

Introduction

Jean-Pierre Simard – Agathe Torti-Alcayaga

Le rythme et son influence surgissent, multiples, en scène ou à l'écran, aussi naturellement que dans l'écriture. Née de cette source écrite, la réception du spectacle par le spectateur sera influencée par l'interprétation créative les passeurs du texte, metteur en scène, comédien, sans négliger les concepteurs de la dramaturgie, du décor, etc. Ampleur, complexité, absence, effets de rythme suggérés par un agencement de lignes, perspectives ou séquences de couleurs, d'ombres et de lumières interfèrent manifestement, comme les plans sonores ou lumineux que traverse le comédien, au sein de nappes illustratives ou symboliques qui modifient, rythment, occultent parfois le régime de la parole.

Certes, les indications proposées par l'auteur ou exigées par le metteur en scène orientent l'élocution, le jeu, influent sur le rythme interne ou externe des scènes, matérialisant celui des événements dramatiques ou comiques. La récurrence ou l'absence de mouvements de foule, choriques, chorégraphiques entre autres, modulent aussi la perception. Ce mouvement général complexe du texte théâtral et de son interprétation se mesurera à ses écarts avec le rythme biologique naturel : rythme de l'élocution, choix interprétatifs, répétitions, hésitations aussi. Ces choix, même lorsqu'un effet unique est privilégié, construiront un corpus signifiant agissant sur l'objet esthétique produit et sa réception selon trois axes simultanés ou découplés : la structure événementielle, la périodicité des effets, le mouvement complexe du discours artistique.

Lors de la journée *Corps-écran*, le corps a été considéré comme écran des désirs, fantasmes, représentations, mythes, enjeux culturels et sociaux dans les arts du spectacle vivant ou différé. Ces lectures sont interprétées dans les communication critiques sur les diverses œuvres évoquées. L'aspect du corps et ses représentations à l'écran, au cinéma, puis dans divers média, le corps-écran support de projections graphiques, picturales ou textuelles en scène est plus particulièrement interrogé par Jean-Pierre Simard dans son introduction à la table ronde des créateurs. Il examine l'invitation même du texte à recourir à de telles techniques dans *l'Architecte* de David Greig, puis deux créations des intervenants, *Le monologue de la Chaise vide*, adapté d'un roman par Alain Besset et son scéno-vidéographe Aurélien Cénét, et, *Dance and You2*, la chorégraphie de Brigitte Pougeoise, en résidence au Centre artistique de La Villette. Il justifie la

complémentarité des messages et de leur représentation esthétique que cette superposition propose, comme l'apport intersémiotique d'écrans, de plus en plus fréquent sur scène, notamment lorsqu'il s'accompagne d'une caméra voyeur ou écho au théâtre ou à l'opéra notamment, de la déclinaison filmée de séquences difficiles à représenter directement sur le plateau. Le rythme des signes propres à ces manifestations en corrélation avec le rythme que leur présence impose au spectacle est évident dans le solo de 15 minutes *Dance and You 2*. Le corps dans ce spectacle comme dans la lecture analytique de *Lady Chatterley* envisagera le corps érotique soumis parfois à l'écran, censure, oblitération. La table ronde de professionnels régionaux qui se sont illustrés dans le recours à la vidéo en scène, précédée de l'examen rapide de trois spectacles de cette nature éclaire notre réflexion : en écho à d'autres transpositions littéraires analysées par les intervenants, l'adaptation scénique du roman *Le Monologue de la chaise vide* inclut des fragments filmés et un dédoublement du jeu du personnage face à ses souvenirs et son enfermement psychiatrique. En filigrane, dans ce débat, mais aussi dans l'examen de l'écriture éminine d'H.Cixous représentée dans le spectacle d'Ariane Mnouchkine *Tambours sur la digue*, la place de la marionnette surgit dont une fonction en scène a préfiguré l'emploi des écrans aujourd'hui. Marie Fauvrelle-Poméon a des arguments convaincants dans l'analyse de cette pièce où les femmes-marionnettes prennent l'initiative de sauver leur monde des eaux. Elle examine le concept de l'« écriture féminine », proposé par Cixous dès *Rire de la méduse* en 1975. Examinant deux pièces de C. Churchill et J. Genêt, Agathe Torti-Alcayaga se demande à son tour si remplacer la matérialité vivante du corps de l'acteur par celle, inerte, de marionnettes par exemple, aurait pour effet d'inactiver la représentation. Le matériau « corps » se révèle indispensable et assez souple pour accommoder deux dramaturgies opposées, l'une « énonciative » l'autre reflet de l'action directe. Incidemment, une autre dimension novatrice de la vidéo autour du spectacle vivant émerge de plusieurs contributions : grâce à elle, des fragments de spectacle originaux, ou empruntés à des captations anciennes de représentations majeurs choisies par des spectateurs passionnés sont disponibles sur divers sites internet. Leur multiplication différenciée offre au critique un outil référentiel qui nourrit sa réflexion, et que surtout, il peut mettre à disposition du lecteur qui n'aurait vu aucun des spectacles analysés. C'est le cas de celui d'Alain Besset, ou des films tirés de pièces de Pinter qu'examine Souria Grandi, ou enfin de la représentation d'*En Attendant Godot* et d'autres fragment des œuvres de Samuel Beckett questionnés par J.P Simard. La représentation au sein du colloque de la courte chorégraphie de Brigitte Pougeoise exploite ces techniques dont le débat se nourrit ensuite.

Comment interpréter ces représentations du corps sans se référer historiquement à des manifestations culturelles symboliques d'un peuple relevant

de notre champ d'étude, pour, avec modestie, comprendre la signification permanente du corps pour l'Homme ? Dans la première section, *l'Écran des corps vivants*, Jean Berton nous suggère que les Pictes de Haute-Écosse, ainsi nommés par les Romains pour leurs corps tatoués, premiers habitants vraisemblables de ces territoires, peuvent servir d'interface fantasmatique entre les temps modernes et la préhistoire. Il explore les vestiges de la culture fascinante d'une peuplade mythique. Des sculptures qu'on lui attribue surgissent les métaphores d'un dialogue passé-présent. Dans la seconde section, *Le Corps rythmé par l'écran*, trois articles, dans trois domaines sémantiques différents, dans le cadre de trois nations, illustrent la cohérence au cinéma des représentations du corps avec celles exploitées au théâtre. Le film de Peter Mullan *The Magdalen Sisters*, une fiction documentée engagée soulevant des problèmes éthiques de la société irlandaise suggère à Martine Gauthier-Bottet un double examen des religions et de la mortification confrontées aux désirs de justice, aujourd'hui, au remords et au pardon. En suggérant que le corps des pénitentes devient le décor de ces conflits éthiques, elle conclut à l'importance pour les corps de raconter une histoire, en examinant comment certains corps vont s'adapter au décor, d'autres se révolter. Avec *Dead Man* (Jim Jarmusch), western américain dit « révisionniste » sur l'histoire de l'Ouest américain, Céline Murillo interroge les représentations successives du corps de William Blake, parti pour l'Ouest. Dans le train d'abord, passif, urbain et soigné, gravement blessé sur la Frontière ensuite, il développe de sa souffrance une conscience qui le pousse à exterminer les émissaires de la civilisation blanche et à mourir en terre indienne. Abordant la problématique des corps-écrans dans la version filmée du *Lady Chatterley's Lover* de Ken Russell, Gilles Mayné-Cini insiste sur la double définition du mot « écran », en passant le film « à l'écran » d'un très grand texte littéraire source particulièrement aboutie. *Lady Chatterley's Lover* ne peut que faire écran, au sens de faire ombrage, aux films qui l'adaptent. À l'aide de Georges Bataille, l'auteur de l'article examine la représentation sensible de l'érotisme des corps.

Au théâtre, le corps-écran déploie tout l'éventail de sa richesse sémiotique. Dans les années soixante, dans le Sud des États-Unis, il se fait support des stigmates de la folie (ou même simplement de sa peur fantasmée) lorsqu'il devient trop fragile pour la dissimuler, et porte haut, tout en la dénonçant, cette marque d'opprobre de la bourgeoisie bien pensante (WILLIAMS-GABBAI). À la même époque, en France, la mise en abîme vertigineuse du corps-écran par Jean Genêt en libère la charge opératoire dévastatrice, sur un fond de néo-colonialisme toujours d'actualité aujourd'hui. Une décennie plus tard, l'Angleterre revisite cette époque honteuse de l'histoire occidentale pour, s'inspirant de l'héritage dramaturgique de Bertolt Brecht, l'élever au rang de

parabole de l'oppression de genre, grâce au corps-écran utilisé comme un lexème. (GENET – CHURCHILL – TORTI-ALCAYAGA) Genêt, autorisant – poussant, même – l'identification du spectateur au personnage préfigurait-il les directions dans lesquelles s'engagent à présent les dramaturges contemporains ? Force est de constater qu'Howard Barker exploite délibérément les mécanismes d'adhérence empathique du spectateur au corps contemplé pour, occultant sur la scène les violences faites au corps-parabole, en manifester d'autant mieux la réalité sur l'écran des projections mentales du public. (BARKER – KIEHL) Cette exploration des modes de perception sensibles, en contrepoint de ceux, traditionnels, de l'intellect, s'assume désormais ouvertement, notamment dans le travail de David Greig, de la compagnie Chok Theatre, ou de Brigitte Pougeoise. (GREIG – GERACI – POUGEOISE – SIMARD)

En associant les termes de 'corps' et de 'corpus', notre regard s'est promené à la source de l'écriture où le rythme souligne la phrase et sa structure, module sa répétitivité, ou, au contraire, se soumet à sa longueur et aux effets allitératifs des mots et segments qui la composent, à l'usage ou à l'absence de ponctuation, aux diverses formes de silence imposées par l'auteur, et au sous-texte qui en découle. Le choix du dialogue ou du monologue, celui de la longueur des séquences modifie le rythme du discours des personnages, lequel sera fortement altéré par les pauses, silences ou par les indications quasi musicales éventuelles sur le débit vocal et l'élocution, dans le texte secondaire. De même, les formes spécifiques d'oralisation, idiolectes, sociolectes, ethnolectes, timidité, confusion, agressivité etc... influent sur la représentation du personnage par le comédien et sur les représentations que s'en fait le public. Inévitablement, cette multitude de formes du discours dans le corpus agit sur les rythmes de la représentation, sur le jeu des corps, la diction, l'interaction dialogique, les déplacements, ainsi que la présence de didascalies aussi.

Concrètement, le corps véhicule, en tant que manifestation principale, du texte dramatique constitue lui-même un corpus à part entière. Pour le dire avec Danièle Berton : « lorsque le corps prend la parole sur scène, corps et corpus ne font plus qu'un ». Ses rythmes spécifiques doivent alors être examinés en corrélation avec les événements qu'ils servent à structurer. Les pauses, silences, soupirs (au sens musical du terme) chez Harold Pinter caractérisent un texte fondamentalement ouvert, auquel chaque metteur en scène, grâce au vocabulaire corporel spécifique de ses acteurs, est susceptible de conférer une interprétation particulière. (PINTER – GRANDI) Au contraire, l'immobilité fondamentale de la marionnette permet, par sa neutralité, d'accueillir, voire, d'amplifier, les caractéristiques d'une écriture qui se découvre « genrée » (féminine) à mesure qu'elle s'élabore. (CIXOUS – MNOUCHKINE – FAUVERELLE-POMEON)

Alors qu'à la fin du XIXe siècle, chez Oscar Wilde, le logos phallique étouffant et arrogant décorporalisait les comédiens passeurs de texte pour en faire les agents redondants de son omniprésence (WILDE - PHAM THANH). Érotisme et queer font écho au spectacle de B. Pougeoise comme aux analyses de M. Fauvrelle ou A. Torti. Cent ans plus tard, le verbe instable et troué des personnages-fantômes de Samuel Beckett n'est plus que la manifestation scénique ou filmique d'une angoisse ontologique née de l'ère des catastrophes. (BECKETT – SIMARD). Les fragments de spectacles de S. Beckett, désormais disponibles sur internet, donnent au spectateur comme à l'analyste la possibilité de dominer grâce à l'écran l'éphémère du spectacle vivant, pour examiner, dans la continuité des propos des deux derniers articles sans doute notamment, comment le texte source et sa lecture par les passeurs en scène offrent parallèlement au spectateur des corps et des paroles. Les personnages de Beckett refusent obstinément d'associer leur image à leur être mental, ou de nouer dans un même vocable l'extérieur à l'intérieur. Voilà une nouvelle justification du l'indissoluble lien du corps vivant de l'acteur avec et au service du corpus dans la représentation des valeurs chères à Beckett.

Toutes les pendules ne sont pas remises à zéro, cependant. Chez Arne Sierens, la musique (rock) vient encore régénérer le langage, rythmer les rencontres des corps, et faire apparaître le lien sous la désunion. (SIERENS – CUISINIER-DELOREME). Cuisinier-Delorme interroge le rôle de quasi-personnage de la batterie dans la pièce musicale *The Ballad of Crazy Paola* et son influence sur le comportement corporel des deux protagonistes. Il file la métaphore musicale, en analysant comment Sierens et Greenhorn ont travaillé de concert pour l'adaptation, et non pas la traduction, d'une pièce écrite en flamand en 1994. Cette ballade serait-elle une forme de langage hybride dans lequel viendraient s'engouffrer à la fois le texte et son rythme, la musique, la représentation ? Il offre ainsi un contrechant entre texte et représentation aux articles de Danièle Berton et Heiner Zimmermann. Ainsi ressurgit aujourd'hui l'héritage shakespearien, où la poésie, la musique et la danse, manifestations sensibles de l'harmonie cosmique, sont les matériaux structurants des comédies romanesques, et des reconfigurations infinies de leurs rencontres amoureuses. (SHAKESPEARE – ZIMMERMANN). En accueillant l'article en langue anglaise d'Heiner Zimmermann, nous perpétons une tradition épisodique de notre revue dans le respect des consignes actuelles pour la recherche en sciences humaines. Mais surtout, intégrer une étude de *Much Ado about Nothing* de W. Shakespeare, permet d'évaluer à l'aune du passé prestigieux les questions de rythme dramatique du texte et donc de son oralisation en scène par le corps des comédiens. Zimmermann convoque des philosophes prestigieux pour

concevoir le processus de repérer dans l'art dramatique un acte de lecture des dimensions mêlées de temps et d'espace. De tout temps, les artistes ont tenté de vectoriser la manifestation spectaculaire du corps, y compris dans sa dimension vocale. Le développement historique de la ponctuation en est la preuve la plus évidente. Cette domestication reste toutefois soumise aux libertés d'interprétation juxtaposées de tous les agents dont le travail est de donner au texte imprimé une autre réalité phénoménologique en le transposant sur la scène ou à l'écran. D'ailleurs, le fait qu'il n'existe aucune graphie dont la fonction soit de lancer la parole, ne sape-t-il pas, dès le départ, toutes les tentatives pour la clore et en fermer le sens ? La parole ne fait-elle jamais autre chose que de se déployer à l'infini ? D. Berton puise dans maints exemples historiques et contemporains la matière à justifier qu'au théâtre la ponctuation n'est pas règle grammaticale, mais souffle de vie. L'acteur se l'approprie, l'apprivoise, et le maîtrise jusqu'à ce que son corps n'en soit plus que l'instrument, caisse de résonnance et de vibration. Lorsque la voix se tait, le corps prend la parole et chorégraphie sa musique interne au fil de l'histoire et du drame. 'Corps' et 'corpus' ne font qu'un. Et le rythme, relais d'énergie, est dialectique entre eux au sein d'un « cercle herméneutique ».

Si le rythme de la répétition et les variations structurent l'oralisation d'une pièce, sa réception par le spectateur convoque une double stratégie d'interprétation analytique et de partage d'un imaginaire. Puisse cette synthèse introductive vous inviter à lire l'ouvrage dans la perspective d'échanges à venir, ou en nous soumettant un article personnel pour la revue.