

Epiphanie de l'instant

Musique en corps, Alternatives Théâtrales, Jean-Marie Piemme, 06/2016

Incroyable ! Le saviez-vous ? Peut-être pas. Ce n'est pas sûr. Que vous l'ignoriez n'aurait rien d'étonnant, après tout la chose relève d'un savoir spécialisé. Saviez-vous que la Lucilia Caesar est une mouche ? Une mouche, oui. Et qu'avec sa panse verte, elle est dans les premières à s'installer dans les charognes ? Et à y pondre ses oeufs ? Ah, vous le saviez ? Pas moi. J'ai dû avoir recours au dictionnaire et, tel Saint Thomas qui doute, lire et relire encore la notule. Je n'en croyais pas mes yeux pour tout dire. J'avais tout bonnement l'impression d'avoir été berné par les connotations épiques de l'appellation « Lucilia Caesar ».

Reconnaissez avec moi que le nom fleure la belle histoire. On pense au grand Jules, à sa sœur ou à sa cousine, ou à sa femme, on pense aux festins, aux orgies de la Rome antique, on voit le colisée, la roche tarpéienne, les légions, la via Appia, la civilisation occidentale qui se met en place, mais pas une mouche à merde ! Franchement : que les médecins légistes respectent la pondeuse soit : c'est un de leurs outils de travail. Mais tout le monde n'a pas la chance d'être médecin légiste et de jouer aux Experts. Pour le commun des mortels, comme vous et moi, ce qui frappe en premier, c'est qu'on ait choisi cet odieux diptère au nom si trompeur pour dénommer une compagnie de théâtre. Et ma question est directe, sans faux-fuyant : peut-on prendre au sérieux une compagnie théâtrale qui a pris pour se désigner le nom d'une mouche, et pas la plus sympathique ?

Je réponds oui. Sans réserve. N'est-on pas en droit d'attendre beaucoup d'une compagnie qui se place aussi résolument sous le signe de l'oxymoron, du décalage ? Qui conjoint le terre à terre scabreux et la séduction de l'apparence ? Ne sait-on pas que la déflagration des opposés dispose de lettres de noblesse dans l'histoire du théâtre ? Que cette déflagration, on la conceptualise sous le terme de « grotesque » ? Le grotesque a l'impulsion mélangeuse, il accole des univers qui a priori ne sont pas du même registre, il conjoint le haut et le bas, ne renonce ni au bizarre, ni au choquant. Et il accueille volontiers les effets possiblement bouffons consécutifs à son brouillage de frontières.

A Lucilia Caesar, c'est IVWR qui dirige l'orchestre. Nul doute que le choix de Lucilia Caesar comme nom de compagnie l'ait fait rire aux larmes, et de bon cœur, à la façon dont on peut se réjouir d'un tour joué à la caste des « prou-prout -ma chère », masculins ou féminins, méchants comme des teignes et bêtes comme les Verdurin, qui pullulent dans le monde des institutions culturelles chic (imaginez un instant le haut-le cœur de cette caste, si jamais elle venait à savoir !). Mais le choix de la mouche n'est pas qu'épidermiquement drôle. Il faut aussi y discerner une attaque frontale contre le trop pesant esprit de sérieux, la lourdeur compassée, la guinde d'ennui qui parfois ravage les spectacles. Pour IVWR, ce qui pèse, ce qui colle incarne la figure du diable artistique. Aucune énergie créatrice ne sort de la pesanteur, pense-t-elle. Ce n'est pas qu'elle prenne le train-train du monde à la rigolade, même si à ses spectacles, le rire frémit souvent dans le public. Mais le comique, quand comique il y a, est plus résiduel, collatéral, que voulu comme tel. Et, s'il faut de la gravité, qu'au moins cette gravité soit proposée légèrement, une élémentaire politesse envers les spectateurs l'exige. On n'entre pas dans le salon mental des gens avec des pattes d'éléphant pour y casser la porcelaine de leur plaisir !

Toutefois, pour atteindre la légèreté finale, que de voyages dans les livres, dans la musique, dans la peinture. Que de phrases, que d'images, que d'imaginaires scrutés à la loupe ! La légèreté n'est que la pointe visible de l'iceberg. En dessous, immergée, il y a l'énorme masse des références qui ont servi au travail et dont on fait grâce au public. C'est qu'il faut de la référence culturelle pour labourer le champ de la culture. Et ce labourage culturel est central dans les pratiques de Lucilia Caesar, une fois la mouche laissée à ses basses besognes. Lucilia Caesar aime le beau monde. Convoqués : Wagner, Rubens, Bach, Monteverdi, Berio, je m'en tiens aux plus connus, aux plus prestigieux. Et convoqués pour quoi ? Pour être rendus aux vivants que nous sommes, mais autrement qu'on les connaît.

Dans Le songe d'une nuit d'été de Shakespeare, des amoureux se perdent dans une forêt mystérieuse, et Puck, ce petit être magicien, leur dépose sur les yeux un onguent qui brouille les relations anciennes. Le plateau de IVWR m'apparaît souvent comme ça : comme une forêt de corps, de gestes, d'attitudes où la disposition connue des choses semble avoir été bousculée par la baguette magique d'une « Puck franco-belgo allemande ».

Au centre du brouillage : l'acteur. Et plus spécifiquement, l'acteur quand il ne parle pas, quand il parle à peine. Donc, l'acteur éloquent par son corps plus que par ses mots. C'est lui le pilier central, le levier avec lequel Lucilia Caesar soulève son monde. L'acteur de Lucilia Caesar travaille sur des gestes quotidiens, sur des attitudes

quotidiennes et l'action de ce travail est de déplacer le réseau de significations qui s'attache habituellement à ces gestes. En effet, il s'agit moins d'envisager ceux-ci relativement à la fonction qu'ils pourraient avoir dans un contexte d'utilité quotidienne que de les nouer entre eux et de les constituer en langage spécifique. S'élabore ainsi un langage de corps d'acteur, qui n'est pas un corps de danseur, qui n'est pas un corps circassien, donc a priori pas un corps virtuose recourant à une technique spécifique. Ici, le corps de l'acteur renvoie au spectateur l'image de son corps mis en écriture, un corps à la fois proche et mis à distance par des procédures telles que l'amplification, la réduction, la mise en série ou en parallèle, la vitesse d'exécution ou la lenteur, la multiplication, etc, dans leurs rapports au son, au cri, aux mots, aux musiques ou aux images.

Ces corps d'acteurs ou d'actrices, IVWR les lance là où ils n'ont a priori rien à y faire. Par exemple, dans une cantate de Bach, dans un tableau de Rubens, dans l'univers wagnérien, dans des duos tirés des plus grandes œuvres d'opéra. Lancer l'acteur dans ces univers de choix revient à lancer un chien dans un jeu de quille. Ça bouscule, ça renverse. Surtout, ça produit de la force par le biais de la faiblesse. L'acteur qui chante a peu près bien n'arrive quand même pas à cheville d'un « vrai » chanteur. Il entre dans Bach ou dans Mozart avec ses gros sabots. Il anime une peinture de Rubens là où le peintre avait cherché à dire ce qu'il avait à dire à travers la fixité constitutive de la peinture. Quand au Siegfried des tribulations wagnériennes de IVWR, il est tout ce qu'on veut, sauf le Siegfried de Wagner. C'est pourtant là, dans cette inadéquation, dans cet à peu près, que Lucilia Caesar produit son effet majeur. Là où la virtuosité d'un chanteur d'opéra passe vite pour une simple prouesse technique, pour une gymnastique vocale impressionnante, où peuvent manquer (malheureusement) les dimensions du sensible et de la vibration humaine, le chanteur-acteur « bancal », dans une certaine façon de moduler sa faiblesse, creuse un espace d'appel pour le spectateur. Celui-ci n'est plus le voyeur fétichiste d'une prouesse, mais le co-participant d'un effort dont il comprend la portée et ressent l'affect de l'intérieur. Si la perfection ravit les amateurs de records, l'incomplétude favorise le partage de l'imaginaire.

Aussi méritante soit-elle, la grande œuvre ne doit pas être l'objet d'un culte, d'une vénération aveugle, d'une soumission à son autorité. Lorsque IVWR remet une grande œuvre en jeu, elle ne récuse pas sa puissance, son aura légitime. Elle ne lui fait subir aucun outrage iconoclaste. Simplement, elle s'éloigne de la monumentalité que le temps a imposée à cette œuvre, elle lui dénie son statut de mausolée. Ce qui est refusé par la démarche de Lucilia Caesar, c'est l'embaumement, le ressassement, l'attitude mortifère qui transforme la grande œuvre en fétiche, la pense toujours égale à elle-même, et châtre ainsi sa capacité de fécondation.

Est récuse, le tombeau superbe devant lequel se prosterne une caste cultivée en mal de valeurs et de révérence. Est attaquée ici, la religion de l'art, l'art comme religion, l'art qui soumet, l'art comme transcendance mystifiée et mystifiante. Mais il faut bien voir que l'attaque elle-même est l'effet collatéral d'une volonté positive de réécriture. Un corps imprévu est lâché dans une œuvre connue, dans un univers artistique connu, et l'effet d'écoute s'en trouve à la fois déplacé et renouvelé. De la même façon qu'une personne parlant dans une langue qui n'est pas la sienne attire par sa maladresse l'attention sur des mots, des phrases, des expressions particulières et brise l'automatisme de l'écoute, le corps imprévu de Lucilia Caesar donne une étrangeté au connu des grandes œuvres travaillées. Il leur ajoute pour ainsi dire une porte d'entrée supplémentaire, il leur donne une puissance d'apparition inédite.

Ce corps « pas fait pour » qui s'adosse au bancal pour construire la force du spectacle, il ne faut pas l'envisager comme l'effet d'un corps naturel dans un monde d'artifices. Ce n'est pas du cru dans du cuit. Ce n'est pas l'irruption du spontané dans un univers symbolique réglé. Ce corps dérange le protocole prévu des œuvres qu'il revisite, néanmoins il est lui-même un langage. Se veut lui-même langage. Qui a son vocabulaire, ses articulations, sa construction. L'improbabilité de sa présence dans l'œuvre n'a rien d'une gesticulation improvisée. Ce n'est pas la rature d'un enfant gâté qui s'amuse à brouiller le dessin d'un beau visage. Le corps de Lucilia Caesar est langage dans le langage, reformulation dans le déjà formulé. L'écriture première se prolonge dans une écriture seconde, mais le produit scriptural de la seconde n'épouse pas l'exacte formulation de la première. L'introduction d'une violente hétérogénéité (l'acteur « bancal ») interdit la duplication. Il n'y a pas redoublement. Le processus d'écriture transforme le matériau choisi, le rend porteur d'une sensibilité et d'une intelligibilité nouvelles. L'œuvre de référence ne change pas simplement d'habits. Ou plutôt, changeant d'habits, elle devient autre. Ainsi, le spectateur se trouve engagé dans un champ de découvertes inédit. Il fait alors face à deux choix possibles au moins : soit il récuse l'écriture nouvelle, et en jouisseur inquiet préfère s'enfermer dans une œuvre supposée toujours égale à elle-même ; soit, il accepte de dériver avec l'écriture nouvelle et s'ouvre aux sollicitations de son altérité. Ce spectateur accepte ainsi de faire l'expérience de l'œuvre qu'on lui propose.

L'idée d'expérience est ici capitale. Le travail de IVWR ne donne pas un sens nouveau aux œuvres visitées, ce n'est pas un travail d'interprétation qui renouvellerait la compréhension de l'œuvre première, qui en ferait voir des facettes sous-estimées, qui porterait au grand jour certains de ses motifs obscurs. La mise en langage second ouvre plutôt pour le spectateur un champ d'expérience où le sens ne préexiste pas au processus de déchiffrement qui a lieu durant la représentation. Voir un spectacle de Lucilia Caesar, c'est en faire l'expérience, comme on fait (par exemple) l'expérience d'une marche le long de la mer. Marchant dans le sable, je ne me demande pas quel est le sens de celui-ci, j'en fais l'expérience, c'est à dire que j'en éprouve le degré de résistance, le grain, la sécheresse, l'humidité, la chaleur, j'y enfonce les pieds, je le déplace, je l'éparpille, je le tasse, j'en fais éventuellement un château. Si je lève la tête, je vois au loin un bateau, une mouette, un nuage, l'écume d'une vague, j'y attache peut-être des sentiments, une émotion, des souvenirs : en aucun cas, je n'interroge la signification de ce que je fais ou de ce que je vois. « Il neige, où est le sens ? », dit Tchekhov. Le travail de IVWR est un « il neige ». « Il neige » me donne des sensations, éveille ou réveille des sentiments, des souvenirs, une visibilité des choses selon un point de vue, suscite adhésion ou rejet : il ne me convoque pas à un déchiffrement de sens. Si le sens me sollicite, c'est éventuellement dans l'après-coup, lorsque je replace cette expérience dans le tissu de mon existence, lorsque dans la distance je me regarde avoir arpenté la plage ou assisté à tel spectacle de Lucilia Caesar, et y avoir ressenti tel ou tel affect.

Il est paradoxal d'avoir à mettre en mot et en phrases une pratique artistique qui contourne les mots et les phrases. De chercher les significations possibles d'un travail qui ne cherche pas, qui se refuse même à les nommer. C'est pourquoi je préfère m'attacher au geste global, à la posture créatrice de IVWR plutôt qu'à son sens. Et mettre l'accent sur ce qui fait le cœur de sa démarche : la recherche de l'instant. La narration, la continuité, le filé du récit ne la concernent qu'occasionnellement. Ce qui la meut en premier, c'est la recherche de l'instant plein, de l'instant chargé d'intensité. Naguère, dans son texte sur la photographie, Roland Barthes distinguait le « studium » et le « punctum ». Le « studium » dans la photo, c'était sa part culturelle, son déjà-su. Le « punctum », c'était ce qui point, le détail qui retient, qui attire, l'éclat qui vient solliciter mon désir. En transposant les catégories de Roland Barthes au travail de Lucilia Caesar, on pourrait avancer qu'il y a chez IVWR comme un rêve, une dimension utopique majeure. On formulera cette dimension de la façon suivante : à partir d'un « studium » prélevé dans le patrimoine culturel, créer un spectacle qui ne serait fait que de « punctum », qui ne serait qu'une suite de pointes intensives. Le spectacle serait ainsi la mise en concaténation d'un instant chaque fois répété et chaque fois renouvelé. D'où peut-être la relative indifférence d'IVWR aux débuts et aux fins. Les instants poignants n'ont que faire des débuts et des fins. Ils n'aspirent qu'à entraîner le spectateur dans l'énergie d'une répétition d'intensité, dans le fantasme d'une jouissance infinie.