

Arts de la scène, scène des arts

Volume III

Formes hybrides : vers de nouvelles identités

Après *Le Lieu, la scène, la salle, la ville*, consacré aux relations entre dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle, les *Études théâtrales* placent à nouveau l'espace et la scénographie au centre de leurs réflexions sous le titre générique *Arts de la scène, scène des arts*.

Le mixage des arts affirmé, le désir de « prendre l'air » en échappant aux formes connues et reconnues ne sont plus le fait d'une avant-garde. Bousculant les légitimités et les conventions, le théâtre, la danse, le cirque, les arts technologiques, les arts de la rue empruntent l'un à l'autre principes esthétiques et modes de fonctionnement. Quel espace, c'est-à-dire à la fois quels plateaux et quelle place pour toutes ces démarches ?

Les *Études théâtrales* ont choisi d'approcher cette problématique en trois temps. Les formes hybrides qui se créent sous nos yeux désignent à la fois des croisements artistiques, des pratiques de l'espace et des poétiques. Le premier volume prenait acte de ces brouillages de frontières en se mettant face à l'inédit de démarches singulières qui en affirment la nécessité. Le deuxième volume mettait le plateau au centre de ses préoccupations en l'abordant par le biais des découpages qu'il opère et des effets de localité qu'il produit. Mais quand le paysage est devenu mouvant et que les plateaux revendiquent leur diversité, que devient la question de l'identité ? C'est la question que se pose ce troisième volume.

Études théâtrales

Centre d'études théâtrales
Ferme de Blocry, Place de l'Hocaille, 4
B - 1348 Louvain-la-Neuve
Belgique
Tél. : 32 (0) 10 47 22 72 et 47 23 14
Fax : 32 (0) 10 47 22 37
E-mail : wibo@thea.ucl.ac.be
Site : www.thea.ucl.ac.be

ISSN : 0778-8738
ISBN 2-930416-18-1

Prix : 19 €

Arts de la scène, scène des arts

Volume III

Formes hybrides : vers de nouvelles identités

ÉTUDES THÉÂTRALES

Luc Boucris
Patrick Bonté
Bernadette Bost
José Manuel Castanheira
Pascal Crochet
Guy-Claude François
Marcel Freydefont
Philippe Goudard
Laurent Goumarre
Gérard Lieber
Philippe Marioge
Beno Mazzone
Valérie Morignat
Julie Perrin
Emanuele Quinz
Klaas Tindemans
Ingrid von Wantoch Rekowski

Textes réunis
par Luc Boucris
et Marcel Freydefont



30/2004

Centre d'études théâtrales
Université catholique de Louvain
École d'Architecture de Nantes
Centre d'étude du XXème siècle
Université Paul-Valéry de Montpellier

Les jeux de la métamorphose

REGROUPÉE depuis 1994 autour d'un noyau d'acteurs – Annette Sachs, Pietro Pizzuti et Dominique Grosjean –, la compagnie Lucilia Caesar que j'anime peut d'abord être définie comme une cellule laboratoire qui effectue un travail de recherche théâtrale en dehors des sentiers battus. C'est sans doute un accès diversifié au domaine artistique – des études de peinture, de danse, de piano, de mise en scène et de chant – qui a contribué à m'éloigner du théâtre traditionnel. Notre cellule laboratoire ne fonctionne pas de manière permanente, puisque j'ai travaillé avec d'autres équipes, notamment à l'étranger, tandis que les acteurs étaient aussi engagés dans d'autres théâtres.

Après la « cellule laboratoire », le deuxième élément qui nous définit est la partition. Alors que la partition est en général un point de départ pour les musiciens et les chanteurs, ce sont chez nous des acteurs qui s'en emparent avec leur voix et leur corps, de sorte que deux mondes différents se rejoignent à égalité. Ainsi comprise, la partition propose une matière pour inventer un théâtre. Nous recourons d'autre part à des bribes d'histoires quotidiennes que nous structurons et qui rejoignent notre partition.

De la partition au geste

*A-Ronne II*¹, qui a constitué une étape importante de notre recherche, est basé sur une partition de Luciano Berio, une pièce radiophonique

Ingrid von Wantoch Rekowski
Après des études artistiques aux États-Unis (peinture, danse, piano), Ingrid von Wantoch Rekowski termine sa formation à l'INSAS (Institut national supérieur des Arts du spectacle), à Bruxelles. Elle a travaillé le piano et le chant avec Marianne Pousseur et Lucy Grauman, et le théâtre musical avec Georges Aperghis.

Depuis 1994, elle réunit autour d'elle un noyau d'acteurs constituant la cellule laboratoire de ses recherches théâtrales. Parmi les spectacles non cités dans cet article : *In The Woods One Evening* (Théâtre de la Balsamine, Bruxelles, 1994) et *Life On A String*, opéra du compositeur chinois Qu Xiao 'Song (KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 1998, et tournées).

écrite pour cinq voix sur un poème d'Edoardo Sanguineti. Ce poème, construit à partir de citations de la Bible, de Marx, d'Engels, de Barthes, est une phrase continue, qui revient « en boucle » avec de légères variations. Ce qui change surtout, c'est le contexte musical. On voit surgir un jeu de rapport fascinant entre le sens du mot et le sens de la musique. On est dérouté, parce qu'on entend des phrases qu'on connaît, mais dont le contexte musical change sans cesse la signification. Par exemple, une discussion mondaine entre cinq personnes précède une séance de confession, mais c'est toujours la même phrase qui revient (ill. 1).

A-Ronne II était une production de la Compagnie Lucilia Caesar. A suivi pour moi une collaboration avec d'autres équipes, à l'opéra et avec des musiciens, pour des spectacles comme *Cena Furiosa*² de Monteverdi (1999), *Ein geistliches Bankett*³ à l'Opéra de Hambourg (2000), *Lohengrin*⁴ de Salvatore Sciarrino au Hebbel Theater de Berlin (2001), et *La Vergine dei dolori*⁵, au Teatro San Carlo, à Naples (2004).

Avec les chanteurs et les musiciens, je devais surtout travailler la présence physique. Parallèlement à la création de ces spectacles, j'ai mené avec ma Compagnie une recherche sur le tableau, en rapport avec l'espace du son. Nous avons longuement éprouvé la polyphonie dans les domaines du son et du geste. Un geste n'est pas une monodie, quand on demande au chœur de l'accompagner. Quand je me lève, si les autres se mettent par terre en même temps, il en résulte une amplification de mon geste. Dans cette optique, le rapport à la peinture a pris de l'importance, nous conduisant progressivement à la série d'installations-performances des *Métamorphoses*⁶ à travers lesquelles nous cherchons comment le théâtre des corps fonctionne dans la peinture. Ainsi, dans le premier cycle des *Métamorphoses*, nous avons travaillé sur les portraits, des grandes figures comme la Méduse du Caravage, Marat dans *La Mort de Marat*, de David, ... Il est très difficile pour les acteurs d'adopter la position imposée au corps dans la peinture ; en général, elle est complètement tordue ; si on y regarde bien, le corps n'est jamais dans son rapport naturel mais il est souvent mis en tension, et pour créer cette tension, il est obligé de subir des contradictions. À partir des tableaux, nous cherchons à voir comment on peut travailler de manière différente le mouvement scénique, car nous voulons nous écarter de la reproduction du mouvement quotidien pour nous intéresser à la *composition*. En fait, nous suivons deux pistes à la fois : nous visons un théâtre qui accorde une part au geste quotidien, tout en conservant quelque chose de stylisé. C'est pour préserver ces deux aspects que j'aime travailler avec des acteurs : pour ne pas rester dans le « style » uniquement. Les acteurs ramènent le geste à quelque chose d'extrêmement concret, à des motifs qu'on reconnaît du quotidien, mais légèrement stylisés.

Pour *In H-Moll*⁷, nous avons travaillé le mouvement à partir d'associations. *La Messe* de Bach est une matière immense, énorme, compliquée, que nous avons décidé de porter à la scène avec des acteurs. L'adaptation a donné une partition *a capella*, pour dix voix. Nous avons mené une recherche sur les tableaux mais surtout nous avons mis en valeur des

situations extrêmement concrètes, nées des associations et des accidents de répétitions. Les acteurs ne se livrent jamais à une interprétation exacte ou à une imitation de la matière picturale ou musicale, mais toujours à un jeu d'associations. Ils ne disent pas exactement ce que dit la matière, parce qu'elle le dit par elle-même. Nous « ouvrons » constamment la matière et la laissons en mouvement pour que le regard du spectateur puisse, lui aussi, être en mouvement.

Ce genre de travail nous aide à nous débarrasser d'une part de nos automatismes. C'est excitant pour moi de rechercher un terrain où je suis un peu plus fragile et serai obligée d'emprunter des directions nouvelles. Les acteurs ressentent également cette influence et, tout en gardant leur puissance, ils se mettent à inventer. Si le texte dit : « Je bois mon thé », l'automatisme fait que l'acteur boit son thé. Comment éviter d'imiter le geste quotidien, comment être dans un jeu décalé, trouver une tension ? Il existe d'*A-Ronne* une version enregistrée par Berio avec des chanteurs, beaucoup plus pure, beaucoup plus parfaite que la nôtre. La version avec les acteurs est brute, elle est concrète. Nous avons travaillé sur des costumes de la Renaissance, pour accentuer ce caractère de personnages étranges et très concrets. De même pour la partition : on la respecte, et pourtant il vient tout à coup des cris de cochon, des grognements, ... toutes sortes de bruits. La partition dit : « Je vous propose ceci mais essayez, vous, et en respectant les règles du jeu, inventez votre propre partition ». Le fait de travailler en superposition crée une polyphonie.

La Chose effroyable dans l'oreille de V⁸ a fait partie de cette recherche sur la polyphonie. Peut-on, à partir de mots, créer des situations musicales qui dépassent le sens des mots ? Les acteurs ont choisi chacun une longue phrase en langue étrangère, dont ils ne connaissaient pas le sens et qui est devenue leur matière de départ. Avec la matière musicale de leur phrase, ils ont inventé une situation qui proposait un rythme et un geste, ces derniers constituant à leur tour une invitation à recréer un son. Nous avons construit le spectacle comme une session de jazz. À chaque représentation, les comédiens devaient inventer à partir de morceaux qui étaient définis mais personne ne savait quel morceau arriverait à tel moment. C'était comme le jazz, parfois insupportable quand ça tournait en rond, et par moment la magie opérait. Au sol, c'était le même principe : il y avait un labyrinthe par terre, des carrés de pelouse séparés par des chemins. Constamment des nouveaux chemins se dessinaient, et de nouvelles situations découlaient des rencontres. C'était donc aussi le hasard ou la construction scénique qui faisaient que la matière se créait.

Je me résume : il y a la partition, qui devient une matière pour le jeu ; il y a le jeu d'ensemble, la polyphonie, le contrepoint, le désaccord ; il y a la multiplicité de sens, le rapport au sens. Ah ! le rapport au sens : le texte nous fascine mais, quand on veut le rendre scénique, on a toujours tendance à vouloir le maîtriser pour en imposer le sens. En réaction, nous partons aussitôt dans la direction opposée – ce qui risque de nous jeter dans le formalisme. Avec tout ce travail sur les tableaux, nous sentons qu'il y a un risque de perdre complètement le lien avec le sens du mot.

Alors, pour 2005, nous allons faire un polyptyque, cette fois à partir d'un texte puissant qui propose des récits précis. Il nous obligera à ne pas être seulement dans le formel ou dans la puissance du son ou du geste, mais de conserver un va-et-vient entre ce monde et celui du texte.

L'espace recréé

Pour *H-Moll*, nous avons essayé de construire par le moyen de l'éclairage un espace oblong, très restreint, comme une ligne, ou une table. Ce rectangle étroit qui rapprochait les acteurs représentait une contrainte ; chacun, pour passer à côté de l'autre, devait se pousser dans le rai de lumière. Au milieu d'une scène assez vaste, l'éclairage créait une contrainte d'espace. Les corps n'avaient jamais assez de place. Ils faisaient, à la fin, un *chewing-gum*, un paquet d'acteurs serrés dans un espace très limité. Ceci montre qu'on peut, avec des moyens très simples, créer des espaces qui se différencient de l'espace quotidien. Dans *A-Ronne II*, les dix acteurs étaient constamment présents sur scène. Ou alors, leur disparition devait être théâtrale, elle aussi ; ils devaient jouer le fait qu'ils n'étaient pas présents. C'était encore organisé comme une partition. Il y a un jeu semblable avec les costumes. On essaie d'en trouver qui ne soient pas trop confortables, pour créer une tension dans les corps.

Lohengrin proposait un long banc en demi-cercle qui prenait tout l'espace, sur lequel les musiciens étaient assis, privés du rapport au pupitre et de leur constellation normale. Derrière le banc, un jeu de lumière très simple créait trois fenêtres qui pouvaient « s'ouvrir » (ill. 2). Une proposition aussi imprévue commence évidemment par rencontrer des résistances ; il faut espérer que les personnes s'entendent, que se créent d'autres habitudes. En fait, après un moment, l'écoute des musiciens entre eux est devenue bien meilleure. Ils ont osé faire des choses inhabituelles. Les musiciens devenaient des personnages-instruments très bizarres ; leur présence était amplifiée parce que nous avions travaillé et intensifié leur rapport à leur instrument. Tout fonctionnait sur le noir et blanc, y compris les costumes. Il y avait un jeu avec l'habit conventionnel du musicien, le col était agrandi, la manche remaniée, le noir allongé,...

Le *Combattimento*, tableau final de *Cena Furiosa*, est un récit mettant en scène deux amants (Tancrede et Clorinde) qui s'affrontent, puis se reconnaissent. Nous avons organisé la scène comme si les interprètes voyaient l'action devant eux : ils en devenaient les spectateurs tout en chantant leur propre rôle. Ceci nous a permis d'échapper à l'imitation, et le jeu sur l'espace s'en est trouvé modifié. Pour les autres *Madrigaux*, nous avons également essayé d'inventer une sorte de polyphonie de gestes, qui aboutissait parfois à un chaos volontaire et parfois à des tableaux. Une scène toujours recomposée, un peu burlesque parfois, qui a créé un certain remue-ménage lors de la création à Aix-en-Provence. La deuxième version était plus organisée, plus structurée, mais j'ai l'impression que la première, plus folle, correspondait mieux à notre recherche.

En 2002, nous avons donc commencé le cycle des *Métamorphoses*, qui doit nous mener jusqu'en 2004. La première phase, produite au Beurschouwburg, ressemblait à un parcours dans un musée ; dans le bar du théâtre étaient accrochés « les tableaux », et le public pouvait prendre le temps qu'il voulait pour regarder. Nous présentions à la fois des vidéos et des tableaux en « live ». Les vidéos montraient Marat, Cléopâtre, Savonarole, Lucrèce, et Vénus, qu'on a mise dans un aquarium avec un poisson ; puis Marie-Madeleine, Bacchus, la Méduse et enfin l'Immaculée Conception – d'après des tableaux de Jean-Louis David, Fra Bartolomeo, Georges de la Tour, Tiepolo, etc. Les acteurs étaient entrés dans les tableaux. Pour le « live », on a essayé de faire des portraits avec des personnages historiques ou littéraires, des moments de tableaux mais qui étaient en mouvement et duraient trois fois une demi-heure. C'était à la fois un tableau visuel et un tableau sonore. Par exemple, on a travaillé sur des phrases clés extraites de *Phèdre*. Une phrase commençait en français, tout à coup devenait un hurlement de loup, et par moment devenait un geste. Avec les acteurs, nous avons constitué un petit répertoire de gestes physiques ou sonores à partir duquel ils improvisaient. C'étaient les moments les plus dramatiques du personnage qu'ils essayaient de faire exister chaque soir de manière différente.

La deuxième phase, à la Chapelle des Brigittines⁹, a été l'occasion d'une recherche autour des figures de Saints, à partir de l'histoire de leur vie et des tableaux qui les représentent. Nous avons enlevé les gradins, et travaillions en « live » dans les niches de la chapelle, jusqu'à cinq mètres de haut, en essayant de faire de l'ensemble un seul grand tableau, un polyptyque. Ici aussi, le public pouvait circuler, prendre le temps qu'il voulait. La troisième phase a été le « Rubens Metamorphoses », en vidéo uniquement (ill. 3). Pour la quatrième phase, nous allons refaire quelque chose en « live ».

L'ensemble des *Métamorphoses* fonctionne dans l'architecture de l'espace choisi. Nous essayons de trouver un lieu original et d'utiliser son architecture pour créer la théâtralité. S'il y a une petite fenêtre, on utilise cette fenêtre ; si c'est un énorme espace, on en fait cas. Il importe aussi de créer pour le public un espace de regard et de circulation qui lui laisse la liberté de faire ses propres choix, comme au musée. La mise en place des métamorphoses « Rubens » dans l'église Saint-Charles Borromée a été particulièrement difficile, d'abord parce que Rubens lui-même est un monument, il a sa propre théâtralité : comment s'y confronter ? d'autre part, l'église dans laquelle la vidéo est projetée est baroque, elle est puissante. Il a donc fallu proposer une contre-puissance pour être vu.

Le travail qu'on fait doit être assez fort pour pouvoir communiquer avec plusieurs lieux. Naturellement, je préfère toujours être dans un lieu un peu original, mais en même temps je me dis que ce que nous faisons doit aussi marcher dans une boîte noire. On ne doit pas être dépendant de l'espace. La chose qu'on fait doit avoir son propre espace. Et si l'espace qui l'accueille est étrange, c'est encore mieux parce que les deux peuvent communiquer. Ceci ne concerne pas les *Métamorphoses* parce qu'elles

rentrent, pour ainsi dire, dans les murs ; pour elles, il est important que l'architecture propose un théâtre. Mais les autres spectacles doivent fonctionner si le lieu est étrange et aussi si c'est une boîte noire.

Le tableau et la métamorphose

On a pu voir que la métamorphose est pour nous un principe permanent qui régit les rapports du sens et de la musique, du dit et du geste. Une métamorphose, ce n'est pas une suite logique d'actions, c'est un glissement d'une chose à l'autre. Il faut donc trouver des liens. Ce n'est pas une histoire structurée, c'est une multiplicité d'histoires qui se transforment l'une dans l'autre. Encore deux exemples, pour clôturer.

Les tableaux des *Métamorphoses* ne sont pas figés : de petites choses se transforment imperceptiblement. Si l'on considère la mort de Marat, on peut regarder le moment du suicide, amplifier le moment qui précède, le moment où cela se passe. On voit que la mort peut être vivante, le corps pourrit, il vit encore d'une certaine manière.

Dans *La Vergine dei Dolori*, où le rapport au tableau est particulièrement évident (ill. 4), la métamorphose agit entre le tableau proprement dit et le cadre. *La Vergine...* est un oratorio, une œuvre qui normalement n'est pas représentée au théâtre. Cette contrainte m'a amenée à respecter le côté intérieur de cette prière. Comme mes expériences avec les chanteurs m'ont appris qu'il ne fallait pas les déconcentrer en les éloignant trop du travail sur la voix, j'ai imaginé de les placer au centre du tableau, où ils pouvaient travailler avec des gestes assez simples tout en gardant leur puissance vocale. Tout le cadre est vivant, ce sont des acteurs qui l'incarnent. Ce que proposait le chant au centre du tableau, le cadre le mettait en figure. Il y avait des métamorphoses entre le centre et l'extérieur, le centre plutôt en noir et blanc, et le plus baroque à l'extérieur. Des interactions si l'on veut, mais des choses très subtiles, jamais dans une logique classique.

(1) *A-Ronne II*, d'après *A-Ronne*, pièce radiophonique de Luciano Berio pour cinq comédiens, sur un poème d'Edoardo Sanguineti. Création le 5 novembre 1996, à la Chapelle des

Brigittines, à Bruxelles.
(2) *Cena furiosa*, d'après *Le Combat de Tancredi et de Clorinde* et les *Madrigaux guerriers et amoureux* de Monteverdi, création au Festival international