

4- Le corps écran, vidéo en scène aujourd'hui

Réflexions introductives sur trois spectacles :

L'Architecte (D.Greig), *Le Monologue de la chaise vide* (Antoine Geraci),
Dance and You2 (Brigitte Pougeoise)

Jean-Pierre Simard, professeur, Université de Saint-Étienne

L'exploitation des potentialités sémiotiques développées progressivement par le recours au film ou à la vidéo dans le spectacle vivant permet de souligner les rythmes du corps, écran des représentations mentales. Par sa présence physique déjà, et certes avec ses déplacements sa voix et ses propos, le personnage n'est-il pas conçu par l'auteur comme écran démultiplié des désirs, des fantasmes, des représentations culturelles, sociales, morales, éthiques, des mythes partagés avec le public ? Il est le principal vecteur de la représentation des enjeux culturels et sociaux dans les arts du spectacle vivant ou différé. Les exemples développés par les communications précédentes, des valeurs attribuées au corps depuis les civilisations primitives jusqu'au cinéma récemment et les représentations du corps à l'écran dans divers média sous-tendent ce propos. Il est évident que l'image projetée en scène associe dans sa lecture du spectacle une culture filmique et télévisuelle moderne du spectateur nourri de décodage différé. En scène, pour parodier Agnès Varda¹, « l'écran caresse le regard du spectateur ». Son irréalité temporelle, l'évidence du relief suggéré sur l'aplat du voile, mystère ou dévoilement du jeu derrière, ou la certitude provocatrice de l'écran mat, tout concourt à favoriser un double effet d'empathie émotive chère au cinéma, mais aussi une distanciation momentanée avec le jeu vivant.

La mesure de cet apport, du jeu des créateurs avec ce savoir esthétique et interprétatif du public vis à vis du réel souligné ou décalé, déconstruit ou amplifié est essentielle, et influe sur la réception du spectacle, sur les représentations privilégiées du corps que l'écran plat, avec les angles de son regard et ses cadrages, ajoute au regard direct. Mais au-delà aussi le corps peut être écran support de projections graphiques, picturales ou textuelles afin de relayer par une forme d'intertexte, soit une complémentarité, soit une contradiction signifiante avec les messages du texte théâtral et de sa représentation, telles que les conçoivent le metteur en scène et l'équipe de création. Cette dimension sera à l'évidence envisagée dans les installations plastiques ou les chorégraphies. Mais l'apport intersémiotique d'un écran - outil voyeur ou écho - au théâtre ou à l'opéra, doit

être examiné. Le reflet des vies reconstituées sur le plateau, de plus en plus fréquent sur scène - notamment lorsqu'il s'accompagne d'une caméra, ou, mieux encore, d'une webcam invisible - déplace la lecture du spectacle et incite à deviner l'axe ou l'origine de la captation sur le plateau. Enfin, le contrepoint que représente l'exploitation, par l'image enregistrée, d'une fonction paradoxale du corps en scène sera soupesé : celle d'un écran protecteur, voire d'un support de la censure ou d'une auto-censure oblitération, voile, refus de se dire, d'exprimer ses désarrois.

Le rythme des signes propre à ces manifestations diverses de la projection en scène sera donc interprété ici en corrélation avec le rythme que leur présence impose au spectacle à travers trois exemples principaux. *The Architect* de David Greig permettra d'examiner en quoi, fréquemment, les ressorts du texte incitent le metteur en scène à recourir à l'image projetée dans sa création scénique. Le projet de l'auteur lorsqu'il refuse toute concession à la limitation, voire à l'unicité réductrice des lieux de l'action représentée, y invite d'évidence. Quelques suggestions de mise en espace accompagneront cette lecture du texte. La transition sera alors évidente avec le spectacle que Chok Théâtre a proposé à l'automne 2007, puisqu'un travail en équipe richement complexe a facilité l'adaptation d'une fiction littéraire et la représentation des émois d'un personnage de roman, enfermé dans la trace hypothétique de ses dérapages. L'apport intersémiotique de l'outil filmique pour une lecture du propos de l'auteur du roman, au-delà de sa trace dans le monologue du personnage, sera pris en considération. Enfin, quelques réflexions sur le solo chorégraphique de 15 minutes *Dance and You 2*, de Brigitte Pougeoise, qui illustra notre journée du 19 avril 2008, s'ouvriront à propos du recours significatif à l'image projetée comme à celui du texte littéraire dans l'espace chorégraphique aujourd'hui. D'autres échos à Peter Sellars, Renaud Cojo, Jean-Claude Gallota, ou Frédéric Flamand étayeront ces balbutiements sur les représentations du corps écran en scène appelé à des développements ultérieurs.

Invité lors de la création d'*Europe* par Stéphanie Loik au TPL, D. Greig m'avait déclaré, lors d'entretiens publics ne pas avoir, en tant qu'auteur dramatique, à se préoccuper des aléas de mise en scène dans l'écriture de ses textes, proposant de multiples lieux de l'action. Écrite dans la même période, *The Architect* fait également fi des conditions matérielles de représentation. On y dénombre quinze lieux aussi divers que le jardin, deux pièces de la maison de famille de l'architecte, un appartement de la tour promise à la démolition, un chantier de construction (terrain et bureau), un urinoir, une devanture de magasin dans une rue, le toit en terrasse d'une autre tour - refuge fil du rasoir pour les deux garçons gay - un bar gay, une morgue, un échangeur d'autoroute, une cabine de camion, la caisse arrière du même camion, une cafeteria

d'autoroute. La géométrie scénographique se doit de répondre à la nécessité sémantique de ces espaces. Leur mise en parallèle fréquente dans des scènes courtes et alternées dessine une écriture véritablement filmique. Elle semble impossible à représenter, sauf à privilégier diverses techniques épiques : les panneaux annonces ou les plateaux tournants du théâtre brechtien, ou un 'promenade show' comme en ont conçu tour à tour à travers l'Europe John McGrath, Luca Ronconi, Ariane Mnouchkine, le cirque d'Oz en Australie, ou encore une représentation minimaliste dans laquelle les lieux seraient désignés par quelques rares objets symboliques ou simplement évoqués au fil des répliques. La mise en parallèle des discours proférés, sur des dialogues imaginaires ou vains de divers personnages ainsi mis en écho dans plusieurs lieux simultanés constitue une caractéristique complémentaire de l'écriture de D. Greig. C'est également le cas dans des scènes plus longues entre des personnages qui ne parviennent pas à communiquer ou à se dire. Cette vision filmique de l'échec des rapports sociaux et familiaux et de la solitude désespérante se traduit aussi par des scènes à trois dans lesquelles chacun à son tour s'adresse à un interlocuteur, témoin ou médiateur, un faire-valoir qui n'est pas directement impliqué. Il interpelle en fait le troisième personnage qui poursuit ses propres réflexions en monologue et ne perçoit pas l'appel de l'autre. C'est le cas dans les scènes initiales entre l'architecte, son fils et la locataire militante, puis au jardin entre père fils et fille notamment :

Leo : To go back, we dream these structures, these buildings
and... [...] people live in them, work in them.

Martin : Can you build a thing high enough that if you fell off you
wouldn't hit the ground? (Act One, Scene 2)

Revendiquée par son auteur comme une relecture actuelle, un intertexte contemporain au discours d'Ibsen sur l'inexorable exclusion d'un architecte âgé par ses jeunes successeurs dans *The Master Builder*, cette pièce introduit des thèmes d'actualité écossaise ou même personnelle :

Leo : You start with things, you draw up plans and then they get confused. People spoil things and ... time and you lose the clarity. So you have to get back to the original ... go back to the drawing board ... We'll get out of the city, Paulina. A village, somewhere. We'll do up a house or something. I'll work from the attic. Get back to the original us ... all of us ... You, me, Dorothy, Martin ... (Act one Scene 16)

La vaine tentative du fils de révéler à son père son homosexualité, après une longue fugue, est au coeur des enjeux de la pièce. Le repli maternel dans une phobie écologiste l'isole définitivement du reste de la famille. Seule la communication, parfois sans mots, entre le frère et la sœur est réelle, ou celle, dans le camion entre le conducteur et la fille qui le rejoint lors de ses fugues.

Quand la mère refuse tout contact physique avec le père, la fille tente compulsivement de perdre sa virginité. Les deux manifestent ce traumatisme sur l'écran de leur corps par des convulsions. Cette structure comparative composite de la pièce suggère fortement le recours à la vidéo : les scènes 17 à 25 de l'acte dessinent un refus du destin, un espoir en une réconciliation. Ces personnages stéréotypes complexes incarnent une impossibilité à exprimer leur vérité incertaine dans les hésitations, les silences ou le flot de paroles qui ne se rencontrent pas, soulignée par la mise en parallèle des situations.

Certaines scènes filmées permettront de représenter l'ensemble des situations en un seul lieu et de laisser le plateau aux autres. On peut notamment choisir d'alléger la tâche de mise en scène, mais surtout de renforcer le discours représentatif des scènes de l'attente anxieuse au bord de la route puis à bord du camion, ou dans la cafeteria d'autoroute au retour d'une telle fugue en les filmant. On pourra les projeter en regard des scènes parallèles locales concomitantes situées dans la maison de la famille décomposée ou dans la cité menacée par la crise des valeurs sociales, affectives ou économiques. Réduire ainsi partiellement le plateau à trois lieux scéniques animés par les comédiens facilite la lecture du spectacle par le public et métaphorise l'éloignement souhaité par le personnage de la fille. On observera que, distincte du jeu vivant, la narration filmée séquencée au fil du spectacle, sera aisément perçue par le spectateur acquis à ce mode quasi télévisuel, dans la continuité épisodique de son propre récit, semblable à un feuilleton. Le public percevra ainsi la linéarité temporelle en contrepoint à la concomitance statique proposée par une lecture parallèle des diverses situations qui en échange permettent de saisir la fragmentation désespérante du tissu familial. Il est clair qu'une pièce qui souligne le désarroi affectif et les tentatives d'échange cathartiques fonde son discours sur l'écran des multiples représentations que propose le corps, avec la gestuelle, les mimiques des comédiens incarnant l'ensemble de ces personnages meurtris. La caméra-reflet du vivant interprété, parodie de reportage, peut aussi inscrire une continuité de l'irréel écranique au-delà des séquences pré-montées. Elle peut efficacement en doubler, en souligner, en déplacer la signification, quand, en complément, le jeu des non-dits à trois suggère l'emploi d'une caméra-voyeur. Elle met en parallèle, comme le fait déjà la structure du texte, l'absence d'attention d'un personnage à l'échange des deux autres. Le décalage des angles de représentation des corps aide alors le public à percevoir l'écart des perceptions voulues par l'auteur. De même, l'écran dévoilera discrètement la suggestion sous-textuelle d'une forme de désir incestueux entre père et fille, évoquée dans les didascalies sous l'œil anxieux du frère, qui, seul, parvient à interpréter la signification des crises de tétanie de sa sœur. Cette situation, qui, ensuite, donne lieu à des

échanges nourris par la connivence entre le frère et la sœur, mérite le soutien d'un doublage filmique. Ce type de caméra révélatrice d'un indicible direct permet en outre de souligner l'intensité des émotions par des gros plans sélectifs ou en variant l'angle de représentation des corps ou des visages muets, en attente, en tension, au seuil de la rupture, et de la proposer aux spectateurs concentrés prioritairement sur le face à face vivant des protagonistes. L'ampleur de leur trouble identitaire, comme celui, décisif, des témoins risquerait ainsi d'être partiellement estompé.

Enfin, il convient d'évoquer la nécessité documentaire du son ou de la représentation filmée exigée dans les deux très courtes scènes d'ouverture et de clôture qui enchâssent la pièce. Simples didascalies de quelques lignes, elles représentent le présent du discours : celui de l'implosion de la tour. Elles désignent l'inéluctable destin au fil des deux actes intermédiaires, fidèles au modèle anglo-saxon, où le premier prépare avec des situations ouvertes dans un parallélisme quasi parfait le dénouement dramatique des scènes de l'acte deux. Cette prégnance du présent du discours filmique suggéré enchâsse un espace-temps fracturé nourri par l'inexorable incommunicabilité présentée comme la source de la catastrophe. Car, ultime épiphanie désespérante pour le public, la seule différence, dans cette répétition du même 'maintenant' narré, est la présence dans la tour de l'architecte qui ne se résout pas à voir son œuvre conçue avec des visées humanistes disparaître comme signe du mal-être social des habitants. Ce suicide pourra être discrètement évoqué par la présence, en halo lumineux, de l'architecte immobile derrière l'écran-voile de projection de l'implosion, halo qui disparaîtra quelques secondes plus tard lorsque s'éteindra l'écran. N'est-il pas expiatoire de la mort du fils de la locataire militant pour la destruction de cet habitat devenu insalubre ? N'avait-il pas sauté du balcon dans l'acte un ? Et, face au refus du fils de l'architecte de céder à l'amour qu'il lui voue, son jeune compagnon n'a-t-il pas, lui-aussi, sauté peu avant du toit de l'autre tour ?

La chute des anges laisse les survivants démunis ! Le recours à la vidéo, avec d'éventuels ralentis silencieux, renforce le parallélisme cinématographique des scènes initiales de l'acte un. Le ballet simultané stérile des scènes ultimes en écho contribue à adoucir l'espoir détruit du public. Le corps du fils erre de nouveau en quête d'aventures sexuelles dans l'urinoir sordide. Libérée par ces absences peut-être, seule la fille, respectée par le camionneur, son confident, gagne en maturité quand la mère (solitaire et silencieuse) rempote une fois encore ses fleurs. Ces brèves scènes parallèles précèdent ironiquement l'implosion. Cette dernière confirme l'échec du rêve paternel social et familial, la négation de ses compétences. L'itération modulée sémantiquement de cette scène didascalique, appelle la projection filmique d'une implosion. La présence symbolique du corps signe de

l'architecte, suggérée lors de la seconde occurrence, offre subrepticement au public l'inexorable fatalité d'un drame qui accrédite à ses yeux la vision pessimiste de l'auteur. Ce jeu entre fiction dramatique et représentation documentaire intertextuelle de scènes filmées, inscrites dans le bagage référentiel du public, empruntées à l'histoire urbaine locale (la démolition de la 'Muraille de Chine' à Saint-Étienne par exemple), constitue une traduction culturelle efficace des sentiments des habitants de la cité écossaise, accessible au public grâce au parallélisme des situations. La répétition en abyme, décalée, du même document filmé facilite la réception des émois proposés aux personnages par l'auteur.

La représentation filmée peut aussi alléger certains développements sur l'urbanisme et l'architecture (Acte un scène 2 par exemple). Outre qu'ils incarnent l'insistance pesante du père à voir son fils travailler à ses côtés, ils autorisent l'auteur, impliqué socialement, à regretter la tournure néfaste d'un monde en mutation. Enfin, cette pièce est un exemple manifeste des préoccupations écossaises spécifiques analysées désormais dans divers ouvrages. Elle s'inscrit clairement dans le théâtre de provocation *In-Yer-Face* des années 1990 en Grande-Bretagne. Le recours à l'image vidéo devient précieux : il permet de représenter, de démystifier, de déléguer à l'artificialité différée de la fiction cinématographique, certaines scènes à la sexualité directe provocatrice. Une large fraction des spectateurs accepterait mal une interprétation charnelle stylisée en scène de ces rares et brefs moments. La distanciation filmique² favorise le message esthétique et éthique global d'un discours spectaculaire qui refuse la passivité. La remarquable mise en scène de *Phaedra's Love* de Sarah Kane par Renaud Cojo recourt également aux outils filmiques : écran de télévision aux usages complexes, voyeurisme, intertexte de fiction guerrière, doublage intertextuel des mêmes scènes célèbres filmées de la *Phèdre* d'Eschyle pour rendre tolérable l'inceste ou le meurtre, dont la mémoire mythique est ici représentée sur scène au lieu d'être rapportés par un coryphée.

Ainsi, la multiplicité des représentations décalées, le recours à plusieurs écrans exposant un discours visuel et sonore parallèle à l'immédiate présence du corps des comédiens, associe à la priorité indiscutable du jeu théâtral charnel, vocal et physique sur le plateau, l'impression de réalité due paradoxalement à l'artificialité distanciée du film. Les écrans introduisent dans le spectacle la verticalité et la superposition, divers plans de profondeur spatiale. Cette démarche artistique avait dès 1991 été proposé par Peter Sellars dans son opéra sur le drame de l'Achille Laoro autour des violences des Brigades Rouges. Elle permettait le même amalgame entre authenticité des faits rapportés et fiction interpellant le public sur les motivations romantiques et l'idéalisme d'une telle rébellion fanatique. Il offrait le même suivi voyeur du corps des comédiens.

Une dimension évidente du rapport du spectateur au plateau, comme à l'écran, dépend du choix des comédiens, de la plastique de leurs corps, de leur gestuelle et de leur relation proxémique aux autres et au public. Leurs costumes, la tonalité et les inflexions de leur voix enfin, imposent au spectateur l'immédiateté séductrice, critique, voire répulsive d'une lecture du corps, donc de l'identité des personnages, qu'à l'inverse la lecture du texte source contraint à imaginer. L'échéance brutale d'une identification des représentations fantasmées, le désir qui naît de cet imaginaire quel qu'il soit, pèsent irrémédiablement sur le discours spectaculaire. La caméra amplifie cette séduction ou souligne les comportements irritants ou choquants. Elle est, à la fois ou tour à tour, soit un outil exclusivement cathartique soit un outil de distanciation salutaire selon l'emploi que lui réserve l'artiste vidéaste puis le régisseur. Elle pourra accompagner l'émotion des confidences, par exemple dans les scènes onze et douze (acte 2) où se situe le monologue de Sheena (prélude à celui de Leo, scène 17, avant son suicide), au balcon de son appartement, Leo, l'architecte, étant présent. Il contraste avec un échange rapide de répliques courtes qui privilégie le non-dit suggéré derrière l'insignifiant quotidien, l'émergence poétique forte renvoyant aux multiples hypotextes :

Coucher de soleil. Leo, ses clefs de voiture à la main est sur un balcon d'Eden Court. Sheena est à ses côtés.

Sheena : On voit votre chantier d'ici. Je le suis. J'ai vu les grues le faire progresser. J'ai vu la boule de démolition. De loin, c'est beau. Les docks et le reste, l'eau derrière, c'est beau, surtout au soleil couchant. Quand j'ai emménagé, je suivais les bateaux, je voyais les dockers qui les chargeaient, qui les vidaient. Voitures, caisses de whisky, charbon, sacs de bananes. Je me sentais privilégiée d'habiter ici, au-dessus des docks. A observer les portes de la ville. Mais on a bouclé cette porte. Les conteneurs !... Ceux qu'on empile sur les navires ou les camions... Sitôt inventés, les conteneurs ont rendu les entrepôts inutiles dans cette ville. Plus besoin de dockers. Un port relié à une autoroute et basta. La grue soulève le conteneur hors du navire et le pose sur un camion. Terminé ! Alors, dockers et marins ont perdu leur emploi et vous avez eu du boulot... à construire des musées et des restaurants dans les entrepôts et les chais à whisky. Même les putes sont allées à l'autre bout de la ville. Tout ce qui reste ici, c'est les habitants, coincés ! Coincés dans ces cages à lapin sur le quai, attendant que la grue les charge, espérant que quelqu'un va arrêter sa route et nous emmener avec lui.

Dans la scène 12, sur le toit, en écho parallèle Billy chante :

Just exactly what is it that you want to do?
 We wanna be free;
 We wanna do what we wanna do.
 And we wanna get loaded.

We wanna have a good time.

Cette scène courte finit par un acte sexuel entre les deux garçons.

Ainsi, le recours multiforme à l'écran, témoin de la caméra reflet ou support pour l'extrait filmique pré-enregistré, avec son réalisme descriptif bref, supplée aux détours narratifs ou descriptifs des didascalies du texte dramatique ou aux développements romanesques qui inspirent parfois une adaptation théâtrale. Avec l'image filmée, le théâtre flirte avec l'hyper communication postmoderne. La transgression des codes de réception traditionnels permet une résistance aux modèles. La synthèse des éléments vivants, le prélèvement sélectif de fragments, leur assemblage par un régisseur vidéaste, souligne le discours vivant. Le morcellement favorise paradoxalement la réception synthétique cohérente du spectateur, qui, gérant un entre-deux des esthétiques, a l'illusion d'une globalité.

Toute notre perception du réel interprété par le spectacle vivant n'est-elle pas aujourd'hui inexorablement contaminée par l'expérience multi-écranique qui est la nôtre du cinéma à la télévision ou à l'ordinateur, jusqu'aux images de synthèse même ?

Cette question d'un métissage des modes de création confrontée à sa réception est au cœur du dispositif spectaculaire complexe riche de multiples emplois de la vidéo de l'adaptation faite par Chok Théâtre du roman d'Antoine Géraci. Celui-ci dévoile la logique exacerbée, et pourtant en défaut, du malade enfermé dans un hôpital psychiatrique, passant son temps à recoller les morceaux de ses actes et de sa mémoire. Dans la représentation de l'accident sous la neige, qui déclenche le processus psychiatrique fatal ou obsessionnel, l'écran accorde au spectateur un savoir initial. Le dédoublement du regard sur les émotions, comme sur les tics du personnage, illustre métaphoriquement et symbolise son désarroi, sa quête opiniâtre d'un sens, clef pour la reconquête illusoire de son identité. L'esthétisation mathématique des formules projetées, rappelant la vivacité perturbée de son esprit logique dès l'enfance, est confirmée par la scénographie en cases blanches carcérales qui inscrivent également la géométrie des écrans dans l'espace mental du personnage. Ces images se superposent parfois sur le corps du comédien devant l'écran. Elles ajoutent à l'ironie compassionnelle du regard spectaculaire sur l'angoisse du protagoniste face à l'ennui que le cours du prof provoque chez lui, encore enfant, mortifié lorsqu'il est publiquement ridiculisé. Le recours à de tels 'flashbacks' confirme l'emploi de plusieurs webcams, dans la froideur de cet espace symbolique. L'entre deux des représentations offre alors un regard décalé sur les interrogations du personnage et favorise son jeu avec la chaise, symbole de l'impossible retour au monde. Il

met en valeur le questionnement sur le meurtre du chat, préfiguration enfantine aux yeux de l'entourage, qui le condamne, de dérapages ultérieurs. L'intensité du monologue est nourrie, étoffée, d'un regard voyeur ou substitutif qui place tour à tour le spectateur dans la position du malade, de ses proches, de l'infirmier, ou dans l'implacable subjectivité analytique culpabilisante du psychiatre. L'outil multimedia confirme à l'évidence ce métissage des discours esthétiques en scène. Il renforce indéniablement une modulation artistique du discours de Michel Foucault³ déjà présent dans le roman. Enfin, outil non négligeable, l'image différée ou dédoublée, le film pré-enregistré rendent immédiatement perceptible une déconstruction de la temporalité quand la lecture du roman impose au lecteur un patient travail pointilliste de structuration aléatoire et indécis du récit, pour tenter, peut-être en vain, d'en reconstituer le puzzle. Le jeu complexe des écrans place alors le public dans une fragile incertitude, semblable à celle du personnage. Seule la désespérance du dénouement offre un répit amer au spectateur. Le lecteur pourra percevoir la richesse de tels procédés dans le fragment de quelques minutes proposé par la compagnie de théâtre sur le web.

Ce trop rapide survol d'un texte source et du spectacle qui en est issu ouvre la perspective du rapport corps-corpus. Il permet d'explorer sans exhaustivité divers recours au décalage des représentations filmiques. Certaines ajoutent la séduction de leur modernité à la fonction, similaire à mes yeux, de marionnettes accompagnatrices, notamment de taille réelle, qui, elles aussi, faussement inertes, dédoublent le jeu suspendu du comédien, manipulateur du codage réifié du corps des personnages qu'elles et lui incarnent.

Avec la chorégraphie de Brigitte Pougeoise, ce dédoublement devient reflet sensuel organiquement social et inter-ethnique de l'étrange soi-même, par la substitution d'autres visages, d'autres masques, d'autres cultures. Ainsi, l'image projetée souligne, rend manifeste l'argument, le discours qui sous-tend la mise en espace, discours que suggère généralement le jeu des corps dans la danse contemporaine, et qui exige un savoir culturel, un décodage intuitif du public. L'intertexte des œuvres photographiques de l'auteur impose une focalisation sélective esthétisée sur le réel superposé de ces images inertes de corps vivant ailleurs. Paradoxalement animé par les pulsions et gestuelles interprétées, leur cadre de lecture est le corps de l'acteur quasi nu, enduit de farine, en mouvement. Le regard innocent d'un enfant perplexe par exemple s'imprime sur la main du danseur qui le signale délicatement au spectateur avant de le reléguer dans le décor. Ce regard offre son questionnement éphémère en prélude au glissement érotique des doigts du performeur sur son propre corps. Un masque océanique primitif dédouble le regard de son visage avant que celui, aguicheur et chaleureux d'une maturité féminine replète, avec un élégant collier sur un riche décolleté,

déconstruise l'image conventionnelle de la femme véhiculée par la télévision ou la publicité. Et, subrepticement masculinisée dans un fondu enchaîné, cette représentation pose la question du choix trans-genre et du queer au-delà du sexe physique. Ces doubles, imposés à la séduction d'un corps gracieux en scène, provoquent ainsi à chaque instant un questionnement interculturel éthique chez le spectateur. L'effet de mouvement et d'image, créé par les photographies projetées sur le corps du danseur, est filmé, et retransmis simultanément en abyme, doublage, écho, sur un écran. Quand la peau, détail relief vivant du corps, parfois agitée de frémissements, devient écran, elle renvoie à la surface sensible du papier photo. L'image de chair provoque le spectateur dans ses émotions et son analyse. B.Pougeoise décrit ainsi la poétique intersémiotique proposée :

Quand la peau devient une surface sensible où naissent et disparaissent les images, la frontière entre le vivant et l'inanimé se brouille. Dans ce théâtre d'ombres où la peau sert d'écran, l'image devient substance. Le grain, la souplesse, les plis, impriment aux corps projetés des inflexions étranges, une respiration inattendue. De vraies marionnettes de peau... Une caresse fait se tordre une silhouette dans un cri muet. Le visage accueille aussi des masques tatoués à même la chair, qui cachent et révèlent des traits d'un autre âge. L'image semble remonter des profondeurs de l'intime comme une réminiscence. Comme l'exhumation de sensations enfouies. Un précipité d'images à même la chair. Ces métamorphoses troublent l'identité, suggèrent de multiples vies habitant l'être. Un doute persiste : de l'image ou de la peau, qui absorbe l'autre ?

Frédéric Flamand pour sa part, dans la chorégraphie *Silent Collision*, a recours à la même démarche sémiotique de confrontation des savoirs esthétiques du spectateur avec le jeu dansé fondé sur la mobilité entre horizontalité et verticalité de l'espace au décor animé et contraint par lui selon une scénographie spatiale dessinée par un urbaniste américain. Flamand y ajoute la projection, le déroulement vidéo, de fragments de textes signifiants du roman d'Italo Calvino au titre paradoxal *Les Villes invisibles* sur l'urbanisme, fragments dont la lecture orale donnera ultérieurement une clef supplémentaire au discours du chorégraphe qui a nourri sa création à ce texte source. La triple intertextualité du propos est similaire à celle favorisée ici par l'image filmée. Jean-Claude Gallotta, également, ajoute fréquemment un intertexte littéraire ou théâtral, oralisé, joué sur le plateau ou à son bord par un comédien intégré dans la géométrie du jeu des corps dansants. Une représentation, qui associe un message vocal et ses tonalités couplées à celles de la musique de scène, renforce spatialement et cinétiquement le discours du créateur. Le contraste plastique du corps, plus rigide, expressif néanmoins, de l'acteur superposé à la souplesse des danseurs, s'insinue au cœur du projet chorégraphique. La richesse intertextuelle de telles

confrontations dans le discours de chorégraphes au registre différent corrobore la superposition des trois propositions d'une artiste au propos libérateur.

Pour clore cette introduction, j'évoquerai Antoine Vitez qui multipliait les références intertextuelles dans les textes et la scénographie de ses spectacles. Si chacun des spectateurs ne décode pas minutieusement, dans la nécessaire interprétation sensorielle immédiate exigée par le spectacle des corps et des voix en scène, l'intégralité des messages et des fragments associés pour en décoder la pertinence et lire le discours complexe de l'artiste, il en perçoit la relativité, un relief ombré, qui l'aide dans sa lecture du spectacle et nourrit son imaginaire. N'est-ce pas meilleure justification, appliquée à la vidéo sur scène aujourd'hui, du possible recours à la richesse complémentaire qu'offre l'image animée ou fixe au jeu du comédien et à la proposition artistique de l'équipe de création, metteur en scène, chorégraphe, scénographe, costumier, éclairagiste ou sonorisateur ? Comment mieux clore, alors, ce préambule à l'échange des artistes invités qu'en citant Luis Buñuel, mis en exergue par Agnès Varda sur son site internet :

« L'imagination est notre premier privilège.
Inexplicable comme le hasard qui la provoque. »

BIBLIOGRAPHIE :

- GERATI Antoine, 2004, *Le Monologue de la chaise vide, roman*, Groslay, Editions Ivoire Clair. On pourra en consulter la présentation sur le site de l'éditeur à la page : http://www.ivoireclair.fr/F_frame.html?http://www.ivoireclair.fr/Le_monologue_de_la_chaise_vide__F_art_28.html
- Spectacle adapté et mis en scène par Guy Giroud et Alain Besset pour la compagnie Chok Théâtre avec une scéno-vidéographie d'Aurélien Cénét. Une vidéo de présentation du spectacle de Chok Théâtre conçue et sélectionnée par les créateurs permet de l'apprécier synthétiquement sur Daily Motion, La muse Théâtre à la page : http://www.dailymotion.com/video/x1kvp2_chaise-vide
- GREIG David, REBELLATO Dan (Introduction), 2002 ; *David Greig Plays 1: Europe/ The Architect/ The Cosmonaut's Last Message to the Woman He Once Loved in the Former Soviet Union* London, Methuen Publishing Ltd Paperback.
- IBSEN Henrik, Nicholas Rudall (Traducteur), 1994 : *The Master Builder*, New-York, Ivan R Dee, Inc.,
- POUGEOISE Brigitte, *Dance & You 2 : Danse d'images photographiques vidéos, de corps. et de sons. Dance & You 2* est une nouvelle version de *Dance & You* créée

par Brigitte Pougeoise à la IIIème Biennale Internationale des Arts de la Marionnette à La Villette en juin 2005 avec un danseur circassien, Nathan Israël et une musicienne, Sylvaine Héлары. Site : www.hors-champ.net

TEXTES SECONDAIRES :

EDGAR David, (ed), 1999 : *State of Play, Playwrights on playwriting*, London, Faber&Faber.

REBELATTO Dan, 1999 : *1956 and All That*, London, Taylor&Francis Books.

SIERZ Aleks, 2000 : *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, London, Faber & Faber.

BERTON Danièle & SIMARD Jean-Pierre, (eds), 2006 : *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, Saint-Étienne, PUSE.

GENETTE Gérard, 1982 : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, Essais/points.

NOTES :

¹ Entretiens, Metropolis, Arte-tv, samedi 13 décembre 2008.

² On observera ici le paradoxe d'une forme de distanciation que l'écran filmique provoque à la relation directe entre le public et les comédiens dans le spectacle vivant, en opposition avec la réception au cinéma, ou à la télévision, qui favorise l'identification, l'empathie du spectateur envers l'incarnation virtuelle par les acteurs des personnages à l'écran.

³ Notamment dans *Surveiller et punir*, livraison n° 225 de la revue *Tel*, Gallimard en 1975. L'interpellation critique de l'enfermement est cependant récurrente dans d'autres travaux de l'auteur sur l'histoire de la folie.