que je peux faire ?

Qu'est-ce que je peux donner, quelles sont mes limites et comment je peux pousser ces limites un peu plus loin avec l'aide des autres ? Il n'y a rien que nous puissions faire seuls. Rien. Grotowski était très conscient de ça et il a exploré pas seulement la nature de l'action humaine chez l'acteur, mais la nature de l'être humain comme une identité relationnelle.

A. M. et Ş. P.-C. : Nous vous remercions.

M. B. : C'est moi qui vous remercie, vos questions ont été très, très intéressantes et j'apprécie d'autant plus que c'est une pratique intelligente qui n'est malheureusement plus à la mode...



Not History's Bones – a Poetry Concert, Open Program directed by Mario Biagini, Teatro Era di Pontedera, 12.12.2014 (photo Ştefana Pop-Curşeu)

UN DIALOGUE AVEC MARIO BIAGINI



Mario Biagini donnant des indications à ses acteurs avant le spectacle (photo Ștefana Pop-Curleu) *The Hidden Sayings*, Open Program, Teatro Era di Pontedera, 14.12.2014 (photo Ștefana Pop-Curleu)

*“Every Moment We Are In
Has the Transparent Seed of Grace”*

**Ștefana Pop-Curșeu in dialogue
with Thomas Richards**



Ștefana Pop-Curșeu: *For me, it's the first time I see the performances of the Workcenter and I'm impressed. I think it would require quite a long conversation.*

Thomas Richards: Yes!

Ș. P.-C.: *I want to ask you mainly about the part you give to the voice because I believe this is one of the main directions of your work. I wondered also how you work with your actors.*

T. R.: The voice is a potential instrument of revelation, but the key for that is somehow we don't work the voice. It's basically through action that the voices are mysteriously finding some kind of a living opening. The work on voices is very much related to contact, it's related to the partner, related to

association and to memory, in the way the most specific memories can somehow have a way of resonating inside the person. So, strangely, a lot of the work on voice is very stanislavskian, in our own particular way. What you can see is that there are certain songs that have a specific quality, they are almost like sonic waterfalls. They have a way of entering the person. Do they enter just the body? No, not just the body, but they enter. So somehow the voyage of the sound inside the person, meaning the air, the way the body resonates, becomes fundamental in terms of what somebody can discover. And one can discover that hidden in each of us they are places, sort of coagulated places of enormously strong and subtle energy, that are made of reactions we don't live in life. When you pass your day, how many times do you not say what you are thinking, do you not express what is really inside you? Every time that it happens to us in our own life, something inside us contracts and these contractions makeup our being, physical but not just physical. So what happens is that gradually, as we become older, we shut down. Often, there is even a war between our inner core and what is outside. However, the voice and the work on the body, the work on action can be a way that the sounds and songs start to touch these places. It's like you would discover a hidden volcano inside, and this material of your life goes with the song and with the voice, and this is the way the song starts to awake your core. Then the work becomes very interesting, because it's about how we hide every day from this core and how we cannot hide from it again and again. So the performance becomes some kind of a battlefield. It's not just something for the public, the public can witness this battle, but what's happening on this battlefield which takes place inside the person between one layer of oneself and another layer of oneself is looking to some sort of be-born into action. And it's this whole complicated process that makes: what is that voice? what is that sound? what's a personal experience?

Ş. P.-C.: It's because the voice and the energy delivered by it is much more important than what is said, than the content of the words.

T. R.: Yes, but it depends on the dramatic structure. Did you see de piece of *Sophie*?

Ş. P.-C.: Yes, a very difficult work.

T. R.: Very difficult indeed. Well, that's a performance...

Ş. P.-C.: And the text is absolutely beautiful. She put the different parts together in a wonderful poetic puzzle.

T. R.: We've been creating this through a long period of time. Of course, she, as an actress, needed to find the forms that were closed to her and to speak about different aspects of a woman's need, like the hidden things a woman wishes to experience, faced to someone or almost alone. So first she found this text and then proposed the initial structure and then gradually we wrote together the dramaturgic ark of the event. But you see, in this performance, the word and the dramaturgy, like in theatre, have a sense which is directed to the public. I mean, you can understand something about a woman's solitude, about the story of Mélusine which is a French story about a woman who has moon as a lover. In *The Living Room*, there's a different thing. This is more like an allegorical structure, almost dream-like structure, where what you can see is the odyssey of a man who doesn't leave his house. But this happens inside of a dream, so like in a dream there are jumps from one event to another. So it's a different type of structure and also the structure is made from song to song, in order to create, like in a ritual, an energetic ladder, an energetic *parcours* for the doing persons.

Ş. P.-C.: *Yes, the effect is strong for the spectator who gets into this ritual, accepts this fear of action. And people discuss a lot these days about Grotowski saying that theatre must have an effect upon reality. How do you see this? Upon the reality of the actors or upon the reality of the world, of people who are not inside your work?*

T. R.: I believe there are different levels on which we can change things in life. One level relates to a kind of reality that exists between human beings, which is a kind of negotiation. It's a kind of material negotiation. Between people, there are power structures that exists, class structures that exists and if we are honest with ourselves, we recognize we are all the time caught up in a kind of game, of competition and domination of each other. How many times you go, for example, you go with a girlfriend, a best friend, and she says to you about her new boyfriend: "How great it was, how wonderful it was!" And after she says four or five positive things, you start to feel weak or you start to feel a little bad. This is part of a negotiation, even if the person is doing it unconsciously: she keeps going. These things happen all the time and they articulate the society. Finally, some people hold all the wealth and other people get very poor, some people have all the power and other people have no saying in anything and live on the streets. Then things get to a point where it's out of balance and they change: someone makes a revolution. But what has really changed is the material wealth, the distribution of things,

which may be important in some moments in order to change the way things are on that level. There is another level, where a completely different revolution is needed, another kind of work, independent for one's fate. My fate made me be born in New York city in 1962, with my intelligence, my stupidities, my mechanisms, whatever. It's almost like a broken record somehow, my life. So there's a way to change those things, which is not only to change one's fate, but to turn one's fate into destiny. Destiny is somehow related to the way in which the quality in each one deals with this fate. When we fight back, how do we try to back up? Just not necessarily to change the material aspect, but to change our relationship to the moment, to what I'm living now. Because I can live now, I can want things to change: I want to be rich, to be more powerful, and maybe I need to be this way, but I can be so obsessed with those things that I would close my mind to anything else. So, I'm identified with my fate, I want to change it, to make something different. But if we untie identification, we can see that every moment we are in has the transparent seed of grace. It has the seed of some incredible taste of life; we can really live and breathe and life can pass through us in another way.

§. P.-C.: *It is what I call happiness.*

T. R.: Yes, an extreme happiness, a kind of opening happens. So what your question is about is a very important change: in what way theatre, a performance can change the reality. Let's say that our tendency in the Workcenter is more this second way, meaning there's a kind of sense, at least that I have personally. The real transformatory change happens in that second way, when one becomes more and more independent from these things we can become attached to, and then wins capacities of affecting, of making changes on another level.

§. P.-C.: *Do people in the Workcenter come in touch with this new reality?*

T. R.: Yes, and this is important for you as a public, because the worst thing would be that I come to you and tell you: "we have something special to give you". We should do our work, we should have an artistic quality, we should be excellent artistically, but inside there should be this other transforming reality. And then, like you said very well, as a public you should let yourself go on a journey. And somehow for me that's very healthy.

“EVERY MOMENT WE ARE IN HAS THE TRANSPARENT SEED OF GRACE”

Ș. P.-C.: *And is there some others links with Grotowski's vision in what you are doing, except this change of reality? From the point of view of the form, what you are doing seems to me very different.*

T. R.: Yes and no. He worked with me, I was his apprentice, he worked with Mario as well. I was in his team for the last thirteen years of his life. Everything I was talking about was born in these thirteen years working with him very closely. So both on the level of very deep inner content and on the level of craft we are developing and changing what's been given to us by him.

Ș. P.-C.: *Thank you very much! I'm very glad I can be here. I hope you might come to Cluj someday.*

T. R.: Wonderful! When will you invite us?

Transcribed by Ioan Pop-Curșeu

A DIALOGUE WITH THOMAS RICHARDS



Thomas Richards talking to the spectators before the performance
Chez Eve, at the Workcenter, Vallicelle, 13.12.2014.

*“The Artist’s Work is Related to Creating
a More Human Place for us Here”*

**Ștefana Pop-Curșeu in dialogue
with Lloyd Bricken¹**

Ștefana Pop-Curșeu: I see for the first time the work of the Workcenter groups... and everything is wonderful, very special. And I believe you are the only American native speaker in Mario’s group.

Lloyd Bricken: When we started it was a little bit different, but now... yes. There were two other Americans, and a Canadian in the beginning.

Ș. P.-C.: When was this beginning?

L. B.: The beginning of our group, the selections of the *Open Program* was in 2007, starting in the spring of 2007. It’s been a while...

Ș. P.-C.: And so you’re the only one who started then, or do you have some more colleagues here who came then with you?

L. B.: Alejandro Roriguez, from Argentina, Agnieszka Kazimierska from Poland, Felicita Marcelli from Rome and of course Mario. So, we’re the veterans.

Ș. P.-C.: And when did you start to work for these performances? These multiple performances? Because Mario told us a little bit about the way they are staged, about the fact that you have a material and that it changes its form.

L. B.: Yes. What started to happen was that in 2008 Mario started giving us poems, we didn’t even know who the poet was, and you know, he was suggesting me, for example, like: “Lloyd, this is a poem. Why don’t you make a song?” and I was like: “Ok...” And people started to create different

¹ Lloyd Bricken is one of the first generation actors in the *Open Program*, part of Mario Biagini’s group at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

things and it just exploded. Like in the sense that we started creating lots of songs, actions, all those different things because we were working in another line of research with these old songs from the deep south in the United States.

Ş. P.-C.: *So was it a separate, a different thing?*

L. B.: In the beginning they were distinct. But we were also working in the traditional African songs that the Workcenter has worked on for many years. I don't know if you've seen performances by Thomas Richards.

Ş. P.-C.: *Unfortunately not yet.*

L. B.: Ok. So they were like three, let's say they we're distinct lines of research and then things started to...



Sequence of the performance *The Hidden Sayings*, with Felicita Marcelli and Lloyd Bricken, Open Program directed by Mario Biagini, Teatro Era di Pontedera, 14.12.2014 (photo Ştefana Pop-Curşeu)

§. P.-C.: *Merge.*

L. B.: Yes, and in about 8 or 9 months we created a huge amount of material. I mean, at one point Mario was like: "Ok, let's see everything" and it took us three days, eight hours a day just to do everything. And he was really in a crisis, he was like: "Wow! Stop making things!"

§. P.-C.: *It must have been hard to choose.*

L. B.: Yes, and he was like: "I don't know what to do because it's so good, all of this, I don't wanna throw anything away, but how are we gonna turn this into a performance? What are we gonna do?" So what started to happen is that we started to perform, to make "parties". Have people invite us and make a party. And then, for each party we would choose different materials and create a list of things that could happen spontaneously at the party. Something like stops, you know, we'd go back to talking with people and things got happening again...

§. P.-C.: *A kind of "happenings"?*

L. B.: Yes, kind of like this. But it was very structured. And so we started to explore in this way, and we started doing things in bars also, in cafe's... And then, with a long night of material, we're calling it an "electric party", where we could even go on for twelve hours. And just go on all night long with a big party.

§. P.-C.: *Is this why it's called this way? Because I've wondered why you called your first performance we've seen here in Pontedera Electric Party Songs?*

L. B.: Yes, because this was the original work aesthetics, it's called "electric party". It comes actually from a quote from Walt Whitman, the american poet who has this famous lyric: "I sing the body electric". But we didn't wanna say "electric body party" because it's just becoming too much of this, particularly in America, this kind of a fetishization around body work, we wanted to let that go, so we called it the "electric party". And then eventually the longer work of 12 hours, we called it "the *veillée*", the "watchnight". And then the things started convincing in another way around the poem *America* by Ginsberg... and this gave shape to *I am America*, which became a song performance. And then, in this last period, in the last years we've been creating this new work, I don't know if you'll be here on Sunday to see *Les parole nascoste*.

§. P.-C.: *Yes, I will. Because I'm leaving on Sunday evening. So I'm going to see it.*

L. B.: *Ok. So this one is about a year old.*

§. P.-C.: *So it has nothing to do anymore with what you've done before?*

L. B.: *It has nothing to do with the Ginsberg materials, but it is still working with these traditional and older songs from the deep south of the States.*

§. P.-C.: *And how did you come across these songs?*

L. B.: *It kind of started with me. Because, since before I came to the Workcenter, I was researching old music. And I'm from Alabama, down in the deep south, and I was researching old music and also meeting with churches and groups of people that we're still singing some of these things and started to see some unusual things, and learning some stuff. But I really wanted to work in a deep way with these materials and really know how their craft could work. This is what we started to do.*

§. P.-C.: *So you are a musician by formation?*

L. B.: *A musician also. I'm an actor.*

§. P.-C.: *So you have big parts to play in these performances. I was wondering how you worked because the songs are very beautifully put together.*

L. B.: *Mario has an amazing ear for helping us, to help the song to arrive. So many of the songs, the Ginsberg songs, we've worked on now for a long time, but yes, we still keep changing them, like: "oh, let's do this different harmonic development", so they keep growing.*

§. P.-C.: *And do you in all this work, do you still have some connections to Grotowski's way of seeing the actor or not? I was wondering.*

L. B.: *It's an interesting question, because I never met Grotowski, you know, I never met him. Mario and Thomas of course have worked with him for a very long time but you see, there was and there is no Grotowski method. Grotowski was looking to and working in a very special way to help, to give good conditions for something very alive to happen with different people that he was working with. And I feel that this lives on in the work.*

But the work is alive because of both the sincerity that we bring and of the way of penetrating into what you work on. So that the research is something that stays alive, and this, to me, is something, let’s say, very “grotowskian”.

§. P.-C.: And the presence, the fact that you’re really present in what you’re doing. And this is for the spectator extremely important, to feel that you’re so alive there, at that precise moment.

L. B.: Absolutely, and the moment is always changing, things are always in change, every night is different, not just because you change materials but every night is gonna be a little different, always. But a great musician or a great painter also it’s in the little details. You walk up close to the Van Gogh, you see immediately a scene with some incredible image, but then you walk up closer and see all the little brush strokes, all the little details that make it up. So this is something, that work is making something finer and finer. Here and with this group it never stops.

§. P.-C.: I think that your voyages, your trips to other countries help this growing of the work.

L. B.: Sure, everytime I’m going to other countries I’m always shocked by different ways of being, different ways of doing. When we went to Romania, for example, it was excellent. But I still really want to get out into the country very much. Because in the big cities it is more difficult to see the life of the people in several ways. That’s true anywhere. But the interactions when we were travelling are incredibly enriching for our work. Every new place we go to I pick up new details that end up going into *I am America* or any of these different things. It may not be so obvious, you know, to the untrained eye but I’m absorbing.

§. P.-C.: I saw that in I am America for example, you talk and Ginsberg talks about real problems, some things that are really problematic nowadays too. Especially the final statement “we do care”. What is the effect you’d like these performance to have?

L. B.: That’s an interesting question also because I don’t think that’s a simple answer in the sense that I know that for me and I would think also Mario as well it’s not that we tried to have a message. In the sense that the impact of the work, I would hope, can create a kind of induction, let’s say maybe, of this type of caring or this type of longing for another type of condition. Personally I believe that the artist’s work is related to creating a

more human place for us here, in life, to me this is obvious. This is part of the work that is possible for the artist. And the artist has a chance to make an impact. When I look around in the public and I see people's eyes and faces lighting up, and something very young starting to appear in this context, starting to really happen, and sensations starting to return to everyone in the room... I don't know how to describe this, but the affect is something very inexplicable. You can feel it...

Ş. P.-C.: The real answer is thus given by the public. Grotowski says that actually art, theatre has to transform reality, to have an impact on reality. Otherwise it's useless.

L. B.: Yes, it's right.

Ş. P.-C.: In conclusion , could you give me a word to describe your life at the work center? Something that characterises in a few words. How is it?

L. B.: For me it's interesting, because it has been years of being able to transform inside into something more subtle... It's related also to growing up, to becoming more responsible for other people. The work is about craftsmanship, in the sense of doing something with great quality. Finding great quality in our life and the details of our life as well as in the details of our art. Both of these things can hopefully mash in some way. I mean, for me, this is the goal. And obviously this is something that isn't, it's not something you ever achieve. You're always moving towards it. Like a ship that uses the star to guide its journey. I think our work is about that kind of contact, and as long as that kind of contact is renewed, things keep happening and are very interesting. So I think this is a gift of Grotowski, I think this is something that he brought very strong, so it does live, and lives.

Ş. P.-C.: Thank you, thank you very much.

L. B.: You're welcome.

Interview transcribed by Flavia Coroian

« *Je suis là, je travaille, c'est ma vie* »

**Ștefana Pop-Curșeu en dialogue
avec Ophélie Maxo**



Ophélie Maxo et Alejandro Rodriguez in the performance
The Hidden Sayings, Pontedera, 14.12.2014
(photo Ștefana Pop-Curșeu)

Ștefana Pop-Curșeu : Tu es donc Française ?

Ophélie Maxo : Oui, Française et Ivoirienne.

Ș. P.-C. : Et comment es-tu arrivée au Workcenter ? Comment ça s'est passé ?

O. M. : Tout simplement j'ai fait un stage avec eux et après je ne les ai plus quittés.

Ș. P.-C. : Qu'est-ce qui t'a attirée ? Qu'est-ce que tu as trouvé d'extraordinaire ?

O. M. : J'ai trouvé un endroit où je pouvais encore apprendre des choses, certainement. Quand j'ai rencontré le Workcenter, j'étais dans une école de théâtre et le choix qui s'offrait à moi était soit d'aller sur le marché du travail, faire des auditions, soit de faire autre chose. J'ai rencontré ce groupe qui travaillait tous les jours et c'était comme une continuation de l'école.

Ș. P.-C. : Comment trouves-tu ce genre de travail ? Comment travaillez-vous ensemble ?

O. M. : Comment je trouve le travail ? Je suis là, je travaille, c'est ma vie. Maintenant, comment on travaille ensemble, c'est une autre histoire. On est là dans le lieu de travail de 10h à 18h. On a des sessions de chant ; on chante tous ensemble pendant 1h30-2h. On a des sessions de travail physique, car on a besoin d'avoir un corps solide quand on doit aller sur le plateau, prêts à accueillir les chansons. Donc, ça c'est la journée type de travail. Dans les sessions de chant, on a comme un flot de chants qui sont plus ou moins improvisés, mais il y a une structure. On sait quelle est la fin et la succession des chants et il s'agit de voir comment quelque-chose naît de ce flot-là. Pour être simple, c'est comme si on avait une improvisation avec un début et une fin et l'effort de faire vivre les choses entre les différentes chansons.

Ș. P.-C. : En fait, c'est une sorte de dramaturgie très fine qui naît... Mais est-ce vraiment une dramaturgie ?

O. M. : Il y a une dramaturgie, qu'on peut lire de l'intérieur ou de l'extérieur. Des choses naissent entre les gens. Après, la dramaturgie peut être voulue, quand je veux raconter telle chose à telle personne, mais d'autres fois elle surgit purement et simplement...

Ş. P.-C. : Mario disait que vous avez commencé il y a quatre ans ce type de spectacles modulaires ; nous en avons vu deux jusqu'à présent...

O. M. : Mais non, ça doit faire plus longtemps. Moi, je suis dans la compagnie depuis deux-trois ans et il me semble que ça fait cinq-six ans que *I Am America* a été créé et *Electric Party Songs* aussi.

Ş. P.-C. : Et maintenant vous travaillez aussi sur un remodelage du même contenu mais dans des formes différentes.

O. M. : Par exemple dans le spectacle que tu as vu, *Electric Party Songs*, ça se passe ainsi. C'est vrai qu'on a une liste d'une vingtaine de chansons et leur ordre peut varier en fonction du lieu où l'on joue. Certaines chansons vont bien dans un théâtre, d'autres dans un bar. Si tu mets une chanson quelconque à un certain endroit puisque tu travailles dans un bar, la chanson qui vient après doit changer aussi. Et donc toute la configuration entre nous, acteurs, change, tout en restant la même à la base : c'est la même chanson, chantée par la même personne, il y a les mêmes actions, etc. Mais il y a pourtant des subtilités de changement. C'est peut-être très ambigu de parler comme ça.

Ş. P.-C. : Non, pas du tout, je comprends bien de quoi il s'agit. Et les textes ? Vous travaillez sur des textes ?

O. M. : Mais oui. Il y a les textes d'Alejandro, les textes de Felicita, quand on a joué dans le bar. Ce sont des points fixes, accompagnés d'actions fixes, avec des changements de subtilités d'acteurs, mais la structure de l'action est claire et répétée.

Ş. P.-C. : Je voulais te demander aussi si au Workcenter vous accueillez des stagiaires, des gens qui veulent venir de l'extérieur.

O. M. : Tous les ans, régulièrement, on a un gros stage qui dure deux semaines au mois de juin. Des gens du monde entier viennent et travaillent avec nous pendant ce temps. Après, il y a des cas particuliers de personnes qu'on connaît et qui veulent nous rejoindre parfois pendant une semaine. On les accueille en fonction de leur motivation, des choses qu'ils nous apportent et de ce qu'on peut leur donner.

Ş. P.-C. : C'est quand même assez ouvert !

O. M. : C'est ouvert.

Ș. P.-C. : J'ai demandé ça car, comme j'enseigne à l'Université, souvent les étudiants me disent qu'ils aimeraient faire autre chose, aller ailleurs, étudier autrement.

O. M. : En effet, c'est important de le faire.

Ș. P.-C. : Merci beaucoup, merci pour tous les spectacles.

O. M. : Merci à toi !

Transcrit par Ioan Pop-Curșeu



Roberto Bacci, Georges Banu, Monique Banu-Borie, Luca Dini, Ștefana Pop-Curșeu et Anca Măniuțiu, devant le siège du Workcenter, Vallicelle, 13.12.2014.

*“The Fulfillment Comes When Somebody Loves
What He Is Doing”*

**Ștefana Pop-Curșeu in dialogue
with Alejandro Rodriguez**

Alejandro Rodriguez : Mon français n’est pas très bon.

Ștefana Pop-Curșeu : Mais tu peux parler en italien, espagnol, anglais. Tu peux changer si tu n’es pas à l’aise.

A. R. : D’accord, mais j’essaie quand même en français.

Ș. P.-C. : J’ai vu vos trois spectacles, Electric Party Songs, I Am America et le concert et j’ai beaucoup aimé. J’ai été un peu surprise qu’il y ait autant de musique ; ça contredisait mes attentes. Connaissant assez bien le travail de Grotowski, je ne m’attendais pas à ce genre de continuation. Par ailleurs, il y a des fils qui relient votre travail à ce que Grotowski visait en tant qu’homme de théâtre, cette énergie qui passe entre les acteurs et vers les spectateurs. C’est ça que j’ai ressenti, de l’extérieur. Je suis curieuse de voir comment tu le ressens, toi, de l’intérieur. Qu’est-ce qui vous relie à Grotowski ?

A. R. : Moi, personnellement, je n’ai pas connu Grotowski. J’ai lu beaucoup de livres, j’ai suivi les traces qu’il a laissées, mais je ne peux pas vraiment répondre à cette question. Peut-être Mario pourrait-il y répondre. Grotowski a fait un grand, grand parcours et il a changé beaucoup, gardant quand même un fil rouge. Mais je ne suis pas un expert de Grotowski.

Ș. P.-C. : Telle n’est pas la question. Je voudrais tout simplement savoir si parfois vous avez travaillé sur des choses qui vous relient consciemment à Grotowski.

A. R. : Quand je lis ses textes, je vois qu’il y a une très forte cohérence entre ce qu’il a dit et ce qu’il a fait. Mon rapport direct se fait à travers Mario Biagini, qui est le directeur de notre troupe. Il a travaillé avec Grotowski

pendant 13 ans. Le travail de Mario est à un niveau très haut comme metteur en scène et aussi dans le sens de quelqu'un qui veut voir les personnes, saisir ce que chacun veut faire. Comme metteur en scène, tu peux créer le contexte pour quelqu'un de se plonger dans ce qu'il a envie de faire. C'est un territoire assez inconnu et tu dois laisser parler ton intuition, c'est-à-dire choisir le texte ou donner des indications par rapport à... But it is better to speak English.

§. P.-C.: *Ok.*

A. R.: You never know what a person wants to do or what is his/her true intention, but there is a desire to accomplish something, to touch something. You can give indications and try. This is what is great in Mario's work: to see the person, not to impose a point of view. People like to talk about bodies: in stage I like bodies doing this, bodies doing that. But what is a body? It's like a piece of meat, it's a fashion that creates a context in your mind, that creates a frame, a way of looking in your mind, a meaning. So, what is important is not the body, but the person, meaning something much more complex.

§. P.-C.: *What is a person?*

A. R.: An incredible mixture of things. In each one, there are different processes at work and what is great about this craft is that you can see men and women in action, behavior. You touch something like the field of memories, like the associative cognitions, like the field of emotions and of psychological processes, the field of body processes. You can see all happening. So, what I understand is that Grotowski was working in this direction.

§. P.-C.: *Right.*

A. R.: So, me too, I'm not interested in the actor, I'm interested in the person, in this encounter when something happens between us, something that is a discovery, something new and special. A special moment takes place. If this is also Grotowski's idea, it means that we are his inheritors. We work somehow to look for these special moments between people.

§. P.-C.: *It happens only between the actors, or also between the actors and the spectators? It works both ways?*

A. R.: It's not something collective; it happens between two people, in-between. So, the work is one-to-one. Yes, there is a sort of group and that's something that you see from the outside. But, from inside, we are individuals working together and trying to discover something, by each one, individually. But this research is done in group, between you and me, between two people. If I do something for you, I do something for me also. You work with someone, you discover something, but in this relation you watch each other and there's a fact nobody can hide. I am not hiding the fact that I am being seen by my partner. If this thing happens, another one can occur: somebody who is watching from the outside feels the influence of what I do with my partner. But it's a very delicate process. For us, it took many years to discover these things. There is no audience, because what we call audience is composed by individual spectators, with their own individuality.

§. P.-C.: Individuals with specific backgrounds.

A. R.: With particular stories, desires, emotions, traumas. If we were to think our encounter for the audience, we would change the nature of our intercourse. It would not work.

§. P.-C.: This is a main problem of the actors.

A. R.: Yes. And we should start always by that, no matter how old we are on the craft. We should always begin by the ABC. In relation with the audience, the people who is witnessing, watching, Grotowski was saying something very interesting, and also Mario Biagini. There is a phenomenon like an induction: you have a metal wire full of electricity and you approach another one, of the same material, without electricity. The energy passes from one to another.

§. P.-C.: You experimented to see if it works?

A. R.: Yes. We were trying to see in which context it works. Which is the best context of this work? The theatre? The house of people? A party? We were doing many different experiments, that you were seeing these days. It is not always really a theatre show. We are looking for a way in which the work can have a relationship with people. Not us, but our work, something more impersonal. It is true that we are actors, that we apply all the strategies of this craft Stanislavski described. But there is something more: a commitment,

a responsibility, a sense of experimentation and, from this point of view, I feel very strongly related to this man I didn't know, Grotowski.

§. P.-C.: *In fact, Grotowski didn't want to make tabula rasa of the past; he used the metaphor of him standing on the shoulders of predecessors, like the Modern saw themselves standing on the shoulders of the Ancient. It's a very beautiful image of what we can do by assimilating a heritage.*

A. R.: Yes, it's true, but there is a little problem. The problem is not to repeat the form, it is to make a division between what is the content and what is the shape, the form. Because the shape has to change, the content...

§. P.-C.: *The content must be generally human in order to last.*

A. R.: It doesn't belong to time. Sometimes, in the work, it happens many times that you can perceive that this very special moment I was talking about is touched. It's like something that's always there, something that you remember, that your memory actualizes. It's new and old at the same time, but space is wider, thoughts are light, your body is light. A very subtle substance.

§. P.-C.: *You don't feel the gravity. You know that, in a way, it's something that happens in rituals. Actually, Grotowski explored a lot this side of human behavior, the transcendence, the religious ecstasy. I talk about this because when I saw you reciting this poetry, allied with a very concrete presence, I had the impression that you had no weight. You were not really on the floor.*

A. R.: You know, theatre is the art of repetition. How to do when there is this special moment and you have to repeat it? I have to tell you how was the whole process for this moment you have seen, because it's extremely structured.

§. P.-C.: *Mario told me that you work on small pieces and that you put all together in the end.*

A. R.: Yes, it's true, but there is a lot of work implied. A small piece, like the one you saw may take years of work. Let's talk about *I Am America*. I was working with Mario on this traditional song and on some actions derived from it. Little by little I found those texts by Ginsberg that have a very strong connection with what I was doing. I renounced to the actions

and I began to study and to memorize the text differently, not by putting artificial intonations on it. That’s a wrong way to do things, because when one talks, intonation comes naturally.

§. P.-C.: *And what about the body?*

A. R.: Some people say “Ah, you did contemporary dance!” I never do dance, but something more complex. I work very hard with the body, so it should always be ready to do what you want to do. What you see is the union between structure and the living flow of reactions. Different processes taking place inside a very precise structure: that is a very difficult thing. You should always formalize the living flow of uncontrolled reactions into a structure, but not like an engineer, because you are working with a living matter.

§. P.-C.: *Does Mario help you to stop on a certain form?*

A. R.: In this specific construction, yes. For example, he told me I was making a lot of noise when I was falling on the ground, so I was obliged to work on that and to find a good shape. Mario thought I should have been completely silent. I found a creative answer to this.

§. P.-C.: *Does your theatrical experience help you in this respect?*

A. R.: I studied theatre and I have my acting diploma, but I have been doing a lot of theatre and I was getting bored. When I came to the Workcenter, I found out theatre is not everything. The way of working here attracted me very much. For example, I worked on an action from different angles, from different points of view. Mario, the director, had to think at the proper angle without forcing the actor to change his findings. It’s delicate because the director, without knowing, can take something essential from the actor, then he kills the whole process. Together, Mario and me, we found the right way of doing the precise actions we needed, without cutting something essential from my discoveries. This served the whole performance.

§. P.-C.: *So, you say that what you learned in a theatre school doesn’t really help you here? What about your other experiences?*

A. R.: I was doing a lot of music because my father is a musician. He plays the guitar. I composed also a lot.

§. P.-C. *So it must have served you.*

A. R. Apparently yes. Then, I was in a circus for many years too. I created my own company and I travelled. Then, I came to Europe from Argentina. I was doing street performances, living in illegality, without a job, without money. I knew someone from the Workcenter and I understood that this experience was important for him. This encouraged me to come here, I was selected and...

§. P.-C.: *This was in 2007?*

A. R.: You are well informed. We jumped in this incredible adventure without knowing it.

§. P.-C.: *And it's something that makes you still happy after so many years?*

A. R.: Well, it's happiness after all, even if happiness is something one can't grasp. This work became essential for me.

§. P.-C.: *I asked you this because all of you seem very happy, full of joy on stage and I find it's great. It is rare to see professionals this way; sometimes, non-professional actors have this joy.*

A. R.: It's hard to get there. Money is never enough, we travel a lot. We work from morning to the night, even in our dreams. There are very difficult periods. But the most exhausting thing is that one cannot let his/her emotions speak, despite his/her mood. This is a sign of professionalism.

§. P.-C.: *Yes, but at the same time you see when one tries artificially to impress.*

A. R.: It's fake. Fortunately, in this group everybody can find his/her way.

§. P.-C.: *Everybody seems fulfilled.*

A. R.: Yes, but the fulfillment comes when somebody loves what he/she is doing. I love what I do. It's a luxury. I come from a country where ten years ago people were dying because they had nothing to eat. I was in Bucharest and I saw how hard life can be. And me, I have this

“THE FULFILLMENT COMES WHEN SOMEBODY LOVES WHAT HE IS DOING”

luxury of doing art when some people are killed on the streets because they are black or because somebody else claims their land. So, of course, I am aware of that and I think I should do everything 100%.

Ş. P.-C.: *In this respect, the message of Ginsberg's text is very eloquent.*

A. R.: Indeed it is.

Ş. P.-C.: *Thank you very much...*

A. R.: Thank you!

Interview transcribed by Ioan Pop-Curşeu

**PERFORMANCE, FILM AND
BOOK REVIEWS**

Take a Walk on the Shorts' Side. ClujShorts International Short Film Festival, 3rd edition (23-29 March)

There's no such thing as small festivals and movies. There are just events that keep growing and films that want to be great in spite of their brevity. This may be the alternate catch phrase for this year's ClujShorts International Short Film Festival Edition, hosted in Cluj-Napoca, 2015 European Youth Capital.

For the third year in a row, the organizers tried to think big in spite of their thus far concise history and financing: 160 short films selected from more than 600 submitted, 55 competing films for the ClujShorts trophy and lots of daily events.

Call Her Lotte! (Sie Heisst Jetzt Lotte) was the apple of jury's eyes receiving the ClujShorts 2015 Trophy. Director Annkathrin Wetzel showed some boldness in attacking a rather difficult subject due to its grand predecessors' portrayal of various cases of Holocaust heroes and trying to box up a rather large amount of dramatic moments in the film's 17 minutes, as the relationship between Maria (a German actress) and Lea



(her Jewish friend) develops. Despite this quite conventional story, with a rather predictable plot, especially with those familiar with famous Jewish leader Charlotte Knobloch's biography, Wetzel shows her firm directing style and true abilities to epitomize an otherwise dense story. Unfortunately, the 2D ClujShorts projection lacked the impact of the stereoscopic images that altogether with a special Google Glass trans-media game created a

buzz in Cannes in 2014.

The winner for the best student film in festival, *Berlin Troika*, directed by Andrej Gontcharov showed a more toned and unselfconscious take at decision making in time of great political turmoil. The clean-cut acting and Gontcharov's subtle humor take the absurd events around a young interpreter to a paroxysmal ending revealing that ethics can be sacrificed for the largely greater good of saving maybe millions of lives. The same theme, but with a grimmer outcome because of its contemporary

urgency, was approached in Dustin Loose's film *Side Effects* (*Zu Risiken Und Nebenwirkungen*), where a scientist has only a few minutes to decide whether the saving of millions of people affected by malaria can compensate endangering the lives of other patients. The brief and harsh resolution would scandalize no matter of your personal side on the subject, as the greater good feeds on an equally immoral decision.

The 2015 Best directing award went to Cyprus, for *5 Ways to die* (*5 Τρόποι Να Πεθάνεις*), a closely guided black-comedy based on a story by Fanos Christophides and directed by Daiana Papadaki. The repeated suicide attempts by Makis, to the interpretation of whom the comedy actor Mihalis Marinou contributes a Keatonesque blast, are closely followed by the director, to prevent the risk of repetitiveness and, thus, the spoiling of the most important surprises. This adds up to a neat and bleak atmosphere which is, however, full of humorous details.

Two very poetic documentary short films were awarded the best documentary film trophies and the jury's special prize: *Why I Write* (*Por Qué Escribo*), directed by Gaizka Urresti & Vicky Calavia, respectively, *Boulevard's End*, directed by Nora Fingscheidt. While the former looks into the most intimate reasons for writing a piece of literature, deeply relying on famous Spanish writer Félix Romeo's captivating answer on the same topic, the latter is a fascinating visual poem of togetherness, that the young German director finds at Venice Pier, a stranded place near Los Angeles. The camera observes the lives of those around, as they also act for

or pose in front of it, while off-screen an Austrian immigrant and a post-9/11 New York "refugee" recount moments of their lives. In her first documentary, Fingscheidt is curious, playful and natural, thus attaining a very intimate vintage postcard view of this place and these people.

ClujShorts 2015 was one of the most interesting places to be for animation lovers, for both in and off competition short features, and the special animation classes and projections for preschoolers and grade-schoolers. From the eight competing short animated films, the jury awarded the grand prize to the French 3D horror *Raphaël*, a collaborative project of Chloé Adenot, Baptiste Bourdon, Léa Delachapelle, Lou Thomas, Michaël Vigouroux. Placed in a medieval setting, the film follows closely a young apprentice's perilous chasing of a shadow character in a forbidden place. As he goes further on his way, the bizarre objects and the menacing dark music warn of his imminent destruction. Short and effective, *Raphaël* was indeed one of the most entertaining and haunting pieces of animations throughout the festival.

This year's audience award went to the very young Brazilian director Breno Moreira for his sly mock-instructional short movie *There ain't no bad directing when you shoot pretty girls*. A long title rephrasing Godard's famous words "All you need for a movie is a gun and a girl" for a small film with no particular point. But, sometimes, all you need for a movie is an ill-tempered woman, a bottle of Scotch and a sackful of regrets, like in the very short darkish comedy *Counsellor*, directed by young Australian director Venetia Taylor. The

two-minute film is simple and poignant, and casts gloomy shadows on career guidance in a post-crisis society.

Due to Cluj-Napoca being selected as this year's European Youth Capital, the jury awarded the Portugal-Spain co-production *Children of the river (Os Meninos do Rio)* with the Young Europe prize. Young Spanish director Javier Macipe follows in a semi-documentary style Portuguese boys and girls that spend their free time jumping in the Duero River from the tall Luis I bridge near Oporto. Using many non-professional actors and their families, Macipe manages to reveal stylish yet authentic generational portrait.

One of the most accurately constructed places in the entire festival came from the Armenian director Vagenak Balayan and his short comedy drama *Bear Mountain*. The classic storyline of a man with a mission is enriched with a fine-point showing of the everyday life of an Armenian village, its people and its customs, that unfolds while following a husband who wants to fulfill his wife's eccentric last wish. Adding the fine humor and the neat casting, *Bear Mountain* is a promising debut feature for Balayan.

The local film critics and journalists chose the German MMORPG-crossed lovers *Still Got Lives (Ich Hab Noch Auferstehung)* for their special award. Favored by many festivals around the world, Jan-Gerrit Seyler's short film revolves around young love in the most extreme conditions, and features delicate scenes of virtual and real-life delicacy and chivalry as the director strives to shun melodrama by cutting short the sequences prone to it.

The other awards of the 2015 ClujShorts IFF were received by Suso Hernández for her rock-scissor-paper short mockumentary *Citizen Torralba Redux (Ciudadano Torralba Redux)* – Best screenplay; Jonas Berlin for the excellent cinematography of the Danish film *Sailor's Song (Sómmand)*; Tiago Inuit for the eerie music and sound design of Portuguese sci-fi dystopia *Terra 2084*; Yoann Gourdon for the effective editing of the ghostly horror short *Puzzle*, directed by Rémy Rondeau. Two more films were selected by the jury for the precise portrayal of their characters by young actors Inaki Mur (*Saguine craving / Pulsión sangriente*) and Katrin Wolter (*Registered / Das Mädchen von Kasse 2*).

After a full week of short movies and events, ClujShorts IFF confirmed the already well-known fact that the greatness of a film never resides in its length, and that a serious walk on the short film boulevard is always rewarding for both audience and film professionals. Thus we may say Cluj-Napoca makes a significant promise to become one of the most interesting spaces to meet new names and innovative ideas for the cinema to come.

DANIEL IFTENE

Teaching Assistant Babeş-Bolyai University,
danieliftene@gmail.com



Rares Stoica, artistic director of the ClujShorts International Festival, Cluj-Napoca, March 2015



Ștefana and Ioan Pop-Curșeu announcing the awards for The Best Student Short Movie and for the Jury Award, with Dragoș Pop and Ana Munte, March 29th, 2015.

Kenan Görgün and the Turkish Legacy of a Belgian Writer ClujShorts International Film Festival

The search of one's personal identity, a classic theme approached by literature and arts, is continuously given new shapes and nuances as the perks of global capitalism allow individuals to have access to a variety of experiences all across the world. Travelling from one country to another, getting in touch with several (sometimes opposite) cultures has become quite common and it leads to more and more people gaining new perspectives.

But, at the same time, transnational migration is a phenomenon which dissipates the borders of national and cultural norms, since so many people claim to belong to more than one society. Thus, at a constant speed, new issues need to be (re)discussed, issues of significant importance for artists, critics and scholars altogether.

In this context I would like to integrate the following discussion about the film *Yadel* (2010) and the complexity of acknowledging one's Turkish origins in a Western space. Born in Belgium as the child of a Turkish family, Kenan Görgün is an experienced writer and scriptwriter who, in the first film he directed, explores



the various dimensions of identity and its alteration by immigration.

During the third edition of ClujShorts International Film Festival, held in Cluj between the 23th and the 29th of March 2015, in collaboration with Centre d'Etudes de Lettres Belges de Langue Française Kenan Görgün was invited to moderate a masterclass on filmmaking, following his 21 minute movie and subsequent Q&A session.

Yadel

"My name is Yadel. I am not the first. Three years before me, another Yadel was born and died in the family."

Similar to Kenan's novels, *Yadel* is a complex work that mixes the autobiographical narrative level with elements and influences from fantasy and science-fiction, as well as with some strong socio-political criticism. At the core of this movie lies a personal story about a younger brother born a few years before the director. Then other personal elements were included in the script, such as his Turkish origins which for a long time were a taboo

topic for him, or the problematic contact with today's Turkish dogmatic mentality.

First of all, we are talking about a short fiction film which tells the story of a young man called Yadel. On his birthday, a series of events take place, and, in the end, the character will be able to get over his pressing existential dilemma: having received the name of his younger brother who died before his birth – a brother whom he did not know –, Yadel (the second) was constantly haunted by a strong feeling of restlessness, questioning his belonging in the *world*, a broad term which incorporates dimensions such as family, generations, culture, religion etc. Bothering dreams and nightmares, but also visions of his dead brother are invading the protagonist's memory and state of consciousness and create a parallel narrative level. On the other side, the primary narrative and the movie camera follow the young man in his confrontation of the unloving authoritarian father figure and the legacy of Islamic tradition, all of this in order to overcome his inferior status and to gain the right to individuality. Tension is building up as symbolic and surrealist elements challenge the main story's coherence. In the end, it is difficult to tell dream and reality apart, but the stake lies somewhere else: the film has its own grammar which, through moving images and montage, is able to visually construct a cleavage and a personal crisis which can be solved at a symbolic level.

From fiction to social criticism

Kenan Görgün's film presents a split identity whose psychoanalytical double manifests itself in the course of events. The

entire plot is built by using a dual narrative structure that questions the protagonist's personal history and identity. The main conflict is internal, as suggested by all the parallel sequences (the mark of alter-ego) which keep invading the main story. Opposite terms such as I – the Other, personal-collective, real-imaginary, free will-duty, life-death play an important role as they help to concentrate the action in fewer, but more powerful scenes. As it was initially written and shot, *Yadel* was a fifty minute fiction film, but under some constraints coming from the producers' side, more than half was taken out, including a really well-made scene where the main character sits in a bar and drinks. It is not a shame, though, as Kenan Görgün confessed during the masterclass, since the twenty minute short film is as dense and concentrated as it should be. Like stories, films – and especially shorts – need to be precise and to maximize their effects by using appropriate techniques.

When it comes to *Yadel's* socio-political criticism, the viewer can sense some tension already from the first minutes, when the protagonist goes down from the rooftop and into the block, then enters his relatives' apartment. A conservative, rigid space is revealed: though economical welfare is suggested through the modern furniture and the father's expensive suit, his angry face and voice and his fast and threatening moves establish a conflict not only between generations, but also inside the tradition. Yadel refuses to adopt his family's way of being, which would imply embracing the traditional Turkish way of life, including language, hierarchy, rituals, beliefs. As a second generation immigrant, he should be able to distinguish between ways of

being (Turkish) and ways of belonging (to the Belgian/ European/ Western society), but instead he seems to be isolated from both family and society. Moreover, by avoiding to speak his mother tongue, Yadel is repressing his cultural and historical heritage, which bears traumatic memories. This gesture is a revolt against himself. Yadel's inner split is constructed on several levels: he is stuck between two identities, cultures and languages. The refusal to speak Turkish is, nonetheless, not entirely efficient, since the *name* he was given encapsulates an entire history, unspoken, but powerful and haunting.

Maybe one of the most difficult to shoot, the scene inside the mosque depicts the clash of cultures in several ways. Filming a religious ceremony in a sacred place might lead to certain problems, especially when it comes to the Muslim environment. Surprisingly, the Imam was very open when Kenan Görgün asked for permission to film inside during the ceremony.

In this sense, a short documentaristic episode was produced. Then, through montage, the empirical reality and the symbolical scenes of inner struggle were intertwined, as the tension grew to the point where confrontation became an imperative. The archetypal dimension comes into focus as both earthly and heavenly Father, embodying the symbolical order, are portrayed as authoritarian and rigid figures whose laws pave the way to self-denial. At the same time, in denouncing the present and refusing its legitimacy lies a deeper meaning: it calls for a radical change and a radical future, where present norms are rendered redundant and limiting. Despite its short length, *Yadel* depicts how

political, social, moral, and aesthetic purposes should no longer function separately, but together for a common goal.

Kenan Görgün's personal experience blends with that of other fellows struggling to define themselves outside the borders of ethnic belonging. A generation of "mutants", as he calls those who distanced themselves from the given reality, is the one stuck between personal and collective history, and it is their chance and necessity to ask more and more questions about the concept of identity. On the other hand, in contrast to global capitalism's tendency to standardize and unify, belonging to several cultures enriches one's perspectives and the complex search for identity in a transnational context resists that uniformisation. Going back to the origins implies fictionalizing personal and collective history in an effort to understand the status of the individual subject in relationship to the social totality. Transnational individuals are cognitively mapping the world they live in, a process that dissipates the conventional borders established by world politics. Belonging to Turkish-Belgian culture is only one example out of many.

It is still fascinating how personal stories represent a great "raw" material for art. And, most of all, we should be highly concerned about the means art uses to transform these stories into relevant aspects of social criticism. Fictionalization seems to be one of the best strategies to create viable cultural products which, besides their aesthetical quality, respond to existing needs and problems and stimulate the audience's critical thinking and reception. By using the poetics of autobiographic fiction, Kenan Görgün's *Yadel* becomes more than

just a step on the path of self-knowledge or a coherent short film. It also creates a fictional space where the Turkish community is confronted with its own inner conflicts, and it familiarizes everyone with various consequences of migration and globalization. With so many tragic events having occurred not so long ago, the need to understand and react appropriately becomes unquestionably urgent. Writing, just like filmmaking, needs to acknowledge its social role and to use its potential impact, and for this reason works like Kenan Görgün's are of great interest.

SIMINA RĂCHÎȚEANU

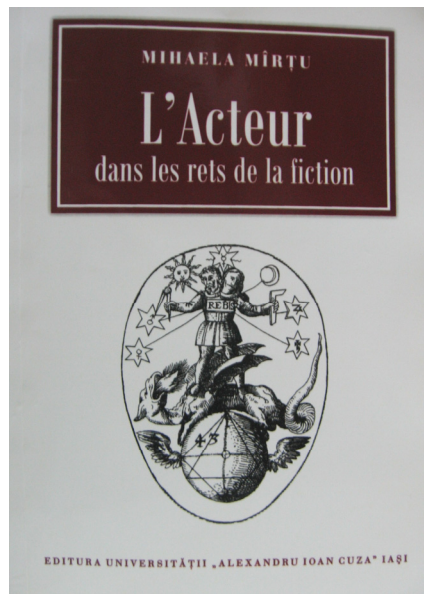
*MA student, Babeş-Bolyai University,
simina.rachiteanu@gmail.com*

Quand les livres parlent du théâtre: L'acteur dans la littérature française

**Mihaela Mîrțu, L'acteur dans les rets de la fiction,
Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2014.**

Le théâtre, qui vit de la reprise permanente des mêmes histoires, est en même temps créateur de mythes que la littérature dramatique et non-dramatique reprend et altère, subvertit, réécrit, contribuant, par là même, à renforcer leur vitalité. La somme des versions textuelles et scéniques d'*Electre*, d'*Hamlet* ou de *Phèdre* constituent des mythes qui hantent toujours notre imaginaire. Cela dit, le mythe de l'acteur – mythe théâ-

tral par excellence – tient du théâtre en tant que pratique scénique, et non pas en tant que littérature dramatique. L'intérêt et l'originalité de l'ouvrage *L'acteur dans les rets de la fiction* – dont l'auteure, spécialiste de Molière et critique de théâtre, a enseigné la littérature française et le théâtre à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași – réside dans le fait qu'il retourne le gant, pour analyser la réflexion, dans les textes littéraires, du mythe de l'acteur, celui qui donne vie au texte sur les planches. L'acteur, suggère Mihaela Mîrțu, est un partenaire, un accompagnateur de premier rang de l'auteur



dramatique, car bien des fois il a aidé le théâtre à surmonter ses moments de crise, et a « fait triompher des textes médiocres » (p. 7).

Deux thèmes complémentaires (le mythe de l'acteur romantique et le protéisme, la multiplicité en tant que voie vers l'harmonie des contraires – qualité essentielle de l'acteur de génie) retiennent l'attention de l'auteure, qui les décante dans les deux grandes parties du vo-

lume, s'attachant à démontrer qu'au moins « sur le plan de la fiction littéraire » (p. 13) le second se donne comme une solution aux inquiétudes du premier.

C'est en fine connaisseuse de l'histoire littéraire et théâtrale, mais aussi du contexte historique, que Mihaela Mîrțu explore la naissance du mythe de l'acteur romantique, qu'elle attache à l'affirmation de l'autonomie individuelle et à l'intérêt pour l'expression des passions au XVIII^e siècle, dans le contexte de l'ascension de la bourgeoisie. Soucieuse de placer le phénomène analysé dans un cadre diachronique,

l'auteure explore dans un premier temps les figures d'acteurs comme Adrienne Lecouvreur, Garrick ou Talma, qui se trouvent à l'origine du mythe de l'acteur romantique. Des acteurs qui n'hésitent pas à manifester leur affectivité, en conflit avec la société, qui ont besoin d'un spectateur amoureux pour créer leurs rôles.

Mais l'acteur romantique n'est devenu un mythe qu'avec Kean, le premier comédien à être le protagoniste d'une pièce de théâtre, écrite par Alexandre Dumas, et dont le sujet sera repris, par la suite, par Sartre et par Eric-Emmanuel Schmitt. Le théâtre romantique, affirme Mihaela Mîrțu, « exhibe l'inévitable duplicité de l'acteur au moment de la création du rôle » (p. 90) : être contradictoire, associant l'hédonisme au martyr, inquiétant, en raison de sa duplicité protéiforme, l'acteur anglais deviendra un véritable modèle. Le mérite de Dumas, constate l'auteure, est d'avoir mis en exergue le rapport complexe de la vedette au public : le mauvais spectateur « est constitutif d'une fausse identité de soi » (p. 88), tandis que le regard chaleureux, de la spectatrice privilégiée, est synonyme de reconnaissance identitaire.

Sartre reconnaît dans Kean « le patron des acteurs », « le Mythe même de l'acteur », et adapte, au début des années 1950, la pièce de Dumas pour Pierre Brasseur. Sauf que Sartre est l'un de ces mauvais spectateurs – il n'aime pas l'acteur, qu'il envisage comme un « mythomane cynique et naïf à la fois, un être créé par ses rôles, rongé par l'imaginaire » (p. 98). L'écrivain gomme le génie du grand acteur, démolissant ainsi le mythe : « le désordre a tout envahi » (p. 101). Ce sera à Eric-Emmanuel Schmitt de rétablir les valeurs du romantisme, en fai-

sant de Kean « l'homme des actes efficaces » (p. 159). La pièce de Schmitt, *Frédéric ou le Boulevard du Crime*, marquée par la tolérance et la mise en question des certitudes propres à la fin du XXe siècle, « se constitue en discret plaidoyer pour la différence qui se substitue à l'altérité sartrienne » (p. 159), et affirme l'impossibilité d'une vérité universelle et d'une connaissance à même de surprendre la totalité, à partir des détails.

Mihaela Mîrțu considère la star de cinéma comme un avatar contemporain du mythe de l'acteur romantique, et analyse le cas de Vladimir Vissotsky, figure importante du théâtre d'art russe caractérisé par le mélange typiquement romantique de « génie et de désordre », provoqué par l'alcool et la drogue. Mal à l'aise dans la société soviétique, Vissotsky épouse une star du cinéma français, Marina Vlady, qui en fait un personnage de roman.

La seconde partie de l'ouvrage se donne comme point de départ une réflexion de Louis Jouvet, pour qui le comédien était un « protégé ou caméléon ... un monstre inexplicable ». Celui-ci vit, à travers les rôles qu'il emprunte, et à l'aide de sa mémoire affective et culturelle, une expérience quasi-mystique. L'analyse d'un récit hermétique de Marguerite Yourcenar, *Une belle matinée*, dont le protagoniste est un acteur en herbe, un enfant de treize ans qui rêve de devenir comédien, d'emprunter, à tour de rôle, des identités différentes, montre que l'expérience de la multitude (ici, lors d'un rêve initiatique) permet au comédien de parvenir à l'illumination cathartique de l'acte créateur. La protagoniste du roman *Le premier jardin*, de l'écrivaine canadienne Anne Hébert, se situe, en quelque sorte, au pôle opposé, puisqu'il

s'agit d'une actrice en fin de carrière, qui, de retour dans sa ville natale, doit interpréter le rôle de Winnie dans *Oh, les beaux jours* de Beckett. Le retour dans les lieux de son enfance, la confrontation avec son passé provoquent une véritable expérience initiatique, destinée à appréhender l'unité dans la multitude des contraires. La dernière section du livre est consacrée à une figure à part dans l'histoire du théâtre, le saltimbanque, que l'époque moderne redécouvre sous l'image de la marionnette ou de la bête de cirque. En analysant le poème *Crépuscule* d'Apollinaire, qu'elle met en relation avec une gouache de Picasso (*La Famille de l'Arlequin*), l'auteure montre que, tout comme les comédiens de Yourcenar et d'Anne Hébert, l'arlequin accomplit une expérience du sacré : « par l'expérience majeure de l'ascension, il réalise le passage du temporel au spatial, établit un rapport miraculeux entre le micro et le macrocosme et réalise la *coincidentia oppositorum* » (p. 279).

Le livre de Mihaela Mîrțu reconstitue, à partir des textes littéraires qu'elle analyse, une poétique de l'acteur. Chaque fois, elle met en relation les images de l'acteur, telles qu'elles se détachent des textes, avec des théories sur l'art du comédien, qui éclairent et confirment ses hypothèses. Pour finir, il nous faut remarquer le soin que l'auteure prend d'accompagner son lecteur dans cette

réflexion, subtile et érudite, sur « l'acteur dans les rets de la fiction » : le livre s'ouvre par une introduction (« en guise de préface ») et finit par un résumé en roumain (« rezumat lămuritor »), qui se charge d'éclaircir les éventuelles incompréhensions. D'amples notes offrent des informations sur des personnages et faits historiques qui risquent de ne pas être très familiers au lecteur contemporain.

DANA MONAH

PhD, Department of French,
Al. I. Cuza University, Iași,
danamonah@yahoo.fr