Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

Mariana Camargo

▶ **To cite this version:**

Mariana Camargo. Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030100 . tel-03652196

HAL Id: tel-03652196
https://theses.hal.science/tel-03652196

Submitted on 26 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sorbonne Nouvelle
IRET - EA 3959
institut de recherche
en études théâtrales

École doctorale 267 – Arts et médias

Thèse présentée pour l'obtention d'un diplôme de doctorat en
Études théâtrales

Mariana CAMARGO

Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine

Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

Thèse dirigée par Joseph Danan

Soutenue le 07 décembre 2021

Composition du jury :

Joseph DANAN, professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Roland HUESCA, professeur, Université de Lorraine

Pierre LONGUENESSE, professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mireille LOSCO-LENA, professeure, ENSATT (Lyon)

Résumé

Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine

Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

La danse favorise la rupture de la représentation et l'avènement des sensations non médiatisées. Ce qui convoque le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine dépasse ce que peuvent les mots, et enrichit notre expérience de spectateurs. Du côté de la scène et parmi les acteurs-danseurs, le geste dansé favorise une autre manière d'aborder le travail sur soi. Une lecture croisée de Jerzy Grotowski, Rudolf Laban et Gilles Deleuze nous fait comprendre qu'ils partagent une manière particulière de concevoir l'action des corps dansants sur la scène théâtrale, et qu'ils développent des procédés convergents qui conduisent à des mouvements à la fois physiques et spirituels. La théorie des *efforts* de Laban, *l'art comme véhicule* de Grotowski et les trois opérations créatives de Deleuze (répétition, minoration et épuisement) établissent ainsi la base théorique sur laquelle les gestes dansés sont analysés dans notre étude.

Ce travail nous permet de comprendre comment les gestes dansés organisent la dramaturgie des spectacles en question. Favorisent-ils la rupture avec la représentation ? Sont-ils inclus d'une manière organique dans la dramaturgie ? La thèse tente de répondre à ces questions par une analyse des gestes dansés et de leurs conditions d'émergence dans une sélection de spectacles de Robert Wilson, Romeo Castellucci et Tiago Rodrigues. Le choix des metteurs en scène est déterminé par le fait que la danse, dans ces créations, répond à la manière particulière dont les trois artistes conçoivent leur propre geste artistique.

Mots-clés :

Geste dansé
Théâtre et danse
Présentation
Dramaturgie

Abstract

The danced gesture on the contemporary theatrical scene

Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

Dance favors the disruption of representation and the triggering of unmediated sensations. The danced gesture on the contemporary theatrical scene evokes things that go beyond words and enriches our experience as spectators. Regarding the stage and the actor-dancers, the danced gesture favors another way of approaching the work one does on oneself. A cross-reading of Jerzy Grotowski, Rudolf Laban and Gilles Deleuze leads us to realize that they share a particular way of conceiving the action of dancing bodies on the theatrical scene, and that they develop converging processes which lead to both physical and spiritual movements. Laban's *effort theory*, Grotowski's *art as a vehicle* and Deleuze's three creative operations (repetition, minoration, and exhaustion) thus establish the theoretical basis for the analysis of danced gestures in our study.

This work will allow us to understand how danced gestures structure the dramaturgy of the spectacles in question. Do they contribute to the rupture with the representation? Are they organically incorporated in the dramaturgy? This thesis attempts to answer these questions through an analysis of danced gestures and their conditions of emergence in a selection of performances by Robert Wilson, Romeo Castellucci and Tiago Rodrigues. The choice of the directors is determined by the fact that, in these creations, dance responds to the particular way in which the three artists conceive their own artistic gesture.

Key words :

Danced gesture
Theater and dance
Presentation
Dramaturgy

Remerciements

J'aimerais tout d'abord dire toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Joseph Danan, pour avoir accepté de diriger ma recherche quand elle était encore en germe et en réflexion. Je le remercie d'avoir toujours été disponible et d'avoir suivi avec intérêt et beaucoup de bienveillance tout mon parcours.

Ensuite, je remercie les institutions et les collègues qui m'ont montré des raccourcis et m'ont aidée avec des références bibliographiques, des recherches d'images, de vidéos, entre autres. Un grand merci à Céline Hersant et à tout le personnel de la théâtrothèque Gaston Baty, à Clifford Allen, directeur des archives du fond Robert Wilson dans The Watermill Center de New York et à Avra Xepapadakou, responsable des archives de la Socìetas Raffaello Sanzio, compagnie théâtrale de Romeo Castellucci. Je remercie également Alexandra Moreira da Silva et Cécile Schenck pour nos échanges enrichissants.

Je tiens à remercier également Marco Consolini, Romain Fohr et Pierre Longuenesse qui m'ont permis d'être en charge de cours au sein de l'Institut d'Études Théâtrales durant ces années de rédaction. Il m'a été précieux d'exercer le métier d'enseignante que j'aime tant et d'approfondir mes connaissances de la pédagogie universitaire.

Je remercie également et chaleureusement celles qui ont relu mes textes et qui m'ont aidé à clarifier ma pensée quelquefois alambiquée par le croisement des langues. Un merci à Milena Buchmann, Maria Einman, Marion Vidal, Hugo Arruda et Alice Croizié Hocquet.

Finalement, je remercie de tout mon cœur mon compagnon de vie et de route Thiago Pedroso et son soutien sans faille, sans lequel cette thèse ne verrait pas le jour. C'est à lui que je dédie l'aboutissement de ce travail.

SOMMAIRE

Prologue **13**

Introduction **19**

I. Dramaturgie : entre danse et théâtre 45

Dramaturgie : côté danse **47**

Dramaturgie : côté théâtre **64**

II. Poétiques partagées : une triade pour penser la scène théâtrale qui danse 73

Opérations philosophiques, opérations scéniques **103**

III. Le geste dansé : une voie théâtrale entre le sentir et l'agir 127

IV. Les mouvements intérieurs de Robert Wilson : une étude de cas de *Letter to a man* 149

Affiliation à la danse **149**

Letter to a man **151**

Les revenants de Robert Wilson : récurrences et répétitions **159**

Le sentir dansant **177**

V. Les véhicules de minoration de Romeo Castellucci : une étude de cas de *Democracy in America* et de *Le Sacre du Printemps* 181

Democracy in America **181**

Le Sacre du Printemps **207**

VI. Le jeu de la répétition épuisante de Tiago Rodrigues : une étude de cas *d'Antoine et Cléopâtre* 221

Antoine et Cléopâtre **221**

Jeu de la répétition épuisante **232**

Conclusion **247**

Bibliographie **269**

Prologue

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, mise en scène de Patrice Chéreau. Photo de RosRibas, (image de répétition).

Nous sommes en décembre 1995 à la Manufacture des Œillets à Ivry-sur-Seine. Le paysage est industriel, impersonnel, presque un non-lieu. Ce qui se déroule est une mise en scène qui fait date : celle de Patrice Chéreau, du texte de Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton*[1]. Le spectacle de Chéreau nous intéresse parce qu'il propose un moment très étonnant au sein du dialogue entre le *dealer* et son *client*. Au beau milieu de la pièce, ils arrêtent leur combat de paroles pour se lancer, pendant 1'20, dans une danse située entre le *break dance* et le hip-hop. C'est un moment de rupture qui brise la ligne et la tension dramatique du spectacle, qui casse le quatrième mur et fait entrer le spectateur dans un autre type de scène, dans une autre qualité spectaculaire.[2]

[1] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton,* Les éditions de minuit, 1986.
[2] « Dans la solitude des champs de coton », mise en scène de Patrice Chéreau, un film de Stéphane Metge, Odéon Théâtre de l'Europe, coproduction La Sept Arte - Caed - Azor Films, 1996, 1h20. Ce film est présenté comme la captation lorsqu'il a été diffusé sur Arte, dans la série "Comédia". La diffusion a été ensuite suivie du documentaire *Une autre solitude*, de Stéphane Metge, 1996, CNC, 76'. En outre, une répétition de la scène en question peut être vue au début de l'émission télévisée Le cercle de minuit, par France 2, rediffusée en ligne

Durant la première partie de la pièce, les douches qui illuminent les personnages les séparent également, les mettant dans des champs opposés comme deux boxeurs qui étudient les mouvements de l'adversaire afin de préparer leur attaque, comme on peut le voir sur la photo qui suit :

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, mise en scène de Patrice Chéreau. Photo de Ros Ribas, (image de répétition).

Après 50 minutes de spectacle, ces douches qui suivent les déplacements au départ très rectilignes s'éteignent brutalement dans un *black-out* et cèdent la place à une lumière générale plutôt faible, nous montrant pour la première fois les deux acteurs sous la même lumière, mais apparemment en congé de leurs personnages. C'est le moment qui suit cette action qui nous concerne : tout de suite un climat d'entracte s'installe. Les régisseurs jettent des bouteilles d'eau à Chéreau et à Greggory, comme dans la pause d'un match de boxe. Chacun s'assoit dans un siège de la première rangée d'une salle distribuée en bi-frontal, à peu près en face l'un et l'autre. Ils se fondent dans la foule, comme s'ils en faisaient partie. Les spectateurs, dans la lumière eux aussi, sans comprendre ce qui se passe, rient en réponse aux petites interactions de Chéreau qui, dans la représentation qui a été filmée, laisse sa bouteille d'eau à une spectatrice qui en boit une gorgée à

par l'INA : https://www.ina.fr/video/I10090425/patrice-chereau-a-propos-de-l-oeuvre-de-bernard-marie-koltes-video.html

son tour. À la fin de cette petite pause, ils se lèvent comme pour reprendre le texte, mais l'irruption de la musique les fait passer à un registre corporel qui n'a pas encore été utilisé dans le spectacle. C'est donc au début de la musique et des paroles du morceau « Karmacoma » de Massive Attack[3] qu'ils reviennent en scène et se lancent ensemble dans une même chorégraphie qu'ils vont exécuter tout près l'un de l'autre, à une distance physique qu'ils n'ont jamais atteinte jusqu'à ce moment du spectacle. Ils exécutent tout d'abord des petits va-et-vient de la tête en levant une jambe au rythme de la musique. Ensuite, ils reproduisent plusieurs gestes rectilignes qui nous font penser à un combat dansé : des coups de poing vers le haut, des coups de coude vers le bas, des coups de pied répétitifs au sol, des sauts élancés par des bras arc-boutés qui montent au-dessus de la tête, aux mains grandes ouvertes vers le haut. Ils courent ensuite en cercle, en faisant des tours sur eux-mêmes, accompagnés des bras qui bougent de manière robotique. Ils s'arrêtent, se mettent l'un à côté de l'autre pour traverser la scène en longueur comme dans un combat à l'épée, leur bras faisant office d'arme. Ce bras-épée protège leur visage et attaque, de manière répétée et durant tout ce trajet, le bas et le haut d'un adversaire invisible.

Le poids de leurs corps alourdis par des vestes, manteaux, bottes et pantalons, de même que ces gestes de lutte, marquent une virilité violente mélangée à l'exécution rudimentaire et amatrice de cette danse. Ce combat dansé entamé par les deux hommes dont l'adversaire est invisible nous amène à nous demander s'ils luttent l'un contre l'autre ou s'ils luttent ensemble pour la même cause. En tout cas, partenaires ou opposants, c'est la première fois qu'on les voit ensemble, en union et à l'unisson, par le son, le corps et le geste.

La danse se fait en miroir jusqu'au moment où finit le combat à l'épée et qu'ils reprennent une trajectoire droite, tout en sautillant, ce qui finira par les désaxer. Le *dealer* s'échappe de la ligne droite les jambes vacillantes,

[3] Massive Attack, « Karmacoma », dans *Protection*, Circa/Virgin, 1994.

en exécutant des sauts répétitifs. Ces sauts prennent un rythme propre au *dealer*, joué par Patrice Chéreau, qui les fait à présent plus maladroitement tout en tournant sur lui-même. Pendant ce temps, le *client*, joué par Pascal Greggory, s'attaque à un geste répétitif d'ouverture et fermeture latérale de ses jambes tout en se libérant d'une partie de sa veste. Il ouvre ses bras et continue cet élan aussi violent, par la vitesse et le rythme intensifiés, que sensuel, par la nouveauté du dévoilement d'une peau à peine protégée par un fin débardeur.

C'est le moment de la chorégraphie où, n'étant plus ensemble dans les mêmes gestes, ils semblent s'amuser et se livrer à ce moment jubilatoire. C'est un « *freestyle* » non encadré par des lignes droites, où ils peuvent finalement se lancer dans un joyeux défoulement. Or, cette transe libératoire est rapidement brisée par un changement de ton abrupt, marqué par le fait que le *client* remet sa veste avec gêne et le *dealer* part de l'autre côté de la scène comme si de rien n'était. Le *client* reprenant le texte de Koltès nous dit, un peu plus tard : « Je ne veux pas qu'on trouve la paix [4] », et nous fait songer que cette paix a été effleurée dans ce moment de danse.

Ces minutes de danse que nous livre Chéreau ont été étudiées dans l'article « De l'entracte au break. Aspects de la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau (1995)[5] » de Valérie Nativel. La question qu'elle se pose est de savoir comment nommer « l'évènement dramaturgique » qui produit cette arrivée de la danse. Selon son étude lexicale, ce moment n'est ni une pause ni un entracte car l'action continue. Ce n'est pas non plus un intermède, vu que cette dénomination n'indique rien sur la nature de la scène et ouvre, au contraire, un éventail de possibilités. Nativel choisit donc de définir ces minutes de danse comme un *break* : il serait donc tout d'abord un « court passage improvisé par un

[4] Bernard-Marie Koltès, Dans la solitude des champs de coton, op. cit., p. 45.
[5] Valérie Nativel, « De l'entracte au break », Agôn [Online], 1 | 2008, connexion le 18 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/agon/714 ; DOI : https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/agon.714

instrument hors la ligne principale du morceau[6] ». Le break est toujours lié à un ensemble et lui est homogène ; il n'est pas vide comme l'entracte ni une altérité comme l'intermède, et quand il se traduit en danse, le break, s'il n'est pas improvisé, révèle un corps différent de celui qui était avant sur la scène, mais qui reste fondamentalement lié à ce dernier. Cette première définition du *Break* se réfère à une « embardée du corps[7] », à un laisser-aller au défoulement qui n'est plus qu'une loupe de grossissement pointée sur la violence immanente qui pulsait dans l'air. C'est une expérience commune et partagée de la violence qui habite les personnages par les moyens de la danse.

Une deuxième définition du *Break* est présentée dans l'article : il serait aussi « l'ordre de l'arbitre enjoignant aux adversaires de cesser le combat[8] ». En d'autres termes, un cessez-le-feu célébré par la danse ou un combat qui continue à être actif mais par d'autres moyens. C'est à partir de cette définition que l'auteur parle du break dance, le courant du Hip-hop connu pour ses *battles*, des provocations entre les groupes, où les gestes du danseur viennent montrer sa virtuosité ainsi que marquer un territoire, en signe direct d'affrontement avec un groupe adversaire. En dernier lieu, le *Break* est également défini comme une « respiration[9] » : une pause pendant laquelle les deux personnages, mais aussi métaphoriquement parlant le spectacle, reprennent leur souffle.

L'article, dans sa démarche lexicale, ne touche cependant pas à l'une des questions fondamentales qui est au cœur même de la possibilité du surgissement de la danse au milieu de ce spectacle. C'est une question qui renvoie donc à une recherche poétique et esthétique non incluse dans cet article, mais qui structure définitivement notre réflexion. Contentons-nous pour l'instant d'une simple remarque : dans la mise en scène de Chéreau, on ressent la présence d'une tension interne qui peut potentiellement se

[6] Valérie Nativel, « De l'entracte au break », art. cit.
[7] *Id.*
[8] *Id.*
[9] *Id.*

matérialiser dans un conflit, dans un crime, dans un rapport physique violent et/ou sexuel mais qui ne se matérialise pas dans le texte de Koltès. Grâce à la danse, Chéreau a pu mettre en scène ce que les mots ne peuvent pas exprimer, la coexistence des pensées motrices conflictuelles débouchant sur une structure, une ligne de gestes dansés qui, en l'occurrence, rompt la représentation et fait évènement.

Introduction

Au cours de l'Histoire, tantôt les pratiques de la danse et du théâtre ont été unies au sein des mêmes spectacles, tantôt elles se sont éloignées pour se construire dans leurs spécificités. Dans le premier cas, nous pensons d'abord au théâtre de la Grèce antique, aux drames baroques étudiés par Walter Benjamin[10] et à la tradition orientale qui ne distingue pas la danse du théâtre[11]. Mais nous pouvons également penser aux tragédies lyriques de Lully et aux comédies-ballets de Molière dans lesquelles la danse faisait partie intégrante du spectacle théâtral[12]. Pour ce qui est de la séparation, Aristote dans la *Poétique* délimite les caractéristiques et règles propres au théâtre, notamment pensé en tant que texte, pour qu'il puisse ainsi évoluer comme art indépendant. Les lecteurs d'Aristote comme Chapelain, D'Aubignac et Diderot vont développer au cours du temps ces caractéristiques qui séparent le théâtre des autres arts. Des mouvements d'union et de séparation se sont manifestés parallèlement et à plusieurs moments de l'Histoire et ont influencé l'évolution des formes que nous connaissons aujourd'hui. Ces mouvements, qui méritent des thèses à part entière[13], nourrissent le substrat de cette recherche qui veut penser le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine.

Pour introduire cette réflexion, il nous semble nécessaire d'enquêter brièvement sur certains aspects historiques et enjeux esthétiques du rapprochement de ces deux arts, notamment au XX^{e} siècle. Les questionnements qui vont être soulevés par notre recherche trouvent leurs

[10] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand,* Flammarion, 2000.
[11] Voir par exemple les deux livres de George Banu, *L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, *Les voyages du comédien,* Paris, Gallimard, 2012 et également les travaux de Katia Légeret sur le théâtre et la danse en Inde.
[12] Christian Biet, « Danse et théâtre : d'aujourd'hui à hier » dans Ivernel P. et Longuet Marx, A. (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, vol.I, art. cit*.,* pp. 23-34.
[13] Nous pourrions citer les travaux de Marie-Hélène Delavaud-Roux sur la danse dans la Grèce Antique, Christian Biet sur l'histoire des représentations au XVIIème siècle, Pierre Letessier sur le corps dans l'Antiquité romaine, etc.

origines dans un moment de l'Histoire marqué par l'éclatement d'une crise chez l'Homme moderne, crise des paradigmes sociaux, politiques et religieux qui va se refléter dans la production artistique. Au sortir de la Première Guerre mondiale, les artistes issus du milieu de la danse comme de celui du théâtre, éclairés par la lecture de Nietzsche et son souffle dionysiaque, ont soulevé le drapeau de la convergence. Du côté théâtral, nous pensons à Adolphe Appia et Émile Jacques-Dalcroze qui pendant la Première Guerre mondiale se sont investis dans la cité-jardin d'Hellerau pour mettre en pratique une cohabitation des arts entre danse, théâtre, musique et architecture[14]. Du côté de la danse, nous pensons à Rudolf Laban et à Kurt Jooss qui, à la fin des années 1920, ont plaidé pour une danse enrichie par les recours du théâtre. Ces deux exemples nous montrent que des deux côtés, à cette époque, des expériences cherchaient la formalisation de ce lieu hybride entre les arts.

Le premier à donner un nom à ce lieu hybride fut le danseur, chorégraphe et théoricien Rudolf Laban dans un article de journal écrit en 1924 en Allemagne[15]. Dans cet article, il était question du Tanztheater, le théâtre-danse, un art qui faisait du mouvement son élément primordial[16]. Laban a exploré ce Tanztheater toute sa vie, et jusque dans les années 1950 il a travaillé pour mieux définir son objet, cibler sa démarche et trouver des interlocuteurs qui, dès le départ, naviguaient entre les domaines de la danse et du théâtre. Ce lieu hybride a trouvé plusieurs variantes avant de trouver sa forme aboutie : Laban a notamment créé des chorégraphies qu'il a appelées « symphonies de danse » (*Le Temple Ondulant*, 1922), « drames dansés » (*Jonglerie,* 1923 et *Don Juan,* 1926) ou « comédies-danse » (*Casanova,* 1923)[17], en cherchant toujours à enrichir le mouvement dansé par la convergence avec d'autres arts. Mais c'est avec l'aide de Kurt Jooss, à

[14] Claire Kuschnig et Anne Pellois, (dir.), *Le rythme une révolution ! : Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Suisse, Éditions Slatkine, 2015.
[15] Article nommé « Das Tanztheatre », paru dans le journal *Licht Luft Leben*, Dresde, 1924. Cité par Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse : 1870-1945*, Centre national de la danse, 2012. P. 424.
[16] *Id.*
[17] Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse, op. cit.,* p .426.

la fin de cette décennie, qu'une définition plus claire de cette nouvelle forme d'art sera présentée[18]. Selon l'étude d'Annie Suquet sur l'Histoire culturelle de la danse, dans le Theatertanz [la Danse-Théâtre] « la danse est sollicitée comme un ingrédient parmi d'autres dans le cadre d'une narration englobante » et dans le Tanztheater [le Théâtre-Danse] « la dramaturgie émane intégralement de la danse et de ses dynamiques[19] ». Selon Suquet, le Tanztheater avec Kurt Jooss « s'éloigne de l'abstraction pour se resserrer sur sa dimension plus théâtrale, notamment marquée par un retour à la préoccupation narrative[20] ». Jooss devient ainsi le représentant « le plus éminent de cette forme qui opère la synthèse entre danse (y compris classique) et dramaturgie théâtrale (…)[21] » et le référent d'un nouveau domaine à explorer. Le point culminant de son travail est la création de *La Table verte,* premier grand succès de théâtre-danse, aussi connu pour le débat qu'il a suscité quant au domaine auquel il appartenait[22]. Jooss fait partie des chorégraphes qui ont formé Pina Bausch et, selon elle, il est celui qui a le plus marqué sa démarche artistique, elle-même inscrite dans la pratique et le développement du *Tanztheater.* Dans une logique d'héritage, nous pouvons probablement dire que si Rudolf Laban crée le théâtre-danse, Kurt Jooss le précise et Pina Bausch l'amène vers le monde entier.

Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* a choisi le terme de « danse-théâtre » pour définir le lieu hybride entre ces deux arts : dans cette entrée, il parle exclusivement d'une danse qui fait « effet de théâtre » au moment où elle choisit de travailler des « effets de mise en scène » et « une

[18] Laban ouvre ces questionnements aux spécialistes lors de deux congrès qu'il organise ; le premier à Magdeburg en 1927 et le deuxième à Essen dans l'année qui suit.
[19] Annie Suquet, *L'éveil des modernités, op. cit.,* p. 425. Il est intéressant de noter que la compréhension du terme « dramaturgie » par les danseurs semble plus proche d'une dramaturgie *au sens 2* et sa relation inhérente à la scène, ainsi que la définit Joseph Danan dans *Qu'est-ce que la dramaturgie.* Actes Sud, 2010.
[20] *Ibid., p*. 426.
[21] *Id.*
[22] La chorégraphie a été couronnée au Concours Chorégraphique de Paris en 1932, promu par les Archives internationales de la danse, non sans faire confusion parmi ses membres. Sans savoir comment la classer entre la danse, le mime et le théâtre, l'équipe décide de la nommer « art du mouvement », une nouvelle discipline internationale. IVERNEL, Philippe. « La nouvelle synthèse des arts, un rêve d'Allemagne » dans Ivernel P. et Longuet Marx A. (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, Centre d'études théâtrales, 2010, vol.I. p. 46.

dramaturgie extérieure au mouvement[23] ». Toutefois, une évolution apparaît plus tard dans son *Dictionnaire de la Performance et du théâtre contemporain* où cette entrée devient « théâtre-danse[24] ». Dans la nouvelle définition, l'accent est mis sur la convergence des deux arts et non plus sur la théâtralité dans la danse. Il affirme même avoir l'impression que la « danse-théâtre » définie auparavant cachait la conception implicite d'un théâtre qui est « synonyme d'action mimétique, de personnage et récit[25] ». Après cette autocritique, il donne une autre piste intéressante dans sa nouvelle définition : « Cette convergence des deux pratiques aboutit à un échange de bons procédés : le théâtre comme la danse sollicitent du spectateur une perception kinesthésique des corps en mouvement, sans renoncer pour autant au plaisir de raconter une histoire[26] ».

La kinesthésie, définie par lui-même comme « la perception et la sensation interne du mouvement et des parties du corps, indépendamment du discours[27] » apparaît dans la première définition comme un phénomène appartenant au domaine de la danse et ici, dans le *Dictionnaire de la performance*, comme un phénomène inhérent aux œuvres nées de cette convergence. Ce changement n'ouvre-t-il pas alors aussi une voie pour penser une dramaturgie *intérieure* au mouvement, soit le contraire de ce que Pavis proposait dans sa première réflexion sur la danse-théâtre ? Suivre cette piste nous ouvre la possibilité de chercher les premières clés d'analyse qui nous aideront à penser non pas la théâtralité dans la danse, mais peut-être son contraire : le geste dansé dans le théâtre contemporain.

Même si l'on se souvient de Jooss comme de celui qui a précisé la définition du théâtre-danse, c'est Rudolf Laban qui a continué ses recherches, et son développement nous intéresse davantage. Au début des

---

[23] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1997, p. 78.

[24] Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014. p. 263-265.

[25] *Id*.

[26] *Id*.

[27] *Ibid., p*. 141.

années 1920, Laban soulignait l'importance de la différenciation entre les mouvements de la danse et ceux de la gymnastique, et déjà dans cette première tentative pour concevoir ce qui était propre à son art, c'était le théâtre qu'il invoquait pour les séparer. En défendant les caractéristiques propres à la danse, il explique que « d'autres formes d'expression peuvent se greffer sur celle-ci, mais [que] le mouvement reste le premier et [que] c'est précisément ce qui fonde une *théâtralité* d'un nouveau genre[28] ». À cette époque, il parlait déjà de la théâtralité sans avoir encore défini quelles étaient les conséquences que celle-ci apportait pour sa danse. C'était le constat d'une problématique à déchiffrer, soutenu par sa compréhension du fait qu'il y avait encore une « dramaturgie à inventer pour la danse[29] ». Cependant, même sans avoir encore développé les réflexions qui le feront devenir une des références majeures des études du mouvement, il pose déjà un socle qui va l'accompagner durant toute sa trajectoire et qui va lui servir de base pour sa théorie du geste dansé : l'action dramatique.

C'est dans *La Maîtrise du Mouvement*[30], ouvrage dans lequel il organise la recherche de toute sa vie, qu'il va préciser sa théorie du mouvement qui à bien des égards peut sembler théâtrale. Dans cet ultime texte dédié « aux gens du théâtre », il emploie à plusieurs reprises le terme « l'acteur-danseur », ne faisant plus de différence entre les deux métiers. De plus, il se nourrit autant d'exemples de la scène théâtrale que des techniques de la danse pour construire ses réflexions.

Les prémices de son système de notation du mouvement se trouvent dans la notion de « qualité d'effort ». Selon lui, les efforts sont « les impulsions intérieures dans lesquelles le mouvement prend son origine (…)[31] » et le travail de l'acteur-danseur serait de plonger dans sa « vie intérieure » pour comprendre la racine de ses mouvements : trouver

---

[28] Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse*, *op. cit.,* p. 425.

[29] Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations. » dans Ivernel P. et Longuet Marx A. (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain,* art. cit., p. 19.

[30] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994.

[31] *Ibid., p*. 30.

l'origine du mouvement passerait par le retour aux actions. La première tâche de l'acteur-danseur consisterait donc à retrouver le noyau dramatique de son mouvement réduit en actions du type « rassembler/disperser » ou « frapper/flotter ». C'est seulement en comprenant l'origine dramatique d'un mouvement, en accédant à « l'atelier de la pensée et de l'action », que l'acteur-danseur pourrait exprimer « la véritable expérience dansée[32] ». Il y a dans sa recherche une nécessité fondamentale de retrouver le théâtre pour arriver à la danse. Cette recherche dramatique antérieure à la forme nous semble pertinente pour comprendre les mécanismes de surgissement du mouvement dansé, tant en danse qu'en théâtre, car Laban pensait déjà le geste dansé dans un contexte possiblement hybride de représentation.

Sa recherche, ainsi que celle de Kurt Jooss, a permis à des artistes d'explorer ce domaine tout en offrant un immense matériau qui a fait florès parmi les études de la théâtralité dans la danse. Des études comme celle de Michèle Febvre[33] par exemple nous montrent que cette branche d'études est bien établie et que les études de la dramaturgie dans la danse prennent de l'ampleur. C'est pour cette raison que nous pensons qu'une recherche en miroir, analysant les possibles modalités de présence de la danse dans un spectacle théâtral grâce aux outils proprement théâtraux, est nécessaire aujourd'hui.

Afin de trouver le mouvement juste, la « véritable expérience dansée », Rudolf Laban puise ses recherches dans les motivations dramatiques. Ainsi, si nous essayons d'inverser les questions de Laban en prenant un texte dramatique ou la mise en scène d'une pièce, nous pouvons nous demander quand et comment le théâtre, la scène et le texte font appel au geste dansé pour créer certaines intensités et puissances. Pour répondre à cette question, il nous paraît nécessaire de regarder l'Histoire des pratiques théâtrales et les moments où la danse est utilisée pour composer le fil rouge de la dramaturgie.

---

[32] Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse, op. cit.* p. 418.
[33] Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

Les recherches de Jerzy Grotowski et d'Eugenio Barba sont une évidence. Lecteurs de Meyerhold, Artaud, Appia et Craig - entre autres -, ils font partie de ces « gens de théâtre » qui donnent une grande place au corps dansant dans leur parcours, tout en dialoguant entre eux et en déployant une recherche historique qui met en valeur la friction des univers artistiques. Le premier volume des *Études théâtrales* intitulé « Théâtre et Danse[34] » comprend un article de Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse[35] », qui va nous aider dans cette réflexion. Dans cet article, Borie repère les caractéristiques de leurs travaux qui débouchent sur une conception d'acteur-danseur capable de naviguer aisément et avec spontanéité entre le formalisme des disciplines.

Dans le Théâtre-Laboratoire, Grotowski et ses acteurs cherchaient la maîtrise du mouvement avec des exercices plastiques et physiques en ayant comme objectif d'atteindre le noyau du théâtre : « l'art accompli ici et maintenant dans l'organisme de l'acteur[36] ». Pendant ces années de pratique et de développement d'une méthode d'entraînement, il découvre que le mouvement viendrait d'un « processus profond » qui mêlerait les manifestations corporelles avec une « impulsion de l'intime » qui leur donnerait du sens. Le mouvement commencerait dans ce qu'il appelle « le dedans[37] » du corps et gagnerait en rigueur avec la maîtrise des techniques de la danse, de l'acrobatie, de la pantomime, du yoga, entre autres. C'est

[34] Un des grands pas donnés pour l'organisation de l'état des lieux de la recherche sur la danse au théâtre est la publication des deux volumes de la revue *Études théâtrales* intitulés « Théâtre et Danse : un croisement moderne et contemporain ». Ces deux volumes, évidemment déclenchés par le *tanztheater* de Pina Bausch, démontrent la nécessité de pousser la recherche au plus loin des frontières lexicales, geste qui est démontré par le titre choisi pour ces deux volumes. Ces derniers choisissent de parler de "Théâtre *et* danse" ainsi que de leurs croisements, en mettant l'accent sur le rapport entre les deux disciplines, et non sur l'influence "hiérarchique" que l'une pourrait avoir sur l'autre.

[35] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse » dans Ivernel P. et Longuet Marx A. (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, art. cit., p. 55-65.

[36] *Ibid., p*. 55.

[37] Les trois derniers termes qui sont entre parenthèses sont tirés du texte de Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 56.

cette partie intime de l'acteur-danseur combinée à des techniques corporelles variées qui lui permettrait de créer une plasticité originale.

La danse, en plus de servir de base d'entraînement, apparaît aussi dans le vocabulaire de Grotowski comme une métaphore de la mise en mouvement de cette recherche intime, du « dedans » de l'artiste, grâce à la maîtrise des outils corporels. Il nous dit que « l'acteur peut danser de façon moderne ou classique, il peut exécuter des mouvements de danse plus ou moins disciplinés, mais de cette façon il ne crée pas sa propre danse[38] ». Pour créer cette danse, Grotowski évoque une partition rigoureuse, structurée et technique, ainsi qu'une énergie spontanée puisée dans les origines qui dévoilerait le « rythme de la pensée[39] » matérialisé dans le corps de l'acteur-danseur. Cette partition originale, composée de ce qu'il appelle « le signe organique », est en opposition au geste commun. Une danse qui n'est donc pas une simple chorégraphie, comme le note Monique Borie, mais une composition libérée de tout blocage, qui fait référence à la « via negativa[40] » grotowskienne.

> Au moment du choc psychique, de terreur, de danger mortel ou de joie incommensurable, un homme ne se conduit pas 'quotidiennement'. Emporté par l'enthousiasme (dans le vieux sens du mot) l'homme utilise des signes rythmiques, il commence à danser, à chanter.[41]

La danse chez Grotowski surgit à partir des *signes organiques* émanant de situations de contraintes émotionnelles. Ainsi, il n'est sûrement pas question de chorégraphie ; il a même nié l'appellation quand des critiques ont évoqué le mot lors des représentations du *Prince Constant*[42].

---

[38] « Il lavoro dell'attore », Sipario, Milan, nº 104 (édition spéciale pour le 20ème anniversaire du Théâtre Laboratoire), 1980, p.33, cité dans BORIE, Monique. « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit, p. 57.

[39] Ferdinando Taviani. « Cieslak pour mémoire » dans George Banu (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 48-49.

[40] La *via negativa* fait référence à un travail qui cherche à supprimer des blocages physiques et psychiques chez l'acteur-danseur : Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 15.

[41] *Ibid., p*. 16.

[42] Cf. Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 58.

En effet, comme le note Borie, Serge Ouaknine a échoué dans sa tentative de dessiner les mouvements de Cieslak dans la même pièce car, à côté des postures évoquant l'iconographie christique,

> (…) [il] existe une autre danse qui apparaît dans les trois grands monologues, à laquelle une forme de danse vocale est associée, une danse habitée par la 'combustion de l'incarnation', qui 'ne se dessine pas' car elle mobilise le plus intime, en même temps qu'une mémoire provenant du fond des âges.[43]

La deuxième phase de la recherche de Grotowski va encore plus loin dans cette envie d'expérimenter une plongée plus profonde dans les origines. *Le Théâtre des Sources* va chercher, en s'attachant à révéler les structures des danses des rituels de possession, les origines de ces manifestations corporelles[44]. À ce stade de sa recherche, le Grotowski anthropologue cherche la formalisation comprise dans ces danses rituelles et comment ces structures préétablies peuvent permettre le surgissement de la possession. Ces exemples associent compétence, technique et un « savoir des origines[45] », et constituent des exemples majeurs pour la composition de ce qu'il a nommé les « techniques des sources », objet d'étude de ce projet collectif.

Monique Borie nous indique que cette recherche sur les sources aboutit à la conception ultime de l'acteur-danseur qui, dans le centre de travail de Pontedera, change de titre et devient *performeur*, « l'homme de l'action » et de la « présentation » en opposition à la représentation[46]. Ici, la formation comprend deux volets : un premier à l'image du Théâtre-

[43] Serge Ouaknine, « Étude et reconstitution du spectacle », in *Les Voies de la création théâtrale*, Vol.I, Paris, CNRS, 1970. Cité dans Borie, M. « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 58.
[44] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », dans *Europe* n. 726, 1989, p. 16-17.
[45] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 58.
[46] *Ibid., p*. 59.

Laboratoire avec des exercices plastiques et physiques, et un deuxième dédié à « l'art comme véhicule », soit la voie du travail anthropologique qui cherche la transmission à partir des savoirs ancestraux afin de « créer une structure aussi précise et achevée que dans un spectacle : l'Action[47] ».

Chercher l'action, c'est ce que Laban faisait avec ses acteur-danseurs pour trouver la « véritable expérience du mouvement », et c'est aussi l'exercice qu'entreprend le *performeur,* celui qui « comprend parce qu'il fait[48]». Cependant, chez Grotowski l'action est le but ultime, conséquence d'une profonde recherche sur soi et d'une maîtrise des techniques, alors que pour Laban elle est la porte d'entrée de l'univers du mouvement. La danse est donc localisée à différents moments du processus créatif de deux artistes : danse avant l'action pour Grotowski et action avant la danse pour Laban. Ces deux noyaux fondamentaux occupent différents emplacements dans ces deux chaînes construites par la même matière[49].

Eugenio Barba, à son tour, préfère comprendre la danse non comme un genre mais comme « une logique d'actions fondée sur un savoir physique[50] ». En se basant sur le modèle oriental, l'acteur-danseur selon Barba devrait cibler le perfectionnement d'un substrat technique qui ne tient pas compte des frontières entre les disciplines, et qui soit capable de construire un corps et une présence en état de représentation. L'ISTA, son *International School of Theater Anthropology*, cherche à transmettre les bases pour la construction d'un corps « dilaté », un corps travaillé par une recherche intérieure et personnelle, capable de plonger dans soi et de capter son essence personnelle, conjuguée aux techniques du corps. Ce

[47] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud /Paris. 1995. p. 173-201.
[48] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 59.
[49] Ce qui n'empêche pas que la danse soit dans la partition qui compose l'œuvre représentable de Grotowski, ni que l'action dramatique fasse partie des mouvements de danse chez Laban.
[50] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 60.

travail donnerait à l'acteur-danseur une disposition physique et spirituelle semblable à celle qui était cherchée par Grotowski. Afin d'illustrer ces deux voies de travail, Barba utilise l'image du *sang* pour évoquer la mobilisation intérieure d'un mouvement, et l'image de la *peau* pour faire référence à sa construction physique, aux techniques plastiques employées. La danse, dans le vocabulaire de Barba, apparaît au moment d'évoquer l'équilibre et le dialogue entre ces travaux du *sang* et de la *peau.* Monique Borie nous fait remarquer qu'en plus de configurer une des techniques du corps, la danse est aussi une métaphore de cette relation d'équilibre :

> Le monde des émotions, des pensées devient visible à travers le corps fictif et dilaté de l'acteur. La danse des énergies est aussi une danse de la pensée. Il ne suffit pas de construire des relations dans l'espace physique, il faut que se créent des connexions dans l'espace mental.[51]

Cette danse de la pensée, qui apparaît aussi chez Grotowski comme le « rythme de la pensée », est la mise en corps d'une matière impalpable, la création d'une structure ou d'une partition qui révèle cette face cachée et mystérieuse de l'artiste qui se présente sur scène. Mais en plus de la recherche corporelle et spirituelle, il y a les mots et le texte dans le théâtre de Barba qui ne cessent pas, eux non plus, de danser. Selon l'étude de Borie, « [d]anser avec les mots, en eux et avec eux, tel est bien l'enjeu pour Barba lorsqu'il parle des acteurs de l'Odin qui ne se contentent pas de raconter une histoire, "mais dansent en elle et avec elle au gré du *bios*"[52]». Dans le « Cheval d'Argent[53] »*,* texte qui vient clore le livre *Le Canoë de papier,* Barba pense au texte comme texture, comme une maille avec des fils faits soit par des paroles soit par des actions dans l'espace et dans le temps. Tisser avec

[51] *Ibid., p*. 64.
[52] Monique Borie,« Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », art. cit., p. 61. Le *bios* fait référence au corps dilaté de l'acteur-danseur.
[53] Eugenio Barba, « Cheval d'Argent » dans *Le Canoë de Papier*, L'Entretemps, 2015, pp. 228-253.

les paroles crée le texte écrit et « [t]isser des actions dans l'espace et dans le temps conduit au 'texte logico-sensoriel' : le théâtre et la danse [54] ». Danser avec les mots peut correspondre aussi à démailler les fils de la « texture » dramatique et les assembler aux fils des actions dans le temps et dans l'espace.

C'est cette réflexion qu'il présente à un groupe de danseurs avant de lancer l'exercice appelé le *Cheval d'argent*. L'exercice consiste à créer un récit imaginaire à partir de ce titre pour ensuite le traduire en plusieurs « idiomes » corporels. Le but est de trouver « l'action originale[55] » du *Cheval d'Argent* de chaque acteur-danseur, pour que celui-ci puisse conserver cette action dans n'importe quel idiome après un acte de traduction. Dans son explication, il dit que « chaque action est un nœud d'énergie exactement modelée et peut être traduite en son équivalent, dans un autre idiome[56] » juste avant de lancer l'exercice : « traduisez les actions du *Cheval d'Argent* en 'idiome de pieds' » ou en « 'idiome de bras-mains-doigts' ». L'action originale ne doit pas se perdre dans l'acte traducteur et le « nœud d'énergie » doit rester le même indépendamment de la langue du texte logico-sensoriel. C'est ce tissu qui permettrait de sauter d'une perspective à l'autre comme le fait Picasso dans ses peintures, dit Barba dans le même texte, et permettrait aussi par sa propre constitution hybride de produire de la danse dans le théâtre et du théâtre dans la danse : du *Tanztheater* et du *Theatertanz.*

La première chose qui doit rester après l'acte traducteur ou dans le basculement d'un art à l'autre est bien l'action, le marqueur constitutif, le point phare des arts vivants. En soulignant son importance majeure, pendant ce stage avec des danseurs, Barba dit :

> Lorsqu'une expérience nous prend aux entrailles, nous ne nous posons pas de

[54] *Ibid., p*. 236.
[55] *Ibid., p*. 239.
[56] *Ibid., p*. 238.

> questions. Oubli de ce que nous voyons dans l'espace scénique, et mémoire provenant de notre espace/temps mental, psychique, sensoriel. Nous ne nous demandons pas si c'est du théâtre ou de la danse. Plus nous tendons vers cette dimension plus il nous faut défendre la moelle de l'action.[57]

Plus nous nous approchons de la sensation d'expérience vécue, plus les délimitations et la nécessité de délimiter sont floues grâce à la force de l'action. Il nous semble nécessaire de faire ici une parenthèse et de revenir à la définition de l'action pour mieux penser les enjeux d'un tel mécanisme dramatique au sein du travail de l'acteur-danseur dans ces exemples. Dans la définition que Joseph Danan donne de ce terme dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*[58]*,* l'action est d'abord la mise en mouvement existant dans tout théâtre. Ensuite, il mentionne la distinction que fait Michel Vinaver entre les trois niveaux de l'action dans une pièce théâtrale : l'action d'ensemble, l'action de détail et l'action moléculaire[59]. L'action de détail et l'action moléculaire selon Vinaver se « développent dans deux directions opposées : la parole-action et les actions physiques[60] ». La parole-action renvoie à l'idée selon laquelle « au théâtre la parole agit[61] ». Cette notion aux origines provenant de d'Aubignac et Corneille ouvre la porte à une multitude de phénomènes dramaturgiques, linguistiques et d'énoncés performatifs qu'il ne nous revient pas d'approfondir ici. En revanche, les actions physiques, quant à elles, « se déploient dans un territoire où le théâtre et la danse s'avancent l'un vers l'autre jusqu'à se mêler (…) et où l'action se fait mouvement (et parfois le mouvement action)[62] ». Dans le

---

[57] Eugenio Barba, « Cheval d'Argent » dans *Le Canoë de Papier*, *op. cit.,* p. 244.

[58] Joseph Danan, « Action(s) » dans Sarrazac J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2010, p. 23-28.

[59] *Ibid., p*. 24. C'est intéressant de noter que Eugenio Barba a aussi décortiqué l'action en trois niveaux similaires : l'action qui est comme une cellule vivante au niveau de la pré-expressivité, l'action en relation et l'action dans le contexte. Dans Eugenio Barba. « Cheval d'Argent » *op. cit.,* p. 233.

[60] Joseph Danan, « Action(s) » *op. cit.,* p. 26.

[61] Cf. Pirandello, « L'Action parlée », 1899 dans Joseph Danan, « Action(s) » *Ibid., p*. 26.

[62] Joseph Danan, « Action(s) » *op. cit.,* p. 27.

domaine des actions physiques, celui qui a intéressé Laban, Grotowski, Barba et leurs maîtres, l'action et le mouvement se confondent et parfois prennent différentes places dans les étapes de la recherche créative pour ensuite se rejoindre, comme on a pu le voir dans les exemples ci-dessus.

En poursuivant sa réflexion, Danan ajoute que les actions, élément de travail souvent légué aux acteurs et aux metteurs en scène, sont parfois prises en charge par l'écriture :

> Peut-être ici l'action peine-t-elle à garder ce nom et faudrait-il plutôt (…) parler d'un 'principe-actif' diffus, une 'énergie' - qui serait à mettre en relation avec le rythme -, maintenant ces œuvres à l'intérieur d'une forme dramatique qui ne cesse de repousser ses limites.[63]

Il s'agit d'une action qui part du texte, contamine la scène et le jeu et qui, surtout, agit dans le présent en effaçant plus ou moins les traits de la fiction. Un équilibre qui se tient sur le fil fin de la *mimesis* entre fiction et actions réelles.[64]

À la fois cellule fondamentale qui constitue l'agir dans la pensée et dans le corps de l'acteur-danseur et agent du grand mouvement de la dramaturgie, cette action dont parlent nos auteurs tire du réel une part très importante de son existence. C'est pour cette raison que pendant ses dernières années de recherche à Pontedera, Grotowski laisse de côté la nomenclature d'acteur-danseur pour adopter celle de *performeur*, soit quelqu'un capable de nous présenter une action réelle au lieu de représenter des actions mimétiques. Son arrivée marque un tournant dans la recherche grotowskienne puisqu'il prétend par là transcender les limites de la fiction.

[63] *Id*.
[64] *Ibid., p*. 28.

Monique Borie note que l'emploi du mot *performeur* chez Grotowski fonctionnerait comme un « mot-ombre[65] » comme le comprend Barba : des mots du vocabulaire théâtral qui cachent à l'intérieur d'eux et selon les usages individuels un éventail de diverses définitions et emplois. À partir de cette approche, elle pose la question suivante : « Le Performeur ne serait-il pas un de ces 'mots-ombres' sur la route du théâtre-danse ? [66] » En d'autres termes, le *performeur* ne serait-il pas une expression pour désigner la spécificité de l'action de celui qui ne tient plus compte des frontières entre danse et théâtre ? Ces questionnements ne nous invitent pas seulement à comprendre le statut de l'acteur-danseur dans l'Histoire du théâtre, mais aussi l'avènement du *performeur* comme celui qui vient répondre à une nécessité que la scène signale depuis le début du XX^{e} siècle : celle d'une scène vivante capable de toucher le spectateur par sa force réelle et moins par sa capacité représentative.

Il semblerait que le lieu hybride que nous avons trouvé en creusant les relations entre théâtre et danse puisse être le même que l'espace dans lequel surgit une performance. Nous savons que Hans-Thies Lehmann définit le concept de « Théâtre post-dramatique[67]» en pensant à l'influence que la performance exerce sur le théâtre de la fin du XX^{e} siècle. Il pense un théâtre qui réduit son écart avec la danse au moment où il rompt totalement ou partiellement avec certains des canons du drame, comme la fable et le personnage. Cette recherche trouve un développement qui nous intéresse davantage par sa fluidité opérationnelle dans le livre *Entre théâtre et performance : la question du texte* de Joseph Danan. L'auteur outrepasse l'étiquette post-dramatique et interroge la manière selon laquelle ce théâtre de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, texte et scène, « intègre » ou est « contaminé » par la performance.

> La performance est à la fois endogène au théâtre et exogène. Et dans ce second cas, elle est à la fois un art,

[65] Eugenio Barba. « Mots-Ombre » dans *Le Canoë de Papier*, *op. cit.,* p. 222-227.
[66] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse. », art. cit., p. 60.
[67] Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, l'Arche, 2002.

> une discipline singulière (ce que j'ai appelé la performance au sens restreint) et un souffle, un flux, qui traverse toutes les disciplines ou tous les arts de la scène. Presque un état d'esprit, au sens où Dort parlait 'd'état d'esprit dramaturgique' (interne, lui, au théâtre), au point que l'on pourrait se demander si 'l'état d'esprit performatif' n'est pas en passe de remplacer ce dernier.[68]

Si la performance est « accomplissement d'une action réelle, sans mimesis[69] », « l'état d'esprit performatif » permettrait la sensation du réel sur scène, un souffle, une contamination qui mettrait en cause la représentation, cet autre dogme du drame. Cette conception de la performance en tant qu'« état d'esprit » nous intéresse parce qu'elle fluidifie la présence de cet art déjà bien institutionnalisé, et nous permet de concevoir la performance comme une structure ouverte, non pas matérialisée dans un dispositif, mais configurée en tant qu'énergie et disposition spirituelle de notre temps. Les spectacles que nous allons analyser se sont profondément nourris des atouts de la performance et surtout de « l'état d'esprit » qu'elle a insufflé dans le théâtre. Cependant, il semble que ses atouts sont d'ores et déjà d'ordre théâtral et que le post-dramatique a évolué. L'état d'esprit performatif a permis au théâtre d'identifier qu'il peut intégrer plusieurs disciplines et, encore plus, qu'il provoque une expérience, une sensation de réel, sans pour autant abandonner des recours proprement théâtraux, comme le drame. Notre corpus de spectacles en témoignera.

Le cadre théorique qui va nous aider à formuler notre problématique, en plus de nous offrir une structure formelle et méthodologique, provient des réflexions philosophiques qui pensent un théâtre qui échappe à la *mimesis* et, de ce fait, qui fait un pas vers la danse. En d'autres termes, nous

[68] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 27.
[69] *Ibid., p*. 23.

cherchons nos fondations théoriques dans des chemins de pensée qui nous permettent de concevoir un théâtre en relation, un théâtre qui prend ses sources dans l'« entre » des arts du mouvement ; c'est notamment dans des réflexions qui partent de la philosophie que nous trouvons ces ouvertures. Dans le chapitre conclusif de *Deleuze et le théâtre, rompre avec la représentation*[70], Jean-Frédéric Chevallier met en évidence une réflexion de Deleuze très importante pour nous, dans laquelle il conçoit le théâtre à partir de sa capacité à intégrer d'autres arts, à être une potentielle plateforme pour la rencontre.

> (…) ce qu'il faut comprendre dans l'idée deleuzienne d'un théâtre intégrateur, c'est que le théâtre n'aurait rien en propre. En tout cas, il serait 'sans rien de fixe' - dès lors que ce qu'il intègre, *in fine,* c'est du mouvement. Peut-être, en effet, le théâtre n'a-t-il rien d'autre en propre que cette capacité intégrative. (…) Ce qui est propre à l'activité théâtrale, sa manière singulière d'opérer, c'est ce pouvoir (la possibilité tout autant que la force, la potentialité) d'intégrer ceci et cela sans forcément faire ceci et cela du théâtre. (…) C'est peut-être ce spectre exceptionnellement étendu de possibilités qui explique pourquoi Deleuze parle d'un 'véritable *théâtre*' comme parangon du geste artistique contemporain.[71]

Chevallier se demande alors ce qui est propre au théâtre, étant donné qu'il n'a « rien de fixe » et trouve sa réponse quand Deleuze dit, dans *Un manifeste de moins*, qu'« il n'est *rien d'autre* que ce qui "présente" ici et maintenant[72] ». Chevallier prolonge la réflexion, en affirmant que le *geste théâtral contemporain*[73] veut ce *rien* de Deleuze qui chamboule les préceptes de la théorie théâtrale. Et ce serait dans cette ouverture libératrice proposée par le *rien* que se trouverait une « "véritable"

---

[70] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
[71] *Ibid., p.* 135-137.
[72] *Ibid., p.* 137.
[73] Jean-Frédéric Chevallier, (2004). *Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles*. L'Annuaire théâtral, (36), 27–43. https://doi.org/10.7202/041574ar

réorientation des manières d'opérer la scène[74] ». Ce *rien* ne serait pas plus qu'un « entre » performatif dans l'esprit et dans la forme, et porteur d'une « unité extensive » du théâtre pouvant se déployer à l'infini et se conjuguer en une pluralité inimaginable de manifestations scéniques. Chevallier donne l'exemple de *Inferno* de Romeo Castellucci, dont le spectacle réunit l'escalade *et* le dressage de chien, pour nous dire qu'il fait partie de ces artistes qui créent « (…) une dynamique qui favorise la production de liens inédits entre singularités éloignées[75] ».

Le théâtre serait donc ce lieu d'agencement des possibles où toutes les manifestations dotées de mouvement trouveraient leur place tout en conservant leur propre ontologie. Le mouvement de l'artiste peintre quand il est sur une scène de théâtre, par exemple, produit une véritable œuvre plastique tout en collaborant avec la ligne dramaturgique du spectacle. Nous pensons au travail de l'artiste peintre Katharina Ziemke dans *La Mouette* mise en scène par Thomas Ostermeier, qui peint le fond de la scène tout au long du spectacle sans jamais intervenir dans le récit. Sa peinture, qui évolue parallèlement aux désarrois de Nina et Konstantin, reste une œuvre plastique qui capture notre regard de spectateur surpris de voir apparaître des formes dans la durée du spectacle. Le peintre se meut dans et à travers son art et trouve sa place dans le spectacle, son œuvre ne se transformant pas en théâtre mais collaborant à sa dramaturgie.

Ce théâtre intégrateur est donc « sans rien de fixe » dans la mesure où il intègre du mouvement. Voici donc un invariant, un socle fixe au milieu de toute cette ouverture. Dans *Différence et Répétition,* Deleuze dit que le théâtre « c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise il extrait le mouvement réel[76] ». Le théâtre, dans un exercice combinatoire, prendrait le mouvement de chacun des arts pour composer son propre « grand » mouvement. Dans sa définition du terme, Joseph Danan note plusieurs

[74] Jean-Frédéric Chevallier*, Deleuze et le théâtre., op. cit.,* p. 138.
[75] *Ibid., p.* 139.
[76] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, 1968., p. 18.

dimensions du mouvement au théâtre[77] : du plus petit micro-mouvement suggéré par une didascalie dans un texte dramatique au grand mouvement de la scène construit à l'image du montage cinématographique, voire – en extrapolant les limites de l'action – aux « mouvements de l'âme[78] ». Le mouvement serait aussi le porteur de toute l'action scénique dans la mesure où il « anime le texte dramatique[79] ». Le théâtre se bâtirait donc à partir de toutes ces manifestations du mouvement réel : des « micro-mouvements[80] » au grand « mouvement de l'œuvre[81] ».

Deleuze distingue deux sortes de mouvements dans *Différence et Répétition* : le mouvement de la Physis et le mouvement de la Psyché, le premier physique et le second spirituel, deux mouvements différents et complémentaires. Chevallier note qu'ils sont liés, puisque « la pertinence du mouvement externe est garantie par la prégnance du mouvement interne[82] ». Le mouvement de la Physis est capable de communiquer parce qu'il est muni du mouvement de la Psyché. Pour exemplifier cette communion, Chevallier a recours au travail de Pina Bausch et cite la chorégraphe : « Si on choisit d'effectuer sur le plateau un tel mouvement physique (…) c'est parce que celui-ci peut potentiellement produire un mouvement psychique dans l'esprit d'un spectateur[83] ». Pour Pina Bausch, ce n'est donc pas seulement dans l'acteur-danseur et dans la mise en scène/chorégraphie que se trouve le mouvement : celui-ci se produit également *dans le corps* du spectateur. Les mouvements de ces danseurs s'étendent vers la Physis de ce dernier qui, à partir de la kinesthésie, peut sentir à l'intérieur de lui la réplique immatérielle de ces mouvements de la Psyché. Un état psycho-corporel commun entre des corps séparés par une scène et unis par les forces du mouvement. Chevallier note également que Pina Bausch insiste sur

[77] Joseph Danan, « Mouvement » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.,* p. 135-138.
[78] *Ibid., p.* 136.
[79] *Id.*
[80] *Id.*
[81] *Id.*
[82] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. *23.*
[83] *Ibid., p.* 24.

l'étymologie commune des mots *mû* et *ému*, qui en allemand se retrouvent dans un seul mot : *bewegt.* Un mot pour la rencontre des mouvements du corps et de l'âme.

Chevallier n'est pas le seul à chercher un exemple dans la danse pour parler de la construction du mouvement, interne et externe, chez celui qui joue et chez celui qui regarde. Chez Deleuze, il s'agit « de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation », « de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit[84] ». Chevallier commente cette citation : « Et cette dernière phrase peut presque être entendue littéralement. Ce sera, par exemple : le dandinement d'une danseuse (dans *Tanin no kao*) qui produira directement la joie d'un spectateur[85] ». Pour parler du mouvement au théâtre, Deleuze et Chevallier ont eu recours à la danse comme exemple évident. Joseph Danan, dans sa définition du terme, a également mentionné « les rapprochements du théâtre et de la danse » en citant Appia et sa vision du mouvement comme « principe directeur et conciliant qui réglera l'union des diverses formes d'art pour [les] faire converger […] sur l'art dramatique[86] ».

Dans toutes ces études – théâtrales, philosophiques – la danse paraît être l'art le plus à même de créer des images qui touchent directement l'esprit et provoquent la joie et l'émotion, sans la médiation de la représentation. Il nous semble donc que la quête du théâtre pour un mouvement réel voie dans la danse une échappatoire efficace puisqu'elle évite potentiellement la médiation de la représentation et puisqu'elle aide à installer cette communication plus directe entre Physis et Psyché. Et ce

[84] Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.,* p. 16.
[85] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 25.
[86] Joseph Danan, « Mouvement » *op. cit., p. 136.*

théâtre sans rien de fixe n'est, encore une fois « rien d'autre que 'ce qui *présente*' ici et maintenant[87] ».

Présenter, c'est donner à voir à partir d'un autre chemin de la scène que celui défini par les règles de la représentation, c'est briser les schémas préconçus par l'Histoire, l'héritage, l'esthétique, briser les structures de pouvoir qui ne nous permettent pas de nous échapper de l'armure des normes pour que le spectateur puisse, enfin, sentir et expérimenter quelque chose de l'ordre de l'altérité. *Présenter,* c'est donc offrir une présence non représentative. Dans *Deleuze et le théâtre*, Chevallier plonge dans la problématique de la représentation à partir des trois textes théâtraux de Deleuze : l'introduction de *Différence et Répétition*, *Un manifeste de moins*[88], et *L'épuisé*[89]*.* Ces trois textes vont lui permettre de « mesurer l'écart entre 'représenter' et 'présenter' » et d'essayer de se « saisir et [de] jouir des enjeux qu'ouvre le second verbe[90] ». Ces enjeux nous intéressent puisqu'ils nous indiqueront les symptômes d'un théâtre qui se met volontairement en relation avec d'autres arts par le biais du mouvement et, ce qui est plus important, ils nous donneront des pistes pour savoir comment le penser.

« Comment penser le théâtre sans le 're' du représenter ? Comment voir dans le théâtre un art du 'présenter'[91] » ? Pour répondre à ces questions, toujours à partir du prisme deleuzien, Chevallier part de l'application à la scène théâtrale des trois opérations philosophiques : *répéter*, *minorer* et *épuiser*. *Répéter* pour créer du nouveau et du différent, *minorer* pour faire du moins un plus et passer du pouvoir à la puissance, et *épuiser* pour faire de l'œuvre d'art un support de toutes les possibilités, pour que le spectateur la « fasse sienne ». Ces trois processus d'ordre physique et psychique se déroulent à l'intérieur de l'œuvre et chez ceux qui la

[87] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre., op. cit.,* p. 137.
[88] Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions,* Paris, les Éditions de Minuit, 1979.
[89] Samuel Beckett et Gilles Deleuze, *Quad*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.
[90] *Ibid., p*. 12.
[91] Jean-Frédéric Chevallier*, Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 12.

reçoivent[92], et sont trois opérations qui peuvent potentiellement construire un théâtre du présenter.

Il nous semble que c'est le mouvement qui va faire entrer la danse dans les opérations deleuziennes car, comme l'explique Chevallier, « la présentation réveille des forces parce qu'elle est présentation des mouvements[93] », et que ces trois opérations deleuziennes vont également nous aider à structurer la réflexion sur les gestes dansés présents dans les pièces choisies. Ces danses mettront en lumière les relations et les tensions entre mouvement, action, présentation et représentation, de sorte que nous puissions, ensuite, penser leur place et leur apport à la dramaturgie du spectacle.

Ces réflexions philosophiques qui puisent leur origine dans le théâtre énergétique[94] de Lyotard ainsi que dans le théâtre de la cruauté d'Artaud vont nous permettre de penser un théâtre qui fonctionne comme un « dispositif combinatoire[95] » - ce qui nous indique déjà une autre clé d'analyse pour la scène - en plus de nous inscrire dans une lignée esthétique de la négation de la représentation, dont Artaud, Deleuze, Lyotard, Derrida, et d'autres penseurs à la suite de Nietzsche, font partie.

Cette thèse va essayer de comprendre quand la scène théâtrale contemporaine fait appel au corps dansant pour créer certaines intensités et puissances, et quelles sont les conséquences dramaturgiques de ces choix dans l'ensemble du spectacle. Nous partons de l'hypothèse que la danse dans le théâtre contemporain peut émerger d'un « état d'esprit performatif [96] » que le théâtre connaît depuis la fin du XX^{e} siècle, et que sa présence pourrait être une voie échappatoire à un régime représentatif. Ainsi étant,

[92] Ces trois opérations trouveront des définitions plus approfondies dans la sous-partie « Opérations philosophiques, opérations scéniques » du chapitre 4.
[93] Jean-Frédéric Chevallier*, Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 22.
[94] Jean-François Lyotard, « La dent et la paume » dans *Des dispositifs pulsionnels,* Union générale d'éditions, Paris, 1973.
[95] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 143.
[96] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.,* p. 27.

elle proposerait au spectateur un glissement vers une expérience plus sensible dans l'art. Nous avons vu que dans la théorie, la danse est un puissant outil pour briser la représentation. Au même moment, la danse peut bel et bien être présente dans l'ensemble d'un spectacle théâtral sans pour autant provoquer une rupture de la représentation ou constituer une performance. Les pièces de notre corpus confirment cette affirmation et nous indiquent que son utilisation théâtrale déborde la critique représentative. Le théâtre, dans son éventail de variations, va présenter des pièces dans lesquelles la danse intervient de manière à créer un flux continu qui n'entre pas dans une logique de rupture. Il nous faudra donc différencier ses apparitions, analyser ses caractéristiques et construire une cartographie de ses possibles apports pour le théâtre, toujours par la loupe du mouvement, de l'action et de la tension entre représentation et présentation. Il sera aussi question d'analyser notre corpus par le prisme de ces opérations – répéter, minorer et épuiser – pour ensuite essayer de comprendre si le « théâtre du présenter[97] » configure un terrain fertile pour la danse.

***

Nous avons choisi de constituer notre corpus d'analyse à partir de quatre spectacles théâtraux : *Letter to a Man,* un solo de Baryshnikov, mis en scène par Robert Wilson[98] à partir du journal de Nijinsky ; *Democracy in America* de Romeo Castellucci, conçu à partir de l'essai du même titre d'Alexis de Tocqueville[99] ; *Le Sacre du printemps*[100], du même metteur en scène, une chorégraphie pour des machines et des poudres qui dansent sur

[97] Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter,* Circé, 2021.
[98] Spectacle créé en 2015 au Festival Spoleto dei 2Mondi et joué au Théâtre de la Ville en décembre 2017.
[99] Le spectacle a été créé le 8 mars 2017 au deSingel, à Anvers et joué en 2017 dans le théâtre MC93 à Bobigny.
[100] Le spectacle a été créé le 15 août 2014 à la Ruhrtriennale/Gebläsehalle Landschaftspark Duisburg-Nord et programmé au Festival d'Automne de Paris de 2014.

la musique de Stravinsky ; et finalement, une version minimaliste et dansée de *Antoine et Cléopâtre*, mise en scène par Tiago Rodrigues. Le choix des spectacles, ainsi que des metteurs en scène, n'est pas anodin. Chaque spectacle comprend, en effet, des gestes dansés qui seront analysés en prenant appui sur notre corpus théorique. Mais, en plus, - et c'est ce qui justifie ce choix - les gestes dansés dans chacune de ces pièces se développent en profond accord avec un autre geste, plus englobant, qui est le geste artistique de chacun de ces metteurs en scène. Autrement dit, l'ensemble des procédés poétiques et esthétiques des trois metteurs en scène comprend le geste dansé en tant que partie intégrante de leur production théâtrale. Cependant, penser cette inclusion par le biais du *geste* permettrait une certaine libération analytique, selon ce que défend Jean-Frédéric Chevallier. Dans la mise au point théorique qu'il propose dans son récent essai *Le Théâtre du présenter*[101], il trouve dans le mot « geste » la possibilité d'interroger la scène contemporaine de façon positive, en dehors et en détour des crises traversées par le théâtre durant le XXe siècle. Au contraire de la logique, qui voit des crises là où il y a l'absence des éléments qui constituent l'idée aristotélicienne de théâtre, il paraît à Chevallier qu'il peut exister une autre dynamique dans la pensée de la scène,

> Un va-et-vient tout autant constructif qu'inventif entre ce qui se pratique et ce qui se voit et se dit de la pratique, entre le mot pour nommer le faire et le faire pour penser le mot. (…) Pour penser les enjeux du *faire théâtre,* aujourd'hui, il importe de se munir d'outils théoriques positifs à même de discerner et de caractériser les différences propres à ce faire-là (…).[102]

Cette dynamique plus fluide, en plus d'inspirer notre réflexion, semble s'accorder à la manière dont la danse prend place dans nos exemples

[101] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter, op. cit.*
[102] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter, op. cit.,* p. 16-17.

scéniques. Le mot « geste » semble le plus judicieux pour nommer non seulement ce qu'on voit surgir dans le corps des comédiens et comédiennes, mais également pour nommer ce mouvement communicant entre les disciplines.

I. Dramaturgie : entre danse et théâtre

La recherche d'une dramaturgie qui émanerait de la danse est déjà présente dans la parole des artistes pionniers du *tanztheater*[103] - comme nous l'avons vu dans l'introduction - et cette même recherche continue de différentes manières à exister de nos jours. De plus, lorsque la danse parle de dramaturgie, elle regarde forcément vers le modèle théâtral, même si c'est pour le déconstruire. C'est pour cela qu'il nous semble judicieux de nous attarder sur ce sujet avant de rentrer dans nos analyses.

Aujourd'hui la dramaturgie est au rendez-vous aussi bien dans la création théâtrale que dans la création chorégraphique malgré les crises – ou grâce à celles-ci – qu'elle a subies. Ce recours est possible car la dramaturgie a prouvé qu'elle pouvait agir sur les formes non dramatiques à l'intérieur même du théâtre. C'est sur cette preuve qui travaille Joseph Danan dans son essai *Entre théâtre et performance : la question du texte*[104]. L'exemple du théâtre *non dramatique* nous montre que si la dramaturgie n'émane pas du drame, elle se reflète ailleurs, et c'est de cette possibilité de déplacer la dramaturgie vers un autre champ de la création que la danse a pu s'inspirer pour se fabriquer sa propre dramaturgie[105]. Cette partie de notre étude s'intéressera alors aux acceptions actuelles de la dramaturgie

[103] Nous renvoyons cette affirmation à Rudolph Laban et à Kurt Jooss, et au sous-chapitre d'Annie Suquet « Rudolf Laban et l'exploration des 'facteurs fondamentaux' du mouvement » dans Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, une histoire culturelle de la danse, *op. cit.*

[104] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance, op. cit.*

[105] « Hans-Thies Lehmann a regroupé l'ensemble de ces processus et quelques autres sous l'étendard du *'post-dramatique'*, devenu depuis plus d'un décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement. » (Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.,* p. 29) C'est à ce titre que Joseph Danan préfère parler d'un théâtre *non-dramatique* pour faire référence aux processus de création qui ne partent pas de la mise en scène d'une œuvre dramatique préexistante. Il suit la compréhension de Bernard Dort qui, selon Sarrazac, tout en élaborant sa notion de *Représentation émancipée* « ne conclut pas que la forme dramatique est dépassée », différemment de la conception de Lehmann du théâtre *post-dramatique*. (J-P Sarrazac, « Lettre à Bernard Dort » dans *Dramaturgies du présent*, dossier dirigé par Joseph Danan paru dans la *Revue Registres* nº 14, PSN, 2010.)

dans le champ de la danse et du théâtre. Au vu de la nature de notre sujet, la réflexion dramaturgique à partir des pièces du corpus choisi sera au carrefour des deux pratiques. Faire un point sur les évolutions des termes et des usages, ainsi que les confronter, nous semble aussi important qu'éclairant.

La présence de dramaturges dans la création en danse contemporaine est très significative et nous trouvons plusieurs travaux qui essayent de définir et d'enquêter son exercice. La danse déclare son intérêt pour la dramaturgie en 1997 avec le volume « Danse et Dramaturgie » de la revue belge *Nouvelles de Danse*[106]. Ce numéro, très utilisé dans la recherche, regroupe plusieurs textes rédigés par des chorégraphes et des dramaturges qui essayent de décrire leurs rapports à la dramaturgie au sein du travail en danse. Suite à cette parution, quelques articles, journées d'études et tables rondes ont essayé de rendre compte de cette nouvelle manifestation de la dramaturgie. Nous pouvons citer, dans l'ordre chronologique et à la suite de la parution du numéro 31 des *Nouvelles de danse,* un article de Guy Cools intitulé « De la dramaturgie du corps en danse[107] », la table ronde proposée en 2009 par le Festival Uzès Danse intitulée « Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens[108] ? », l'enquête de la revue *Agôn* intitulée « Danse et Dramaturgie » de 2016[109] et finalement la journée d'étude proposée par le CND de Lyon, « La dramaturgie en danse » en 2018[110]. Cette liste n'est sûrement pas exhaustive mais ce sont ces travaux qui nous mèneront à comprendre la place de la dramaturgie en danse comme une ouverture post-dramatique à la pluridisciplinarité et sa possible fusion théorique avec

[106] « DANSE ET DRAMATURGIE », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Belgique, Contredanse, 1997.
[107] Guy Cools, « De la dramaturgie du corps en danse. » *Jeu*, numéro 116 (3), 2005, p. 89–95.
[108] *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?* Compte-rendu de la table-ronde du Festival Uzès Danse, CDC de l'Uzège, 2009. La table ronde ainsi que le compte rendu qui garde sa trace viennent clore un cycle de plusieurs ateliers consacrés à la dramaturgie dans la danse au sein du CDCN La Maison – Uzès Gardes Occitanie.
[109] « Danse et Dramaturgie » Revue Agôn, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1033, consulté le 17 Février 2020.
[110] « La dramaturgie en danse », Journées d'étude au CND de Lyon du 23 au 25/04/2018. La captation audio des journées d'étude est disponible dans la médiathèque numérique du Centre National de la Danse : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=la-dramaturgie-en-danse-journee-etude-article&id_article=1077#

l'actuelle conception de l'exercice de la dramaturgie au théâtre. C'est un regard sur les plus récentes définitions du terme, en danse et en théâtre, ainsi que les témoignages des artistes qui vont nous permettre de faire le rapprochement entre les pratiques de la dramaturgie dans les deux disciplines.

Dramaturgie : côté danse

« Assembleur de puzzle », « tuteur botanique », « ramasseur de balles », « mitrailleur », « créateur des turbulences », « passeur », « traducteur » entre autres[111] : au cours des dernières années, le dramaturge a reçu une florissante nomenclature due à la pluralité de manières de définir et de pratiquer la dramaturgie en danse. Ce sont les conceptions variées de la démarche du dramaturge et la pluralité des méthodologies employées qui font que les artistes et les dramaturges eux-mêmes perçoivent leur métier de manières parfois très différentes. Cette abondance de titres nous donne à voir que le travail du dramaturge en danse est très expérimental et qu'il s'adapte au langage, aux caractéristiques du travail et aux besoins du groupe créateur. En outre, leur caractère le plus souvent métaphorique nous montre à quel point ce travail peut être malléable et définitivement subordonné à la sensibilité de chaque dramaturge. L'emploi de ces termes pourrait clairement être objet de recherche à part entière. Toutefois, certains aspects de leur travail et de leurs questionnements sont récurrents et peuvent nous indiquer un chemin de compréhension à suivre.

[111] Les quatre premiers termes ont été mentionnés dans la communication d'Antoine Pickels, « La dramaturgie travaille à sa propre disparition » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit*.,* p. 11 et les trois derniers apparaissent dans Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Metais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, l'Harmattan, 2014.

Tout d'abord, il serait intéressant de demander aux dramaturges en danse « Qu'est-ce que votre dramaturgie ? », pour reprendre la question de départ posée par Joseph Danan dans son essai[112]. Si « l'idée d'une dramaturgie en danse a probablement toujours existé, [c'est] seulement dans les phases les plus récentes de l'Histoire de la danse qu'elle est devenue une pratique consciente », selon Marianne Van Kerkhoven dans « Le processus dramaturgique[113] ». Une certaine dramaturgie aurait toujours été partie composante de la création en danse via les informations qu'apportent le livret, les ballets, les notations et les gestes des danses codifiés. Des éléments extérieurs à la création qui viennent ajouter du sens à ce qui est dansé sont utilisés depuis la nuit des temps, mais une récente « pratique consciente » de la dramaturgie en danse est née des nouvelles demandes faites par la danse moderne et contemporaine. Rudolf Laban, par exemple, déclara au tout début de sa recherche artistique qu'il y avait une « dramaturgie à inventer pour la danse[114] » sans la mettre en rapport avec une nécessaire attribution de sens par un texte dramatique, une musique ou un livret. La dramaturgie qu'il cherchait devrait émaner des dynamiques propres à la danse, comme nous l'avons vu dans l'introduction et, comme nous allons le voir ensuite, elle a pu paraître de manière plus affirmée et conscientisée après un effort historique de la danse à s'émanciper des arts qui venaient à lui donner du sens et du contexte, comme le montre Estelle Jacoby :

> Il semblait [jusqu'à la fin du XIXe siècle] que matériellement la danse ne puisse exister seule, relever seule le défi de la scène. Les autres arts la faisaient en quelque sorte fonctionner en formant précisément *contexte* ; c'est à dire qu'ils offraient à la danse l'appui d'une signification, d'un texte accompagnateur, d'un éclaircissement quant au sens. […] Tous ces éléments sont tombés les

[112] Cf. JOSEPH DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?, op. cit.*
[113] Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », dans *Nouvelle de danse*, nº 31, 1997, p. 20. Dramaturge belge, elle a travaillé notamment avec Anne Teresa de Keersmaeker entre 1985 et 1990.
[114] Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations. », art. cit., p .19.

> uns après les autres, la danse allant vers le dénouement, abandonnant même la musique, pour s'affirmer dans une relative indépendance par rapport aux autres arts. Mais la preuve de cette indépendance faite, dans un deuxième temps les chorégraphes sont retournés vers les autres pratiques pour les solliciter à nouveau. [115]

L'évolution des besoins de la danse accompagnent un changement de ses usages de la dramaturgie. Cette transformation ressort clairement de la réflexion suivante de Mathilde Monnier[116] : dans des danses codifiées telles que le Ballet, le Flamenco et le Kabuki, par exemple, la créativité se développerait à l'intérieur d'un cadre prédéfini. Ce sont des danses « extrêmement construites où la dramaturgie finalement est connue de tous et est attendue par le public ». Dans ces danses, ce sont des « conventions » qui « déplace[nt] la créativité dans un cadre stable. » Nous pourrions voir dans ces danses codifiées des équivalences aux « modèles de représentation »[117] de Bernard Dort : ses « textes », les gestes codifiés, prévoient et prédéfinissent sa mise en scène. Cependant la danse contemporaine ne suit pas les mêmes principes. Toujours selon Monnier :

> Ce qui est difficile en danse contemporaine c'est qu'à la fois on doit créer le cadre et en même temps il faut de la variation. (…) Ce qui est lourd pour la danse c'est qu'on n'a pas ce support dramaturgique de récit et de texte, du coup on met [la dramaturgie] partout. On dit dramaturgie d'un corps parce qu'on n'a pas le point de départ d'un comédien de théâtre avec son texte qui va le structurer sur le fond ou faire des trous dans la dramaturgie. Dans le cas du ballet, le livret, la musique sont des

[115] Estelle Jacoby, « Limite et instabilité. Échos dans la danse » dans *Effets de cadre. De la limite en art,* Saint Denis, PUV, p. 69.
[116] Captation audio de la table ronde de clôture avec Maguy Marin et Mathilde Monnier, « La dramaturgie en danse », Journées d'étude au CND à Lyon, *op. cit*. Les quatre citations suivantes sont tirées de cette même captation.
[117] Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », dans la Revue *Théâtre/Public*, nº 67, 1986, p. 8.

> matériaux que tu peux déconstruire, casser, changer, tordre…

En n'ayant rien à tordre, à casser ni à déconstruire, la danse contemporaine se retrouve avec la lourde tâche - ou la délivrance libératoire - de construire sa propre dramaturgie à partir de son moyen de base - le corps - et d'en faire une pratique consciente. Pour continuer le parallèle avec Dort et le théâtre, le corps serait le « fait scénique[118] » à partir duquel le travail du plateau et de la dramaturgie doivent s'appuyer pour chercher le point d'équilibre entre les éléments présents dans la création.

C'est à partir du moment où la danse se voit en tant que discipline autonome tout en acceptant « cette place singulière d'art en 'retrait de la signification'[119] » qu'elle peut renouer de nouveaux liens avec d'autres disciplines. En d'autres termes, c'est après avoir montré ne pas avoir le besoin du support d'une autre discipline pour exister pleinement que la danse a pu et a voulu échanger avec d'autres pratiques extérieures à la danse, notamment pendant les dernières années du XXème siècle[120]. La preuve étant la reprise du *tanztheater* par Pina Bausch et le nouvel élan répondant à l'envie de raconter une histoire et d'insuffler du sens et de l'émotion dans la chorégraphie. Cette reprise de contact avec le dramatique est ensuite suivie par plusieurs autres chorégraphes comme Maguy Marin, J-C Gallota, Keersmaeker, Jan Fabre et autres artistes qui ont beaucoup

[118] « Non partir du texte et arriver à la réalisation scénique, mais renverser les termes. Poser d'abord le fait scénique et de là remonter au texte. » Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », art. cit., p. 9.

[119] Laure Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations. Entretien avec Boris Charmatz » dans *Dramaturgie au Présent, Registre* nº 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 87. Fernandez cite : Nancy, Jean-Luc, et Mathilde Monnier. « Dehors la danse ». (extraits) », *Vacarme*, vol. 16, no. 3, 2001, pp. 94-94.

[120] Je renvoie cette réflexion à l'introduction de Phillippe Ivernel et d'Anne Longuet Marx au premier volume du dossier « Théâtre et danse » de la revue Études théâtrales, art. cit. p. 12. Dans ce texte, ils font un bref portrait des trois grandes révolutions que la danse a connu au XXème siècle : une première marquée par la danse absolue et le corps nouveau (Wigman et Duncan), la deuxième partant de Cunningham et sa lutte contre le psychologisme arrivant à l'abstraction (Martha Graham, Trisha Brown), la troisième et dernière révolution étant celle de Pina Bausch et la réintroduction « du sujet et du sens dans le mouvement » assumant un retour à la théâtralité.

surpris les spectateurs des années 90 et 2000 par leur démarche plus ouverte à la pluridisciplinarité[121]. Ce sont donc des expériences de la fin du XXème siècle qui vont développer des réflexions plus « décolonisées » sur la dramaturgie de la danse et qui vont pouvoir nous expliquer, de manière plus consciente, en quoi consiste leur exercice de la dramaturgie.

Certains artistes essaient de définir la place de la dramaturgie dans leur travail et, en lisant leurs écrits, nous pouvons distinguer deux approches différentes : une première qui voit la dramaturgie comme outil structurant de la création, et une deuxième qui refuse de structurer la pratique artistique et opte pour une approche plus sensible et ouverte.

Guy Cools dit que le dramaturge « a pour rôle à la fois de stimuler l'intuition créative souvent inconsciente des corps et d'aider le chorégraphe à structurer cette intuition selon sa logique propre[122]. » Pour lui, cette structuration passerait par une conception linguistique de la danse où celle-ci serait une « langue » qui traduit en gestes des concepts venus d'autres disciplines. La dramaturgie est pour lui « une aide apportée à l'artiste pour qu'il puisse mieux trouver et développer sa propre 'langue', et mieux l'articuler[123] » et cette aide dramaturgique serait la force motrice d'une « traduction interdisciplinaire » produite par la danse. Le corps traduirait en gestes, rythmes et vitesses ce que le chorégraphe a à dire. En plus de contribuer à ce processus de traduction, le rôle du dramaturge serait aussi celui d'extraire deux structures du processus de création chorégraphique : une *structure profonde* qui fait référence à ce qui a été découvert pendant les recherches et les répétitions et qui devient la base même pour la reproductibilité de l'œuvre, et une *structure de surface* qui serait la

[121] Nous pensons à des spectacles comme *May b* de Maguy Marin, les spectacles répondant au DTM de J-C Gallota dont nous parlerons plus tard, Keersmaeker et ses collaborations avec le TG Stan dont *Quartett* et Jan Fabre, et tout l'ensemble de son travail.
[122] Guy Cools est dramaturge de danse et enseignant flamand qui a collaboré avec Les ballets C de la B, Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui, entre autres. Cools, G. « De la dramaturgie du corps en danse. », art. cit., 90.
[123] *Id.*

représentation-même, « toujours unique[124] ». La dramaturgie de Guy Cools « se produit au cours du processus de répétition et en découle[125] » : elle part d'un contenu malléable pour en fixer des structures immuables.

Un autre type de dramaturgie-structure apparaît dans le discours de Bart Van den Eynde[126]. Il revendique une dramaturgie qui travaille dans deux sphères de l'action :

> La structuration de la danse peut tout à fait être très formelle. Poser des questions de vitesse, de lenteur et d'organisation scénique du tout, c'est faire de la dramaturgie. Même sans narration théâtrale, la question de l'organisation se pose toujours dans ces termes, puisqu'il s'agit de mouvements. Il y a du sens dans le mouvement, le travail technique du corps a lui-même du sens et un travail de forme pure pose tout autant de questions dramaturgiques qu'un travail moins formel.[127]

La structure qu'il évoque se borne à ce que la danse peut produire : gestes, vitesses, rythmes et mouvements, dernier élément qui va lier les trois premiers tout en leur conférant du sens. Cependant, la dramaturgie de Bart Van den Eynde agit à deux niveaux : celui de la formalisation du geste et la production de son sens, et celui de sa cohérence avec l'ensemble. Et le rôle du dramaturge serait celui du « roi sans royaume[128] » qui, sans rien de spécifique à défendre - comme l'aurait au contraire le scénographe, le costumier ou le comédien, par exemple - a une vision de l'ensemble et lutte pour son unité.

---

[124] Quoiqu'il affirme que la correspondance entre les signes des différents langages n'est jamais « univoque », sa réflexion risque de réinjecter dans la danse son ancien besoin de se placer sous le contexte d'une autre discipline. *Ibid., p*. 91, 92.
[125] *Ibid., p*. 90.
[126] Bart Van den Eynde est dramaturge en théâtre et en danse auprès des artistes comme Ivo Van Hove, Guy Cassiers et Dora van der Groen, Meg Stuart, Arco Renz, entre autres.
[127] Bart Van den Eynde, « Le dramaturge est un roi sans royaume » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit*.,* p. 13.
[128] *Id.*

Un exemple clair du deuxième courant de conception de la dramaturgie, celui qui refuse de clore son action à l'intérieur d'une structure, est celui de Bojana Cvejić, dramaturge chez Xavier Le Roy et Eszter Salamon. Nous allons nous attarder davantage sur son travail grâce à la systématisation de son discours théorique et sa préoccupation méthodologique. Avec l'aide de la philosophie de Deleuze, elle déconstruit l'idée d'un dramaturge analyste, apporteur de sens et affirme « qu'on peut considérer la dramaturgie comme un garde-fou contre la vérité d'un seul[129] ». Selon elle, il fallait même s'offrir plusieurs dramaturges pour donner la possibilité que l'œuvre ait « une vie qui lui est propre[130]». Toujours à la lumière de ses expériences, elle affirme que « en tant que pratique, la dramaturgie peut au mieux être spéculative (…) par opposition à une pratique normative[131] » et que l'action du dramaturge serait celle « d'observer comment la pensée surgit dans une forme d'expression, d'une façon qui est d'emblée matérielle[132]. Dans sa vision plus ouverte et perméable de la dramaturgie, il n'y aurait pas de structure à établir mais des « concepts expressifs » à trouver et à explorer pendant le processus de création, qui permettraient une production multiple des manières de voir et de penser.

Travail de structuration ou de spéculation, comment les dramaturges prennent-ils leurs outils en main et se lancent-ils dans leur travail ? Comment développent-ils leur méthodologie ? Dans sa démarche de traducteur interdisciplinaire, Guy Cools démarre son travail en posant au chorégraphe les questions suivantes :

> 1. Quelles sont les qualités ou composantes de vos sources qui vous attirent le plus ? Pourquoi ?

[129] Bojana Cvejić, « Le dramaturge ignorant », *Agôn* [En ligne], Danse et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1751.
[130] *Id.*
[131] *Id.*
[132] *Id.*

> 2. Comment souhaitez-vous développer votre propre langue ?
> 3. Voyez-vous des façons de lier les points 1 et 2 et de développer votre propre langage en y 'traduisant' certaines des qualités de vos sources ?[133]

Ces trois questions laissent transparaître la pragmatique structurante du dramaturge en question, qui cherche donc des réponses précises à des questions plutôt fermées. Cependant, cette méthode semble faire exception dans le milieu des dramaturges en danse. Jean-Claude Gallotta, par exemple, dit en faisant référence à son dramaturge : « il n'y a pas de méthode avec Claude-Henri [Buffard][134] » ; Bart Van den Eynde ajoute : « il y a autant de metteurs en scène que de possibilités de dramaturges, le seul ingrédient nécessaire est une compatibilité a minima. (…) Pour autant, le processus est toujours nouveau[135] ». Selon le discours de plusieurs dramaturges, la méthodologie de leur travail semble se dessiner à partir de la relation que celui-ci développe avec le chorégraphe et le groupe avec lequel il collabore. Une méthodologie qui *a priori* n'existe pas sous une forme aboutie, mais qui se tisse et se confirme au fil du processus de travail.

Bojana Cvejić semble faire de la complicité avec le chorégraphe le point de départ de son travail, et un tremplin pour la construction même d'une méthodologie plus consciente. Contrairement à l'idée selon laquelle le dramaturge serait le porteur d'un regard critique, elle prétend « mettre à jour la nature plus subtile de cette complicité et de cette affinité dans la faculté partagée de voir et de réfléchir[136]». Selon elle, la nature plus subtile du métier du dramaturge brouillerait les frontières entre son travail et celui du chorégraphe : elles deviennent « floues et prises dans un mouvement permanent[137] ». C'est à partir d'une affinité et même d'une amitié « qui

[133] Guy Cools, « De la dramaturgie du corps en danse. », art. cit., p. 91.
[134] Entretien avec J-C Gallotta et C-H Bouffard. « Le chorégraphe et son dramaturge » *Agôn* [En ligne], Danse et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, mis à jour le : 01/06/2016, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=924
[135] Bart Van den Eynde, « Le dramaturge est un roi sans royaume », art. cit., p. 13.
[136] Bojana Cvejić, « Le dramaturge ignorant », art. cit.
[137] *Id.*

encourage l'expérimentation[138] » que le duo serait capable de passer au travail collectif et de créer sa propre « méthodologie du problème[139] » et ses « concepts expressifs[140] ». Ces derniers, à cheval entre la pratique en danse et en philosophie, surgissent à chaque nouveau travail créatif et proposent une manière d'aborder la problématique du spectacle par un questionnement qui ne vient jamais accompagné d'une réponse fermée. Dans l'introduction de *Choreographing problems: expressive concepts in european contemporary dance and performance*, Bojana Cvejić dit :

> Je commencerai par discerner le problème qui est à l'origine de la réalisation de la représentation, ou qui définit la représentation de l'œuvre, et, ensuite, j'élargirai l'idée qui sous-tend le problème. Cela m'amène à créer des concepts qui ne sont pas le fruit de la pensée du chorégraphe ni du danseur qui interprète l'œuvre, mais plutôt la pensée de la représentation. En d'autres termes, l'affirmation selon laquelle une performance chorégraphique donne lieu à ses propres concepts implique qu'elle produit une pensée qui existe dans l'articulation philosophique et dans l'articulation chorégraphique en même temps. C'est pourquoi la méthode de créer ses concepts implique de montrer de manière analytique comment ils sont faits, joués et assistés, c'est-à-dire la façon dont ils sont exprimés. […] Puisqu'ils prennent en compte les problèmes chorégraphiques, les concepts expressifs sont destinés à la pratique de la chorégraphie : ils s'articulent philosophiquement et renforcent donc la création propre aux chorégraphies en question. [141]

[138] *Id.*
[139] *Id.*
[140] *Id.*
[141] Bojana Cvejić*, Choreographing problems: expressive concepts in european contemporary dance and performance*, Palgrave Macmillan, 2015. P. 16, 17. Traduction faite par nous du texte original suivant : "in my study of each performance, I shall begin by discerning the problem that initiated the making of the performance, or that defines the performing of the work, and thereafter expand the idea underlying the problem. This leads me to the creation of concepts that aren't the thought of the choreographer or dancer who interprets the work, in spite of their being related to it, but rather the thought of the performance. In other words, the claim that a choreographic performance gives rise to its proper concepts entails that it produces thought which exists in choreographic and philosophical articulation at one and the same time. Hence the method of creating these concepts involves showing analytically how they are made, performed, and attended, that is, how they are expressed. (…) As they account for choreographic problems, expressive concepts are destined for the

Chaque spectacle a ses propres « concepts expressifs », ses machines productrices de pensée qui surgissent par les dispositifs scéniques. Ils deviennent méthodologiques dans la mesure où ils apparaissent comme des « contraintes qui ouvrent les possibles[142] » de la création. *And Then*, chorégraphie de Eszter Salamon dans laquelle Bojana Cvejić travaille comme dramaturge, part de la constatation qu'une centaine de femmes dans le monde portent le nom Eszter Salamon. À partir d'un matériau biographique recueilli par des entretiens avec ces femmes, la chorégraphe crée son spectacle, en se posant la suivante question : « Qu'y a-t-il dans un nom ? ». Une des contraintes de ce spectacle était l'impossibilité d'engager une douzaine d'Eszter Salamon pour la pièce, en raison de l'évidente difficulté logistique. Cette contrainte a fait germer l'idée d'inviter les différentes Eszter à participer au spectacle à travers leurs images et leurs témoignages mis en scène et filmés dans un studio. Le spectacle a donc agencé la présence virtuelle de ces femmes, appartenant au passé et au documentaire, avec la présence réelle de la danseuse/chorégraphe. Les Eszter Salamon « circulaient entre l'écran et la scène comme dans un espace continu, divisé entre passé et présent, documentaire et fiction, énoncé originel et commentaire réflexif, espace non-théâtral imaginaire et espace théâtral nu[143]».

C'est donc un *concept expressif* né d'une contrainte matérielle qui va indiquer les choix de mise en scène et des possibles résolutions du problème. Ce qu'il est intéressant de noter – et ce qui rejoint et fait avancer notre enquête sur les formes que peut prendre la dramaturgie en danse – est que le parti pris du duo chorégraphe-dramaturge passe par un détournement du medium cinématographique. Bojana Cvejić est consciente de l'outil et mentionne que le problème d'un spectacle

practice of choreography: they philosophically articulate and therefore reinforce creation that is peculiar to the choreographies in question."

[142] Bojana Cvejić, « Le dramaturge ignorant », art. cit.

[143] *Id.*

> […] apparaîtra de lui-même plus intéressant dans la mesure où il exige de construire sa propre procédure – différente, singulière ou nouvelle, mais impure et hétérogène, et peut-être même hybride.[144]

Elle mentionne à deux reprises qu'un travail hybride sert à remettre en question la chorégraphie dans une approche désengagée avec les disciplines, une approche de ceux qui *posent des questions qui vont au-delà de la vérité des spécialistes du medium*[145]. Le dramaturge serait ainsi un agent prêt à ouvrir les questionnements et à construire ses outils de travail à partir de mediums les plus variés. Ses *concepts expressifs* évoluent dans une logique d'ouverture et vont volontiers vers une approche plus hybride de la création.

L'hybridité

Le volume « Danse et dramaturgie » des *Nouvelles de Danse* décrit les phénomènes scéniques de la fin du XXème siècle, période historique connue pour avoir mis sens dessus dessous les codes des disciplines artistiques et pour avoir vu naître des expérimentations à chaque fois plus hybrides. Ce n'est peut-être pas un hasard que la présence d'un dramaturge dans la création chorégraphique ait été de plus en plus requise à partir de ces années-là. L'hybridité est présente dans le discours de plusieurs d'entre eux. Le processus dramaturgique de Marianne Van Kerkhoven, par exemple, passe forcément par un travail *avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de films, objets, idées, etc. […]* [146]. De même, un matériau hybride fait pont entre danse et dramaturgie dans le travail de Jean-Claude Gallota et Claude-Henri Buffard :

> On a fait un film, puis on s'est demandé pourquoi on n'appliquerait pas à autre chose

[144] *Id.*
[145] *Id.*
[146] Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », art. cit., p. 90.

> les règles du scénario, de la dramaturgie – on n'avait pas de nom pour cela, tout s'est fait de manière naturelle, comme la vie, sans théorie. On a fait un premier spectacle qu'on a appelé DTM – danse texte musique – pour essayer d'imaginer sur la scène quelque chose qui ressemblerait à du cinéma, à une sorte de collage où il pourrait y avoir à un moment du texte, à un moment de la danse et à un autre de la musique, et puis entremêler tout ça. […] [147]

DTM est une appellation de Gallotta et Buffard « selon cette idée que la notion de danse doit dépasser la simple question du mouvement des corps et doit intégrer le son, la voix, la parole, le sens[148] ». Plusieurs de ses spectacles produits au long des années 1990 en font partie, comme *La légende de Roméo et Juliette, La légende de Dom Juan, Presque Don Quichotte,* entre autres. Ce sont des spectacles qui partent d'une base hybride et qui attendent le travail de quelqu'un qui vienne le sculpter, l'organiser, ou lui « donner un sens[149] » d'après Buffard.

La rencontre avec l'hybride se fait dans une voie presque opposée dans le cas du spectacle déjà cité *And Then,* où la forme hybride surgit dans le flux même du travail de la chorégraphe et de la dramaturge. Leurs questionnements, leurs contraintes matérielles (production) et immatérielles (philosophiques) ont fait qu'elles ont décidé de filmer une douzaine de Salamon en rejouant des extraits enregistrés dans des entretiens faits auparavant. Ce choix a abouti à un « film-chorégraphie », comme le nomme la chorégraphe ; une forme hybride née de cette relation d'affinité créative qui ne comptait pas avec l'hybride au départ.

Deux voies de corrélation entre hybridité et dramaturgie en danse surgissent à partir de ces deux exemples : l'hybridité d'un matériel de base

[147] Entretien avec J-C Gallotta et C-H Bouffard. « Le chorégraphe et son dramaturge », art. cit.
[148] https://www.gallotta-danse.com/Nos-missions
[149] Entretien avec J-C Gallotta et C-H Bouffard. « Le chorégraphe et son dramaturge », art. cit.

qui - par sa caractéristique de départ - fait appel aux services de la dramaturgie, et l'hybridité développée dans un processus où la présence du dramaturge vient avant toute pluridisciplinarité. Une voie n'exclut certainement pas l'autre, tout comme la suite des décisions artistiques dépend beaucoup de l'affinité et du travail artistique du duo chorégraphe-dramaturge. Cependant, ces deux exemples nous montrent que, quoique par des chemins divers, la dramaturgie en danse se confronte souvent à la tâche de faire dialoguer la danse avec d'autres langages ou, pour emprunter un terme moins restrictif, d'autres formes d'expression. Elles nous permettent aussi de poser la question suivante : est-ce l'envie de la danse de travailler avec l'hybride qui appelle la dramaturgie, ou est-ce la présence d'un dramaturge dans la création en danse qui insère de l'hybride sur scène ? Les réponses à ces questions peuvent passer au second plan face à l'apparente ouverture que la dramaturgie semble apporter aux créations en danse ; l'hybride qui croise sans cesse le chemin de cette dramaturgie est le signe du pouvoir ou de la vocation que celle-ci a d'ouvrir la perception - des artistes comme des spectateurs - au différent, à l'inattendu, au nouveau.

Une dramaturgie du corps

Pendant ces dernières décennies, à travers diverses expérimentations, les dramaturges de la danse ont développé leurs propres méthodes et ont formulé leurs propres problématiques : de nombreuses études enquêtant non seulement sur la dramaturgie de la danse mais aussi sur la dramaturgie du corps, la dramaturgie du mouvement et la dramaturgie du geste[150] ont vu le jour. Une « polyphonie » au sens de Dort

[150] Pour ce qui est de la dramaturgie du mouvement, je renvoie à la thèse de Luar Maria Escobar, soutenue en 2019 sous la direction d'Isabelle Launay (Paris 8) et Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO) intitulée « Corporéité et Construction de dramaturgie dans la scène performative : Approches entre la fonction du directeur du mouvement au théâtre et du dramaturge en danse contemporaine. » En ce qui concerne la dramaturgie du geste, je fais référence au chapitre « Le théâtre du geste et la dramaturgie de l'acteur » de *La mise en scène contemporaine* de Patrice Pavis, Armand Colin, 2019.

qui s'opère déjà dans le théâtre sous forme de « dramaturgie de la lumière, du son, du jeu, de la vidéo, etc.[151] ».

Face à ces nouveaux termes, nous nous demandons à présent si la danse n'a pas fini par créer une nouvelle approche de la dramaturgie, plus chorégraphique, plus gestuelle, plus corporelle. Selon l'article de Laure Fernandez[152], cette dramaturgie du corps apparaît tout d'abord comme un geste d'indépendance vis-à-vis de la nécessité historique de contextualisation par rapport à d'autres arts qui pourraient éventuellement lui apporter de la signification. L'objet de ce travail dramaturgique serait tout simplement le corps du danseur : « En s'édifiant comme un art autonome, la danse a déplacé et redéfini autour du corps les contours de la dramaturgie. (…) Le corps devenant un point d'ancrage suffisamment fort, la dramaturgie se resserre elle aussi autour de lui, délaissant le simple rôle de contexte[153] ».

Parmi les dramaturges qui prônent un laisser-faire de l'exercice de la dramaturgie par ce que le corps a à dire, Antoine Pickels collabore à l'entrée « *Corps »* du livre-lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*

> Le dramaturge doit donc admettre de perdre le sens devant la logique du corps, du mouvement et du geste – parce que le geste maîtrisé est méprisable. (…) Contenant en lui-même son propre principe et sa réalisation, le corps est ainsi le moyen de construire une dramaturgie performative aux significations immanentes et circonstancielles.[154]

Pickels différencie la dramaturgie théâtrale de la dramaturgie du corps par une « approche sensitive de la forme[155] » que cette dernière

[151] Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?, op. cit.,* p. 30.
[152] Laure Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations. Entretien avec Boris Charmatz » dans *Dramaturgie au Présent, Registre* nº 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 87.
[153] *Id.*
[154] « Corps » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, op. cit., p. 28.*
[155] « Un dramaturge de danse développe spécifiquement un regard qui n'est pas seulement sur le sens, mais aussi sur la forme. (…) Il ne s'agit pas uniquement de décodage du sens [du mouvement], mais aussi d'une approche sensitive de la forme – de ce qui fonctionne selon

proposerait, au-delà des questions sémantiques. Cette fonction, nécessairement physique, marquerait pour lui cette différence et fonderait la dramaturgie du corps.

Tant Pickels que Fernandez comprennent que l'objet de travail de leur dramaturgie est purement le corps, le concentré productif et significatif de la danse. C'est en resserrant le champ de la dramaturgique à ce que peut le corps que Laure Fernandez demande - tout en l'affirmant déjà - s'il n'existerait pas une distinction entre « la dramaturgie-structure et la dramaturgie-à-même-le-corps[156] », cette dernière étant une dramaturgie qui évolue moins dans le niveau de l'écriture et du langage et plus dans l'émanation des pulsions corporelles. Elle renvoie à Jean-Luc Nancy quand il affirme que « la danse expose délibérément le hors-langage[157] ». Mais un chorégraphe et un dramaturge qui cherchent à « déjouer la signification[158] » peuvent-ils faire de la dramaturgie ? Ou encore, la dramaturgie peut-elle agir hors langage ? Laure Fernandez répond que oui, la dramaturgie en danse se réaliserait alors dans l'élaboration d'une pensée qui ne se traduit pas en mots, en signifiants, mais en forces dont le corps serait « 'le principal lieu d'émergence du sens', un sens qu'il lui s'agirait justement d'illimiter[159] ». Et pour en saisir le fil, pour pouvoir finalement faire de la dramaturgie à partir de cette trame, le dramaturge devrait avoir, cette fois-ci selon Pickels, « la prévalence d'une intelligence sensible[160] ».

Du sens à la sensation

Nous voyons se dessiner dans les pratiques de la dramaturgie en danse un appel à la sensibilité du dramaturge beaucoup plus qu'à ces

une lecture formelle, au-delà des questions sémantiques. » Antoine Pickels, « La dramaturgie travaille à sa propre disparition » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit*.,* p. 15

[156] Laura Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine », art. cit*.,* p. 88.

[157] *Id.*

[158] *Id.*

[159] *Id.*

[160] « Corps » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, op. cit., p. 28.*

capacités organisatrices les plus connues[161]. Cet exercice de la sensibilité se traduit parfois en termes d'intuition et revêt un air presque mystique, comme on peut le voir dans l'article de Marianne Van Kerkhoven :

> Aujourd'hui, la dramaturgie consiste notamment à déplacer les pièces d'un puzzle, à apprendre à manier la complexité. Ce maniement de la complexité demande un investissement de tous les sens et, par-dessus tout, une grande confiance dans les voies de l'intuition.[162]

Guy Cools, qui se sert de concepts linguistiques pour penser les structures de la scène vivante, parle lui aussi d'intuition : « le dramaturge a pour rôle à la fois de stimuler l'intuition créative souvent inconsciente des corps et d'aider le chorégraphe à structurer cette intuition selon sa logique propre[163] ». En mettant aussi en évidence la sensibilité, Bojana Cvejić note que « dans la dramaturgie (…) nous sommes saisis par les choses, avant de les saisir[164] *».* Cependant, quoique cette sensibilité aux matériaux corporels soit capitale, il faut quand même pouvoir la saisir et en proposer une forme, un chemin pour que l'ensemble des gestes produits par ces corps deviennent de la chorégraphie, le véhicule d'une pensée. Jouer au puzzle avec les morceaux de pas et de gestes ou créer une structure font partie de ce cheminement obligatoire d'organisation du sensible. Laure Fernandez rassemble et distingue ces aspects pas nécessairement contradictoires du travail dramaturgique :

> […] travail en amont, réflexion, documentation, constitution d'une 'base' de travail), trace écrite, mise en mots (les notes publiées de Raimund Hoghe, le texte du

[161] Cet appel à la sensibilité apparaît dans le discours des praticiens et figure dans les revues théâtrales, comme on peut le voir, par exemple, dans le titre d'un entretien avec Patrick Bonté et Nicole Mossoux nommé : « Jeu et mouvement, une dramaturgie de l'intime et du sensible » dans *Théâtre-Danse : la fusion ou rien !* Numéro 105 de la revue *Alternative théâtrales.*
[162] Cité par Guy Cools, « De la dramaturgie du corps en danse. », art. cit., p. 92.
[163] *Ibid., p*. 90.
[164] Bojana Cvejić, « Le dramaturge ignorant », art. cit.

> programme du spectacle dans certains cas), mais surtout, et c'est ce qui nous intéressera, structure, au sens d'organisation, de "ce que fait tenir" les éléments entre eux. Une structure qui, si l'on en croit la distinction opérée par Marianne Van Kerkhoven, ne se fait pas (ou en tout cas pas uniquement) sous la houlette de la signification.[165]

Une des capacités du dramaturge serait celle de pouvoir tout d'abord sentir ce qui émane des corps des danseurs et, dans l'extension de cette sensibilité, en faisant de cela une pratique, trouver un chemin pour que ce corps évolue dans une structure et partage finalement une idée, une pensée. Organiser des éléments qui ne signifient pas requiert donc de la sensibilité, de l'intuition, et ce sont apparemment les qualités recherchées chez le dramaturge en danse d'aujourd'hui.

Revenons à l'opposition faite par Fernandez entre la « dramaturgie-structure » et la « dramaturgie-à-même-le-corps[166] ». La forme, matière de base des analyses de la dramaturgie du corps, ne serait-elle pas une structure en soi ? En effet, la pratique des dramaturges semble nous montrer que les deux courants dont nous avons constaté l'existence - les structurants et les spéculatifs - s'entremêlent et existent dans toutes les pratiques sous une forme plus ou moins accentuée. L'accent mis sur la structure ou sur l'ouverture va dépendre de la personnalité du dramaturge : ce qui change est surtout la manière dont ils entament le travail avec le chorégraphe. Chaque artiste possède sa propre vision de la dramaturgie, mais la manière dont celle-ci opère dans le processus créatif ne change pas énormément. Cette structure, si elle n'apparaît pas dans le discours du dramaturge, apparaîtra plus tard, dans la pratique, comme c'est le cas des « concepts expressifs » de Bojana Cvejić. Ceux-ci surgissent au cours du processus et viennent encadrer la problématique et donner des pistes pour la création. La dramaturgie du corps, qui naît du formalisme gestuel, cherche

[165] Laura Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine », art. cit., p. 87.
[166] *Ibid., p*. 88.

aussi à établir un chemin à suivre, un squelette, des pierres sur lesquelles s'appuyer pendant la démarche. Tous ces exemples finissent par proposer des structures « trouées[167]» qui cherchent une ouverture à d'autres constructions de sens, n'essayant pas d'imposer une « vérité » mais qui font tout de même office d'organisation du discours.

Nous pouvons nous demander à ce stade si ces définitions de la pratique de la dramaturgie en danse ne coïncident pas avec certaines conceptions contemporaines de la dramaturgie dans le théâtre.

> Y a-t-il une différence entre la dramaturgie de théâtre et la dramaturgie de la danse ? […] La première travaille avec des mots qui 'signifient' ; la seconde avec des mouvements et des sons dont on ne peut que 'soupçonner la signification'.[168]

Quand Marianne Van Kerkhoven a établi cette distinction en 1997, elle n'avait pas encore vu des pièces de théâtre comme celles de Romeo Castellucci dans lesquelles très peu de mots, voire presque aucun ne vient imposer sa signification, et où la place du mouvement des éléments scéniques (corps, lumière, scénographie, etc.) est aussi importante que dans une chorégraphie. Cette distinction a été faite avant la compréhension des transformations que le théâtre a connues pendant ces dernières décennies, et la recherche pour une dramaturgie du hors langage nous indique un tournant esthétique qui suit son cours dans les deux disciplines.

Dramaturgie : côté théâtre

Il s'agit de voir maintenant comment la dramaturgie se présente et se définit de nos jours du côté des études théâtrales. Le travail de Joseph

[167] Cf, Anne Ubersfeld.
[168] Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », art. cit, p. 21.

Danan, référence majeure dans le domaine, non seulement pour ses nombreux écrits mais aussi pour sa pratique artistique en tant que dramaturge, nous donne plusieurs clés pour saisir l'état actuel de la dramaturgie au théâtre. Comme il nous le montre dans *Qu'est-ce que la Dramaturgie ?* [169], son exercice a connu de nombreuses évolutions au cours du XXème siècle et les citer toutes ici serait redondant. Ce qu'il nous faut garder pour l'instant, c'est que la dramaturgie, tout comme la danse, est passée par des moments de crise et de quête identitaire face aux transformations venues du théâtre non-dramatique, et qu'elle a également dû se réinventer face aux défis du contemporain. De la composition textuelle (sens 1), à la pensée du passage du texte à la scène (sens 2), en passant par une combinaison entre les sens 1 et 2 qui confond presque l'exercice de la dramaturgie avec celui de la mise en scène, la dramaturgie au théâtre est aujourd'hui un exercice de plusieurs pratiques qui peuvent coexister[170].

Face aux évolutions plus récentes, il nous paraît important de nous attarder sur deux définitions du terme, présentées dans les articles « Fin de la dramaturgie ? [171] » et « Tentative de cadrage (ou de décadrage) [172] ». Dans le dernier article, Joseph Danan énonce la définition suivante :

> (…) la dramaturgie n'est peut-être rien d'autre que la pensée du théâtre en marche, pensée toujours en train de se faire. (…) il me semble qu'il y a dramaturgie dès lors que trois termes, ou trois forces, ou trois pôles se trouvent mis en relation : l'*action* (de l'action, quelle que soit l'acception que l'on donne à cette notion, jusqu'à sa transformation en mouvement, comme j'ai essayé de montrer), le *théâtre* (car autrement je poserais que nous sommes dans des usages métaphoriques, ou dérivés, du mot) et la *pensée.* La dramaturgie serait la mise en circulation de l'énergie qui émane de ces trois pôles.[173]

[169] Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*
[170] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours ». Article à paraître dans les actes du colloque international *L'indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie,* organisé par Olivier Neveux et Anne Pellois à ENS Lyon, octobre 2018.
[171] Joseph Danan, « Fin de la dramaturgie ? » dans *Frictions*, nº 10, 2006.
[172] Joseph Danan « Tentative de cadrage (ou de décadrage) » dans *Registres, Dramaturgie au Présent*, nº 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
[173] Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) », art. cit., p. 11-12.

L'action qui crée du mouvement, une scène et de la pensée : un triangle formé par trois ingrédients qui, lorsqu'ils dialoguent, mettent en marche la dramaturgie. Nous savons que la scène, l'action et la pensée sont présents dans la danse et que l'exercice de sa dramaturgie a essayé, par différents mots et différentes méthodes, de trouver le bouton qui activerait cette « mise en circulation de l'énergie » dramaturgique. Nous savons aussi que les évolutions que la scène vivante a connues pendant la période « post-dramatique », notamment la mise en question de la place du texte et du drame, a créé au sein des études théâtrales de grands débats et des questionnements autour de la dramaturgie, au point où Joseph Danan finit par se demander si celle-ci ne se dirigeait pas vers sa fin. La réponse, qui s'avère négative, se trouve dans l'article « Fin de la dramaturgie ? » et donne lieu à une autre définition du terme marquée par une belle ouverture :

> Elle est (la dramaturgie) l'inscription, pour reprendre les termes d'un dialogue entre Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, d'une responsabilité que nous avons, non à l'égard du sens, qui demeure imprévu, mais des conditions de ce qui en rend possible l'évènement et qui prend la forme d'une pensée toujours en train de se faire. D'une responsabilité qui est donc aussi acceptation de la perte de maîtrise mais qui assigne pour tâche à la dramaturgie de fournir des leviers, des tremplins pour la pensée. Des arrêts, des signaux, des points d'appui dans la confusion du mouvant, des repères pour orienter un temps le désordre des flux.[174]

Cette confusion du mouvant peut nous faire penser à un corps dansant qui joue avec ces points d'appuis (corporels, textuels…) et qui se livre à l'espace et au temps de la scène. Un corps qui perd sa maîtrise - comme le voulait Pickels - pour se laisser porter par un flux d'énergie plus ou moins orienté par ses leviers, ses socles construits sur et pour la scène,

[174] *Ibid., p*. 51.

des « îlots de sens[175] » qui répondent à une responsabilité à l'égard de la pensée. La définition semble danser et la force qui meut cette dramaturgie, ainsi que les traits qu'elle produit dans son évolution, s'appuient sur des conditions matérielles de la création scénique qui peuvent avoir lieu aussi bien en danse qu'au théâtre.

Pendant que la danse essaye de modeler une dramaturgie bien à elle, les études théâtrales, à la même période, semblent faire un chemin presque inverse en montrant que leur dramaturgie est à chaque fois encore plus pulvérisée dans tous les aspects de la création théâtrale. Nous pouvons voir cette pulvérisation dans deux exemples : le premier est la parution du livre *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* qui reflète « l'imaginaire de l'activité dramaturgique qui y est appréhendée[176] » dans le format d'un lexique avec 35 entrées. Cette parution nous montre trois choses : 1) l'impossibilité de définir la dramaturgie par une seule entrée, 2) sa présence dans de nombreux aspects du travail artistique et 3) son actuation dans d'autres disciplines que le théâtre, ce qui fait que toutes les entrées sont nourries par des discussions venues des études théâtrales, de la danse, du cirque, de la performance et de la marionnette.

Notre deuxième exemple est le *Lexique du drame moderne et contemporain*[177] qui discute et actualise plusieurs termes du vocabulaire théâtral, tels que « action », « conflit », « monologue », sans jamais nous donner une définition de « dramaturgie ». L'absence est symptomatique. Peut-être qu'ici également, définir la dramaturgie aujourd'hui passerait par la discussion de plus d'aspects qu'une simple entrée de dictionnaire ne pourrait prendre en compte. Le manque d'une entrée « dramaturgie » dans ce lexique organisé par Jean-Pierre Sarrazac et né au sein des discussions du

[175] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours ». art. cit.
[176] Marion Bourier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?,* art. cit., p. 14.
[177] J-P Sarrazac et GROUPE DE RECHERCHE SUR LA POETIQUE DU DRAME MODERNE ET CONTEMPORAIN (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2010.

Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain[178] nous montre la place atomisée de la dramaturgie contemporaine dans d'autres composantes de la scène. Si la dramaturgie est un « mouvement d'ensemble[179] », comme le comprend Bruno Tackels, elle est à la base de tout dialogue entre les éléments du théâtre : scénographie avec jeu, jeu avec costume, costume avec texte, texte avec mise en scène, et ainsi de suite. Puisque la dramaturgie est un mouvement de la pensée, elle serait donc omniprésente dans tout spectacle vivant.

Mais peut-être que ce constat d'une pulvérisation de la dramaturgie est dû au fait que son exercice aujourd'hui s'est détaché du cadre de la discipline pour s'élargir du côté artistique. C'est ce que nous montre Joseph Danan dans son article « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours[180] ». La dramaturgie serait passée d'un stade disciplinaire à un stade d'inventivité. Plus qu'un métier du spectacle vivant qui peut faire converger les savoirs de plusieurs disciplines, la dramaturgie est devenue un *geste artistique*, un mouvement qui anime la scène et qui perdure dans l'esprit des spectateurs, même après la fin du spectacle. Grâce à cette évolution, de disciplinaire à artistique, Joseph Danan peut affirmer que « Dramaturgie et mise en scène vont ici de pair. (…). [Il ajoute :] Aujourd'hui plus que jamais je serais tenté d'insister sur leur indissociabilité. » Ce sont des gestes artistiques, des manifestations mouvantes qui débordent les tentatives courtes de définition et se confondent à plusieurs reprises.

Quoique transformé en « état d'esprit » dès la parution de l'important article de Bernard Dort et courant dans certains cas extrêmes le

[178] Laboratoire de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris III qui change de nom sous la direction de Joseph Danan et Catherine Naugrette pour devenir le *Groupe de Recherche sur la Poétique de la scène contemporaine*.
[179] Introduction de Bruno Tackels à la journée d'étude, dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit*.,* p. 15.
[180] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique *indisciplinaire* : un parcours ». Article à paraître, dans *L'Indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie* (Olivier Neveux et Anne Pellois éds).

risque de perdre de la cohérence et de disparaître, la dramaturgie persiste, même pulvérisée, car toute œuvre a une responsabilité envers son public, envers ses spectateurs. Une « responsabilité à l'égard du sens à venir[181] » nous indique Joseph Danan, en faisant référence à Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida, qui serait celle de construire une cohérence au sens ouvert. Encore une fois, des « îlots de sens » que le spectateur pourrait s'approprier en leur donnant le sens qu'il souhaite. C'est peut-être à cause de cette responsabilité que la place de la dramaturgie ne courut pas le risque d'une disparition face à l'élargissement de son spectre dans la création théâtrale. Si la dramaturgie est gardienne de quelque chose, elle le serait de cette responsabilité envers la pensée. C'est ce point nodal qui fait que la dramaturgie est convoquée dans des discussions qui relèvent de l'attribution de sens, que ce soit au théâtre, en danse, ou dans une autre discipline. Après tout, « la question des territoires de la dramaturgie n'est pas intéressante parce que le processus du sens et des signaux de sens n'en dépend pas[182] ».

Le sens, identifié donc comme une question relevant de l'art, dépendant de l'artiste et/ou du théoricien, va plus ou moins évoquer la place de la sensation et du sensible, comme nous avons pu le voir dans le discours de Bojana Cvejić et d'Antoine Pickels, et comme nous le voyons aussi dans la parole de Joseph Danan quand il évoque une « cohérence [qui] relève du sensible[183] » et « l'intuition du dramaturge[184] » au moment de parler de son travail de dramaturge dans *L'Illusion comique*, de Pierre Corneille, mise en scène par Alain Bézu[185]. Ces citations nous indiquent que la recherche d'un équilibre entre le vouloir dire et le faire sentir unit les efforts de la

[181] *Id.*
[182] Bruno Tackels, *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit., p. 15.
[183] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit.
[184] *Ibid*., 4.
[185] Joseph Danan a une longue collaboration avec Alain Bézu. Ils montent deux fois *L'illusion comique*, la première en 1978 et la deuxième en 2006. Une réflexion dramaturgique qui met en perspective les deux montages sont dans Pierre Corneille, *L'illusion comique* / Dramaturgies de l'illusion, sous la direction de Joseph Danan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

dramaturgie dans les deux disciplines, comme nous le confirme finalement la citation suivante :

> […] le travail dramaturgique aborde, en effet, différents états du sens qui relèvent autant de la *direction* que de la *signification* et de la *sensation*. Ainsi, la dramaturgie pourrait être comparée au sens de l'orientation, un sens aussi proche du savoir que du sentir.[186]

Nous pouvons conclure que la dramaturgie à l'heure actuelle ouvre l'éventail du sens à d'autres états de perception qui évoquent à la fois la pensée et la sensibilité. Cet état d'ouverture dramaturgique fait que toute œuvre d'art peut surgir d'un processus dramaturgique dans la mesure où elle sert de support pour la pensée[187]. L'affirmation rejoint celle de Guy Cools quand il pousse à l'extrême la condition pluridisciplinaire de l'exercice dramaturgique en disant que « la dramaturgie peut être appliquée à toutes les disciplines[188]. » Elle rejoint également la démarche de Danan quand il nous montre que la dramaturgie d'aujourd'hui n'est plus seulement le lieu par excellence du croisement des disciplines, dépositoire et transmetteur des savoirs, en suivant un modèle post-brechtien, mais une véritable pratique artistique indisciplinée :

> (…) la dramaturgie se fait acte de création, geste artistique combinant dans un même temps ou une même séquence temporelle, élaboration intellectuelle, écriture ou réécriture, invention sur le plateau, effaçant alors à peu près complètement toute frontière entre les disciplines, et entre celles-ci et la création scénique. La dramaturgie serait alors une pratique artistique à part entière, par essence indisciplinaire.[189]

---

[186] *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, op. cit.,* p. 135.
[187] Cette réflexion pourrait expliquer l'apparition des nomenclatures maintes fois métaphoriques de l'exercice du dramaturge en danse notée dans la page 42.
[188] Guy Cools, « De la dramaturgie du corps en danse. », art. cit., p. 91.
[189] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit.

Pour nous restreindre à la danse, cette dramaturgie expliquée par Danan qui, d'un dénominateur commun des disciplines devient geste artistique indisciplinaire, s'ouvre non seulement à la réception de la danse au sein de son action dans le temps et dans l'espace, mais aussi au *faire dansé* comme possible moyen de création. La dramaturgie au théâtre est un *geste artistique,* une énergie créatrice qui émane de l'action, du mouvement et de la pensée : cette conception triangulaire de la dramaturgie sera opérationnelle dans nos prochaines analyses car elle unit aussi les éléments à travers lesquels la danse se manifeste. En d'autres mots, c'est par le biais de conceptions du mouvement, de l'action et de la dramaturgie comme agents créatifs que nous allons pouvoir analyser les manières par lesquelles la danse, au sein d'un spectacle théâtral, se présente et collabore à la construction de pensées et des sensations provoquées par des corps qui dansent dans le théâtre. Dans le mouvement interdisciplinaire que propose cette recherche, la définition triangulaire de la dramaturgie proposée par Joseph Danan nous permet d'établir un phare d'ordre théâtral, et de ne pas perdre de vue l'ontologie dramatique de notre recherche.

II. Poétiques partagées : une triade pour penser la scène théâtrale qui danse

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la philosophie de Gilles Deleuze sera utile à notre réflexion car elle entend que le théâtre peut être une plateforme pour la rencontre des arts tout en répondant à « l'état d'esprit performatif[190] » caractéristique du théâtre contemporain, avec toutes les implications transdisciplinaires que le souffle performatif convoque. Deleuze nous propose des structures pour la pensée, des schémas bâtis avec la rigueur de la discipline pour mettre en lumière les questions les plus diverses de l'humanité. Avoir une structure pour la pensée est la condition même de la réflexion philosophique, tout comme elle est un levier pour la création. Des artistes comme Jerzy Grotowski et Rudolf Laban ont consacré leurs vies à la recherche des structures qui pourraient fournir un cadre rigoureux pour l'évolution de leur art tout en assurant la liberté et la spontanéité des artistes. En plus de leur quête de structure, ces deux hommes ont élaboré des conceptions très similaires du corps humain, de son fonctionnement, ainsi que des mouvements qu'il est capable de produire sur scène.

Dans ce chapitre, nous étudierons les points communs entre les approches de Grotowski et de Laban, mais aussi leur lien avec la pensée philosophique de Deleuze. Parmi les nombreux points de contact entre les recherches de ces trois hommes, nous voyons également se dessiner une approche poétique partagée, comprise comme la décrit Laurence Louppe :

> Le sujet de l'analyse n'y est pas assigné à un point fixe. Il est invité à voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre. C'est

[190] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance, op. cit.,* p. 27.

> à peu près le seul chemin pour toucher la pensée d'un art : observer non seulement le produit fini, mais la production à l'œuvre dans l'œuvre.[191]

Ce sont ces correspondances relevant du poétique qui nous aideront à établir la méthodologie à appliquer dans l'analyse des gestes dansés de notre corpus de spectacles.

La dramatisation et le corps dansant chez Gilles Deleuze

> Les concepts [philosophiques] [...] sont eux-mêmes personnages, personnages rythmiques. Ils se complètent ou se séparent, s'affrontent, s'étreignent comme des lutteurs ou comme des amoureux.[192]

Il y a deux choses qui nous intéressent dans cette citation de Gilles Deleuze : l'idée et l'envie de faire de la philosophie une pratique active, moins spéculative, et sa référence directe au théâtre. Ses concepts devraient agir comme des personnages, de préférence comiques, qui font des « batailles pour rire[193] » où rien n'est donné d'emblée et où le schéma dramatique aristotélicien est remis en question car la représentation, pour lui, comme nous allons voir, doit être combattue. Même si Deleuze n'a pas écrit d'ouvrages sur le théâtre, il trouve dans celui-ci un appui pour sa pensée, qui porte sur l'Idée et les concepts, sur le mouvement, sur le sens, etc. Le théâtre et ses éléments - le drame, la représentation, les personnages, la comédie, la tragédie - apparaissent souvent dans les textes de Deleuze puisque, à la recherche d'une philosophie créative, il finit par se heurter à des éléments et à des forces qui composent la scène vivante.

Nombreux sont les chercheurs qui ont essayé de trouver entre les lignes deleuziennes une pensée théâtrale et/ou chorégraphique. Flore Garcin-

[191] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine,* Contredanse, 2000, p. 22.
[192] Gilles Deleuze, « Ce que la voix apporte au texte », Théâtre National de Lyon, 1987, repris dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 303-304.
[193] Gilles Deleuze, « Texte d'introduction », *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990.

Marrou consacre sa thèse à ce sujet et note, par exemple, que le théâtre, dans le lexique deleuzien, peut même être remplacé par « lieu de la pensée » : « la pensée est un théâtre, parcouru d'idées qu'il décrit comme des personnages conceptuels[194] ». De même, Garcin-Marrou ajoute :

> Deleuze met en jeu son objet d'étude, en apprécie les mouvements de l'intérieur. Il n'étudie pas seulement des philosophies, il les « performe », les expérimente, les joue de nouveau. […] Dramatiser les idées, c'est se comporter en acteur et animer sa philosophie comme un metteur en scène.[195]

On voit donc que l'une des façons trouvées par Deleuze de mettre en action les idées et les concepts philosophiques est celle de les dramatiser. À partir de sa lecture de Nietzsche, il présente, avec « la méthode de dramatisation[196] », une nouvelle manière de produire de la pensée philosophique : une manière « créatrice », qui ne repose pas tellement sur l'analyse et la démonstration logique, mais sur l'emploi des nouveaux moyens d'expression.

Dans « la méthode de dramatisation[197] », Deleuze nous montre qu'au lieu de demander *qu'est-ce que ?* en philosophie, il vaudrait mieux poser les questions plus opératoires, comme « quand et où, comment et combien ? [198] ». Elles permettent d'éviter une réponse qui se fonde sur les lieux communs, qui reproduit toujours le *Même* et ne laisse pas la place à la différence inattendue, conférée par un *Autre*. Le *qu'est-ce que ?* ne prend pas en compte toute une série d'individuations, de spatialisations et de temporalisations qu'une idée et un concept connaissent à chaque fois qu'ils sont employés. Au contraire, les réponses à « quand et où, comment et combien ? » conduisent à élaborer des indications dramatiques qui

[194] Flore Garcin-Marrou, « Pourparlers sur le théâtre », *Pourparlers, entre art et philosophie*, Fabrice Bourlez/Lorenzo Vinciguerra dir., Presses Universitaires de Reims, 2013, p. 31-46.
[195] *Id.*
[196] La conférence a été rééditée dans Gilles Deleuze, *L'île déserte : textes et entretiens 1953-1974*. Éd. de Minuit, 2002.
[197] *Id.*
[198] Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation » dans *L'île déserte*, *op. cit.*, p. 131.

comportent des variables de temps et de lieu, toujours relatives aux différences de chaque sujet. Les réponses à ces questions conduisent à ce qu'il appelle « les dynamismes spatio-temporels purs [qui] ont le pouvoir de dramatiser les concepts, parce que d'abord ils actualisent, ils incarnent des Idées[199] ». Cette hypothèse prend en compte une corporification de l'idée dans un champ spatio-temporel qui s'actualise de manière virtuelle et actuelle[200]. Dans sa double facette, l'idée se répand et se transforme par ce mouvement de dramatisation[201].

La méthode de dramatisation serait donc une manière de mettre la philosophie en mouvement et de faire passer la pensée « à l'acte et aux actes immédiats[202] ». Ismaël Jude, qui a consacré sa thèse à ce sujet[203], met en lumière un autre indice théâtral dans cette pensée philosophique. Selon lui, Deleuze aurait également proposé une redéfinition du drame :

> Au drame correspond une façon de 'faire la différence' ou de 'faire le mouvement' qui se distingue de la façon dont Aristote ou Hegel procèdent en soumettant l'unité du drame à la nécessité logique, à la généralité du concept ou de l'éthique. Si Deleuze s'inscrit donc bien dans une conception 'dramatique' du théâtre, il désenclave cependant son concept de drame de l'unicité qui lui est associée dans la définition aristotélicienne et hégélienne.[204]

[199] *Ibid., p*. 138.
[200] L'Idée selon Deleuze est « une multiplicité qui doit être parcourue en deux sens, du point de vue de la variation des rapports différentiels, et du point de vue de la répartition des singularités qui correspond à certaines valeurs de ces rapports. » Une « double détermination, réciproque et complète. » *Ibid., p*. 139.
[201] Selon l'explication que Deleuze donne dans le débat réalisé juste après sa conférence, « La méthode de dramatisation, […] ce sont des dynamismes, des déterminations spatio-temporelles dynamiques, pré-qualitatives et pré-extensives, ayant 'lieu' dans des systèmes intensifs où se répartissent des différences en profondeur, ayant pour 'patients' des sujets-ébauches, ayant pour 'fonction' d'actualiser des Idées… » *Ibid., p*. 151
[202] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p. 16.
[203] La thèse, dirigé par Denis Guénoun, a été publiée sous le titre : Jude, Ismaël. *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie la méthode de dramatisation*. Les Éd. Sils Maria, J. Vrin, 2013.
[204] Ismaël Jude et Denis Guénoun. *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze. La notion de dramatisation,* Université Paris-Sorbonne, 2012. P. 348.

En acceptant le drame, mais en le concevant différemment, Deleuze en propose une redéfinition : l'unité du drame s'organiserait non plus autour d'un début, d'un milieu et de la fin mais autour du concept hölderlinien de *césure*, d'une « métamorphose présente[205] » et fondatrice, créée à partir d'un lien avec une certaine « condition passée[206] » et débouchant sur un possible « avenir[207]». Une nouvelle conception du drame va de pair avec une nouvelle compréhension du théâtre : si c'est autour de cette fissure, de l'événement que se déroulerait une nouvelle forme dramatique, le théâtre se transformerait et ne représenterait plus. En critiquant la philosophie hégélienne, Deleuze affirme : « [Hegel] représente des concepts au lieu de dramatiser les Idées : il fait un faux théâtre, un faux drame, un faux mouvement[208] ». Un vrai théâtre serait celui qui ne *re*-présente pas, mais *présente*, et c'est la possibilité dramatique de la philosophie de produire de la différence qui permet à Deleuze de penser à un drame qui ne représente plus[209].

Performer la philosophie et ses concepts, comme le note Garcin-Marrou[210], prend tout son sens lorsque nous comprenons que le théâtre ainsi que le voit Deleuze - un jeu philosophique d'où surgit la pensée -, en plus d'être actif, ne doit pas s'aligner sur la représentation. La performance étant, selon Joseph Danan, « l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimesis[211] »,* elle paraît alors être la manifestation artistique la plus proche de l'idée deleuzienne de théâtre. Quoi qu'il ne parle pas de performance à la fin des années 1960, ce théâtre nietzschéen qu'il évoque[212], s'il n'est pas performatif, porte déjà en lui le germe de la transdisciplinarité et d'un

[205] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p. 124.
[206] *Id.*
[207] *Id.*
[208] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p. 18-19.
[209] « La méthode de la dramatisation trouve dans la répétition la réponse à la question de savoir comment la différence se produit. » Ismaël Jude, *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze, op. cit.,* p. 343
[210] « Il n'étudie pas seulement des philosophies, il les « performe », les expérimente, les joue de nouveau » Flore Garcin-Marrou, « Pourparlers sur le théâtre », art. cit.
[211] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.,* p. 23.
[212] Nietzsche aurait rêvé « d'un masque pour 'son' théâtre philosophique, déjà théâtre de la cruauté, théâtre de la volonté de puissance et de l'éternel retour. » Gilles Deleuze, « Sur la volonté de puissance et l'éternel retour » dans *L'île déserte*, *op., cit*, p. 177.

théâtre « à venir[213] » qui ébranlera les canons du drame et de la représentation.

Dans la parole de clôture du colloque organisé par Deleuze au sujet de Nietzsche[214], Deleuze décrit la manière dont ce dernier a « parsemé » sa définition de « l'éternel retour » et de « volonté de puissance » dans les quatre livres d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Il apparaît que ces notions sont présentées plutôt comme « une simple introduction, qui peut même comporter des déguisements volontaires[215] ». Ce n'est pas Zarathoustra lui-même qui définit l'action de l'éternel retour : la définition se voit répartie entre les paroles du nain, du serpent et de l'aigle. Deleuze trouve chez Nietzsche une raison méthodologique pour cacher ou déguiser certaines idées : le philosophe allemand aurait développé une méthodologie du masque pour montrer que « jamais une chose n'a qu'un seul sens[216] ». Ce constat, uni au fait que Deleuze s'inspire notamment de Nietzsche pour faire recours au théâtre, nous fait penser qu'il pourrait aussi avoir adopté la démarche nietzschéenne pour penser à son tour au théâtre. Ne pas parler directement du lieu du masque par excellence aurait pu être un choix et faire partie du traitement *mineur* qu'il en donne.

Ce constat s'appuie sur ce qu'explique Jean-Frédéric Chevallier dans son livre *Deleuze et le Théâtre.* Deleuze aurait une « apparente non pensée du théâtre » qui, même en restant cachée dans les coulisses de sa réflexion, serait une « posture théorique sur le théâtre bien plus vivante - et vivifiante - que ce à quoi on s'attendait[217] ». Ce théâtre serait également le lieu par excellence de la rencontre des arts : dans *Différence et Répétitions,* nous lisons que « le théâtre, c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel[218] ». Plutôt que de proposer des médiations, des « nouvelles représentations de mouvements », le théâtre

[213] Flore Garcin-Marrou, *Gilles Deleuze, Felix Guattari : entre théâtre et philosophie, pour un théâtre de l'à venir.* Thèse sous la direction de Denis Guénoun soutenue en 2011.
[214] Gilles Deleuze, « Sur la volonté de puissance et l'éternel retour » dans *L'île déserte*, *op. cit*.
[215] *Ibid., p*. 164.
[216] *Ibid., p*. 165.
[217] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 119-120.
[218] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p. 18.

devrait « faire du mouvement lui-même une œuvre ; […] inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit[219] ». Le théâtre tel qu'il apparaît dans *Différence et Répétitions* emprunterait des éléments d'autres arts pour être la présentation du drame non représentatif et de son mouvement réel : un « fait surprenant », comme le constate Chevallier. Il nous semble que ce n'est pas un hasard si la danse est l'un des exemples mis en avant dans cette réflexion portant sur la création des mouvements réels au théâtre.

*

Quoique Deleuze n'ait pas non plus dédié des œuvres à la danse, sa pensée se trouve souvent reflétée dans la création contemporaine. Dans l'article « Ce que fait Deleuze à la danse[220] », Roland Huesca parle d'une véritable « éthique[221] » deleuzienne développée par les artistes de danse et ses collaborateurs aux années 1980 et qui perdure jusqu'à nos jours : « Flux, territoires, figures, à la fin du XXe siècle, certains concepts deleuziens prennent chair sur les plateaux de scène. (…) une compatibilité s'est amorcée entre le discours chorégraphique et une rhétorique deleuzienne[222]» constate Huesca en analysant le travail chorégraphique de Hervé Diasnas, Boris Charmatz et Jérôme Bel et la mise en corps que ceux-ci ont faite de certains des concepts de l'œuvre du philosophe. Dans un sens inverse, en cherchant des outils pour penser la danse dans la philosophie de Deleuze, Estelle Jacoby[223] trouve un élément qui lui paraît fondamental dans la lecture de *Logique du sens* et dans la relation démontrée entre corps et incorporel. Ce premier est organique et délimité par des contours physiques

[219] *Ibid., p*. 16.
[220] Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse » *Le Portique* [En ligne], 20 | 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/leportique/1368
[221] Il fait référence à Max Weber, *Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Flammarion, 2009.
[222] Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse », art. cit*.,* p.7.
[223] Estelle Jacoby, « Penser la danse avec Deleuze ». Dans : *Littérature,* n°128, 2002. Biographiques. pp. 93-103; doi : https://doi.org/10.3406/litt.2002.1777

tandis que ce dernier est une puissante force inorganique qui alimente l'évènement – cette notion permettra par la suite d'élaborer la définition du *corps sans organe*[224]. Selon Jacoby, « la danse n'est pas que du corps, elle est ce qui affirme le corps comme événement[225] ». Ainsi étant, la danse serait une des manifestations les plus à même d'accueillir tout ce qui se passe entre ces dimensions corporelles et incorporelles expliquées dans *Logique du sens*. Puis, pour démontrer la relation entre ces deux dimensions, Deleuze évoque « l'acteur véritable ou le danseur[226] » et aussi « l'acteur-danseur[227] ». En allant à la rencontre du texte original, nous trouvons le passage suivant :

> On ne saisit la vérité éternelle de l'événement que si l'événement s'inscrit aussi dans la chair ; mais chaque fois nous devons doubler cette effectuation douloureuse par une contre-effectuation qui la limite, la joue, la transfigure. […] La contre-effectuation n'est rien, c'est celle du bouffon quand elle opère seule et prétend valoir pour *ce qui aurait pu* arriver. Mais être le mime de ce qui arrive effectivement, doubler l'effectuation d'une contre-effectuation, l'identification d'une distance, tel l'acteur véritable ou le danseur, c'est donner à la vérité de l'événement la chance unique de ne pas se confondre avec son inévitable effectuation, à la fêlure la chance de survoler son champ de surface incorporel sans s'arrêter au craquement dans chaque corps, et à nous d'aller plus loin que nous aurions cru pouvoir.[228]

[224] Anne Sauvagnargues, « Le corps sans organes », *Deleuze et l'art.* sous la direction de Sauvagnargues. Presses Universitaires de France, 2005, pp. 83-108.
[225]« Affirmer que la danse se fait du corps et du corps uniquement serait alors s'exclure d'emblée de la réflexion de Deleuze sur les incorporels qui oriente tout le livre. Or celle-ci me semble précieuse pour la danse. En effet, *la danse n'est pas que du corps, elle est ce qui affirme le corps comme événement*. Pour tenir à la fois le corps et l'incorporel, elle se porte à la surface, lieu double, établissant une 'continuité de l'envers et de l'endroit'. La danse est ainsi un art qui 'suit la frontière, en longeant la surface', et 'passe des corps à l'incorporel'. » Jacoby Estelle. « Penser la danse avec Deleuze », art. cit*.,* p. 96.
[226] Gilles Deleuze, *Logique du Sens,* Les Ed. de Minuit, Paris, 1969, p.188.
[227] *Ibid., p*.209.
[228] Gilles Deleuze, *Logique du Sens, op. cit.,* p. 188.

Pour que la fêlure[229] - l'événement dans son état d'intériorité qui agit selon le concept d'effectuation - puisse créer quelque chose et se transformer en vie, elle devrait se vêtir de son double corporel : la contre-effectuation. Cette dernière est le mouvement qui permet que l'évènement se décolle de son émetteur pour parvenir à se matérialiser dans le temps et dans l'espace et se faire sentir par un tiers. Jacoby commente que « l'acteur véritable ou le danseur » est donc le plus à même de produire la contre-effectuation deleuzienne. Encore selon Deleuze :

> L'acteur effectue donc l'événement, mais d'une toute autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation cosmique, physique, il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur : devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation.[230]

Or, même si le corps dansant n'est pas l'objet de sa pensée, ce qu'il peut produire, lui, l'intéresse, à savoir la singulière temporalité remplie de présentification de quelque chose d'incorporel, et surtout des mouvements qui font dialoguer la surface corporelle avec la profondeur spirituelle. C'est ainsi, en évoquant le corps dansant et les contre-effectuations qu'il peut accomplir, qu'il nous indique l'être privilégié pour accueillir et partager l'*événement*.

[229] Cette notion, qui équivaut à celle de césure dans l'œuvre de Deleuze, s'extrait de sa lecture de la nouvelle de Scott Fitzgerald. « La Fêlure », dans *La Fêlure.* Trad. Dominique Aubry. Paris : Gallimard, 1963. 500. À ce sujet nous renvoyons à l'article de Spindler, Fredrika. « Fêlure, ligne de fuite, événement : Deleuze et Fitzgerald ». Pollock, Jonathan. *Pratiques du hasard,* Presses universitaires de Perpignan, 2012. (pp. 119-129) Web. http://books.openedition.org/pupvd/6087.

[230] Gilles Deleuze, *Logique du Sens, op. cit.,* p. 97.

Si, comme nous l'avons constaté plus haut, la forme du drame deleuzien comprend l'*événement* comme moteur même de sa dramaturgie - en nous permettant de filer l'analogie théâtrale - le corps dansant paraît être le plus à même de vivre les percepts et les affects à l'intérieur d'une forme théâtrale par sa capacité, comme l'indique Jacoby, et d'unir le corps et l'incorporel, la profondeur et la surface d'un événement, la pensée et sa structure. Il se trouve que cet acteur-danseur deleuzien voit son image reflétée dans « le danseur, le prêtre, le guerrier[231] » de Grotowski. Quoique délimités par des chemins de réflexion évidement différents, ils bâtissent deux idées très similaires de ce corps capable de produire des événements réels. Le « faiseur de ponts » entre les « flots de la vie » et les formes chez Grotowski est *l'acteur véritable ou le danseur* deleuzien qui matérialise l'évènement par une double couche physique et spirituelle. Réunissons-les donc sous l'image du *performer*, l'être du *« doing »*, de l'action, comme le conçoit Grotowski : « un rebelle », un « différent », un « outsider » qui doit conquérir la connaissance » par le « faire ». Le *performer* n'est pas « l'homme qui joue un autre », tel que Deleuze ne veut pas non plus le représenter par sa philosophie. Il est celui qui va dramatiser les concepts et les faire passer au *doing.*

Et c'est par un processus individuel de recherche sur soi que « le corps et l'essence [du *performer*] peuvent entrer en osmose » et d'un *corps-et-essence* passer au *corps de l'essence*. L'essence est innée à l'être, elle est « ce qui ne vient pas de l'extérieur, ce qui n'est pas appris ». Le but du *performer* est donc de faire de son corps une manifestation de son essence, un témoignage de sa présence corporifié par le biais d'un processus personnel :

[231] Jerzy Grotowski, « Performer », dans *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* (Brochure publiée par le centre en trois langues : italien, français, anglais), Pontedera, Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale, 1988, P.53 - 57. Toutes les citations de ce paragraphe et du paragraphe suivant se trouvent sur les pages 53 et 54 de ce même texte.

> [L]e processus est lié à l'essence et, virtuellement, conduit au *corps de l'essence.* Lorsque le guerrier est dans le temps court de l'osmose corps-et-essence il doit capter son processus. Quand nous nous adaptons au processus le corps devient non-résistant, presque transparent. Tout est léger, tout est évident. Chez le *Performer* le *performing* peut devenir très proche du processus.[232]

Le processus est une partition individuelle, une structure plastique que l'acteur-danseur doit trouver pour jongler avec la perméabilité des univers corporels et incorporels afin de construire son *corps de l'essence.* Ce processus, le *performing*, compte aussi avec une *contre-effectuation* qui, pour reprendre la formule deleuzienne, « la double d'une autre[233] » :

> Nous sommes deux. L'oiseau qui picore et l'oiseau qui regarde. […]. Ivres d'être dans le temps, préoccupés de picorer, nous oublions de faire vivre la partie de nous-même qui regarde. […] Se sentir regardé par l'autre partie de soi-même, celle qui est comme hors du temps, donne l'autre dimension. Il y existe un Je-Je. Le second Je est quasi virtuel ; […] dans l'expérience le couple n'apparaît pas comme séparé, mais comme plein, unique. Dans la voie du *Performer* on perçoit l'essence lors de son osmose avec le corps, ensuite on travaille le processus en développant le Je-Je.[234]

Celui qui devient « le comédien de ses propres événements[235] » par la contre-effectuation pourrait être aussi celui qui joue sous le signe de son « Je-Je ». En reproduisant le mouvement d'effectuation et de contre-effectuation deleuzienne, le « Je-Je » grotowskien est cet « être double » qui joue des mouvements entre deux sphères :

---

[232] *Ibid., p*.54.
[233] Gilles Deleuze, *Logique du Sens, op. cit.,* p.97.
[234] Jerzy Grotowski, « Performer », art. cit*.,* p.55.
[235] Gilles Deleuze, *Logique du Sens, op. cit.,* p .97.

> [I]l s 'agit ici d'être passif dans l'action et actif dans le regard (à l'inverse des habitudes). Passif veut dire être réceptif. Actif être présent. Pour nourrir la vie du Je-Je, le *Performer* doit développer non pas un organisme-masse, organisme de muscles, athlétique, mais organisme-canal à travers lesquels les forces circulent. Le *Performer* doit travailler dans une structure précise. En faisant des efforts, car l'endurance et le respect des détails sont le régime qui permet de rendre présent le Je-Je.[236]

La tâche que doit accomplir le *performer* grotowskien, celle de permettre le passage d'un flux communiquant son *je* virtuel à son *je* corporel et de faire de son corps un organisme-canal, semble configurer un exemple de ce que fait *l'acteur-danseur* dans la *Logique du Sens*. Ces réflexions mises en parallèle nous montrent que Deleuze et Grotowski comptent sur une même disposition corporelle et spirituelle pour avancer sur leurs chemins de pensée respectifs. Ils se figurent un même modèle idéal qui serait capable de faire le pont entre la complexité de l'essence et le contour de la forme physique tout en matérialisant l'action réelle et l'événement.

Le parallèle entre Deleuze et Grotowski ne s'arrête pas ici : ils se rencontrent également dans une certaine négation du théâtre. Dans la même mesure où Deleuze nie la constitution dramatique aristotélicienne, les effets de la représentation dans le théâtre et dans la pensée, Grotowski limite non seulement son travail sur la mise en scène en vue d'un théâtre pauvre, mais aussi l'envie même de faire des spectacles. Son intérêt à produire des pièces diminue à mesure que sa recherche se focalise sur le training des comédiens, les mêmes qui ont atteint plus tard le statut d'acteur-danseur, et finalement celui des *Performers*. L'évolution de la nomenclature fait écho à la transformation de la recherche qui, d'un côté, ciblait de plus en plus l'action, le corps du *performer* et son pouvoir de présentifier l'événement par ses mouvements, et de l'autre côté, abandonnait la nécessité de faire du théâtre. Antonio Attisani, s'arrêtant sur

[236] Jerzy Grotowski, « Performer », art. cit., p. 55.

cette convergence entre Grotowski et Deleuze, évoque dans son article « Vingt mille répliques pour l'acteur émancipé[237] » :

> Grotowski vise ce qui peut se faire au théâtre, mais qui n'intéresse pas que le théâtre. Faire quoi ? En ce sens, le metteur en scène polonais utilise les mêmes concepts qui caractérisent le Deleuze de la dernière période, celui du dépassement à la fois joyeux et douloureux de la critique. […].[238]

L'auteur fait le parallèle en partant des derniers écrits de Deleuze, mais nous pourrions faire ce rapprochement dès ses premières parutions, où le philosophe critiquait déjà la philosophie de la représentation de Hegel. Sa critique est analogue à celle de Grotowski quand le dernier appelle à « faire sa révolte [...] et non parler de révolte[239]».

En plus de s'unir dans la critique de la représentation, ils s'unissent dans la réflexion et la conception d'une même disposition physique et spirituelle capable de produire des mouvements riches de sens pour celui qui performe mais aussi pour celui qui regarde. Nous avons vu que cette disposition visait le même résultat tant chez Deleuze que chez Grotowski : la matérialisation d'un événement riche de sens grâce au partage des mouvements et à une conséquente expérience sensorielle qu'il promeut. Ils s'unissent finalement dans l'évocation, en contexte théâtral, du corps dansant. Tout d'abord parce que, doté de la temporalité singulière du pur mouvement, il serait le plus apte à produire les mouvements de la pensée. En deuxième lieu, parce qu'il serait aussi le corps le plus à même de performer, d'être en scène mais sans la médiation de la représentation. C'est pourquoi l'acteur-danseur et le *performer* se rejoignent non seulement sur le chemin du théâtre-danse, mais aussi sur celui du théâtre contemporain qui parfois choisit des corps dansants pour collaborer à sa

[237] Antonio Attisani, « Vingt mille répliques pour l'acteur émancipé », *Études théâtrales*, vol. 46, no. 3, 2009, pp. 96-103.
[238] *Ibid., p*. 100
[239] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un » (1986), dans Antonio Attisani et Mario Biagini (dir.), Opere e sentieri, II : Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998, Rome, Bulzoni, 2007, p. 67.

dramaturgie. Ils sont, comme l'a évoqué Monique Borie en citant Eugenio Barba, des *mots-ombres* d'un même parcours[240].

La danse sur le chemin de l'art comme véhicule

Les recherches de Grotowski fournissent des points clés pour la nôtre car sa conception du théâtre et du corps en scène favorise la disparition des frontières entre danse et théâtre. Le travail de recherche de Grotowski est extrêmement riche et abondant dans son ensemble, mais nous allons nous concentrer sur sa dernière période, celle dédiée à *l'art comme véhicule,* tel que l'a nommé Peter Brook[241]. Ce dernier concept, développé à Pontera en compagnie de Thomas Richards, s'applique aux *actuants*[242], terme qu'il préfère utiliser à la fin de sa vie. Il abandonne la notion de *performer* au fur et à mesure qu'il s'éloigne d'une recherche artistique qui vise la présentation de quelque chose à autrui. *L'actuant* est ainsi celui qui entame une recherche sur soi sans la prérogative scénique de la présentation. Selon Grotowski :

> L'art comme véhicule est comme un grand ascenseur bien primitif : c'est un grand panier qu'on tire soi-même par une corde et avec lequel l'actuant monte vers une énergie plus subtile, pour descendre *avec elle* jusqu'à notre corps instinctuel. Ceci est *l'objectivité* du rituel.[243]

Ce chemin entre corps physique et corps instinctuel reçoit aussi le nom de « verticalité » dans le vocabulaire de Grotowski. L'actuant devrait

[240] Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse. », art. cit., p. 60.
[241] Peter Brook « L'Art comme véhicule » dans *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* (Brochure publié par le centre en trois langues : italien, français, anglais), Pontedera, Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale, 1988, pp 12-16.
[242] « Quant aux personnes impliquées directement dans l'art comme véhicule, je ne pense pas à elles en tant qu''acteurs' mais en tant qu'actuants' (ceux qui agissent), parce que leur point de référence n'est pas le spectateur mais l'itinéraire dans la verticalité. » Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les action physiques, Actes Sud, 1995,* p. 200.
[243] *Ibid., p*.188.

chercher sa propre verticalité, sa propre trajectoire de recherche, partant du corps et allant à la découverte de son monde intérieur. Il ne faut pas seulement le découvrir en faisant monter le panier, mais il faut surtout savoir redescendre *avec* ce qui a été découvert, revenir au corps physique avec les retrouvailles, avec cette énergie subtile et cachée. La recherche pour cette verticalité a aussi été mise en parallèle, par Grotowski, avec l'image biblique de l'échelle de Jacob, où chaque échelon devrait « être bien fait […] tout dépend de la compétence artisanale avec laquelle on travaille, de la qualité des détails, de la qualité des actions et du rythme, de l'ordre des éléments […][244] ». Ce travail d'actions directes sur le corps et l'esprit a comme but de déchiffrer les composants du mouvement et de l'action afin que les actuants acquièrent la maîtrise de leurs propres structures[245]. La structure devient ainsi *véhicule* qui fait circuler l'actuant dans le chemin entre le physique et le mental, à l'image de l'échelle de Jacob, qui commence à la terre et finit aux cieux. L'actuant, tel Jacob, descend illuminé par ce qu'il a retrouvé en haut et, conséquemment, différencié et actualisé par une nouvelle présence. En d'autres termes, c'est en vue de la formalisation d'énergies subtiles à travers l'action physique individuelle - telles que le comprenait Stanislavski - que travaillait Grotowski à Pontedera.

Dans le déroulement de la *Main Action*[246], activité proposée par Grotowski à un groupe d'étudiants dont Thomas Richards faisait partie, les participants sont invités à se poser des questions à l'image de celles que Deleuze pose à son objet d'étude dans *la méthode de dramatisation*. Pour construire une ligne d'action individuelle qui pourrait composer possiblement la *Main Action,* Richards, selon son témoignage, cherche les *comment*, les *qui,* les *quoi* de ses actions : « pour cette marche, je devais me

[244] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » *op. cit.,* p.189.
[245] « Créez votre propre méthode. Ne dépendez pas servilement de la mienne. Trouvez quelque chose qui marche pour vous. » dit Grotowski à Thomas Richards selon le témoignage de ce dernier. Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 29.
[246] Le déroulement de cette activité est décrit dans « Une année avec Grotowski à l'Objective Drama » dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* pp. 89-120.

concentrer sur *comment* je l'avais faite, sur la façon précise de marcher, et *pour qui*[247]». Une simple activité devient une action physique quand celle-ci gagne en intention, quand elle trouve « un *pourquoi*, un *pour qui* ou un *contre qui*[248] ». Ainsi, de même qu'une enquête philosophique devient plus opératoire pour Gilles Deleuze quand elle part non plus du *qu'est-ce que* mais plutôt des *qui ? combien ? comment ? où ? et quand ?* [249] chez Grotowski, la construction de toute action physique doit également partir de cette recherche minutieuse et dramatisée. Grotowski explique que :

> On ne peut pas travailler sur soi-même (pour utiliser la formule de Stanislavski), si on n'est pas dans quelque chose de structuré qui soit répétable, qui a un début, un développement et une fin, où chaque élément a sa place logique, techniquement nécessaire. Tout cela déterminé du point de vue de cette verticalité vers le subtil et sa descente (du subtil) vers la densité du corps. La structure élaborée dans les détails - l'Action - est la clef ; s'il manque la structure, tout se dissout.[250]

C'est tout d'abord une construction de l'échelle de Jacob individuelle qui constitue la première structure chez Grotowski ; la construction de ce *« corps de l'essence »,* l'union du corps physique au corps spirituel formant un seul entre les deux. Ensuite, sur les marches de l'échelle se trouvent les réponses à un *pourquoi*, un *pour qui* ou un *contre qui* qui vont guider le deuxième aspect de la structure : la ligne d'actions physiques, la suite établie de « faire » qui, comme une danse, s'enchaîne dans une montée et une descente entre monde physique et monde spirituel. Ce mouvement communicant peut éventuellement transmettre une histoire aux yeux du spectateur, mais les actuants ne doivent pas s'en occuper. Le *montage* qui

[247] *Ibid., p*.114.
[248] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 125.
[249] Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation » *op. cit.,* p. 131.
[250] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » *op. cit.,* p. 194-195.

se fait entre les lignes d'actions physiques du groupe d'actuants est le travail du metteur en scène, de celui qui s'occupe de *l'art comme présentation*[251].

Cette ligne d'actions physique peut-elle être dansante, ou composée par des gestes dansés ? Les expériences de Thomas Richards nous l'affirment. Dans l'élaboration de la *Main Action,* la danse apparaît de manière très *organique*[252]. Elle apparaît tout d'abord dans les structures individuelles que chaque participant développe à partir de la lecture d'un texte de base, un extrait d'un texte égyptien millénaire. La ligne d'actions de Thomas Richards était composée par une danse qui a été retenue pour Grotowski pour figurer dans la présentation de la *Main Action*. Selon son témoignage,

> Grotowski avait vu nos esquisses et dit, par exemple, qu'il y avait des possibilités dans ma danse de cow-boy près du feu de camp. Alors je travaillai séparément là-dessous. Plus tard, dans le montage de la 'Main Action', il inséra dans la structure cette danse en relation spécifique avec la ligne d'actions de quelqu'un d'autre. Je devais garder la même danse avec son intention, mais maintenant la situation autour de moi avait changé. Pour celui qui regardait, ma danse avait une signification spécifique due au contexte, aux actions environnantes, et au montage. Ceci cependant, ne me concernait pas. Je devais chercher ma danse originale avec ses intentions.[253]

La danse de « cow-boy près du feu de camp » de Richards, découlant de sa recherche individuelle, semble rejoindre une deuxième danse dans le processus de montage ou de mise en scène :

---

[251] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 111.
[252] Le terme n'est pas employé au hasard car, selon Richards, « l'*organicité* renvoie à quelque chose comme la potentialité d'un courant d'impulsions, un courant quasi biologique qui vient de l'intérieur et qui va vers l'accomplissement d'une action précise. » La notion n'est pas nouvelle ; elle a été abordée par Stanislavski avant d'intéresser Grotowski. Voir à ce propos Thomas Richards, « Grotowski face à Stanislavski : les impulsions » dans *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 153-160.
[253] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p.109.

> Nous devions découvrir avec nos corps la corporalité du fait de chevaucher un cheval rapide, d'encercler les vaches pour former le troupeau et les conduire de l'autre côté du fleuve. Ceci devint comme un 'danser' d'actions. Nous devions nous mouvoir, presque en 'être dansant le cheval' tout en accomplissant les actions du chevalier.[254]

L'harmonisation des structures individuelles de tous les participants se fait « comme un danser d'actions », métaphore qui devient aussi réalité scénique à cause de la présence effective de la danse. La danse a ainsi un usage double : elle peut composer la ligne d'actions individuelle et faciliter le flux de l'*organicité* de chaque participant[255]. Elle peut aussi servir comme *image* de ce qui permet la connexion, ou le dialogue, entre les actions physiques de tous les actuants. Nous pouvons voir que dans la *Main Action*, tout comme dans les autres exercices de Grotowski, la danse apparaît comme métaphore de l'harmonie des actions physiques et/ou comme élément du jeu, toujours dans la logique de la verticalité. Plus tard, quand Thomas Richards demande « quelle était la 'danse' précise de son corps ?[256] » à un étudiant qui perd constamment sa ligne d'actions physiques, Richards cherche à savoir sur quel élan et dans quelles couleurs sont baignés l'enchaînement de ses actions et de ses mouvements. Pour faire un parallèle avec Deleuze, nous avons vu qu'il utilisait le mot « danse » et le mot « théâtre » dans la même veine métaphorique, afin de déterminer exactement un dispositif puissant pour la production de nouveaux mouvements.

La danse est finalement l'un des échelons de l'échelle de Jacob, telle que Grotowski l'a imaginée. En vue de sa constitution, « la chose fondamentale, me semble-t-il, est de toujours faire précéder la forme de ce qui doit la précéder, de maintenir le processus qui amène à la forme[257] »,

---

[254] *Id.*
[255] Ce propos est approfondi dans la sous-partie « Mouvement intérieurs : impulsion, force et énergie » du chapitre 6.
[256] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 147.
[257] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » *op. cit.,* p. 193.

explique Grotowski. Ainsi, la danse fait partie du processus et elle peut, éventuellement, faire partie de la forme.

Rudolf Laban, le système des Efforts et le dramatique de la danse

> La source dont la perfection et la maîtrise finale du mouvement doivent couler est la compréhension de cette partie de la vie intérieure de l'homme où le mouvement et l'action prennent leur origine.[258]

Il serait difficile de deviner si cette phrase appartient à Laban ou à Grotowski, car les deux artistes ont puisé des éléments pour leurs recherches dans les sources intérieures du corps. C'est toutefois le chorégraphe qui formule ce propos dans la préface de *La Maîtrise du Mouvement*[259]. Laban a été le premier à développer un « système de la motivation et de l'exécution du mouvement humain dérivé des facteurs psycho-physiques et des rapports d'ensemble du corps humain[260] » et ce système, qui se consolidera dans la dernière phase de sa recherche comme le système des *Efforts*, met en lumière le même fait qu'interroge Grotowski dans son travail sur les actions physiques, se situant dans la lignée de Stanislavski. Autrement dit, le processus de recherche sur soi qui prétend l'établissement d'une structure à travers laquelle on pourrait accéder à la forme est également présent dans le travail de Rudolf Laban.

> Personne n'a jamais observé le mouvement en tant que tel, on a presque entièrement ignoré l'élément générateur, telle une danse au sein de l'énergie mouvante, et on est passé à côté de l'indice essentiel sur la nature même du jeu énergétique. On a considéré la forme comme un facteur esthétique ou mathématique, et on n'a pas pris en compte la substance de son jeu, de sa danse avec les pouvoirs générateurs de formes et ses tensions spatio-rythmiques.

[258] Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 11.
[259] *Ibid.,* préface écrite à la fin de sa recherche en 1950.
[260] *Ibid., p*. 17. Dans la préface pour la traduction française écrit par Roland Laban.

> Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps... [261]

Cette citation résume les fondements de la recherche labanienne. Comme nous avons vu dans l'introduction, pour lui, il est question de trouver l'origine dramatique de chaque mouvement de danse, soit de transformer ces mouvements en actions concrètes afin de pouvoir les maîtriser dans leurs aspects physiques et mentaux. Cette recherche donne une place importante à une voie sensible, comme cela apparaît dans la postface de *La Maîtrise du Mouvement* : « Le mouvement a une qualité, qui n'est pas son aspect visible ou utilitaire, mais sa sensation[262] ». De surcroît, ce que revendique Laban avec « les pouvoirs générateurs de formes et ses tensions spatio-rythmiques » s'apparente aux préoccupations de Deleuze dans sa *Méthode de dramatisation*. Nous avons vu que chez le philosophe, ce sont des dynamiques spatio-temporelles qui permettent à une idée ou à un concept de se répandre et de gagner un corps, de se matérialiser. Élément permettant de mesurer le temps, le rythme tel qu'il est évoqué par Laban peut se rapprocher à la question de Deleuze. Laban semble alors comprendre cette même double facette, virtuelle et réelle, du mouvement. À partir des écrits de Laban et de l'étude de référence d'Isabelle Launay[263], Margot-Zoé Renaux réunit les deux compréhensions en expliquant que, une fois le centre de ses problématiques défini, le chorégraphe

> […] met alors en place le programme d'une vaste et constante recherche, ayant pour but d'expliquer l'expérience sensible propre au danseur, expérience d'un 'monde' énergétique intérieur qui se déploie dans l'espace. Cherchant à considérer le corps dansant au-delà de sa dimension bio-mécanique, Rudolf Laban l'imagine alors

[261] Rudolf Laban, *Espace dynamique*, Contredanse, 2003, p. 240.
[262] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 276.
[263] Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban-Mary Wigman, Chiron, 1996.

> comme un espace foncièrement plastique, traversé de virtualités.[264]

C'est ainsi par une approche sensible du mouvement en train de se faire que Laban se lance dans la recherche qui va construire les bases de la danse moderne et contemporaine. Ces bases résident non seulement dans sa compréhension des dynamiques du mouvement, mais aussi dans le chemin menant à une structure, à un point d'appui solide qui permettra l'envol de la création : nous trouvons ce socle dans le système des *Efforts*, un condensé pragmatique de la recherche qu'il a menée tout au long de sa vie. Selon Laban, « pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des événements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est l'*effort*[265] ». L'*Effort* est la dépense d'une énergie mentale ou physique à travers quatre *facteurs du mouvement :* le **poids,** l'**espace,** le **temps** et le **flux**. Ainsi, pour saisir la qualité d'un mouvement, il faut analyser la manifestation de ces quatre facteurs en comprenant les attitudes intérieures, de la Psyché, qui les précèdent[266]. Christine Roquet explique que le système des *Efforts* cherche « à rendre compte d'un 'espace coloré' (par des dynamiques subtiles) comme en peinture on distingue la perspective atmosphérique de la perspective géométrique[267]». Autrement dit, c'est une approche qualitative qui n'établit pas de dichotomie entre action et sensation et qui se manifestera par l'application de ces quatre *facteurs du mouvement* dans une scène dansée, par exemple. Pour expliquer ces *facteurs*, Angela Loureiro nous montre qu'à l'intérieur de chacun d'eux il y a un « véritable

[264] Margot-Zoé Renaux, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », Fabula / Les colloques, Penser le mouvement, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2591.php, page consultée le 27 août 2020.
[265] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 49.
[266] « Les constituants des différentes qualités d'effort résultent d'une attitude intérieure (consciente ou inconsciente) envers les facteurs moteurs du poids, de l'espace, du temps et du flux. » Christine Roquet, *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé.* Centre national de la danse, 2019. p. 34
[267] *Ibid., p*.129-130.

nuancier[268] » qui, selon Laban, peut cependant être systématisé par l'utilisation des *éléments* opposés :

« Pour chaque facteur, on distingue deux *éléments* qui sont en quelque sorte les polarités à l'intérieur desquelles se situe ce nuancier :

- Le **TEMPS** *soutenu* verra celui qui l'adopte jouir de chaque instant, à la manière d'un promeneur tranquille ou d'un scientifique occupé à une recherche patiente. Le temps *soudain* provoquera au contraire une attitude empressée, comme un étudiant impatient de ses résultats d'examens ou un sprinteur sur le point de franchir la ligne d'arrivée.

- L'**ESPACE** sera considéré *direct* lorsque le chemin du mouvement ira d'un endroit à un autre par le trajet le plus court, droit au but, comme pointer du doigt quelqu'un dans la foule, et *indirect* ou *flexible* lorsqu'une attention sera portée à chaque point d'un parcours, comme chercher une personne dans la foule.

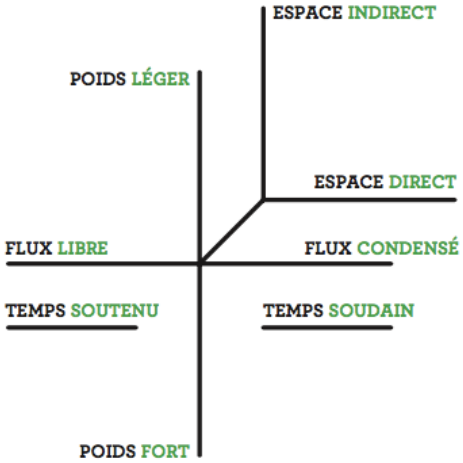
- Le **POIDS** sera vécu de manière *forte*, comme lorsqu'on pousse un piano ou qu'on affirme son opinion, ou de manière plus *légère*, comme la suspension qui précède l'évanouissement, comme la caresse sur la peau d'un bébé.

- Le **FLUX** sera plus *contenu, condensé*, comme la minutieuse attention du travail d'un orfèvre, ou plus *libre*, à la manière des courses d'enfants aux heures de recréation.

Les facteurs d'Effort offrent un outil pour étudier les différentes manières qu'a l'être humain d'interagir avec le monde. Ils relient la motivation interne qui est à l'origine du besoin de se mouvoir et le mouvement réel qui peut être perçu[269] ».

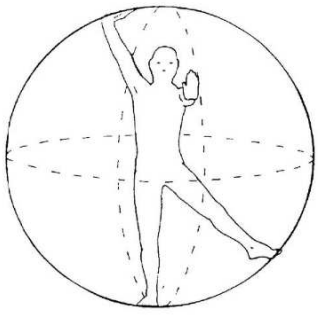
Pour visualiser les *facteurs du mouvement*, Laban a créé le graphique suivant :

[268] Angela Loureiro et Raphaël Cottin « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse*, vol. 30, no. 2, 2012, pp. 29-31.
[269] *Id.*



270

Aborder l'action et le mouvement des corps à partir de ces quatre *facteurs du mouvement* implique une attribution de verbes et d'adjectifs qui iront caractériser le mouvement en plus de déchiffrer leur « investissement énergétique[271] », à la fois physique et mental. Chez Laban, cette description permet de saisir la *kinésphère* et la *dynamosphère* du mouvement. Le chorégraphe entend que la forme du mouvement est inséparable d'une dynamique intrinsèque et divisible en deux instances : personnelle et relationnelle. Le mouvement s'imprime tout d'abord dans la *kinésphère* d'un corps-esprit, soit « l'espace relatif que le corps peut atteindre sans transfert du poids. À la périphérie de cet espace, qui se transforme à chaque mouvement, commence l'espace extérieur[272] », tel que l'illustre l'image :



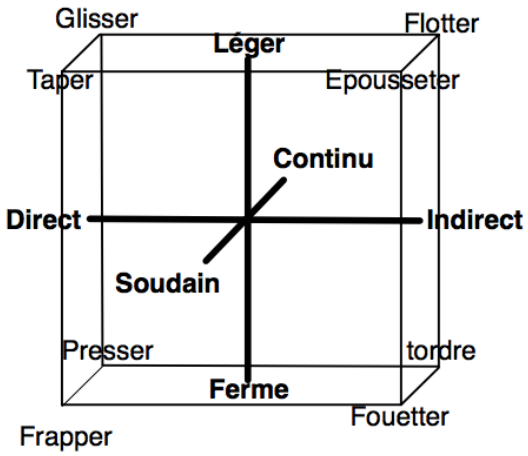
273

[270] *Id.*
[271] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 131.
[272] « *Kinésphère » dans Dictionnaire de la danse.* Sous la direction de Philippe Le Moal. Nouv. éd, Larousse, 2008, p. 591.
[273] *Id.*

C'est un volume sphérique individuel qui marque ses limites avec l'espace extérieur, où se trouvent les points de contact et de tension avec un autre corps et avec le monde ou, pour reprendre la formule labanienne, où se trouvent la *cristallisation* et la *dynamosphère*. Ce deuxième lieu du mouvement, cette fois-ci relationnel, « propose une modélisation spatiale des corrélations existantes entre tensions dynamiques et formes, expression et espace[274] ». Par *cristallisation*, à l'image des cristaux aux formes géométriques mises en tension, on comprend le « processus de construction de tensions spatialisées comme support dynamique au mouvement (…)[275] » et par *dynamosphère,* le « processus de spatialisation des qualités dynamiques du mouvement dans la *kinésphère* selon des principes d'affinité[276] ».

La *dynamosphère*, l'espace du mouvement en tension, peut être analysée et décrite par les quatre *facteurs du mouvement,* à l'aide de huit *éléments* polarisés (soutenu/soudain, direct/indirect, fort/léger, condensé/libre) et de huit verbes de base (frapper, fouetter, tapoter, épousseter, presser, tordre, glisser, frotter). Cet ensemble de données permet qu'un mouvement soit lu, comme l'explique Roquet, « autour des deux attitudes fondamentales de 'lutter contre' (*struggling against*) et 's'abandonner à' (*indulging in*)[277] ». Ces deux pôles sont visibles dans le schéma de la *dynamosphère,* telle qu'il est conçu par Laban. La partie supérieure du carré indique les actions d'abandon, de laisser-aller, et la partie inférieure indique les actions de lutte et d'opposition :

[274] Anne Collod, « Dossier Laban », livret du DVD Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive, Ligne de sorcière, CNDP, 2007, p. 6.
[275] « *Cristallisation » dans Dictionnaire de la danse, op. cit., p. 556.*
[276] « Dynamosphère » *dans Dictionnaire de la danse, op. cit., p. 563.*
[277] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 132.



278

En revenant sur les affinités entre Laban et Grotowski, nous pouvons d'ores et déjà dire que la recherche de Laban trouve un écho dans un autre propos grotowskien : la formalisation des mouvements, matière première d'une chorégraphie, passe par une compréhension et un établissement des actions de base, indiqué par des verbes et par des adjectifs, qui tracent le chemin dramatique - le chemin du « faire » - et touchent les impulsions nécessaires au déploiement d'un mouvement. À sa manière, Laban cherche également à établir une chaîne d'actions physiques. Ce propos se trouve confirmé par quelques études établissant des liens entre Laban et Stanislavski[279]. Ainsi, en considérant le propos de Laban d'un point de vue plus « théâtral », nous pouvons comprendre que l'analyse de la *dynamosphère* permet d'aborder le nœud dramatique de chaque mouvement, ou de ce qu'il y a de plus théâtral dans la danse.

[278] Sarah Fdili Alaoui. Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier. Thèse de doctorat en informatique dirigé par Christian Jacquemin, Université Paris Sud - Paris XI, 2012, p. 42.
[279] Bella Merlin, *Beyond Stanislavsky: the psycho-physical approach to actor training.* Nick Hern, 2002.

L'effort et les actions physiques : un parallèle entre les structures.

Si nous examinons les actions physiques à partir du système des *Efforts*, nous voyons qu'elles sont localisées dans l'espace et dans le temps, et possèdent leur propre poids et leur propre flux à l'instar du mouvement analysé par Laban. L'action physique de Grotowski, comme tout mouvement humain, peut être mise à l'épreuve du système d'*Efforts* labaniens. Dans une conférence portant sur les actions physiques, Grotowski évoque le corps de celui qui se souvient de quelque chose : « sa manière de tenir la colonne vertébrale (***poids***), le rythme de sa main suspendue en l'air (***flux***), la durée (***temps***) et la fermeté de son regard, c'était la recherche intérieure du souvenir exact se projetant dans l'espace […][280] ». Nous indiquons d'ailleurs que les *facteurs du mouvement* labaniens font écho à l'analyse de Grotowski pour qui une simple activité peut se transformer en action physique si celle-ci est enrichie d'intentions.

Il est également possible d'appliquer les termes de Grotowski à la pensée de Laban. La différence entre une activité et une action physique, telle que l'explique Grotowski dans la conférence citée, ainsi que l'importance de sa compréhension, fait aussi partie de l'horizon de recherche du chorégraphe. Mais il n'y a pas que cela : Laban a aussi compris que l'exercice de transformation des actions et de ses facteurs moteurs déclenche des *tensions intérieures*, comme en témoigne la citation suivante :

> Ève prenant le fruit ***(activité)*** ne constitue pas encore une scène dramatique. Le drame commence quand elle l'offre à Adam ***(action physique)***. Le drame survient toujours entre deux ou plusieurs personnes, et c'est là que le mouvement du groupe se produit de manière autonome. Même un soliloque ou un solo de danse forme, en réalité, un dialogue entre deux pôles ***(recherche intérieure/je-je***) d'une individualité animée par des réflexions personnelles ou des humeurs changeantes. La

[280] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 63.

> dualité de ces pôles devient visible par les mouvements, qui représentent les tensions intérieures.[281]

Pour clore ce parallèle, donnons un exemple de l'utilisation du terme d'effort dans le contexte grotowskien. Voici ce que Thomas Richards écrit à propos des actions physiques : « Dans la vie, les actions physiques coulent vite, souvent inconsciemment. Je peux comprendre ce qui m'est arrivé à ce moment-là au café seulement si je fais un *effort* pour voir, pour observer et analyser en détail[282] ». Cet effort que fait Richards apparaît afin de comprendre les mécanismes de ces actions physiques, les facteurs moteurs qui les entraînent, et aussi les tensions intérieures, ses *réflexions personnelles ou des humeurs changeantes* qui répondent à ces mouvements. Or c'est une opération fondamentale pour construire une ligne d'action physique.

Un parallèle entre les dispositions physico-physiques

La citation de Laban à propos d'Ève et son fruit fait ressortir un autre point important qui mérite aussi d'être mis en parallèle, non seulement avec Grotowski mais aussi avec Deleuze, et notamment avec leur manière de concevoir l'organisation du drame. Nous avons déjà vu que pour Deleuze, c'est l'évènement qui organise le drame et que celui-ci réunit dans sa propre manifestation le « passé de la mémoire, [le] présent de l'habitude, et l'avenir affirmé par la répétition[283] ». Chez Grotowski, l'organisation du drame se fait par « l'Action : la structure performative objectivée dans les détails[284] », le seul terme auquel il met toujours une majuscule : « L'œuvre est l'Action[285] », ce qui n'est pas le cas de l'art, par exemple[286]. Tout s'organise autour de

[281] Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 22. Les termes entre parenthèses sont de Grotowski et ont été ajoutés par nous.
[282] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 163.
[283] Ismaël Jude, *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze, op. cit.,* p. 349.
[284] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 196.
[285] *Ibid., p*. 195.
[286] Georges Banu explique dans la préface « La langue ou l'autre du corps » que Grotowski « insiste pour que l'on écrive l'*art* avec *a* minuscule afin d'éviter la pose de la majuscule

cette structure performative, tant du côté des actuants qui travaillent pour la perfectionner, que du côté du metteur en scène, qui travaille pour réunir les lignes d'actions de chaque actuant dans un récit qui vient se superposer aux travaux personnels. La citation évoquant Ève qui saisit sa pomme nous montre que le drame chez Laban est aussi organisé par l'arrivée d'une action travaillée : « Ève prenant le fruit ne constitue pas encore une scène dramatique. Le drame commence quand elle l'offre à Adam[287] ». En d'autres termes, le drame commence quand elle crée un geste intentionné, une action *objectivée dans les détails* qui peut éventuellement apparaître en tant que geste dansé, comme nous allons le voir dans nos analyses.

De ce point de vue, il semble que Deleuze, Grotowski et Laban partagent une façon similaire de concevoir l'organisation du drame. Il serait constitué en vue d'une action qui crée l'évènement. Cette action, comprise à la manière de Grotowski, comme une action physique, implique aussi sa mise à l'épreuve par les *efforts,* tels que les comprenait Laban. La synergie de leurs idées nous fait penser que les structures qu'ils ont établies pour le déploiement de leur art ou, dans le cas de Deleuze, pour la production de la pensée, peuvent se côtoyer et nous indiquer ainsi une voie d'analyse inédite pour penser les conditions d'apparition du corps dansant et du geste dansé au théâtre.

Cette voie d'analyse, grâce à leur conception partagée de l'organisation du drame, nous permettra de comprendre comment les gestes dansés organisent, sur un certain plan, la dramaturgie du spectacle et comment ils organisent (ou désorganisent) le drame tout entier. Rompent-ils avec la représentation ou bien sont-ils inclus d'une manière organique dans la dramaturgie ?

En outre, nous avons saisi une manière particulière de concevoir le corps en mouvement dans la scène théâtrale, une manière qui prétend

---

d'un *Art* trop emphatique à son goût. » Il est intéressant de noter que Grotowski fait un usage *mineur* du mot, dans le sens deleuzien du terme, en réduisant l'art comme objet et en emphatisant l'art comme milieu. Citation dans Thomas Richards*, Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 18.

[287] Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 22.

mettre en lumière ces allers-retours des mouvements qui se font à la fois physiquement et spirituellement. Nous avons vu que ce qui permet la création du mouvement chez Laban est tout d'abord une dynamique interne et externe qui comprend le poids, le temps, l'espace et le flux, et que c'est *l'Effort* qui va modeler ces aspects, qui va lui conférer des modalités toujours associées à des causes dramatiques. De plus, *l'Effort* ne se rapporte pas à un corps qui va simplement d'un point A vers un point B, mais à un corps qui est un lieu de passage, où des choses naissent, se présentent et se transforment. C'est à partir de cette considération que Laban découvre l'intérêt des forces qui travaillent à l'intérieur du corps et la manière dont celles-ci peuvent se transformer en actions et, conséquemment, occuper l'espace et le temps. C'est sur ce point que le chorégraphe rencontre Gilles Deleuze : le mouvement pensé par Laban considère les mouvements de la physis et de la psyché, leurs échanges et les métamorphoses que peut engendrer leur réunion (comme nous l'avons vu en établissant le parallèle entre la *dynamosphère* et la méthode de dramatisation). La question de Laban est donc de pouvoir visualiser la manière dont les mouvements se transforment dans leur va-et-vient entre les manifestations psychiques et physiques. Il semblerait quasiment qu'au travers de l'*Effort*, Laban cherche à comprendre l'idée qui soutiens la *contre-effectuation* expliquée, des décennies plus tard, dans *La Logique du sens* : la transformation corporelle des mouvements spirituels, terme que Deleuze explique en s'appuyant sur l'exemple de l'acteur-danseur. La transformation chez Laban est mise en lumière dans la citation suivante :

> Peu importe que cette dépense soit plutôt physique ou mentale, son origine provient toujours d'un processus comparable à celui qui fait passer un courant. […] De la réserve d'énergie vitale, continuellement réapprovisionnée de la naissance à la mort, une étincelle est émise afin de mettre en mouvement le mécanisme dont résultera *l'acte mental-corporel*. La capacité inhérente à tout individu de mettre en marche le

> mécanisme des *actions intérieures et extérieures* s'achève à la vie.[288]

L'*acte mental-corporel* cité par Laban résonne clairement, aussi, avec le *corps de l'essence* de Grotowski, celui que le *Performer* s'efforce d'atteindre : le point où corps physique et corps métaphysique deviennent un seul. C'est la configuration même du *Je-je*, l'être double qui, complètement conscient de son osmose avec son essence, opère la *contre-effectuation* deleuzienne. Le parallèle que nous avons fait entre la disposition physique et spirituelle partagée de Grotowski et Deleuze[289] se prolonge ici en ouvrant sur Laban. Vu de cette manière, *l'acte-mental corporel* coïncide avec la *contre-effectuation* et conséquemment avec le travail du *performer*, qui œuvre à construction de son *Je-je*. Ces deux actions qui prétendent créer la disposition physico-psychique du *Performer* permettent aussi la création d'un lieu de passage, tout à fait dramatique, où les mouvements de l'esprit s'unissent à ceux du corps. Dans cette configuration, ils sont capables de toucher le spectateur et de créer de nouveaux mouvements dans leur Psyché. En résumé, cette disposition physico-psychique condense *l'acte mental corporel,* la *contre-effectuation* et le travail du *Je-je* accompli par le *Performer.*

Penser les danses à partir de ces parallèles qui seront approfondis au cours des analyses nous permettra de regarder les spectacles d'un point de vue hybride, celui d'un homme de théâtre qui parlait aussi aux danseurs, d'un homme de danse qui parlait aussi aux acteurs et d'un philosophe qui pensait l'événement par la rencontre entre les différences dans l'art. Il est à souligner que les affinités entre les recherches de Grotowski et de Laban n'ont apparemment pas encore été creusées, ni par les chercheurs en théâtre, ni par leurs collègues en danse[290], ce qui n'est pas le cas des

[288] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 249.
[289] Voir p.76.
[290] Nous n'avons pas trouvé de recherche pertinente sur la convergence entre Laban et Grotowski, seulement deux ateliers pratiques, l'un au Brésil et l'autre au Canada, qui établissent un parallèle entre les recherches des deux artistes :

convergences entre Deleuze et Grotowski et entre Laban et Deleuze, quoique les études portant sur ce sujet ne soient pas nombreuses.

*

Puisque nous avons trouvé dans les recherches de Deleuze, d'un côté la disposition méthodologique et des propositions pragmatiques pour penser les mouvements de ces corps dansants, et de l'autre côté une compréhension du corps scénique qu'il partage avec Grotowski et avec Laban, il nous semble que les opérations philosophiques que Deleuze établit en considérant le théâtre, à savoir la *répétition, la minoration* et *l'épuisement*, peuvent également nous servir pour penser notre corpus de recherche. Elles ont été mises à l'épreuve du théâtre contemporain par Jean-Frédéric Chevallier dans son livre *Deleuze et le théâtre* : *Rompre avec la représentation* dont nous allons nous servir pour nous préparer à entrer au cœur de nos analyses.

Opérations philosophiques, opérations scéniques

Deleuze s'intéresse au théâtre, et il nous le montre en nous livrant des pistes qui semblent conduire à un courant esthétique qui sera nommé seulement après sa mort, mais dont on retrouve les germes dans le théâtre de Robert Wilson et Carmelo Bene, par exemple. En affirmant que « [l]e théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation[291] » en 1968, il nous fait penser à la période de l'histoire du théâtre que Lehmann appelle le théâtre post-dramatique, connue pour avoir mis en question la représentation, à laquelle le philosophe s'est opposé avec tant d'acharnement. En écrivant sur Carmelo Bene et sur l'amputation des

http://www.temenos.ca/fr/ateliers-fr.html et
https://www.eutonia.org.br/agenda/evento/30

[291] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p.19.

éléments stables du théâtre comme le texte, par exemple, il prévoit l'apparition d'une des notions couramment utilisées dans la pratique et la description du théâtre non-dramatique, qui est celle du texte matériau ; et en s'intéressant à *Quad* de Beckett, il met en valeur les puissants mouvements spirituels découlant de la répétition exhaustive des mouvements physiques. Les éléments en question ont été étudiés par Jean-Frédéric Chevallier à partir de sa lecture des trois textes les plus « théâtraux » de Deleuze. Il propose dans *Deleuze et le Théâtre* une réflexion qui permet d'envisager non seulement une pensée théâtrale deleuzienne, mais aussi une possible application du théâtre aux opérations philosophiques. Il s'agit d'une lecture « stratégique[292] », comme Chevallier le dit lui-même, afin de mettre en épreuve la notion de présence et les « potentialités de la présentation et du présenter » dans le théâtre contemporain. Nous nous servirons également de cette stratégie - qui met possiblement en œuvre la *présentation* - pour examiner le geste dansé au théâtre.

Avant de rentrer au cœur des opérations deleuziennes, il faut noter que dans ces textes « théâtraux » on trouve trois exercices complémentaires qui ont comme but ultime la production de la pensée : *répéter, minorer* et *épuiser*. Or, nous avons vu que l'exercice et la définition même de la dramaturgie contemporaine, suivant Bernard Dort et Joseph Danan, ainsi que la pratique dramaturgique des artistes en danse est également la production de la pensée. Puisque ces opérations partagent avec la dramaturgie – en danse, en théâtre – un même objectif final, ne pourrions-nous pas transformer les opérations deleuziennes en outils pour la pratique théâtrale, en outils dramaturgiques, et lire les spectacles de notre corpus à travers leur prisme ? Que pourraient nous apprendre ces opérations sur le théâtre qui se sert de la danse pour produire ses mouvements et ses évènements ? Afin de répondre aux interrogations posées, nous proposons

[292] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p.15.

d'abord de nous pencher sur ces trois opérations. C'est d'un côté l'ouvrage de Chevallier, qui confronte les textes de Deleuze avec la production théâtrale contemporaine, et de l'autre côté la lecture complémentaire d'autres textes de Deleuze et d'articles divers en études théâtrales qui nous aideront à comprendre chacune des opérations à la lumière de la danse au théâtre.

Répéter

« Je voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève[293] ». C'est ainsi que Michel Foucault invite à lire *Différence et Répétition*, un livre qui pourrait nous faire rentrer dans un univers où les choses se passent et se transforment comme sur une scène. Mais pas n'importe quelle scène. Cette disposition théâtrale, d'ordre nietzschéen et artaudien, nous invite à voir la pensée comme on voit une scène de théâtre et la scène comme on voit la pensée : un lieu où les idées se transforment et se renouvellent à l'infini, à condition de laisser la vedette au mouvement.

Le théâtre est chez Deleuze un miroir de la pensée, car cet art possède plusieurs particularités qui promeuvent les conditions idéales pour une réflexion libre et créative. Par réflexion libre, nous comprenons la pensée dégagée de la nécessité de faire toujours référence à quelque chose, à un concept existant. Cette réflexion libre serait créative, car elle rend possible l'avènement de la différence, des lignes de fuite dans des sentiers battus. C'est le mouvement de cette création qui reçoit le nom de *répétition* dans l'œuvre de Deleuze. Cette pensée-création se différencie non seulement par sa liberté conceptuelle mais aussi, et surtout, parce qu'elle utilise des éléments fondamentalement théâtraux. En plus de configurer une scène pour que la pensée se déploie, c'est grâce au masque que la répétition peut se déguiser et produire conséquemment de la différence.

[293] Michel Foucault, « Theatrum philosophicum », revue *Critique*, n° 282, p. 885-908 ; repris dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, Quarto, [1994], 2001, p. 943-967, cité par Flore Garcin-Marrou dans l'article « Pourparlers sur le théâtre », art. cit., p. 22.

Selon Deleuze, « la répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant[294] ». Une pensée qui se meut masquée fait surgir des différences dans la Physis et dans la Psyché, les deux lieux d'actuation des mouvements selon Deleuze. Cette condition créative qui suit les idées de « metteur en scène[295] » de Nietzsche et Kierkegaard reçoit chez Deleuze le nom de *théâtre de la répétition* :

> Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages […].[296]

Cette condition théâtrale se fait par des mécanismes qui proposent des actualisations toujours singulières, partant des dynamiques propres à un espace-temps indéterminé et à un sujet aussi indéterminé que l'espace-temps. Ce qui se répète dans cet ensemble de variables est bien le mouvement, la pulsion active et voulue, tamisé par l'éternel retour des formes résistantes et supérieures en puissance[297].

Ce théâtre de la répétition veut « faire du mouvement lui-même une œuvre[298] ». Si la différence qui crée le mouvement dans son élan vient déguisée par des masques, des paramètres toujours variables, on peut dire que ce théâtre peut bel et bien se déguiser en danse, en film, en installation, entre autres. Après tout, le théâtre selon Deleuze extrait son mouvement d'autres « arts qu'il utilise[299] ». La danse, qui agit dans et pour le

[294] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p.28.
[295] *Ibid.,* p. 16.
[296] *Ibid.,* p. 19.
[297] *Ibid., p*.16.
[298] *Id.*
[299] *Ibid.,* p.18.

mouvement, a tout pour être la plus apte à produire de la répétition, dans cette logique qui se met en œuvre à l'intérieur d'une conception théâtrale :

> L'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions [montrer la différence allant différant] : elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait des métamorphoses et permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir 'expérience', empirisme transcendantal ou science du sensible.[300]

Cette « expérience » ou « science du sensible » évoquée par Deleuze se donne dans la conjonction puissante d'une rencontre de forces et de mouvements. Chevallier nous fait remarquer que c'est dans le passage des mouvements entre la Physis et la Psyché que se constitue le nœud de l'expérience et que « la pertinence du mouvement externe est garantie par la prégnance du mouvement interne[301] ». Entre ces deux instances, instance interne et externe de la Physis et la Psyché, il y a un champ des possibles immense qui nous fait penser à la déclaration suivante de Grotowski au sujet du *Performer* : « Entre l'homme intérieur et l'homme extérieur il y a la même différence infinie qu'entre le ciel et la terre[302] ». Les mouvements traduisant ces deux instances retrouvent l'infinité de tous les processus de différence et de répétition. Le *Performer* et le surhomme nietzschéen[303] - individu libre et créateur - convergent en permettant la création d'un espace de rencontre, de transformation et de propagation de forces et des mouvements réels.

Le mouvement est ainsi un agent qui opère au moins à trois niveaux : dans la psyché de celui qui le conçoit, dans la matérialité de son corps qui

---

[300] *Ibid., p*.79.
[301] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 23.
[302] Jerzy Grotowski, « Performer », art. cit*.,* p.56.
[303] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Le livre de poche, Gallimard, 1947, p. 225-226. À propos de ce sujet, voir également l'article de Degryse, Lucas. « Le surhomme et la volonté de puissance », *Le Philosophoire*, vol. 18, no. 3, 2002, pp. 69-80.

l'incarne, et dans la psyché de celui qui regarde cette matérialisation. La force, « un virtuel en cours d'actualisation[304] » par le mouvement, et le mouvement lui-même, sont les éléments qui tissent ces trois niveaux et qui provoquent des tiers mouvements au sein d'un espace que nous appellerons ici le *lieu d'action* : une plateforme pour la rencontre, pour la transformation et pour la transmission des forces et des mouvements de la Physis et de la Psyché. Il se donne à l'image de « l'espace répétitif [305] » deleuzien, expliqué par l'exemple du maître-nageur qui face à la vague de la mer dirait à son élève « fais avec moi » au lieu de dire « fais comme moi. » Le « faire avec » comporte une dimension de « sensori-motricité » qui prend en compte la vague, la transmission du geste du maître-nageur et l'apprivoisement de toutes ces données par un corps singulier. Ce nouveau composé, différent et différé, forme ce que Deleuze appelle un « espace répétitif ». Il serait plus intéressant de voir cet espace comme un *lieu d'action* pour mettre en relief les fonctions dramatiques que la production de mouvements peut remplir.

Le *lieu d'action* transmet ainsi des mouvements qui arriveront dans la psyché du spectateur, et qui par lui seront différenciés. Ces mouvements de la psyché différenciés par la subjectivité du spectateur entraîneront chez lui une actualisation de ces mouvements physiques. Ce phénomène affirme le caractère distributif de la différence produite originairement par la répétition. De nouvelles répétitions du mouvement originel surgissent et créent, à leur tour, des actualisations et des mouvements nouveaux. Autrement dit, c'est « le caractère distributif de la différence qui rend possible la production d'inédit dans la répétition[306] ». Selon Deleuze, le but suprême de la vie est de faire coexister dans le même espace les répétitions et les distributions des différences produites par ces premières. Il existe ainsi une relation de dépendance entre différence et répétition, et vice-versa.

---

[304] Deleuze explique en 1996 dans *Dialogues* que « la force […] est le virtuel du mouvement – et le mouvement, l'actuel de la force. » Jean-Frédéric Chevallier. *Deleuze et le théâtre. op. cit.,* p.29.
[305] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.,* p. 35.
[306] *Id.,* 33.

Le mouvement aurait le rôle d'actualiser quelque chose qui appartient au domaine du virtuel, quelque chose qui existe en puissance, mais qui n'est pas encore matérialisé. Ce quelque chose est la force, partie composante par excellence du mouvement qui se différencie. Comme le remarque Chevallier en citant Deleuze, « […] ce qui importe, c'est de bien comprendre que, pour un mouvement comme pour une force, 's'actualiser c'est se différencier' [307]». En dernière instance, ce qui intéresse dans l'union entre la force et le mouvement, c'est qu'ils ont le pouvoir de créer quelque chose de différent à chaque fois qu'ils se matérialisent dans un *lieu d'action*. C'est précisément cette actualisation constante de forces et de mouvements qui ne se référencient pas à un modèle normatif, à une médiation quelconque, qui crée de la *répétition*[308].

Chevallier fait aussi remarquer que la répétition, faisant partie d'un *vouloir* et d'une mise en mouvement, peut également être lue comme une « conduite » scénique où la posture productive se tient à « se conduire dans la répétition plus qu'à conduire la répétition[309] ». Il s'agit de vouloir et d'incarner, plutôt que d'indiquer et de diriger. Il s'agit d'une conduite scénique dans la répétition qui, sans emprunter les chemins de la représentation, propose des mouvements réels. Ces derniers nous meuvent en tant que spectateurs et nous rendent différents par les actualisations provoquées dans notre pensée. Nos sens font l'expérience de tout ce que nous vivons et ressentons, corporellement et mentalement - ou de ce qui a été répété sur la scène théâtrale et sur la scène de notre Psyché. Un état d'esprit répétitif serait créé par cette « conduite » promotrice de la différence et de l'expérience.

[307] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p.30.
[308] « Mettre à jour ou actualiser des forces et des mouvements, une multiplicité des forces et des mouvements, différent(e)s les un.(e).s des autres, et ce sans passer par des médiations, c'est ce que Deleuze ici appelle *répéter. »* Jean-Frédéric Chevallier. *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 30.
[309] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 44.

Minorer

Deleuze écrit sur la minoration à la lumière de *Richard III* de Carmelo Bene : le travail d'un opérateur scénique qui applique un traitement *mineur* à son théâtre. « Un manifeste de moins[310]» introduit une pensée opératoire, car indicative de ce qu'il faut *amputer* et *soustraire* du et dans le théâtre pour qu'il ne soit pas lieu et véhicule du Pouvoir. Selon Deleuze, « par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu […][311] ». L'amputation ou la soustraction vient accompagnée d'un autre mouvement qui la précède : le mouvement créateur de la différence et conséquemment de la *répétition*. Nous voyons se dresser ici une suite dans la réflexion philosophique de Deleuze qui voit dans le théâtre une plateforme pour la production créative de la pensée.

Carmelo Bene, qui se situe à contre-courant de ce théâtre du pouvoir comme l'ont été « Artaud, Bob Wilson, Grotowski, le Living…[312] » dresse un exemple du « théâtre-expérimentation[313] », un théâtre qui déconstruit les figures du pouvoir à l'intérieur de sa dramaturgie ainsi qu'à l'extérieur, à travers la forme non-représentative qu'elle revêt. La déconstruction des éléments du Pouvoir est fructifère car elle libère, par l'application de la *minoration*, quelque chose de nouveau : elle « va dégager une nouvelle potentialité du théâtre, une force non représentative toujours en déséquilibre[314] ».

Carmelo Bene ne s'intéresse pas à une conception historiographique du théâtre, où le passé et le futur sont des marqueurs majeurs. Deleuze nous

[310] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins » dans *Superpositions,* Paris, les Éditions de Minuit, 1979.
[311] *Ibid., p*.84.
[312] *Ibid., p*.94.
[313] *Ibid., p*.93.
[314] *Ibid., p*.94.

montre qu'il s'intéresse, au contraire, à « ce qui se passe au milieu » et à son « devenir-révolutionnaire[315] ».

> C'est au milieu qu'il a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. […] Or, le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif.[316]

C'est en s'intéressant à ce devenir anti-historiciste que Carmelo Bene opte pour *minorer* Shakespeare au lieu de le *majorer*. Et l'intention de Deleuze avec Un *manifeste de moins* est de, mis à part dresser une critique des mécanismes de pouvoir sous-jacents à l'art et à la représentation, nous montrer comment Carmelo Bene applique ce *traitement mineur* par une systématisation de sa manière de faire théâtre.

Majorer, c'est normaliser à partir d'une règle préétablie, d'un consensus partagé, afin de reconnaître et d'admirer quelqu'un ou quelque chose. La *majoration* constitue l'opération et la propagation des instruments du Pouvoir qui ne permettent pas l'avènement de quelque chose qui sortirait du cadre. Pour quitter ce cycle possiblement reproducteur du *Même,* il faut appliquer au texte, au corps, à la langue ce *traitement mineur* qui nous propose non pas d'examiner et de juger une idée selon des préceptes déterminés, mais de la vivre. Deleuze nous donne l'exemple des saints mineurs italiens, comme Saint François d'Assise et Saint Guy, qui par une danse imprévue sortent du domaine du préétabli et de l'attendu, et proposent une nouvelle manière d'aborder la sainteté[317]. Ce sont donc des usages *mineurs* des institutions, des rôles, de la langue, du corps, de la représentation et de tout ce qui fait théâtre qui seraient nécessaires pour aborder la scène d'une manière critique et créative. Et pour minorer tout

[315] *Ibid., p*. 95.
[316] Deleuze, « Un manifeste de moins », op. cit*.,* p. 95-96.
[317] « Si nous sommes l'idée, alors nous pouvons danser la danse de Saint-Guy et nous sommes en état de grâce. […] Nous ne nous sauvons, nous ne devenons mineurs, que par la constitution d'une disgrâce ou difformité. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 98.

cela, pour créer la possibilité d'une danse qui ressemble à celle des saints italiens, il faudrait passer par trois étapes opératoires :

> (1) (...) éliminer tout ce qui 'fait' Pouvoir, le pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système), mais aussi le pouvoir du théâtre lui-même (le Texte, le Dialogue, l'Acteur, le Metteur en scène, la Structure) ; (2) dès lors, faire passer toutes les choses par la variation continue, comme une ligne de fuite créatrice (...).[318]

La troisième étape serait de soumettre à un traitement mineur l'ensemble des amputations et des variations : « L'opération critique complète, c'est celle qui consiste à 1) retrancher les éléments stables, 2) tout mettre alors en variation continue, 3) dès lors aussi bien tout transposer en mineur (...)[319] ». Le paradoxe éclairant est que suite à l'amputation, tout subsiste, « mais sous une nouvelle lumière avec de nouveaux sons, des nouveaux gestes[320] ». C'est donc une opération positive, malgré les processus de minoration. C'est un « faire moins » pour obtenir plus qui s'inscrirait dans un mouvement de *variation continue,* mineure dans sa propre constitution mobile et intempestive.

Tout l'ensemble théâtral devrait être donc « la somme de ses propres variations[321] ». L'énoncé du texte dans *Richard III*, par exemple, propose une occupation de l'espace et du temps extrêmement variables au moment où il passe par une superposition des voix non constituée en dialogue. Cette langue « bégayerait[322] » pour produire à l'intérieur d'elle et dans sa sonorité des variations multiples. « C'est à ma propre langue que je dois imposer l'hétérogénéité de la variation[323] ». Cependant, ce bégayement ne vient pas sans des « variables extérieures[324] ». Des usages *mineurs* de la langue

[318] *Ibid.,* p.119. La ligne de fuite est la force du devenir vers la multiplicité, il est le coup qui porte le devenir.
[319] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 105-106.
[320] *Ibid.,* p.104.
[321] *Id.*
[322] *Ibid.,* p.108.
[323] *Ibid.,* p.107.
[324] *Ibid.,* p.110.

provoquent aussi des variations dans « les autres composantes, non linguistiques, actions, passions, gestes, attitudes, objets, etc[325] ». C'est ainsi que le théâtre, le texte, et ses composants stables peuvent « bégayer » avec l'introduction d'un registre scénique mineur.

> Dans la variation, ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation. C'est par là que l'écriture et les gestes de CB sont musicaux : c'est parce que toute forme y est déformée par des modifications de vitesse (...).[326]

Comme le philosophe le remarque, « les 'opérateurs' qui fonctionnent dans le style et dans la mise en scène de Carmelo Bene sont précisément des indicateurs de vitesse, qui n'appartiennent même plus au théâtre, bien qu'ils ne soient pas extérieurs au théâtre[327] ». En conséquent, d'une opération critique qui se fait sur la forme et sur le fond peut surgir un infini de variations tel que l'élan de *déséquilibres positifs* qui peuvent tout à fait appartenir au domaine de la danse, car le corps suit toujours ce flux continu de variation[328]. Les gestes, subordonnés « à la variation intensive des affects », sont régis par des qualités que Deleuze nomme difformes, subissant la « grâce au mouvement de la disgrâce[329] ».

Ce que Deleuze voit dans le théâtre de Carmelo Bene et ce qu'il met à l'honneur dans son texte est la capacité du metteur en scène de créer une superposition vivante de toutes ces variations possibles qui pointent toujours la production d'une altérité inévitablement mineure. Et comme nous pouvons le voir dans la citation suivante, ce théâtre a la capacité de faire des sauts hors de lui, de se transformer en autre chose pour revenir transformé en lui-même.

---

[325] *Ibid.,* p.109.
[326] *Ibid.,* p.113.
[327] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p.113- 114.
[328] « le geste [se déploie] en perpétuel déséquilibre positif. » *Ibid., p*.111.
[329] *Ibid.,* p.114.

> Le théâtre [minoré] surgira comme ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel[330], opérant des alliances ici ou là suivant le cas, suivant des lignes de transformations qui sautent hors du théâtre et prennent une autre forme, ou bien qui se reconvertissent en théâtre pour un nouveau saut [...].[331]

Toujours en cherchant les traits d'un théâtre du présenter chez Deleuze, Chevallier nous aide à focaliser son processus opératoire. Si pour Chevallier, il s'agit du présent et du présenter, il prétend démontrer d'abord « ce qui, dans le présenter, oblige à devenir[332] ». Ici, en plus de la critique du pouvoir et de la représentation, c'est bien le mécanisme, l'opération, qui compte. Chevallier voit plus loin et note que la présence à proprement parler doit, elle aussi, être minorée. La présence et le « présenter » peuvent aussi être majoritaires et éléments stables du théâtre. C'est le cas quand la présence de l'acteur est « le centre du dispositif théâtral » et conséquemment le centre du regard du spectateur. Au contraire, pour que chaque spectateur devienne, dans sa singularité, un opérateur-témoin de la composition de l'acte théâtral qui peut se l'approprier à sa manière, la propre présence de l'acteur devrait être minorée. C'est « le devenir mineur de chaque spectateur[333] » que Chevallier souligne comme étant l'un des buts ultimes de l'art théâtral, selon la pensée de Deleuze.

Épuiser

La troisième opération deleuzienne naît de la réflexion autour de quatre pièces de Beckett écrites pour la télévision. Pour Deleuze, *Quad, Trio du Fantôme, … que nuages… et Nacht und Träume* sont la matière à partir

[330] Chevallier note le paradoxe dans l'emploi du mot « universel » vu qu'il cherche la minoration, le singulier - avec cet « universel » il veut la « neutralisation » de l'étalon. Jean-Frédéric Chevallier. *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 69.
[331] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins »*, op. cit.,* p. 130.
[332] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 69.
[333] *Ibid.,* p. 75.

de laquelle il définit le sujet épuisé et l'action d'épuisement[334]. Dans cette nouvelle opération, « on combine l'ensemble des variables d'une situation[335] » et les éléments, qui sont d'ores et déjà au singulier et rendus à leur puissance *mineure,* trouvent une dimension disjonctive *et* inclusive dans les espace physiques et mentaux. Autrement dit, un individu épuisé et l'action de l'épuisement explore toutes les combinaisons possibles offertes par un présent mental, corporel et spatial sans qu'un élément vienne annuler l'existence d'un autre :

> La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. (…) Ce qui compte pour lui, c'est dans quel ordre faire ce qu'il doit, et suivant quelles combinaisons faire deux choses à la fois quand il le faut encore, pour rien. […] La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé.[336]

L'épuisement du sujet mène alors à l'épuisement de l'objet et vice-versa, sans aucune hiérarchie ou ordre de préférence. De plus, l'opération invite à « une fantastique décomposition du moi[337] ». Le troisième chapitre de *Deleuze et le théâtre* de Chevallier, intitulé « Épuisé, c'est l'Autre » est très éclairante à ce sujet[338] et indique que la nouvelle opération « s'adresse non plus à la 'majorité' en général mais au 'moi' en particulier. Dès lors, on comprend davantage pourquoi il importait de minorer la présentation : si la

[334] Gilles Deleuze, « L'Épuisé » dans *Quad*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.
[335] *Ibid.,* p. 59.
[336] *Ibid.,* p. 61-62.
[337] *Ibid.,* p. 62.
[338] Chevallier nous explique que l'épuisement doit se faire surtout dans le spectateur, l'agent scénique n'étant qu'un opérateur de cet épuisement : « Si l'agent scénique propose un ordre de division exhaustive, c'est au témoin visuel d'opérer la mise en relation et d'éprouver l'épuisement. » – Dans ce sens, « l'autre » mentionné dans ce titre n'est pas seulement une altérité quelconque mais aussi celui qui regarde la scène et qui réalise la conjonction, la mise en relation de tous les possibles : « La conjonction est non seulement singulière mais aussi propre au spectateur. » Jean-Frédéric Chevallier. *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 89, 92.

représentation est toujours majoritaire, la présentation est souvent égocentrée[339] ».

L'épuisement éviterait toute centralisation dans un grand Moi normalisant et égocentrique, car il produirait la présentation de multiples possibilités qui empêcheraient la focalisation dans une voie unique, spéciale et mentale. Cette science de la combinatoire devrait produire une singularité qui ne fixe pas un Moi, mais qui le déconstruit et le présente en forme mineure, en *Moi troué.* Chevallier note également qu'une des nouveautés dans l'*Épuisé* est l'évolution de la variation. Celle-ci était déjà présente dans la minoration, car on minore pour créer un *plus*, différent et variable. Plus tard, dans *l'Épuisé,* « le philosophe reproche à la variation de n'être qu'une disjonction exclusive (ou bien…ou bien)[340]». Ainsi, l'intention de l'épuisement est de faire également évoluer la pensée sur la variation vers sa capacité à être inclusive. Cette troisième opération viendrait inclure les variations les unes dans les autres en épuisant tous les possibles. Toujours selon Chevallier, *l'Épuisé* « cherche alors, au-delà de la variation, un processus qui permette une sorte de calcul intégral. S'il y avait disjonction dans la Physis, c'est qu'il importait qu'il y eût conjonction dans la Psyché[341] ».

La disjonction exclusive propre à la minoration devient ici inclusive dans la mesure où les caractéristiques d'un objet ou d'un sujet n'annulent pas la possibilité d'existence concomitante, dans le même espace-temps, d'un autre sujet ou objet en devenir, en possibilité. L'union de tous les scénarios possibles se fait dans la Psyché, en parfaite disjonction inclusive et en conséquent épuisement.

Selon Deleuze, l'épuisement du possible chez Beckett se réalise à l'intérieur de trois dimensions ou plutôt au travers de trois *langues.* La

[339] *Ibid.,* p. 78.
[340] *Ibid.,* p. 79.
[341] *Id.*

langue I est celle qui épuise avec les mots, constituant une opération « atomique, disjonctive, coupée, hachée où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntactiques […][342] ». Cette langue des mots est, à son tour, épuisée par la *langue II,* celle des flux vocaux qui s'approprient des mots tout en leur conférant une nouvelle couche de différence et de singularité. La *langue II* plonge les mots dans un « flux mélangeable[343] » où celui qui parle est toujours un *Autre[344]*, à qui ces mots n'appartiennent pas et qui les voit comme une langue étrangère, avec toute l'étrangeté que l'objet le plus banal doit imprimer dans le regard de celui qui l'épuise.

Une troisième langue surgit entre ces deux premières, dans l'intervalle qui les sépare, et rapidement se détache de leur domaine pour se constituer en *Image*. Initialement adhérée à ces deux autres langues, la *langue III* établit une image en tant que forme indépendante. Cette Image créée par la *langue III* est une forme idéale condensant un processus[345] énergétique nourri par les langues *I* et *II.* Elle tient sa spécificité du fait qu'elle agit dans le « dehors du langage[346] » et à l'intérieur de l'espace.

> Aux Bing qui déclenchent des images se mêlent des Hop qui déclenchent d'étranges mouvements dans des directions spatiales. Une façon de marcher n'est pas moins une ritournelle qu'une chanson ou une petite vision colorée […].[347]

[342] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.,* p. 66.
[343] *Id.*
[344] « Pour épuiser les mots, il faut les rapporter aux Autres qui les prononcent […]. Les Autres sont les mondes possibles, auxquels les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant la force qu'elles ont, et révocable, suivant les silences qu'elles font. » *Ibid.,* p. 68.
[345] « C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est à dire par sa 'tension interne', ou par la force qu'elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert. L'image n'est pas un objet, mais un 'processus'. » *Ibid.,* p. 72.
[346] *Ibid.,* p. 74.
[347] *Ibid.,* p. 75.

Par leurs formes puissantes et par leurs tensions internes, les images peuvent provoquer des ritournelles-motrices[348], des réponses physiologiques qui peuvent « épuiser les potentialités d'un espace quelconque[349] ». C'est dans ce mouvement répétitif que peut advenir une nouveauté, car « l'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'évènements[350] ». Puisque la *langue III* régit l'espace et la force de l'image, elle régit aussi - par conséquence de leur friction - la possibilité d'événement :

> Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. […] On n'inventera pas une entité qui serait l'Art, capable de faire durer l'image : l'image dure le temps furtif de notre plaisir, de notre regard. […] Il y a un temps pour les images, un bon moment où elles peuvent paraître, s'insérer, rompre la combinaison des mots et le flux des voix […]. L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter. Quand on dit 'j'ai fait l'image', c'est que cette fois c'est fini, *il n'y a plus de possible.*[351]

Il est clair, à la lecture de ces lignes, que l'apparition de l'Image suppose l'irruption d'un événement. Et ce dernier se produit parce que l'Image prend en compte un mouvement qui viendra dissiper son énergie, la répandre dans l'espace et dans l'esprit de ceux qui regardent son surgissement. Cette image, « inséparable du mouvement par lequel elle se dissipe d'elle-même[352] », est produite par la contre-effectuation que nous avons abordée en traitant de la répétition : un mouvement qui rend possible

[348] *Ibid.,* p. 75.
[349] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.,* p. 76.
[350] *Ibid.,* p. 76.
[351] *Ibid.,* p. 76-77-78.
[352] *Ibid.,* p. 94.

l'événement pour être à la fois mouvement physique et mouvement spirituel.

L'Image n'est bien évidemment pas une représentation de quelque chose, mais « un mouvement dans le monde de l'esprit[353] » qui pourrait prendre sa partie physiologique même dans le corps le plus immobile, à condition que celui-ci soit un corps déjà épuisé. Comme nous l'avons vu, l'image est aussi un processus : dans son déroulement qui vise un corps épuisé, une série de mouvements dans l'espace peut surgir pour en extraire toutes ses possibilités, et finalement « dissiper la puissance de l'image[354] ». Ce qui retient notre attention dans l'Image est donc le processus de sa constitution, puisqu'il paraît être le *lieu d'action* de ce corps dansant qui effectue avec plus d'aisance la contre-effectuation, le passage des mouvements de la physis à la psyché[355]. C'est ainsi que l'opération de l'épuisement peut nous être fort utile : les éléments régis par la *langue III*, dont la formation et la dissipation de l'Image, mais aussi l'exploration de toutes les potentialités de l'espace de façon inclusive pointent un dispositif analytique. Le chemin de sa composition ressemble à la constitution du corps dansant qui fait différence et crée une singularité par rapport à un *tout* - dans notre cas, le spectacle théâtral. Il est aussi important de noter que cette dernière opération est conçue à partir de *Quad*, texte qui est selon Deleuze « proche d'un ballet ». Celui-ci comporte

> l'abandon de tout privilège de la stature verticale ; l'agglutination des corps pour tenir début ; la substitution d'un espace quelconque aux étendues qualifiées ; le remplacement de toute histoire ou narration par un 'gestus' comme logique des postures et positions ; la recherche d'un minimalisme ; l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents ; la conquête de dissonances gestuelles…[356]

[353] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.,* p. 96.
[354] *Ibid.,* p. 78.
[355] Chevallier interprète qu'« il y a une légèreté de l'image qui garantit la profondeur des singularités qui la parcourent, la traversent et la percent » et que cette image dissipative est *trouée* dans le sens où Deleuze s'intéresse au 'entre' qu'il y a à l'intérieur même d'une image. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 115.
[356] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.,* p.83.

Ainsi étant, pour jouer *Quad,* « [i]l faudrait une expérience de danse qui réponde aux hiatus, [à] la ponctuation, [à] la dissonance[357] » présente dans cette pièce, quoiqu'elle ne soit pas une chorégraphie, mais une « réalisation télévisuelle qui aborde avec ses moyens spécifiques le corps en mouvement[358] », comme l'indique Pedro Kadivar dans l'article « Beckett, chorégraphe ? ». Néanmoins, c'est bien le mouvement, son prolongement dans le temps et son épuisement dans l'espace qui rend possible l'avènement de l'Image, puisque « vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, derrière votre dos[359] ». Comme nous avons vu, c'est dans cette intervalle créatif que résident la « tension interne » et la forme que prendra l'évènement. La danse est donc vue comme une bonne réponse aux intervalles qui se font entre le texte et les voix et qui veulent, en leur union, épuiser le sujet et les objets de la scène.

Malgré l'importance du corps dans cette opération, Deleuze indique à la fin du texte que l'épuisement proposerait plutôt un « théâtre de l'esprit » ; à première vue, il se situe aux antipodes d'un théâtre qui place le corps en premier plan. Selon ses mots, ce théâtre va

> non pas dérouler une histoire, mais […] dresser une image ; les mots qui font décor pour un réseau de parcours dans un espace quelconque ; l'extrême minutie de ces parcours, mesurés et récapitulés dans l'espace et dans le temps, par rapport à ce qui doit rester indéfinité dans l'image spirituelle ; les personnages comme 'sur-marionnettes', et la caméra comme personnage ayant un mouvement autonome, furtif ou fulgurant, en antagonisme avec le mouvement des autres personnages […].[360]

[357] *Id.*
[358] Pedro Kadivar, « Beckett, chorégraphe ? À propos de Quad de Samuel Beckett » dans *Études théâtrales, Théâtre et Danse*, art. cit*.,* p. 73-79.
[359] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1.* Éditions de Minuit, 1983, p. 9.
[360] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.,* p.99.

Un théâtre de l'esprit indique que les mouvements surgissent dans la psyché, comme c'était le cas dans *Différence et Répétition*, pour se répandre ensuite dans le corps et dans l'espace. Dans ce sens, le théâtre est aussi une métaphore des séries de mouvements, de rencontres et de différenciations qui se donnent à l'intérieur d'un sujet, qu'il soit agent de la scène ou récepteur de l'image. Métaphore aussi des mouvements qui s'agencent pour créer de la pensée et pourquoi pas du théâtre de la pensée et de la dramaturgie[361], lien que l'on verra se tisser davantage pendant l'analyse du corpus.

Le théâtre contemporain a aussi rendu aux acteurs-danseurs le rôle que Deleuze attribue à la caméra dans la dernière citation. La caméra que Deleuze observait dans le théâtre de Beckett, qui avait « un mouvement autonome, furtif ou fulgurant, en antagonisme avec le mouvement des autres personnages » est aujourd'hui assez souvent sur scène et parfois entre les mains des personnages eux-mêmes. Ainsi, Christiane Jatahy propose une adaptation des *Trois sœurs* de Tchekhov, *What if they went to Moscow?*[362] où l'un des personnages porte une caméra à la main et fait des images qui sont projetées, au même moment, dans la deuxième salle qui voit seulement la version filmée du spectacle qui est en train d'être joué dans la première. Si l'on laisse de côté la caméra en tant qu'objet, nous pouvons trouver dans le théâtre contemporain des personnages ayant ces mouvements autonomes qui pourraient tout à fait « faire l'image ». Dans *4.48 Psychose* de Sara Kane, mis en scène par Sara Llorca[363], un personnage dansant, qui n'est pas présent dans le texte dramatique, constitue une sorte de présence automne et fulgurante par la différence imposée par sa danse, en contrepoint à la protagoniste.

La dernière citation de Deleuze nous montre également la limite de sa réflexion dans le domaine théâtral. À l'époque de la rédaction de

[361] Cf. Joseph Danan, *Théâtre de la pensée,* Éditions médianes, 1995.
[362] Christiane Jatahy, *What if they went to Moscow?,* d'après *Les Trois Soeurs* d'Anton Tchekov. Vu en mars 2016 au Théâtre de la Colline, Paris.
[363] *4.48 Psychose* de Sara Kane, mis en scène de Sara Llorca et Charles Vitez, joué au Théâtre de l'Aquarium en février 2016.

« L'Épuisé », et jusqu'aux derniers jours de sa vie, Deleuze voyait plus d'intérêt au cinéma et à la télévision qu'au théâtre parce que, selon Chevallier, il « n'arrive pas à le penser comme un enchaînement d'images[364] ». Ce que Deleuze voit dans les textes de Beckett et ce qui l'intéresse fortement est la capacité de démembrer les signes et de faire surgir de leur friction, de leur superposition, quelque chose d'inattendu, à l'image du cinéma de Jean-Luc Godard et de la peinture de Francis Bacon et à l'image d'un théâtre qui viendra s'affirmer seulement après sa mort.

*

Dans la conclusion de son livre, Chevallier propose quelques chemins de réflexion qui relient l'action des opérations deleuziennes (*répéter, minorer, épuiser*) les unes aux autres à la lumière des exemples théâtraux. Ces chemins de réflexion seront présentés dans le cadre de l'analyse de notre corpus, quand nous nous servirons d'eux pour analyser les scènes choisies. Pour l'instant, il faudrait retenir que « la stratégie de l'épuisement semble alors la plus radicale, celle de la minoration la plus nécessaire et celle de la répétition la plus vivante[365] » et que l'*épuisement = répétition de la minoration*[366]. De plus, les trois opérations, quoique leurs mécanismes soient différents, partagent le même objectif : celui de promouvoir des relations « ouvrantes » qui produiraient de la pensée notamment chez le spectateur. Chevallier souligne l'importance du spectateur dans ces processus car, selon lui, plus tôt on inclut le spectateur dans la réflexion sur un spectacle, plus proche on est de transformer les relations et les pensées qui le soutiennent : plus proche on serait de transformer la scène théâtrale. Ce serait le chemin le plus court pour faire exploser non seulement le rapport scène-salle, mais aussi les éléments fixes et majeurs de la représentation[367].

[364] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 117.
[365] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 120.
[366] *Id.,* p. 124.
[367] *Ibid.,* p. 123-124.

Pour donner suite à la conclusion de Chevallier, il ne serait pas nécessaire de toujours combiner les trois opérations pour aborder la scène théâtrale. À la lumière d'un autre texte de Deleuze*, Le Pli, Leibniz et le baroque* et en s'appuyant sur l'exemple d'*Inferno* de Castellucci, Chevallier constate que dans ce dernier spectacle, il n'y a pas d'éléments à soustraire, ni de répétitions menant à l'épuisement, mais plutôt quelque chose que se « déplie devant notre regard[368] ». Dans *Le Pli*, écrit quatre ans avant « l'Épuisé », Deleuze propose de penser à une scène qui évolue dans le mouvement du déploiement physique tout en conduisant à « un écartement psychique – *spirituel*, celui du cœur[369] » selon Chevallier.

> D'un côté la scène déplie, et, de l'autre, le spectateur est troué. Mais la première n'ouvre pas le second. La scène expose ; le spectateur opère son propre écartement/écartèlement. Il opère le trouement. (…) C'est parce que l'un déploie que l'autre se l'ouvre. Si le spectateur se glisse par un trou, c'est un trou qu'il a lui-même ouvert. L'ouverture n'est pas du plateau, mais, de par ce que le plateau produit en se déployant, dans celui qui regarde : des écarts.[370]

C'est alors à la scène de se déplier et au spectateur d'opérer les trous et se glisser dedans. Chevallier voit dans *Le Pli* un portrait plus juste des pratiques actuelles de la scène, dans la mesure où il comprend que ce « qui a manqué à Deleuze quand il pensait l'image au théâtre » c'est un « déploiement du théâtre pour une puissance ouvrant de la vision[371] » et une compréhension plus large du fait que le théâtre peut permettre au spectateur de « se glisser hors de soi[372] ». Sur ce point, il rejoint Rancière qui dit que « l'œuvre y est la station de l'esprit hors-de-soi[373]». C'est ainsi que

[368] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 127.
[369] *Id.*
[370] *Ibid*., p. 128-129.
[371] *Ibid.,* p. 129.
[372] *Id.*
[373] Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » dans *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Dir. Eric Alliez, Synthélabo, 1998, p. 534.

Chevallier indique le déploiement comme une possible quatrième opération, peut-être plus à même de rendre compte du geste théâtral contemporain[374].

Il termine son livre par la réflexion que nous avons brièvement présentée dans l'introduction et qui justifie notre intérêt pour la philosophie deleuzienne. Chevallier traite notamment de l'externalité que Deleuze confère souvent au théâtre et de sa capacité d'intégrer d'autres arts sans que ceux-ci perdent leurs traits caractéristiques. Il aurait trouvé dans ce théâtre intégrateur une possible dynamique qui potentialise le présent par le fait de brouiller les références propres à la représentation[375]. Le « véritable *théâtre* » que Deleuze mentionne dans *Différence et Répétition* est porteur de cette dynamique et configure ce que Chevallier appelle « le parangon du geste artistique contemporain[376] ».

> Le geste théâtral contemporain semble plus relâché et détendu, décomplexé et léger, qu'il y a quelques années, c'est précisément parce qu'il se défait des obligations quant au recours à tel ou tel élément supposé imprescriptible pour le faire théâtre, parce qu'il veut ce 'rien' qui, nous suggère Deleuze, définit en propre ce faire-là et le rend 'véritable'. Inversement, dès lors qu'il est voulu, ce 'rien' ouvre à une 'véritable' réorientation des manières d'opérer de la scène.[377]

Puisque « la philosophie est la théorie des multiplicités » selon Deleuze et que « ce qu'il analyse du plateau nous donne à penser la multiplicité des pratiques scéniques d'aujourd'hui », il y aurait effectivement une philosophie du théâtre chez Deleuze selon Chevallier. Cette philosophie nous serait de grand service, car elle favorise « non plus le

[374]Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », art. cit.
[375] « Une dynamique *autre*, une dynamique dans laquelle les référents externes et communs sont tout autant absents qu'inutiles, et qui permet la mise en relation immédiate des singularités en présence - plus encore : une dynamique qui favorise la production des liens inédits entre singularités éloignées. » Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 141.
[376] *Ibid.,* p. 137.
[377] *Ibid.,* p. 138.

théâtre *seul*, mais le théâtre *avec* (…)[378] » d'autres singularités, *avec* d'autres arts par la réorientation qu'elle propose avec ces opérations scéniques.

Il y aurait aussi une esthétique, une « idée de la pensée[379] » selon Jacques Rancière, qui découle de cette philosophie combinatoire d'affects et de percepts. Cette manière de penser l'art, qu'elle soit vivante ou picturale, configure une esthétique qui vient rendre justice au sensible « inconditionné[380] ». « L'œuvre est marche au désert[381] » et sa pensée repose sur les métamorphoses qui se font dans le vivant. Tout comme la dramaturgie du corps et du sensible[382], l'esthétique deleuzienne se réfère à un changement de perspective par la rencontre avec un autre qui passe d'emblée par le domaine du corps, et conséquemment par celui de la différence.

[378] *Ibid.,* p. 143. Les deux citations d'avant sont dans la même page.
[379] Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », art. cit*.,* p. 525.
[380] *Ibid.,* p. 530.
[381] *Id.*
[382] Tel que nous l'avons vu aux pages du chapitre 3.

III. Le geste dansé : une voie théâtrale entre le sentir et l'agir

Au cours du précédent chapitre et par l'étude de notre triade théorique, nous avons cerné une certaine disposition psycho-physique de l'être qui danse sur scène, disposition caractérisée par une certaine perméabilité et par une certaine ouverture. Cette dernière est identifiée par Gilles Deleuze, qui voit dans l'acteur-danseur la configuration idéale pour effectuer la matérialisation des mouvements de la psyché. L'ouverture est également identifiée par Jerzy Grotowski qui comprend que l'*actuant* travaille pour faire de son corps à la fois un réceptacle et un véhicule pour les impulsions subtiles et inconnues. Enfin, elle est aussi remarquée par Rudolf Laban qui entend que le mouvement dansant devrait venir d'une compréhension de la vie intérieure, source de toute action et tout mouvement. Ces questions-là sont posées car, en plus de la nécessité artistique de délivrer sur scène quelque chose qui touche profondément et véritablement le spectateur, il y a fondamentalement ici le spectacle, c'est-à-dire plus précisément la présentation.

Préoccupé par l'avenir du théâtre et essayant de répondre aux gens qui allaient vers lui pour apprendre les arts de la scène à partir de sa conception de *l'art comme véhicule*, la manière de l'*actuant* de faire communiquer corps et esprit, Grotowski explique dans l'un de ces derniers textes :

> Est-il possible de travailler dans la même structure performative sur les deux registres : sur l'art comme présentation (pour faire un spectacle public) et en même temps sur l'art comme véhicule ? C'est ce que je me demande. Théoriquement, je vois que ce cela doit être possible.[383]

[383] Jerzy Grotowski « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », *op. cit.,* p. 197/198.

Il est très réticent sur ce point, néanmoins - il le mentionne à la fin - *cela doit être possible.* Il devrait y avoir une manière de faire communiquer tout ce travail sur soi, sur l'*actuant*, de manière spectaculaire. Mais comment ? Il ne donne pas la réponse. Toutefois, d'après ce que nous avons pu voir au fil de notre étude des liens entre la danse, le théâtre et la philosophie, nous pourrions émettre l'hypothèse que la danse contemporaine aurait créé une forme spectaculaire qui permet exactement cette exposition à un public, cette mise en scène du *travail sur soi* que prévoit *l'art comme véhicule*. Par son détachement de la nécessité de transmettre un sens, de raconter une histoire, la danse peut être un moyen d'unifier les deux courants délimités par Grotowski, *art comme présentation* et *art comme véhicule*, et apporter sur scène ce travail intense qui ne nous implique pas forcément dans une narration, mais directement dans une sensation. Selon Grotowski, « les deux extrémités de la chaîne (l'art comme présentation et l'art comme véhicule) doivent exister[384] » et la danse, telle qu'elle est incorporée aujourd'hui dans le théâtre contemporain, pourrait bel et bien faire le pont entre elles.

Du corps à la corporéité

Le corps, le fondement de nos interrogations, est cependant et par excellence le domaine de la danse. Et celle-ci convient que la notion même de *corps* pourrait être vue autrement. Nous allons voir comment la notion de *corporéité,* dans l'acception de Michel Bernard, permet de mettre en relief l'aspect le plus rhizomique du corps et comment cet aspect rejoint l'action du corps sur scène, tel que le comprend notre triade théorique.

Dans l'ouvrage *Vu du geste,* Christine Roquet reprend la définition de la *corporéité* du philosophe Michel Bernard : dans la lignée des phénoménologues et des poststructuralistes, celui-ci voit le corps comme un événement, comme un réseau de multiples facteurs, un ensemble qui réunit

[384] Jerzy Grotowski « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule »*, op. cit.,* p. 201.

« la sphère personnelle (pulsions, émotions, interdits et permissions, apprentissages…) » et « un contexte plus large (mythes, représentations, idéologies)[385] ». C'est pour s'esquiver des évidences et des réductions portées par l'idée d'un corps comme une entité fermée que Bernard propose de parler plutôt d'un réseau nommé *corporéité.*

La *corporéité* est ainsi composée de quatre structures : la structure somatique (anatomique), la structure coordinative ou kinésique (l'organisation du mouvement), la structure perceptive (la perception esthétique de nous-mêmes dans l'environnement qui nous entoure) et la structure symbolique (celle de la psyché, l'image du corps qui « touche l'inconscient[386] »). Selon Roquet, ces structures ne désignent pas « une ossature circonscrite et immuable » mais « un ensemble organisé des rapports entre divers éléments[387] ». C'est ainsi que, dans le domaine de la danse,

> ce qui continuera alors par la suite d'être nommé « le corps » ne saura être envisagé comme la matérialisation provisoire et visible, l'émergence d'un feu croisé de forces, de dynamiques (pulsionnelles, historiques, culturelles, sociales) qui traversent ledit « corps » (anatomique), non sans y laisser des traces.[388]

En danse, l'usage du terme « corps » serait donc réducteur, car il « ne rend pas compte de la dimension matérielle et sensible de notre vécu[389] ». La notion de *corporéité*, considérée comme « une manière singulière d'agir-percevoir au sein d'un environnement[390] » trouve toute sa place dans la conception des corps sur scène de notre triade théorique. Même s'ils n'emploient pas le terme de Michel Bernard, le travail du *Performer* de Grotowski, de l'acteur-danseur de Deleuze et de Laban passe par une

[385] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 23.
[386] *Ibid.,* p.26. La dernière citation est attribuée à Hubert Godard, « Des trous noirs » *Nouvelles de danse*, n°53, Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.
[387] *Ibid.,* p. 24.
[388] *Ibid.,* p. 41.
[389] *Ibid.,* p. 22.
[390] *Ibid.,* p. 41.

compréhension de ce que le corps est un lieu de passage pour d'autres instances : perceptive, symbolique, coordinative et anatomique, instances incluses dans la *corporéité* telle que la définit Bernard. L'usage des termes comme l'*acte mental-corporel* de Laban, le *Je-je* et le *corps de l'essence* de Grotowski démontrent clairement la compréhension de la complexité des pouvoirs d'un corps, des instances qui le composent, et de la navigation constante entre structures différentes. Les êtres « doubles » auxquels ces termes font référence sont conscients de ces structures et les emploient dans le travail scénique (quand *art comme présentation* il y a). Même si notre triade théorique n'emploie pas le terme de *corporéité*, elle comprend le corps de l'*actuant* comme un *véhicule* traversant de multiples routes, telle une manifestation psycho-physique fonctionnant comme un réseau phénoménologique. Cela dit, ils sont en accord avec l'évolution de la pensée du corps en danse. Nous allons tout de même garder la terminologie de nos auteurs principaux et continuer à employer le terme *corps*, auquel la notion de *corporéité* a permis d'apporter quelques éclairages supplémentaires.

Corps et dramaturgie

Le corps que Grotowski préfère n'est pas celui d'un virtuose ou d'un athlète qui accomplit avec aisance tous les exercices plastiques dans une approche rationnelle. Le corps qui l'intéresse est le corps « défié » qui fait face à « l'impossible ». Un corps défié par les difficultés presque insurmontables « devient un canal ouvert aux énergies et trouve la conjonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie ('la spontanéité')[391] ». Le virtuose n'est pas non plus une cible d'intérêt pour Laban. Celui-ci serait trop attaché à l'adresse, à la représentation, et pas au type de jeu qui va chercher ce que Laban valorise, à savoir une « qualité révélatrice, qui illumine les profondeurs secrètes de la nature humaine » et « [recouvre] les qualités perdues, mais essentielles[392] ».

[391] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule »*, op. cit.,* p. 194.
[392] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 27-28.

L'ouverture soulignée par Grotowski est révélatrice, et c'est elle que Thomas Richards évoque à propos d'une expérience avec l'exercice de la *Main Action* :

> Son courant organique [celui de son corps] commençait à parler assez fort pour que le mental ne puisse plus bloquer ni l'entraver aussi facilement. Et le mental commençait à apprendre à quel moment être passif, ou à parler positivement, afin d'aider à débloquer ce processus du corps, tout en veillant, en même temps, à ce que la structure soit maintenue. Avec d'autres mots, le mental commençait à apprendre qu'il n'était pas l'unique souverain, que le corps lui aussi avait *sa propre façon de penser,* si le mental le laissait faire son travail.[393]

Grâce à cet exercice, Richards comprend qu'il existe un fin équilibre entre la pensée mentale et la pensée du corps et que son rôle en tant qu'*actuant* est celui de savoir à quel moment faire parler l'un ou l'autre. Savoir visualiser la « pensée toujours en train de se faire[394] » dans son propre corps et savoir identifier d'où elle provient demande la « prévalence d'une intelligence sensible[395] ». Cette intelligence, nous l'avons vu, est aussi demandée aux dramaturges qui aujourd'hui se placent dans un champ interdisciplinaire. Si nous faisons un parallèle entre le travail de Richards et l'exercice de la dramaturgie, nous verrons que le corps, tel que travaillé pour Richards dans l'exemple de la citation supra-citée, aborde les deux fonctions de la dramaturgie que nous avons repérées[396] : la fonction structurante de la création, et l'approche sensitive et intuitive dominée par le travail du corps. Si ce travail était voué au plateau, à *l'art comme présentation*, nous pourrions dire que Richards offre, dans cet exercice, la création de tout ce dont la dramaturgie a besoin pour exister :

[393] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski*, *op. cit.,* p. 116.
[394] Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) » art. cit., p. 11.
[395] « Corps » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, op. cit.,* p. 28.
[396] Voir le chapitre « Dramaturgie, entre danse et théâtre ».

> l'*action* (de l'action, quelle que soit l'acception que l'on donne à cette notion, jusqu'à sa transformation en mouvement, comme j'ai essayé de montrer), le *théâtre* (car autrement je poserais que nous sommes dans des usages métaphoriques, ou dérivés, du mot) et la *pensée.* La dramaturgie serait la mise en circulation de l'énergie qui émane de ces trois pôles.[397]

Le travail tel qu'il est mené avec Grotowski travaille la sensibilité des *actuants* sans pour autant nier la structure. Bien au contraire, la structure est la clé pour que la sensibilité trouve la voie ouverte de la création. Il semble que la disposition corporelle de l'*actuant* ou du *Performer* - pour revenir à la présentation (car nous ne pouvons pas parler de dramaturgie sans une scène et sans spectateurs) - réunit la matière de travail des deux types de dramaturgie repérés, et pointe une compréhension très contemporaine de cet exercice ; le corps étant le « fait scénique[398] » majeur qui unit la « dramaturgie-à-même-le-corps[399] » avec la « dramaturgie-structure ». L'une trouve son appui dans l'autre pour évoluer et se constituer.

Constituant la forme par l'enchaînement des efforts et des actions physiques, tout en nourrissant le sens du mouvement, le *performer* offre à la scène une double couche dramaturgique, tel qu'indiqué par Bart Van den Eynde :

> La structuration de la danse peut tout à fait être très formelle. Poser des questions de vitesse, de lenteur et d'organisation scénique du tout, c'est faire de la dramaturgie. Même sans narration théâtrale, la question de l'organisation se pose toujours dans ces termes, puisqu'il s'agit de mouvements. Il y a du sens dans le mouvement, le travail technique du corps a lui-même du sens et un travail de forme pure pose tout autant de

[397] Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) » art. cit., p. 11-12.
[398] Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », art. cit., p. 9.
[399] Laura Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine », art. cit., p. 88.

> questions dramaturgiques qu'un travail moins formel.[400]

La « dramaturgie à inventer pour la danse[401] » que cherchait Laban au début des années 1920 se trouve peut-être dans cette compréhension, tout d'abord en ce que la dramaturgie agit sur les formes non dramatiques - tel que le sens des mouvements - et également en ce qui, à la limite du corps, nous donne de la matière à penser. Dans l'acception de notre triade (Deleuze, Grotowski, Laban), le corps cherche l'équilibre entre ces manières de penser, entre corps et esprit ; c'est ainsi que la pensée *du* corps et la pensée *par* le corps - qui danse parce qu'il est en équilibre entre le mental et l'organique, entre la chair et l'esprit - collabore à cette conception contemporaine de la dramaturgie, tout en lui donnant de la matière pour se définir. Et si le corps et la dramaturgie se rencontrent, dans notre cas, c'est parce qu'il y a un geste qui les lie et les traverse. Ce geste plus englobant est un *geste artistique par essence indisciplinaire[402]* ouvert tant à la pensée qu'à la sensibilité. Puisque *indisciplinaire* dans son mouvement créateur, ce geste traverse la danse et le théâtre sans faire de différentiation.

Déclarer le geste

Laban voyait, à l'aube du XXème siècle, que « l'action extérieure (du corps dansant) est subordonnée au sentiment intérieur[403]». Cette approche qualitative du mouvement, fondé par Laban et épousé largement par les études en danse, essaye de relever le défi de cerner le geste dansé dans sa pluralité rhizomique, pour reprendre la formule deleuzienne. Selon Roquet, « [l]e choix du terme de 'geste' pour parler de l'expressivité (comme l'acte humain, aussi minime ou infime soit-il, *fait sens* pour celui qui le perçoit)

[400] Bart Van den Eynde, « Le dramaturge est un roi sans royaume » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* art. cit*.,* p. 13.
[401] Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations. », art. cit, p. 19.
[402] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit.
[403] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 22.

répond à la singularité d'une démarche[404] ». Hubert Godard, de son côté, explique qu'il faut

> distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement – et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses **dimensions affectives et projectives**. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine.[405]

En conséquence, dans *Vu du geste,* l'ouvrage qui nous aide à mieux comprendre l'enjeu contemporain de l'analyse du mouvement dansé, Christine Roquet préfère utiliser plutôt le terme du « geste » que celui du « mouvement » et plus encore, elle démontre la « nécessité impétueuse de dire le geste plutôt que le "corps"[406] ». Et la raison qu'elle nous donne est que

> la réinterrogation incessante du geste et de sa perception ainsi que le nécessaire accès à une abstraction de leurs savoirs peuvent nourrir la pratique des danseurs et danseuses et leur offrir l'occasion de penser *depuis* celui-ci. La mise en lumière de ces savoirs situés proposée ici a pour principal dessein de renvoyer en miroir l'extrême richesse non pas de *ce que peut un corps* (Spinoza) mais de *ce que peut un geste*. […] nous postulons ici que c'est au cœur du geste lui-même que réside le gisement du *potentiel créatif* de toute danse.[407]

Le geste est ainsi le grain expressif du mouvement, il est le moteur de la *corporéité* car, comme Hubert Godard l'explique, « c'est le geste qui

[404] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 50.
[405] Hubert Godard, « Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, La danse au XX^e^ siècle, Paris : Bordas, 1995, p. 225. Cité dans Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 50.
[406] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 115.
[407] *Ibid.,* p. 19.

fabrique le corps[408] ». Le geste possède des savoirs situés, il porte des imaginaires et des sensations. Penser depuis le geste, c'est penser depuis une prise de position toujours variable ; l'ancrage étant dans le sentir et dans le mouvoir. Dans son ouvrage, Roquet cite une interview où Didi-Huberman s'exprime au sujet du geste. À son tour, il préfère ne pas le définir, car cela reviendrait à l'enfermer :

> Il n'y a pas (de geste) en général. Il n'y a donc pas d'ontologie possible, de définition universelle du (geste). (Les gestes) sont toujours pluriels, ils prennent position ; c'est-à-dire qu'en se situant les uns par rapport aux autres dans un montage ils créent des configurations, (des mélodies cinétiques expressives.).[409]

Le geste ne devrait donc pas avoir une définition, car celui-ci est une prise de position psycho-physique toujours liée à un contexte d'émission, avec une histoire toujours variable. Roquet le confirme : « Donner la supposée signification d'un geste, c'est négliger le fait que, même en tant que signal codifié, le geste reste redevable d'un contexte spatio-temporel et culturel précis[410] ». Il n'y aurait donc « pas de geste sans histoire[411] ». Pas de geste sans une trace, sans un héritage, sans une marque. Parler de geste dansé devient donc évoquer un réseau qui danse, une complexité affective, historique et culturelle qui se meut, portant la charge de son existence toujours connectée à un contexte précis. Nous pouvons penser que ce contexte peut être l'univers d'un metteur en scène, et que ce geste dansé peut être une manifestation de son propre geste artistique.

---

[408] Hubert Godard, « Le geste manquant », *IO, Revue de psychanalyse,* n°5, 1994, p. 73. Cité dans Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 40.
[409] Entretien avec Georges Didi-Huberman, *Télérama*, n°3283, cité dans Christine Roquet, *Ibid.,* p. 46.
[410] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 47.
[411] *Ibid.,* p. 48.

Le geste artistique

Nous pouvons constater une utilisation de plus en plus courante du mot *geste* dans plusieurs disciplines : geste théâtral[412], geste de composition[413], geste dramaturgique[414], geste de metteur en scène[415], geste artistique[416] sont autant de mots qui sautent aux yeux et retentissent à nos oreilles en ces temps-ci. Jean-Frédéric Chevallier enquête sur la notion de geste en études théâtrales depuis des années. En 2004, il organise un colloque au Mexique intitulé « Le geste théâtral contemporain[417] » dont découle notamment son article « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles[418] ». Mais avant de parler de la contribution de Chevallier dans la compréhension du mot « geste », il convient de faire un détour. Dans la même lignée et quelques années plus tard, la revue *Études Théâtrales* publie un numéro dédié au « geste de témoigner ». Dans ce numéro, nous trouvons l'article « Témoins d'une présence[419] » de Joseph Danan où il explique que :

> Le geste se fait geste artistique d'être accompli sur une scène, devant un public. Mais il était déjà là, en attente du théâtre, dans la vie. Un témoin vient à la barre : c'est la naissance même du geste. La barre, au théâtre, c'est la rampe. Et l'audience, c'est le public. Pas de geste de témoigner qui ne prenne en compte ce dispositif élémentaire.[420]

[412] Léonor Delaunay, Véronique Muscianisi (Org.) « Variations autour du geste théâtral » *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°287, décembre 2020.
[413] Tiago Rodrigues « Urgence du citer » dans B. Boisson, L. Fernandez, E. Vautrin (org), *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Les presses du réel, 2021.
[414] Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier, « Où commence la dramaturgie ? », *Traduire*, 223 | 2010, 89-101.
[415] Intitulé d'une formation donnée par Jean-Yves Ruf dans le cadre de *l'Afdas.*
[416] Joseph Danan « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit.
[417] Jean-Frédéric Chevallier (dir.), Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo, Mexico D. F., Proyecto 3/ UNAM/ Escenologia, 2004.
[418] Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », dans L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales n. 36, automne 2004.
[419] Danan, Joseph. « Témoins d'une présence », *Études théâtrales*, vol. 51-52, no. 2-3, 2011, pp. 124-128.
[420] *Id.*

Un geste devient artistique parce qu'il se déploie face à quelqu'un et active la dimension relationnelle de l'art. Donc, qu'il soit un geste théâtral, de composition, de mise en scène, ou autre, dans le nucléon de tout geste se trouve une voie de dialogue. Cette voie toujours relationnelle, ce geste artistique est, comme nous l'avons vu dans le dernier article de Joseph Danan, *indisciplinaire ;* en essayant de traduire le néologisme, le geste artistique est interdisciplinaire et intempestif et c'est avec cette compréhension que nous revenons à la contribution de Chevallier. Le geste artistique aurait donc une capacité innée à embrasser les différences, et dans ce mouvement d'intégration qui ne regarde ni les étiquettes ni les prénoms, le geste, au théâtre, devient combinatoire. Chevallier explique dans la conclusion de *Théâtre du présenter* :

> Le théâtre aujourd'hui combine (…). Ce qu'une telle 'dimension artistique large' permet, c'est tout à la fois d'embrasser (le geste inter- ou multidisciplinaire) et de traverser (le geste transdisciplinaire) les différents champs artistiques. Mettre en lien les arts, c'est étendre le terrain d'un exercice du geste combinatoire, et, par-là, multiplier les possibilités de connexion rhizomatiques : la production réelle de 'et'. Mettre en lien les arts, c'est potentialiser *tous* les arts.[421]

Dans sa lecture, le geste devient le moteur d'une combinaison qui ignore des disciplines, et c'est cette combinaison même qui fonde le geste théâtral contemporain. Selon ses mots, « il s'agit de singularités et il s'agit de les conjuguer. Il y va d'une conjonction, d'une combinaison, d'agencement de différences[422] ». Le théâtre serait l'art par excellence du geste combinatoire et cet art de conjuguer serait la caractéristique même du métier du metteur en scène[423].

---

[421] Jean-Frédéric Chevallier, *Théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 347-348

[422] *Ibid.,* p. 358.

[423] « Le geste de combiner des éléments hétéroclites et souvent empruntés à des champs extérieurs à la pratique de l'artiste ou du commissaire d'exposition qui choisit de les présenter ainsi, est un geste de metteur en scène de théâtre. ». *Ibid.,* p. 355.

Si nous revenons aux études en danse, la définition du geste dansé de Roquet nous montre à quel point celui-ci engage une combinassions majeure entre le sentir et l'agir : « cette liaison intime entre le percevoir, le geste, et le fond(s) tonico-postural-émotionnel est donc compréhensible à la seule condition de ne pas séparer conceptuellement ce qui dans l'expérience est inséparable, c'est-à-dire sentir et agir[424] ».

Sentir et agir, ces deux actions qui définissent le geste dansé, sont aussi *indisciplinaires* - dans le sens qu'emploie Joseph Danan pour définir le geste artistique - parce qu'elles proposent cette mise en contact physico-physique. Au théâtre, la séparation entre agir et sentir devient également moins envisageable. Selon Chevallier, c'est exactement cette confluence qui est caractéristique du *théâtre du présenter*. Ainsi, ce que propose le geste dansé aujourd'hui rencontre l'opération du théâtre combinatoire et devient un très bon exemple de la manifestation poétique et esthétique des arts du présenter.

La poétique du geste dansé

Pour exemplifier la manifestation poétique du geste dansé, nous avons choisi de mentionner une expérience vécue par Christine Roquet et détaillée dans son livre[425]. Germaine Acogny, chorégraphe sénégalaise cherchant à garder la trace de son travail, demande à Christine Roquet de le transformer en une méthode lisible et appréhensible pour les futurs danseurs et danseuses. Roquet part à sa rencontre mais trouve la tâche plus ardue que prévu, car elle se voit dans l'impossibilité de transformer en code ce qui, selon elle, relève plutôt du poétique. L'exemple qu'elle nous donne nous paraît très éclairant. Germaine Acogny et son groupe de danseurs partent au bord de la mer et s'installent entre les arbres et les roches qui sillonnent la côte pour faire un premier travail d'improvisation. Après ce

[424] Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.,* p.70.
[425] Christine Roquet, « Voyage dans l'imaginaire des sables » dans *Vu du geste*, *op. cit*., p. 71-79.

travail, les danseurs et les danseuses marchent jusqu'au studio, localisé non loin de la plage. Le travail et les gestes dansés qui ont suivi cette improvisation, témoigne Roquet, lui « paraissent alors très 'habités', très 'chargés' (…). Nul doute que la mémoire perceptive mise en éveil fait ici basculer cette dimension de la technique vers une poétique du geste[426] ». La méthode d'Acogny amène la chercheuse à « penser l'analyse des techniques davantage comme la rencontre, chaque fois singulière, avec une *poétique* du geste[427] ». Cette manière de travailler qu'elle n'a pas réussi à transcrire en méthode émanait, en citant Laurence Louppe, de ce « chemin que suit l'artiste pour parvenir au seuil où l'acte artistique s'offre à la perception[428] », ce chemin dont il est question dans la poétique. C'est « l'ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l'œuvre[429] », un ensemble mouvant, indéfinissable, tel le geste dansé. La constante repérée est cet agencement personnel des outils de création, qui trouvent une voie dansée pour se faire percevoir.

Cet exemple nous montre que penser le geste dansé engage une analyse poétique de la danse au théâtre plus qu'une analyse des techniques utilisées pour aboutir à tel ou tel geste dansé. C'est cette approche qui sera privilégiée dans notre étude.

L'imaginaire du geste dansé

Comme nous avons vu plus haut, depuis Michel Bernard, la danse pense le sentir et l'agir ensemble, et le geste dansé apparaît comme porteur d'un processus que nous pourrions appeler « dramatique » en nous appuyant à la réflexion suivante du philosophe. Roquet nous explique que, selon Bernard,

> un mécanisme de projection de fictions, un jeu de simulacre, anime le fonctionnement dynamique du sentir. Comme le sentir et l'agir sont, nous l'avons vu, intrinsèquement liés, ce

[426] *Ibid.,* p. 78.
[427] *Ibid.,* p. 79-80.
[428] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.,* p. 19.
[429] *Id.*

> processus fictionnaire se trouve donc au fondement du travail du geste dansé.[430]

Un jeu de simulacre serait au carrefour de la rencontre entre le sentir et l'agir, et c'est lui qui semble permettre la création de toute *corporéité* et de tout geste dansé qui découle de celle-ci.

> Selon Michel Bernard, l'imaginaire est donc à la source du fonctionnement de notre sentir, ce par quoi se définit toute corporéité, mais, profondément, ce qui articule, de façon souterraine, 'nos manières de sentir, d'exprimer et de dire', bref, 'l'imaginaire est dans la sensation'. L'imaginaire est donc envisagé ici comme processus dynamique (…).[431]

Dans la dynamique intrinsèque au geste dansé, il y aurait donc une fictionnalisation, « une puissance du faux » pour citer Deleuze, qui nourrit son existence et sa réception. C'est ce que défendait Laban dans sa théorie des *Efforts*, avec moins de moyens et avant même les phénoménologues. Cette part de fiction constitutive du geste dansé est aussi repérée dans la lecture de Roquet de *Nourrir sa vie* de François Jullien :

> En nous transportant ailleurs (*méta-phorein*), la métaphore et/ou le 'comme si…' permettent de nourrir l'imaginaire qui sous-tend le geste dansé ; comme le souligne François Jullien, 'je n'ai plus à vouloir (je ne suis plus tendu vers), et c'est le monde entier qui, en m'é-mouvant, réagit à travers moi et de lui-même va me déployant.[432]

Ces réflexions nous permettent de cerner la puissance et le pouvoir du geste dansé : pour les *actuants,* il donne la possibilité de conjuguer le sentir et l'agir de façon poétique, en d'autres termes de fabriquer une

[430] Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit*., p. 103.
[431] *Ibid.,* p. 113.
[432] François Jullien, *Nourrir sa vie : à l'écart du bonheur*, Paris : Seuil, 2005, p. 14. Cité dans Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit*., p. 105.

connexion entre le corps, l'esprit et l'imaginaire qui lui est propre et qui fait de son geste dansé quelque chose d'inaliénable, d'irremplaçable et de totalement particulier. C'est la raison pour laquelle le geste dansé est, nous l'avons vu, indéfinissable, incodifiable. Pour les spectateurs - c'est ce que va montrer Chevallier dans le *Théâtre du Présenter* - ce geste poétique venu de la scène (ce geste dansé pour nous) ouvre un champ de possibles lectures individuelles, de possibles ressentis toujours liés aux singularités de chaque individu. Le geste dansé, grâce à cette capacité à produire des non-dits et de catalyser des sensations, ouvre grand le champ à une pluralité réceptive, qui se fait conséquemment inclusive, mineure, intempestive et contemporaine. Pour Christine Roquet,

> la danse est 'à l'avant-garde de l'exploration de la dynamique du mouvement et de l'expérience sensible'. En effet, cette aptitude à traiter des informations reçues dans une modalité sensorielle donnée puis à les traduire dans une autre modalité sensorielle, ces jeux de croisements qui mettent en éveil l'imaginaire du spectateur sont la nourriture même du travail des danseurs et danseuses.[433]

Il semble que le théâtre, dans la mesure où il adopte le geste dansé, déclare son envie de jouer de ce pouvoir propre à la danse ; pouvoir qui, comme nous allons le voir en analysant notre corpus de pièces, constitue aujourd'hui l'une des forces du théâtre contemporain.

Quand le geste dansé relève d'un geste artistique

Nous avons vu dans le chapitre dédié à la dramaturgie que son exercice, en danse et en théâtre, tendent aujourd'hui à la confluence. L'état actuel des arts témoigne d'un état d'esprit non seulement tourné vers l'interdisciplinarité, mais axé également sur les poétiques et les esthétiques de l'art qui touchent les raisons moins que les sensibilités. Cette force du

[433] Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit*., p. 114.

geste dansé vient accompagner quelque chose qui l'englobe. La danse, telle que nous la verrons dans l'analyse du corpus artistique, n'apparaît pas sous une forme surprenante, comme dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* qui donne matière au prologue de cette thèse. Elle surgit, au contraire, incluse dans un bain scénique propre à chaque metteur en scène et fait partie de leur éventail dramaturgique. Elle ne provoque pas de rupture, elle ne nous invite pas à nous distancier d'un récit qui était raconté auparavant. Enfin, il n'y a pas de choc, pas d'effet de performance. Ces gestes dansés semblent être cousus dans les mailles de la dramaturgie de chaque spectacle et semblent correspondre à un autre geste, plus surplombant, qui est le geste artistique de chacun de nos metteurs en scène. Dans notre cas, ce ne sont pas les techniques de la danse qui sont au service de leur théâtre mais c'est plutôt la poétique de la danse qui surgit pour fabriquer un spectacle vivant *avec* d'autres éléments scéniques[434].

Les trois metteurs en scène choisis, Robert Wilson, Romeo Castellucci et Tiago Rodrigues, se rencontrent dans une appropriation de la poétique de la danse au sein de leur propres gestes artistiques, en étant conscients du pouvoir qu'a le geste dansé à proposer, de manière conjuguée, ce sentir et cet agir. En d'autres termes, leur pratique témoigne d'une conscience de cet assemblage *psycho-physique* présent dans les réflexions de Laban et de Grotowski et dont la production artistique invite sur le plateau des mouvements créatifs dignes de la réflexion philosophique de Gilles Deleuze. Avant d'entrer dans l'analyse des spectacles de Robert Wilson, Romeo Castellucci et Tiago Rodrigues, il convient toutefois d'aborder certaines caractéristiques des gestes artistiques de ces metteurs en scène. Il sera question de faire un point rapide sur le positionnement de chacun d'entre eux vis-à-vis des corps des *actuants* et de leurs potentialités.

[434] En faisant aussi appel à Giorgio Agamben, Chevallier explique que le geste « ne s'effectue jamais dans le but de produire mais de supporter, d'accompagne, d'aider. Dès lors être là *avec*, c'est aussi être là *pour*. » Jean-Frédéric Chevallier, *Théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 19.

Robert Wilson

Les acteurs dans les créations de Robert Wilson sont invités à habiter un certain temps et un certain espace qui englobent et régissent l'entièreté de la scène. Le titre de l'essai de Frédéric Maurin, « Temps pour voir, espace pour écouter » souligne l'importance structurante de ces deux éléments chez Wilson, de manière à nous indiquer que son geste de metteur en scène passe par l'invention d'une structure bâtie par ces deux éléments. Les corps sont sous-jacents, mais ils assument tout de même une grande responsabilité vis-à-vis de l'espace-temps wilsonien.

Comparables à des entités aux gestes stylisés, les corps chez lui sont rarement réalistes. Ils répondent à la recherche d'autres perceptions sensorielles du temps et de l'espace inspirée, parfois et par exemple, par des cas cliniques de « repli sur soi et [d]'apathie physique[435] », par des grandes personnalités du monde de l'art comme Marlene Dietrich, ou encore par le Nô Japonais. Ces corps, par une exploration minutieuse des gestes, doivent habiter une image dans une certaine durée. « Plus les acteurs bougent lentement, plus on voit les choses », dit Wilson. « Comme grossis sous la loupe ou disséqués par le scalpel, d'autres gestes apparaissent à l'intérieur du mouvement (…)[436] ». À cette fin, c'est la danse qui sous-tend[437] ces corps « sur-structurés » et qui leur permet de dévoiler un énorme vide. Selon Maurin, l'acteur wilsonien

> devient 'intéressant' précisément à proportion de ce rien. Le vide se gonfle, se remplit, s'enrichit de ce qu'il n'est pas et que, n'étant pas, il permet d'imaginer. (…) ce vide où l'on respire, cet éther qui dilate la perception comme sous l'effet d'un appel d'air : appel au regard, appel à constituer le regard sur la part manquante de l'image, c'est-à-dire sur l'imaginaire.[438]

[435] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, Temps pour voir, espace pour écouter*, Actes Sud, 2010, p. 26.
[436] *Ibid.,* p. 26.
[437] « (…) la lenteur wilsonienne n'a pas pour fonction d'exprimer le sens des silences ni d'agonies humaines. C'est le corps qui la véhicule, et la danse qui la sous-tend. » *Ibid.,* p. 30.
[438] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. *35.*

Ce que cherche Wilson, dans le corps de ses acteurs, c'est de faire surgir ce vide créateur, cette page blanche dont les formes sont de pures puissances évoquant le sens et l'imaginaire, tant des acteurs eux-mêmes que des spectateurs. Dans son *modus operandi,* il y a donc un travail à double voie demandé de la part des comédiens et qui nous intéressera particulièrement, car chez lui « (…) le corps est à la fois sculpture et sculpteur de l'espace, (…) lieu d'une mémoire musculaire et instrument de perception. Il faut voir et entendre le corps, insiste Wilson, écouter de l'intérieur pour mieux approcher la forme extérieure[439] ». Il demande à ses comédiens un travail d'écoute intérieure qui cible le domaine du sensible pour ainsi aboutir à sa forme tant désirée.

Romeo Castellucci

Dans l'introduction au récent recueil des textes d'Artaud dirigé par Monique Borie, celle-ci affilie les spectacles de Romeo Castellucci au « modèle rituel » créé par l'auteur du *Théâtre et son double* et suivie ensuite par « Brook, Grotowski, le Living theater, Barba[440] ». Elle identifie dans les créations de Castellucci cet héritage artaudien qui a tant influencé plusieurs disciplines artistiques et qui a marqué profondément la pensée du corps au courant du XXe siècle. « Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, disait Artaud, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits[441] ». Le corps humain chez Castellucci amène le grain magique germé par Artaud et devient un terrain puissant d'exploration scénique. C'est ainsi que le corps, tel une « matière dramatique[442] », véhicule son geste artistique.

Le corps de l'acteur, dans le théâtre de Castellucci, matérialise la complexité duale entre l'animal et la machine. Étant l'animal être pur et, a

[439] *Ibid.,* p. 135.
[440] Le livre *Écrits sur le théâtre* est à paraître chez *Les solitaires intempestifs* en octobre 2021.
[441] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Folio, 1985.
[442] Elena Papalexiou, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », Prospero European Review, Theatre and Research, 2011(2).

contrario, la machine pure fiction, l'acteur aurait la possibilité d'accueillir dans son corps ces deux instances à la fois, comme Castellucci témoigne dans le texte suivant :

> La machine est une pure fiction et elle est opposée à l'animal, l'être pur. Ils sont aux antipodes du même jeu. Ensemble, ils constituent les extrémités du pendule qui cerne l'être de l'acteur : pure fiction d'un part et être pur de l'autre. Ordre et désordre. Contrôle et manque de contrôle. Machine et animal sont porteurs d'opérations spectrales dans le jeu de leur intermittence : c'est à l'acteur de donner corps à ces fantasmes, de réunir les opposés dans la lacération de cette tension polaire.[443]

C'est à partir de cette capacité propre à l'être humain d'être pure présence et de véhiculer de la fiction que Castellucci envisage les corps sur scène. Un rapport complexe de dualité qui touche la dimension *psycho-physique* identifiée par nous. Cherchant à habiter le mouvement de cette pendule, les corps mis en scène par Castellucci *sont* ses idées ; ils ne représentent pas et n'exemplifient pas. À l'image de Saint François d'Assise et de Saint Guy, les saints mineurs qui selon Deleuze auraient dansé devant le Pape pour montrer leur état de grâce[444], le geste artistique qui traverse l'œuvre de Castellucci porte cette corporification, cette mise en matière de toutes ses pensées.

Tiago Rodrigues

Les comédiens et leur corps, dans les créations de Rodrigues, sont moins subordonnés à l'image comme c'est le cas dans les créations de Wilson et de Castellucci. C'est le rapport entre le comédien, le texte et le public qui lui est cher, comme il l'explique dans l'entretien « Urgence de citer[445] ». Cette triade est confrontée à ce qu'il appelle le *geste de*

[443] *Dix mots, l'abécédaire singulier de Romeo Castellucci*, « M comme Machine ». Propos recueillis par Fabienne Darge, Brochure du Portrait dédié à Romeo Castellucci dans le Festival d'Automne à Paris de 2015/2016. p. 6.
[444] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p.98.
[445] Tiago Rodrigues, « Urgence de citer », *op. cit.,* p. 226.

composition, en empruntant ce terme large qui peut s'appliquer tant à la musique qu'à la peinture pour définir son travail avec la scène. D'après lui, « prendre des objets qui existent et les confronter avec le contexte théâtral est pour moi le premier geste de composition[446] ». Ensuite, c'est la littérature qui vient illustrer ce qu'il attend de ces comédiens.

> Un comédien comme quelqu'un qui cite, qui ne s'annule pas au nom de l'idée d'un metteur en scène ou d'un écrivain, mais quelqu'un qui s'exprime à travers les mots de Hamlet en citant Shakespeare et en citant le personnage, aussi – pas en *jouant* le personnage, en faisant semblant d'être un autre - ; un comédien qui a toujours des guillemets. J'aime bien ce comédien, qui n'est pas nécessairement un comédien distancié tout le temps. Les guillemets nous donnent la liberté d'être à notre propre service, en tant que comédien. Cette idée des guillemets constants m'est très chère dans un théâtre qui, même s'il permet l'illusion, n'est pas convaincu que son but est de créer l'illusion, même si je crois qu'on doit la permettre.[447]

L'explication de Rodrigues condense à la fois son idéal de comédien ainsi que son idée de théâtre. Le comédien sur scène est cet être réel qui rend possible un jeu, dans le sens le plus ludique du terme, avec des histoires qui appartiennent à un autre temps historique - comme celles de Shakespeare, par exemple. Ces histoires sont décollées de l'existence du comédien, car il la véhicule sans pour autant la représenter totalement. Selon Rodrigues, « au lieu d'avoir de la littérature avec des gens dedans, (…) un théâtre où on reconnaît Tiago Rodrigues (…) [serait celui] des gens avec la littérature dedans[448] ». Mais il est un homme de son temps, élevé « en tant que comédien dans le théâtre de la non-illusion[449] ». Et son théâtre, qui se situe dans un « aller-retour constant entre narration et action, raconté et

[446] *Ibid.,* p. 227.
[447] Tiago Rodrigues, « Urgence de citer », *op. cit.,* pp. 227-228.
[448] *Ibid.,* p. 229.
[449] *Ibid., p*. 230.

joué », dévoile son geste artistique si particulier qui expose à tout moment les limites de l'art théâtral. À propos du théâtre dramatique et du théâtre post-dramatique, il se pose la question suivante « Comment être inter-champs ? Comment vivre dans la frontière, parce que je me refuse à prendre parti ?[450] ». Nous pouvons indiquer, pour l'instant, que son geste de metteur en scène cherche à donner des réponses, tout aussi hybrides, à ces questions fondamentales.

*

Penchons-nous sur l'analyse de la présence de la danse et du geste dansé dans un corpus de spectacles de nos trois metteurs en scène, et identifions à quel point ces gestes dansés découlent de leur propre geste artistique. Il sera ainsi question de comprendre comment les corps dansants et les gestes dansés collaborent à la dramaturgie des spectacles et comment ils sont en équilibre – ou en déséquilibre – par rapport à la pensée du spectacle entier. Pour penser la poétique de ces danses tissées dans les mailles de leur théâtre, nous allons notamment utiliser les outils théoriques établis auparavant et venus des écrits de Laban, Grotowski et Deleuze ainsi que d'autres savoirs complémentaires, venus des études théâtrales et des déclarations des metteurs en scène eux-mêmes.

[450] *Ibid., p*. 231.

IV. Les mouvements intérieurs de Robert Wilson : une étude de cas de *Letter to a man*

Nous commençons notre analyse par Robert Wilson ; d'une génération plus ancienne que celle de nos deux autres metteurs en scène, mais toujours contemporain, il a croisé les temps et les humeurs du théâtre post-dramatique et a exploré plusieurs de ses palettes. L'œuvre de Robert Wilson est si vaste qu'il a eu l'occasion de travailler la danse sous plusieurs registres, opérant sur la scène de manière très variée. Ce qui importe pour nous est que dans sa mise en scène en question, la danse est le moteur qui rend possible tout mouvement physique et, tel que nous le considérons, l'ensemble des mouvements du spectacle en question.

Affiliation à la danse

Entre tous les arts qui composent l'éventail des disciplines entre lesquelles il navigue depuis le début de sa carrière, la danse est tout de même et depuis toujours une des bases de création pour Robert Wilson. Il s'entend mieux avec les danseurs et aime la qualité de leur présence plus facilement dépossédée d'une émotion prédéterminée. Ses collaborations avec danseurs et chorégraphes sont nombreuses : parmi d'autres grands noms de la danse, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Martha Graham et Mikhail Baryshnikov ont prêté leurs corps à la scène de Wilson. Dansant ou non, les corps dans ses spectacles ont toujours une chorégraphie précise à suivre : « Baisser la main en deux minutes quarante-cinq secondes[451] » dit Wilson à un comédien ou « tenir la pause pendant sept secondes[452] » dit-il à un autre.

[451] Frédéric Maurin, *Robert Wilson : Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, 2010, p. 33.
[452] *Id.*

Comme un chorégraphe, il note le tempo du mouvement comme Laban notait la qualité des facteurs qui le composent, et même si tel geste de main ne se développe pas en un mouvement de danse, son existence, dans la pratique de Wilson, respecte la logique d'un geste dansé.

En dépit du théâtre psychologique, de Broadway et du théâtre performatif du Living Theater qui rayonnaient aux débuts de sa carrière artistique à la fin des années 1960,

> c'était de la danse qu'il [Robert Wilson] se sentait le plus proche. Il aimait les ballets de George Balanchine et de Merce Cunningham, fréquentait les milieux de Judson Church, citait volontiers Isadora Duncan dans ses premiers programmes, et, quand il ne les qualifiait pas de 'pièces de danse hybrides', il invitait à aller voir ses spectacles 'comme de la danse'.[453]

Ainsi, la danse lui offrait quelque chose de fondamental pour son théâtre : pour lui, c'est « l'absence de personnage et d'intrigue qui était en cause, l'évacuation de la psychologie et de l'expressivité au profit du pur mouvement (…)[454] ». Ce qui reste et ce qui importe est donc le mouvement, les secrets qu'il garde et ce qui découle de lui. Avec ses cours de danse, en compagnie de Yvonne Rainer et Lucinda Childs, Wilson « s'efforce de son côté de simplifier le mouvement, de le briser, de le morceler, pour saisir son processus d'instant en instant (…)[455] ». Chez lui, « on le fouille, on détaille sa structure profonde, on analyse sa réalité séquentielle en intervenant sur son tempo[456] ». Sans pour autant être chorégraphe, Wilson veut profondément comprendre les enjeux du mouvement, les étapes qu'il parcourt, à l'image même des recherches de Laban pour qui « révéler ces relations cachées est un des buts de l'étude de la choreutique et de l'art du mouvement[457] ». Selon Frédéric Maurin :

---

[453] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 12.
[454] *Ibid.,* p. 13.
[455] *Ibid.,* p. 30-31.
[456] *Id.*
[457] Lisa Ullman, « Préface » de *Choreutique* dans *Espace dynamique,* Rudolf Laban. p. 109.

> La danse figure sinon à la seule origine de la lenteur wilsonienne, du moins dans son entour immédiat, peut-être aussi à son horizon et sans nul doute en filigrane du travail que le metteur en scène ne cesse d'effectuer sur le mouvement – un mouvement dessaisi de repères réalistes et saisi dans la pureté du dessin des corps, dans l'abstraction des lignes de force qu'ils tracent dans l'espace.[458]

La danse est base et fondement pour tous les corps sur la scène de Wilson. Elle est omniprésente mais pas nécessairement explicite et manifeste dans ses créations. N'étant jamais en contrepoint du fil narratif, comme elle le serait chez un Brecht par exemple, elle est partie composante de la fondation des mouvements du spectacle, du grand mouvement qui structure les pièces.

Letter to a man

Créée en 2015, la pièce que nous allons étudier est la troisième collaboration du metteur en scène avec le danseur russe Mikhail Baryshnikov[459]. Dans *Letter to a Man*[460], ils se réunissent pour mettre en scène des extraits choisis des cahiers autobiographiques que Vladislav Nijinski a écrit dans une période de six semaines de 1919, juste avant de sombrer dans la folie pour les trente prochaines années qui lui restaient. La danse est donc le pilier du spectacle, pilier à la fois historique et esthétique. Si les questions qui rodent dans l'esprit du personnage se rapportent plutôt à ses conflits personnels, ce sont les conflits d'un des plus grands danseurs de l'histoire de l'occident joué par son compatriote, également étoile du ballet Russe, Mikhail Baryshnikov. La superposition des deux personnalités dont les biographies se ressemblent à l'évidence crée une aura toute

[458] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 32.
[459] Les deux autres pièces qu'ils font ensemble sont *Video Portrait of Saint Sebastian* (2004) et *The Old Woman* (2013).
[460] Robert Wilson, *Letter to a Man*, Théâtre de la Ville - Espace Pierre Cardin, Janvier 2017.

spéciale, un effet de réel qui compose dans l'imaginaire du spectateur le fil rouge de la dramaturgie de ce spectacle.

Les extraits du texte de Nijinski choisis par Wilson abordent quatre questions centrales : ses « problèmes des nerfs », comme le danseur lui-même le formule, ses pensées à propos de la folie, son histoire avec Diaghilev et le conflit moral et religieux vis-à-vis de cet amour impossible à vivre ; amour maintes fois confondu avec et substitué par l'amour incommensurable de Dieu. Le titre du spectacle, *Letter to a man*, laisse une place indéfinie au réel destinataire de cette lettre, de telle sorte que nous, spectateurs, puissions choisir si elle est adressée à Diaghilev ou à Nijinski lui-même. La pièce finit tout de même par la voix off de Baryshnikov qui lit quelques extraits d'une lettre de Nijinski adressé à Diaghilev[461], ou « à l'Homme » comme est indiqué en début du manuscrit.

De son écriture étonnamment moderne, Nijinski imprime dans ses pages toute une manière propre de penser et, mieux encore, de sentir le monde, comme indiqué dans la phrase suivante et comme il n'hésite pas à ajouter à plusieurs reprises : « Je pense peu, c'est pourquoi je comprends tout ce que je sens. Je suis le sentiment dans la chair, et pas l'intelligence dans la chair[462] ». Robert Wilson met en scène ce spectacle de manière à donner de la forme à l'espace mental du danseur, où le temps est modelable à la guise du rêve - du personnage et de Wilson lui-même. Dans le texte de Nijinski, il y a d'autres éléments qui ont sans doute attiré le metteur en scène : monologue intérieur de ce personnage seul sur scène, livré à ses fantasmes, à ses traumas et à ses réflexions. Cela n'est pas sans évoquer *Le Regard du Sourd,* par exemple, où « l'adolescent sourd-muet, Raymond Andrews, (…) déroulait au ralenti l'étrange évidence de son monde intérieur, peuplé de rêves énigmatiques et d'angoisses diffuses, pétri de beauté merveilleuse et de violence contenue[463] ». Mais l'espace mental de Nijinski est directement lié à son espace corporel et aux sensations qui guident sa manière

[461] Vaslav Nijinski, « Lettre à Serge de Diaghilev », dans *Cahiers,* Actes Sud, 1995, p. 332-340.
[462] *Ibid., p*. 51.
[463] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit., p. 26.*

d'appréhender le monde. À partir de cette confluence psycho-physique, Robert Wilson s'empare de Nijinski, de sa danse et de son monde intérieur pour jouer avec « l'élasticité du temps et la distension de l'espace[464] » qu'un esprit tel que celui de Nijinski peut inspirer.

Wilson s'invite à faire une transposition du monologue intérieur[465] de Nijinski. Monologue distribué en différentes voix, provoquant plutôt un dialogue entre celles-ci, même si elles proviennent du même esprit. Nous voyons la transformation d'un soliloque en dialogues multiples : dialogues entre les multiples facettes d'un seul individu qui parle par différentes voix, et le dialogue de toutes ces voix avec la scène elle-même ; en fait, la scène apparaît clairement « comme partenaire discursif du monologuant[466] ».

Tout se fait en danse, et l'action dramatique se substitue à la manière propre à Wilson de composer sa dramaturgie. Les scènes et les transitions sont toutes abordées par le corps dansant de Baryschnikov qui bascule entre plusieurs registres esthétiques : le cabaret, le mime, la danse contemporaine et le Nô japonais. Le spectacle appartient à la catégorie que Frédéric Maurin identifie comme des spectacles « mineurs[467] » de Wilson. Ce type de spectacle, relevant de la culture populaire, ne cesse cependant pas de créer une tension constante entre ces esthétiques légères et joyeuses et leurs contraires. Le cabaret et le burlesque sont au rendez-vous, tout comme le contraste avec des scènes plus sobres, brumeuses et de ton religieux. À propos des spectacles « mineurs », Maurin explique :

> Le contrepoint de la lenteur et de la rapidité recoupe ainsi la dichotomie du grave et du léger, du sérieux et du comique, du high et du low comme on dit en anglais. Ce sont

[464] *Id.*
[465] Dans l'emploi de ce terme, nous pensons au chapitre « Polyphonies » dans *Le Théâtre de la pensée*, où Joseph Danan consacre une partie du chapitre à Robert Wilson et à sa manière particulière de mettre en scène le monologue intérieur des personnages en profond dialogue avec les images et les sons. En fait, il n'y pas qu'une pluralité de voix mentales qui constituent le monologue intérieur des personnages de Wilson, tel qu'on les observe sur le plateau. Les images et les sons constituent, au même niveau du texte, la polyphonie des « voix » qui composent les monologues intérieurs mis en scène par Wilson. Cf. Joseph Danan, « Polyphonies » *Le Théâtre de la pensée*. Éditions Médianes, 1995. P. 253-293.
[466] Patrice Pavis, « Monologue » dans *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, 2013, p. 217.
[467] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 48.

> désormais ces deux pôles qui se dégagent de l'œuvre de Wilson, ces deux 'foyers' comme chez Meyerhold, Eisenstein et Brecht, qui rapprochaient respectivement Sadda Yacco et l'acteur de foire, le kabuki et le cirque (…). Wilson, quant à lui, réunit dans son panthéon personnel le nô et la comédie musicale (…) Il confronte leurs styles propres et, surtout, les régimes visuels et rythmiques qui en sont partie prenante. Mais loin de les synthétiser comme les aînés faisaient converger l'esthétique orientale et la veine populaire pour valoriser le corps et la mémoire, il les distancie et les fait alterner, à jamais hétérogènes et pour ainsi dire incompatibles.[468]

Pendant une heure et dix minutes, *Letter to a Man* offre un exemple de l'hétérogénéité stylistique et rythmique de Wilson à travers des danses qui accompagnent les changements d'humeurs propres à l'univers du metteur en scène. La dramaturgie du spectacle, à son tour, semble organiser toutes ces variations autour de ce que Maurin appelle un « événement catalytique », un « moment de crise qui fige le passage du temps et se charge d'une signification intemporelle au milieu du spectacle[469] ». Dans un spectacle, dont la dramaturgie est organisée par l'événement catalytique, « la fin rime avec le début, (et) le centre du spectacle coïncide aussi bien avec une césure, un événement sur lequel il pivote et qui reproduit le flux en parallèle, reconduit à son origine par la figure du chiasme, ou tout simplement l'interrompt[470] ». Dans *Letter to a man,* plusieurs épisodes sont racontés à travers des esthétiques différentes, et ce qui les lie est exactement la tension catalytique de l'événement : le trauma d'un amour impossible, moralement interdit par la foi religieuse, se transformant par conséquent en trauma psychique et folie.

[468] *Id.*
[469] *Ibid., p*. 100.
[470] *Ibid., p*. 98.

Nous allons dans un premier temps analyser *Letter to a man* d'une manière générale, pour ensuite relier les résultats de cette analyse au cadre théorique étudié.

Séquences choisies

Puisque la pièce est entièrement dansée, nous allons choisir et décrire deux scènes qui nous semblent offrir suffisamment de matière pour notre analyse. Dans la troisième séquence du spectacle - et nous parlons de *séquence* à cause de l'influence cinématographique sur laquelle nous reviendrons -, Baryschnikov-Nijinski est assis sur un rocher côté jardin tandis que des voix off (celle de Wilson en anglais et celle de Baryschnikov en russe et en anglais) répètent des variations de la phrase : « I like lunatics » ; « I like lunatics because I know how to talk with them[471] ». Des bruitages circassiens viennent séparer les répétitions de la phrase et ses variations. Quelques minutes plus tard, il se lève de manière soudaine pour danser des gestes de cabaret burlesque, accompagné d'une musique joyeuse de fanfare. La scène dure moins d'une minute ; le danseur reste immobile dans son geste quand les bruitages circassiens reviennent pour annoncer l'arrivée du texte en voix off. C'est la voix de Baryschnikov récitant en anglais un extrait du *Cahier* qui parle de son rapport à la folie des autres, notamment à celle de son frère mort en asile psychiatrique et de sa mère qui y passe ses derniers jours[472]. Pendant ce moment, Baryschnikov-Nijinski fait les cent pas tout en écoutant les voix off. Il les écarte de temps en temps par un geste brusque, sa main repoussant une chose invisible qui encombre son chemin. Ce geste est accompagné du son de froissement de papier, comme celui d'une page qu'on arrache d'un cahier et qu'on froisse avant de le jeter en poubelle. On continue à entendre des voix (celle de Lucinda Childs s'ajoute en disant à propos de Dieu : « God is not a creature »), des rires moqueurs, tandis qu'il

[471] Dans le texte en français : « J'aime les fous, car je sais leur parler ». Vaslav Nijinski, *Cahiers,* Actes-sud, 1995, p. 34.
[472] « Mon frère est mort dans une maison de fous. Ma mère vit ses dernières heures. » *Ibid.,* p. 35.

marche perdu sur la scène de ses propres pensées et les écarte de temps en temps par ce même geste angoissé, accompagné par ce même bruit de papier froissé. Cette démarche, qui nous fait aussi penser au cinéma muet, est marquée par une gestuelle lente et posée qui contraste avec la danse de cabaret que nous venons de voir. La main qui écarte les voix - de sa propre pensée - se transforme petit à petit en des gestes d'une danse lente qui nous rappelle le Nô japonais tant loué par Wilson. Les gestes de cabaret et la fanfare reviennent et rompent cette atmosphère pour quelques secondes à peine ; il est temps qu'une autre voix off vienne, change le registre sonore et le replonge dans la brume gestuelle d'une Mélisande perdue dans la forêt. Quelques secondes après, il finit par revenir à la pose de penseur assis sur le rocher.

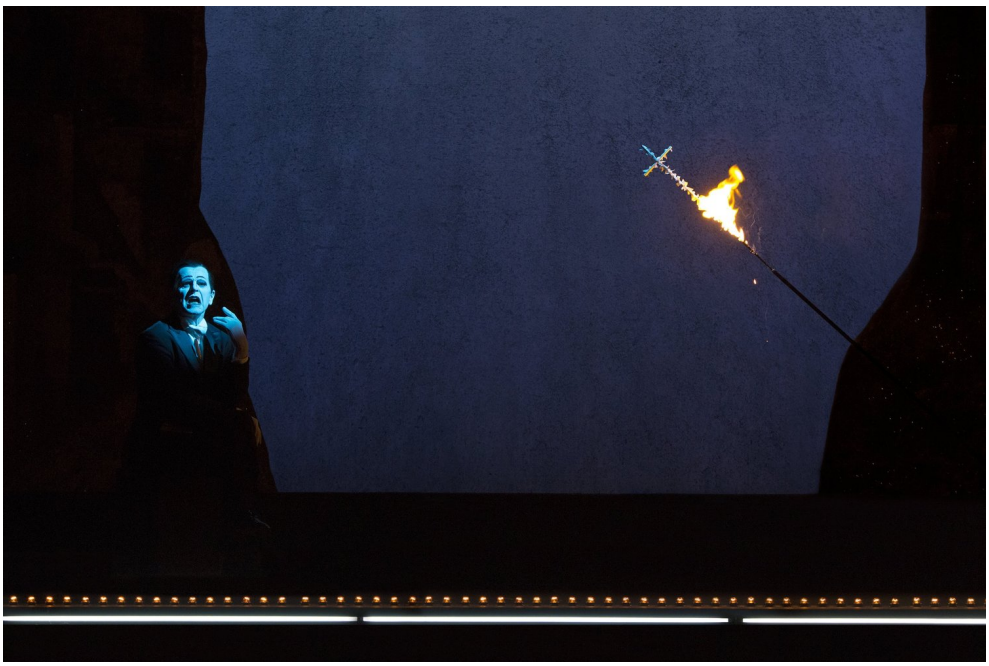
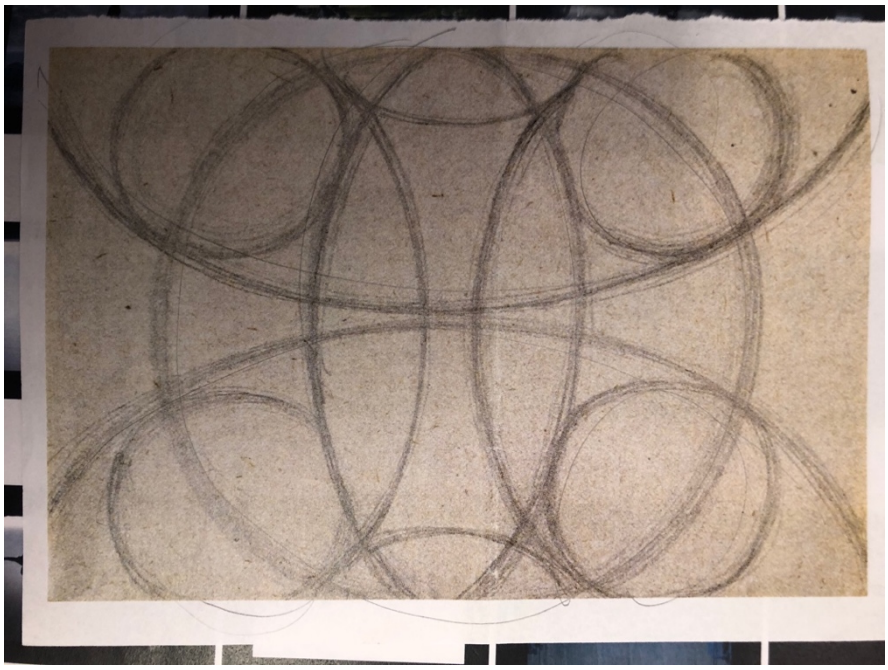


Photo de Lucie Jansch

La deuxième scène choisie a lieu plutôt à la fin du spectacle. Juste après un noir et un clap de fin, Baryschnikov-Nijinski est sur un plateau éclairé par une faible lumière latérale rouge. Rouge est aussi un grand cercle projeté au fond du plateau qui évolue et sur lequel viennent se superposer d'autres cercles rouges au fur et à mesure que la scène se déroule. C'est la

projection du dessin des déplacements au sol que Lucinda Childs avait proposé pour ce moment et que nous voyons ci-dessous :



473

Photo de Lucie Jansch

La projection est faite de sorte que ces traits de déplacement se confondent, se superposent, à l'image de l'esprit et des gestes que fait le

[473] Image cédée par les archives de Robert Wilson à *The Watermill Center* à New York. Derrière l'image nous lisons la suivante phrase : « Lucinda C. Drawing by Nijinsky on which I originally planned to base a floor pattern for dance. »

danseur. La danse de Baryschnikov-Nijinski, dont le déplacement dans l'espace accompagne à peine le dessin de Childs, devient de plus en plus confuse et pathologique. On y voit quelque chose entre le combat, la fugue et la danse. Tous les gestes apparus auparavant semblent revenir ici, mais déformés. Les lignes projetées se confondent, ainsi que les gestes ; tout s'embrouille au son d'une musique terrifiante. Le seul geste dansé lisible et nouveau est celui de ses deux mains levées à la hauteur de sa tête qui descendent de manière abrupte vers son sexe, geste qu'il répète plusieurs fois. De nouveaux traits rouges continuent à remplir le fond de la scène jusqu'à que sa totalité devienne rouge sang : il ne reste qu'un petit trou noir au milieu. Il s'arrête soudain de danser pour secouer sa tête pendant presque une minute. Les traits rouges reviennent pour peupler le fond de scène. Ensuite, il tombe et se relève, répétant la séquence plusieurs fois. Clap de fin et black-out. La voix off de Lucinda Childs est seule sur le plateau dans le noir. Nous l'entendons dire « You are mine and I'm yours » juste avant l'arrivée d'un violent bruit de crash de voiture qui marque le début des séquences finales à propos de Diaghilev ; ce son de crash nous fait penser directement à son « évènement catalytique ». Baryschnikov-Nijinski est de nouveau assis sur une chaise surélevée, mais maintenant à l'envers : il a la tête en bas. Il répète : « You are not Diaghilev. I'm not Diaghilev ». La voix off de Wilson et celle de Childs se superposent pour dire la même phrase plusieurs fois. Baryschnikov-Nijinski parle russe à un certain moment pendant que les deux autres voix restent en anglais. La confusion des langues et des voix crée presque une glossolalie[474] aux airs de dispute et de confusion. Clap de fin.

[474] Nous allons étudier ce terme dans la sous-partie nommée « Au commencement était la Parole » du chapitre dédié à Romeo Castellucci. Il fait référence à un parler ou un prier à voix haute dans une langue inconnue.

Les revenants de Robert Wilson : récurrences et répétitions

Tous les questionnements qui hantent l'existence du danseur – liées à la religion, à la guerre, à la famille ainsi qu'au témoignage de cet amour à un homme dont on peine à savoir si c'est Dieu, Nijinski lui-même ou Diaghilev - sont mis en scène à travers des éléments récurrents propres à l'univers de Robert Wilson. Tout d'abord, par la récurrence la plus englobante et fondamentale : la confluence des arts. Dans la conclusion de son livre, Frédéric Maurin explique que l'on voit dans l'œuvre de Wilson « cette très vieille histoire que cette union des arts dans le respect de l'autonomie de chacun[475] ». Tous les éléments qui reviennent d'un spectacle à l'autre et qui constituent la marque propre du metteur en scène découlent de ce constat premier qui est la confluence des arts comme parti pris de son geste de mise en scène. Le spectacle en question héberge non seulement la danse, mais aussi le langage cinématographique, non seulement par les claps et les claires divisions des scènes en séquences, mais aussi par l'esthétique expressionniste qu'il emprunte aux films muets allemands. Le visage de Baryschnikov peint en blanc ainsi que ses habits nous font penser à *Nosferatu, le vampire* de Murnau. Les références musicales sont également nombreuses : Bob Dylan, Tom Waits, Harry Nilsson remplissent l'espace sonore avec du Rock et du Jazz Américain et donnent de l'élan aux gestes dansés de Baryshnikov. Autant de références qui font partie du bagage personnel de Wilson et que celui-ci met à disposition du récit de Nijinski.

La prochaine récurrence est le jeu avec les contrastes, un des traits caractéristiques des spectacles *mineurs* de Wilson. Dans la première scène décrite, la scène des rochers, le jeu avec le contraste est clair tant le changement frénétique d'atmosphère est marquant : les pensées et les descriptions en voix off viennent séparer les différents styles de danse (le tout étant composé d'effets de clap de son, de changements de lumières, de

[475] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 260.

l'introduction brusque d'extraits de musique). Le jeu de contrastes se manifeste même au niveau du genre, qui bascule du tragique au burlesque en quelques secondes. Ce jeu avec les contrastes semble opérer de la même manière que dans sa mise en scène du *Roi Lear,* où « la rapidité brusque le temps dans ce moment de détente comique, quand la lenteur le sculpte en une forme ambulatoire de la fatalité (…)[476] ».

Ensuite, c'est son travail avec le texte et avec la langue qui implique une autre récurrence. La superposition des voix en anglais et en russe, ainsi que les répétitions obsessives des mêmes textes, créent cette alternative au dialogue de Nijinski avec sa voix intérieure, son double et/ou son Dieu. Récurrents sont aussi la scénographie et les objets. La chaise, l'objet de prédilection de Wilson, sert tantôt d'ascenseur, tantôt de partenaire de danse ; elle est présente dans un nombre important de scènes tel que le cyclorama au fond qui sert de toile pour les lumières et les projections. Enfin, la récurrence qui nous intéresse le plus et qui mérite d'être observée en détail : la danse, récurrente dans l'œuvre de Wilson et omniprésente dans *Letter to a man*. Nous savons que dans *Einstein on the beach* les scènes dansées, selon le metteur en scène, seraient des « paysages » en opposition aux « portraits » ou aux « tableaux ».

> Panorama à perte de vue, immense que ce paysage du spectacle : c'est un champ libre laissé au geste, un champ physique où dansent d'obscures forces, un champ visuel comme on dit du cadrage en photographie. Le spectateur y promène son regard, il appréhende le temps sous le rapport de l'étendue, non de l'antériorité et de la direction.[477]

Dans *Letter to a man*, la danse apparaît effectivement comme *paysage*[478] dans les scènes de transition, mais elle est aussi présente dans

[476] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 49.
[477] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 40-41.
[478] À la notion de paysage dans le théâtre, nous renvoyons à la définition que Joseph Danan donne au terme de « pièce-paysage » dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* (op. cit.) ainsi qu'à la thèse de doctorat en études théâtrales de Maria Clara Ferrer, *Devenir-Paysage de la scène contemporaine : le dépaysement du drame,* dirigée également par Joseph Danan et soutenue en décembre 2014 à l'Université Sorbonne-Nouvelle.

les scènes que Wilson désigne comme « portraits » ou « tableaux », les grandes séquences névralgiques dans la structure du spectacle, comme par exemple la scène du tribunal dans *Einstein on the beach.* Dans *Letter to a man*, la danse est présente dans toutes les scènes, des plus légères et contemplatives jusqu'aux scènes que Wilson considère comme ayant la fonction de « tableaux », comme le sont les deux scènes décrites (celle des rochers et celle des cercles rouges). Ainsi, à l'inverse de la danse vue dans *Einstein on the beach,* la danse dans *Letter to a man* est omniprésente. Elle évolue à l'intérieur des contrastes et sous-tend le spectacle tout entier. Elle agit en alternance, mais ce sont des degrés de danse qui s'alternent et non la présence ou l'absence de celle-ci. Le corps dansant de Baryshnikov habite l'intégralité du spectacle et prend comme partenaire le style et les récurrences wilsoniennes. Toutefois, sa danse est nourrie d'un mouvement plus grand, le mouvement même de la récurrence, grand mouvement de répétition, d'un geste de metteur en scène.

Image et action : la rencontre dans l'événement

Nous avons vu dans le chapitre théorique que Laban, Grotowski et Deleuze s'unissent dans leurs manières de concevoir le drame. Pour eux, le drame se réalise dans ce grand mouvement qui compose un événement et non pas autour d'une organisation aristotélico-hégélienne de la fable qui gouverne la forme dramatique classique. Au lieu de s'établir dans une action constituée par un début, un milieu et une fin, liés par le nouement et le dénouement du conflit tout en permettant la catharsis, le drame, pour Deleuze, surgit dans la mise en relation entre « [le] passé de la mémoire, [le] présent de l'habitude, et l'avenir affirmé par la répétition[479] ». Pour Laban, le drame se trouve au moment exact où Ève offre la pomme à Adam, en d'autres termes dans le geste décisif qui unit, dans le présent, leur passé et leur futur. Cette *Action*, « structure performative objectivée dans les

[479] Ismaël Jude, *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze, op. cit.,* p. 349.

détails[480] » intérieurs et extérieurs, est l'œuvre tout entière aux yeux de Grotowski. Chez Robert Wilson, en revanche et au premier regard, l'action est remplacée par l'image.

> C'est que l'image sous toutes ses formes – et sa construction, son éclairage – constitue son terrain de prédilection : origine et destin du mouvement tout ensemble, elle a tendance à se substituer à l'action pour repenser le régime de la perception dans les arts.[481]

Mais ce n'est pas une image quelconque, c'est une image active, dans le sens où elle loge une multitude de mouvements qui provoqueraient instantanément une émotion chez le spectateur. La pensée derrière l'image wilsonienne trouve sa source dans les écrits de Gertrude Stein, une des références majeures du metteur en scène. Stein explique en 1934 lors de sa conférence nommée « Plays[482] » qu'il y aurait un certain décalage entre le temps de l'action et le temps de l'émotion chez le spectateur dans le théâtre qui respecte les règles de *La Poétique*[483]. L'émotion que prétend atteindre Aristote avec la suite organisée des actions est intrinsèquement liée aux mécanismes du texte et gravée, ainsi, dans l'ordre de la fable. Remplacer l'image par l'action dramatique serait la manière propre à Wilson - héritée de Gertrude Stein - de renoncer à cette indication préalable du théâtre aristotélicien de faire sentir au spectateur telle ou telle émotion prédéterminée. L'intérêt de travailler son théâtre en pensant aux images, plutôt qu'aux actions, est de créer un composé des mouvements dans l'espace et dans le temps qui peuvent être suffisamment ouverts pour invoquer plusieurs sens indéfinis. Ce qui revient à la compréhension que dans le théâtre de Wilson, l'action s'égale aux mouvements des corps, eux-mêmes en constant dialogue avec l'espace scénique où ils habitent, ce qui

[480] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les action physiques, op.,cit,* p. 196 .
[481] Frédéric Maurin, « WILSON ROBERT », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/robert-wilson/
[482] Gertrude Stein, « Théâtre » dans *Lectures en Amérique*, Christian Bourgois, 2011.
[483] Maria Clara Ferrer, *Devenir-Paysage de la scène contemporaine : le dépaysement du drame, op. cit.*

désengage son théâtre d'une composition dramatique au sens classique et fonde une nouvelle approche - plus steinnienne - du drame.

L'image de Robert Wilson, en plus d'évoquer cette relecture du drame, s'unit au geste de metteur en scène qui répète son panthéon personnel. Elle met à l'épreuve des actualisations du présent de sa mise en scène, se réaffirme par ses répétitions et se complète finalement dans l'esprit du spectateur qui la reçoit. Elle est un condensé des mouvements temporels tels que les entend aussi Deleuze dans sa description du drame.

Dans « Faire l'image », sous-chapitre de l'ouvrage de Maurin qui reprend intentionnellement, semble-t-il, la formule que Deleuze utilise dans *l'Épuisé*, il explique que « (…) l'image (chez Wilson) se situe au croisement de l'espace et du temps, de l'espace cadré et du temps allongé ». Elle aurait sa « temporalité interne[484] ». Elle est ainsi « un nœud, un événement, une mise en rapport où le temps devient un espace à construire dans l'instant arrêté ou la durée dilatée[485] ». Pour rappel, l'image que Deleuze analyse à partir des pièces télévisées de Beckett, également dans *l'Épuisé*, « décolle de son objet pour être elle-même un processus, c'est-à-dire un événement (…) quelque chose comme le sourire sans chat de Lewis Carroll[486] ». Deleuze et Wilson partagent une même conception de l'image : une construction puissante qui fait évènement parce qu'elle dégage un mouvement intérieur vers l'extérieur. Toujours selon Deleuze, « l'image à plus forte raison reste inséparable d'un mouvement par lequel elle se dissipe d'elle-même[487] ». Faire l'image, c'est faire l'événement, le moteur du drame, et dans cette optique, nous ne sommes pas loin des théories de la triade. L'image agit, l'image danse et, chez Wilson, elle se complète dans l'esprit des spectateurs.

[484] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 53.
[485] *Ibid.,* p. 53.
[486] Gilles Deleuze, « l'Épuisé », *op. cit.,* p. 94-95.
[487] *Ibid.,* p. 94.

Mouvements intérieurs : impulsion, force et énergie.

« “Ce qui m’intéresse, c’est qu’un mouvement soit intérieur” ; “plus on est expressif, moins on exprime”[488] » dit Robert Wilson. En analysant sa méthodologie de travail, nous constatons que ses comédiens sont appelés à former et à engager un bagage intérieur après la création de toute forme extérieure ; la constitution de cette intériorité peut être mise en parallèle avec le travail avec des impulsions chez Laban et Grotowski.

Alors que pour Laban, les *Efforts* sont des « impulsions intérieures dans lesquelles le mouvement prend son origine[489] », pour Grotowski, « le travail sur les actions physiques est seulement la porte pour entrer dans le courant vivant des impulsions […][490] ». L’un comme l’autre cherchaient l’*impulsion* qui venait du *dedans du corps*, et les structures qu’ils ont façonnées soit par les actions physiques soit par la notation des qualités de l’*effort* servaient à formaliser les manières d’atteindre les impulsions.

> Il existe une relation quasi mathématique entre la motivation intérieure du mouvement et les fonctions du corps. Suivre un guide pour connaître l’application des principes courants de l’impulsion et de la fonction est le seul moyen pouvant contribuer à la liberté et à la spontanéité de la personne en mouvement.[491]

Dans les paroles de Laban, qui révèlent une proximité flagrante avec le vocabulaire de Grotowski, nous repérons encore deux points en commun entre eux. Selon Laban, l’action suivant un guide conduit à la liberté et la spontanéité. Nous trouvons la même idée chez Grotowski : « La spontanéité de haut niveau peut surgir seulement dans un morceau qui est structuré » et encore « la spontanéité doit surgir toujours à partir d’une structure, d’une

[488] Cité d’après Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 134.
[489] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 30.
[490] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 166.
[491] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 11.

ligne d'actions[492] ». Ils cherchent une structure dans laquelle l'acteur-danseur puisse se sentir sûr de lui pour évoluer dans son travail. La recherche d'une structure fiable apparaît dans ce témoignage de Richards : « Je commençais à lutter pour travailler avec simplicité. Je voyais que mes réactions internes pouvaient se fier à mon comportement physique et le suivre seulement s'il était véridique[493] ». Plus loin, il ajoute : « Mes séries d'actions et de pensées devraient donc être complètement structurées afin que je puisse les suivre d'une petite action à l'autre, sans aucun temps mort entre elles[494] ».

D'après Laban, suivre ce guide mènerait à une connaissance des impulsions. En l'occurrence, c'est le grand objectif même du travail de Grotowski. Selon Richards, c'est « le courant vivant des impulsions pures » qui l'a toujours intéressé davantage[495]. L'un comme l'autre cherchaient ainsi une structure qui mène à la connaissance de ces impulsions virtuelles : l'un par la ligne des actions physiques et l'autre par la notation des qualités des *efforts* qui coïncident dans leur pratique, comme nous l'avons constaté plus haut. La seule différence est l'importance que chacun attribue aux impulsions. Le travail avec les impulsions était l'objectif principal de Grotowski, et les actions physiques n'étaient pour lui qu'un subterfuge - quoique important - pour accéder à ce courant transformateur. Pour Laban, en revanche, les impulsions étaient juste un moyen de trouver le mouvement juste, le mouvement vrai. Ces structures que nous voyons se dessiner sont faites, rappelons-le, de la même matière et leur enchaînement semble être le même ; il n'y a que la manière de les regarder qui change.

Pour que les comédiens trouvent dans les créations de Robert Wilson ce mouvement intérieur qui l'intéresse le plus, il leur est demandé de travailler avec une gestuelle précise, chronométrée, qui garantira ensuite - et dans l'esprit de chaque performer - une totale liberté intérieure.

---

[492] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.,* p. 135.
[493] *Ibid.,* p. 106.
[494] *Ibid.,* p. 107.
[495] *Ibid.,* p. 161.

> En répétition, ils (les acteurs, danseurs, chanteurs) apprennent à écouter avec leurs corps et ils enregistrent, grâce à une 'mémoire des muscles', le mouvement, son tracé et son tempo, ou bien sa pétrification et sa durée. Ensuite, ils peuvent se décharger de la hantise du chronométrage et s'évader à loisir dans la rêverie, assister au spectacle de leurs propres associations mentales. La précision mécanique garantit la liberté intérieure. L'énergie se maintient en deçà du visible et procure cette alliance particulière et si précieuse de pesanteur et de légèreté.[496]

Le corps chez Robert Wilson est le « (…) lieu d'une mémoire musculaire et instrument de perception. Il faut voir et entendre le corps, insiste Wilson, écouter de l'intérieur pour mieux approcher la forme extérieure[497] ». Il semble parcourir un chemin semblable à celui de Laban et de Grotowski pour appréhender l'origine du mouvement : tout d'abord par l'établissement d'une forme, et ensuite par la plongée individuelle et intérieure dans le domaine invisible et sensible des énergies.

Structures virtuelles : de la pensée motrice à l'organicité

« "La forme m'ennuie. Ce qui compte c'est la manière de remplir la forme"[498] » affirme Robert Wilson. « Le risque d'un géométrisme sans énergie[499] » le préoccupe tout de même dans cette formalisation du moindre geste. Pour ne pas courir ce risque, Grotowski et Laban avaient des moyens qui s'approchaient de ceux pratiqués par notre metteur en scène.

Grotowski explique que l'impulsion « est une réaction qui commence derrière la peau et qui est visible seulement quand elle est déjà devenue une petite action. L'impulsion est tellement complexe qu'on ne peut pas dire qu'elle soit du domaine uniquement corporel[500] ». À l'intérieur de la notion

[496] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 25.
[497] *Ibid.,* p. 135.
[498] *Ibid.,* p. 164.
[499] *Id.*
[500] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.*, p. 154.

d'impulsion - la source même du mouvement - semblent résider deux autres éléments courants dans le langage de Laban, Grotowski et Deleuze : la force et l'énergie. Cette triade que nous classifierons de *virtuelle*, à la suite de Deleuze, répond à la création de la *pensée motrice.* Selon Laban,

> La 'pensée motrice' pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'évènements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse.[501]

La *pensée motrice* - homologue à la « mémoire musculaire » de Wilson - guide la formation des mouvements, constitués et fixés par les facteurs du mouvement (pour Laban) et des lignes d'actions physiques (pour Grotowski). Cela dit, toute référence aux impulsions, aux forces et aux énergies dans notre étude renvoie implicitement à cette triade virtuelle qui se trouve à la base de la constitution d'une *pensée motrice.* Celle-ci peut ainsi se comparer à la notion d'*organicité*, telle que la comprend Grotowski. Selon lui, « l'*organicité* renvoie à quelque chose comme la potentialité d'un courant d'impulsions, un courant quasi biologique qui vient de l'intérieur et qui va vers l'accomplissement d'une action précise[502] ». Cette formation virtuelle nous indique que dans chaque spectacle, dans chaque personnage, il y a une pensée motrice, une organicité en puissance, une mémoire musculaire qui est en même temps à la source des danses analysées.

À propos d'un travail intitulé *Mystery plays*, Grotowski dit : « On commence à travailler sur cette chanson comme si, en elle, se trouvait *codifiée en puissance* (mouvement, action, rythme…) une totalité[503] ». Il y

[501] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p. 39-40.
[502] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.*, p. 153. Richards explique que Grotowski redéfinit cette notion originaire de Stanislavski.
[503] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », dans Europe, nº726, octobre 1989, Paris, Europe et Messidor, p. 21-24.

aurait donc une pensée motrice, une organicité propre à chaque personnage, à chaque corps sur scène : un apport virtuel de forces, énergies et impulsions. C'est avec cette charge virtuelle de chaque *performer,* cette énergie qui tourbillonne dans les corps sur scène, même les immobiles, que le géométrisme de Wilson gagne de la vie[504]. « [L]e mouvement physique ne désigne que la pointe extrême du mouvement toujours présent sous la surface[505] », explique Maurin pour faire référence à cet univers virtuel qui s'étend au-delà du corps.

La pensée motrice devient alors réelle – toujours en opposition au virtuel – seulement quand une structure est établie. Elle devient réelle quand elle se transforme en action physique et en *effort,* comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent. Laban explique que par la danse et « à travers des configurations d'effort soigneusement choisies, l'homme sur scène exprime ses attitudes intérieures et exécute une sorte de rituel en présentant les conflits qui surgissent à partir des différences entre ces attitudes intérieures[506] ». Par la danse, il peut ainsi unir le réel et le virtuel. Du côté de Grotowski et dans le même ordre d'idées, il explique à ses comédiens : « vos actions physiques peuvent être mieux enracinées dans votre nature si vous vous entraînez même plus avec les impulsions qu'avec les actions[507] ». Il en va de même pour Wilson qui, dans les ateliers de danse qu'il faisait au début de sa carrière, appelait ses participants à décortiquer les mouvements dans une lenteur presque immobile et, plus tard dans ses mises en scène, faisait travailler ses comédiens plutôt avec le « mouvement en instance d'intériorisation[508] ».

Chez Wilson, il y a donc une forme tangible pour chaque mémoire musculaire. Et dans *Letter to a man,* c'est à la danse de transposer au réel, à l'univers physique, toute cette énergie, cette charge virtuelle qui existe dans

[504] Laban nous indique qu'à mi-chemin entre virtuel et réel, entre la *pensée motrice* et l'action physique, se situent les *mouvements ombrants* sur lesquels nous reviendrons amplement dans l'analyse *d'Antoine et Cléopâtre* de Tiago Rodrigues.
[505] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 174-175.
[506] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.,* p.37.
[507] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.*, p. 155.
[508] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 175.

l'esprit de Nijinski mais dont l'action se restreint au monologue intérieur. Le spectacle entier met en scène l'espace mental que Wilson construit pour que Nijinski fasse un pas vers la *contre-effectuation*[509], *l'acte mental-corporel* qui unira cette tension interne (mémoire musculaire, pensée motrice ou organicité) avec une forme physique dans le temps et dans l'espace.

Mise à corps : Minorer Nijinski par les répétitions de Wilson

> Des « chorégraphes (Trisha Brown, Yvonne Rainer et Steve Paxton) ainsi que les musiciens dits répétitifs (Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass) mettent à l'honneur des processus de composition avec lesquels Wilson se trouve en profonde sympathie (…).[510]

Robert Wilson se lie volontiers avec des artistes dont le travail possède une qualité répétitive, proche de son propre style ; « ce style dont chaque maille est une répétition[511] ». Sa répétition, en plus de se miroiter dans la danse et dans la musique, ressemble à celle décrite par Gertrude Stein. La répétition, chez elle, gagne le nom d'« insistance » car celle-ci lui paraît plus vivante ; ce qui intéresse Wilson dans cette répétition insistante, c'est le dynamisme que provoque le mouvement d'insistance. Selon Maurin, cette idée de Stein appliquée par Wilson devient une résistance :

> [C]'est la nouveauté que Wilson attend de la répétition, et c'est un mouvement de résistance qu'il décèle dans son fonctionnement, non un phénomène d'insistance où l'essence des choses en viendrait à se percevoir pleinement. (…) [L]a répétition insiste pour mieux opposer l'écoute du son à l'entendement du sens. Elle désigne le lieu d'une résistance perceptive et barre l'accès à l'être par ce qui ne saurait avoir lieu

[509] Pour la définition, voir p. 95-96.
[510] *Ibid.,* p. 116.
[511] *Ibid.,* p. 236.

> plusieurs fois sans remettre chaque fois en jeu, ou en cause, son identité.[512]

La répétition chez Wilson ne cherche pas un mouvement centripète mais un mouvement centrifuge de décentrement d'un tout, de la perception, du sens et du temps, qui donne à voir moins les profondeurs d'un être - son essence - mais les différents aspects que peut garder chaque singularité et la différence qui peut surgir de la répétition. Cela peut se voir dans les composants de la scène de Robert Wilson comme, par exemple, dans la voix et son rapport au geste.

Les mots dans la polyphonie du corps dansant

I was Sitting on My Patio est un spectacle joué par Robert Wilson lui-même et par la chorégraphe Lucinda Childs, où l'usage des voix ressemble beaucoup à celui de *Letter to a man :* « [e]n juxtaposant deux voix, deux sujets, deux sexes, Robert Wilson et Lucinda Childs, la répétition fait entrer le soliloque en dialogue avec lui-même[513] ». C'est un « aboutissement du monologue intérieur théâtral [514] » que Joseph Danan voit dans les premiers spectacles de Wilson et qui se prolonge dans *Letter to a man*. En parallèle de la voix de Baryschnikov, les voix de Wilson et de Childs sont aussi présentes dans ce spectacle, mais elles sont des voix off et composent la polyphonie des voix venues de l'esprit de Nijinski. Ces trois différentes voix qu'on entend énoncer les propos d'une seule personne - tout en répétant maintes fois les mêmes phrases - déconstruisent le soliloque et produisent des dialogues du danseur avec lui-même. Non seulement elles montrent les différentes facettes de l'esprit de Nijinski, mais elles provoquent également des variations dynamiques de sa parole, une parole décentrée qui cherche donc à mettre en scène et en corps la différence qui réside au sein du personnage.

---

[512] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 122.
[513] *Ibid.,* p. 126.
[514] Joseph Danan, « Polyphonies », *Le théâtre de la pensée*, *op. cit.,* p. 279.

Nous voyons cette répétition variante surgir dans la scène des deux rochers, où les trois voix « discutent » la folie. La scène progresse par l'accumulation des mots, les phrases se transforment petit à petit : « I like lunatics » ; « I like lunatics because », « I like lunatics because I know how to talk with them ». Les mots, jamais incarnés, telles des briques d'un bâtiment ou des pièces d'un lego, passent par une construction réelle. C'est une voix qui ne joue pas une situation précise, mais qui compose un « tableau » avec les images et les sons qui habitent la même scène.

La caractéristique marquante du monologue intérieur de Nijinski, ainsi que l'usage du monologue intérieur dans l'ensemble des spectacles de Wilson, est que celui-ci invite les matériaux de la scène à le composer. Selon Joseph Danan, Robert Wilson donne « à ce que nous continuons d'appeler le monologue intérieur un espace et un fond de rumeur, dont l'autre nom est le temps, où naître (et sitôt né s'évanouir)[515] ». Cette voix polyphonique et décentrée dialogue donc avec les éléments visuels et sonores qui peuplent la boîte noire, et compose ce que Danan appelle « l'espace intérieur [516] ».

Cet « espace intérieur » qui emporte la scène entière et qui est fabriqué par une polyphonie venue du dialogue des composants de la scène est tout de même et par définition à l'*intérieur* d'un corps, sinon l'image même d'une intériorité. Dans *Letter to a man,* cette polyphonie dont la voix fait partie propose un matériau ludique dont le corps se sert comme d'un tremplin pour sauter dans d'autres perceptions. Le phénomène apparaît clairement dans un moment du spectacle où Nijinski-Baryschnikov parlent (en duo de voix entre Baryschnikov et Wilson, en russe et en anglais) « I'm not Diagliev ». Ils vont répéter la phrase jusqu'à qu'elle ne devienne que le bourdonnement d'une raillerie confuse. Cette couche sonore devient

[515] Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée, op. cit.,* p. 291.
[516] « Chez Robert Wilson, nous sommes au plus près de l'espace intérieur lorsque, dans certains de ses spectacles (…), les toiles peintes du rêve ou du rêve éveillé cèdent la place à la boîte tendue de noir, au cadre vide où s'inscrivent de pures formes géométriques, des couleurs et les hiéroglyphes des corps. Ce passage de la figuration à une quasi-abstraction fait franchir encore un pas à son théâtre, de l'onirisme surréaliste à la représentation du noir intérieur, noir troué d'éclairs et dans lequel se découpent des écrans de lumières, qui n'est que le lieu où erre, se répète et s'absorbe la polyphonie des voix. » Ibid., p. 291-292.

physique, au fur et à mesure que le corps du danseur, tendu sur sa chaise, se contracte de plus en plus et réagit aux paroles avec des variations gestuelles, tandis que la lumière et la position de la chaise accompagnent également ces répétitions. Celles-ci changent à chaque phrase et au rythme même de la voix confuse du personnage. Le corps dansant est ainsi composé de cette polyphonie dont les mots font partie grâce à son aspect le plus matériel. Selon Maurin,

> Robert Wilson traite les mots comme des choses, des actions physiques, des particules projetées, brisées, atomisées dans l'émission vocale. Ce sont des mots-schizo (…) qui ser[ven]t de prémisse, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, à la nomadisation du son et à la déterritorialisation de la langue.[517]

Les mots, tout comme le corps, ont eux aussi un bagage intérieur comme les actions physiques de Grotowski, comme les *efforts* de Laban ; et le texte chez Wilson devient action physique - nomade et ouverte à plusieurs connexions - grâce à une écriture opératoire faite à l'image de celle de Carmelo Bene analysée par Deleuze. Dans ce type d'écriture,

> ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation. Il faudrait même surcharger le texte d'indications non textuelles, et pourtant intérieures, *qui ne seraient pas seulement scéniques*, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l'échelle des variables par lesquelles l'énoncé passe, exactement comme dans une partition musicale. Or c'est ainsi que CB écrit pour son compte, d'une écriture qui n'est pas littéraire ni théâtrale, mais réellement opératoire, et dont l'effet sur le lecteur est très fort, très étrange (...).[518]

[517] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 112-113.
[518] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 105-106. L'italique est de l'auteur.

À l'image de son travail avec le corps, il y aurait dans les textes employés par Wilson un mouvement intérieur qui vient nourrir sa matérialité, qui fait bouger les sens et les sensations sur la scène et dans l'esprit du spectateur. C'est parce que la parole est ici intrinsèquement liée au mouvement intérieur, celui qui guide justement les formes que crée le danseur avec son corps, que le corps de la parole est mis en jeu. Le constat est clair quand Maurin, pour parler du travail de Wilson avec les mots et le texte, utilise un parallèle « dansant » :

> Ces vocalises sont au discours ce qu'est au mouvement le tournoiement (spinning) (…). Lente ou rapide, aérienne et fermement enracinée, cette rotation de toupie fonde sa continuité sur l'éternelle répétition du geste. D'une durée illimitée et d'une amplitude minimale, elle est 'continue', 'sans points d'arrêt', et permet au danseur de faire tourner l'univers avec soi.[519]

Ces vocalises qui tournoient lors d'une répétition épuisante fonctionneraient comme la danse et sa répétition des gestes. De la même manière que les phrases de Nijinski se répètent et évoluent dans une accumulation de mot à mot, les gestes de Baryshnikov se répètent et s'accumulent eux aussi. C'est une même série de gestes qui varie de séquence en séquence. Dans la deuxième scène analysée, tous les gestes qui ont été faits pendant le spectacle réapparaissent, mais déformés. Ils reviennent transformés par le pathos sanglant de la scène rouge. Le corps et la parole de Wilson travaillent donc sous plusieurs couches de répétition et il « s'attache aussi à la reprise des détails gestuels ou textuels de loin en loin, à la récurrence de tics et de manies de spectacle en spectacle, au motif fréquent du double (…)[520] ». Dans la polyphonie du théâtre de Wilson, corps et parole sont ensemble dans un « perpétuel déséquilibre positif [521] ». Dans le contraste et dans l'hétérogénie, le mouvement répétitif additionne des

[519] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 115.
[520] *Ibid.,* p. 109
[521] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 113.

variantes à chaque répétition. En reprenant Deleuze et son *Un manifeste de moins* :

> Dans la variation, ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation. C'est par là que l'écriture et les gestes de CB sont musicaux : c'est parce que toute forme y est déformée par des modifications de vitesse (...). Les 'opérateurs' qui fonctionnent dans le style et dans la mise en scène de CB sont précisément des indicateurs de vitesse, qui n'appartiennent même plus au théâtre, bien qu'ils ne soient pas extérieurs au théâtre. Et, justement, CB a trouvé le moyen de les énoncer pleinement dans le 'texte' de ses pièces, bien qu'ils ne fassent pas partie du texte (…) La subordination de la forme à la vitesse, à la variation de vitesse, la subordination du sujet à l'intensité ou à l'affect, à la variation intensive des affects, c'est, nous semble-t-il, deux buts essentiels à obtenir dans les arts.[522]

Ce geste et ce texte qui sont musicaux chez Carmelo Bene sont dansants chez Wilson. La danse est subordonnée aux variations caractéristiques de son univers, ce qui crée du devenir, « ces mouvements en excès et dont l'excès produit des nouvelles consistances[523] ». Même si la musique a un rôle important dans cette création, la danse et le corps de Baryshnikov restent au premier plan. Il faut aussi souligner que la différence des répétitions se trouve dans la perception de celui qui regarde. Le sens qui se dégage de la combinatoire des gestes et des paroles reste à la charge du spectateur.

[522] *Ibid.,* p. 113-114.
[523] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 59.

L'épuisement et les résistances du théâtre par les combinaisons inclusives de Wilson

Pour en revenir à l'épuisement deleuzien, nous avons vu qu'il extrait sa force de l'art combinatoire, de la capacité à faire coexister tous les possibles sans annuler les différences qu'ils entraînent[524]. *Letter to a man,* mêlant de la danse, de la musique, du cinéma et du théâtre, pourrait illustrer l'application des disjonctions inclusives préconisées par l'opération deleuzienne, mais en ce qu'elle préserve leurs différences au sein de cette cohabitation des éléments hétérogènes. Selon Chevallier, l'individu épuisé « cherche alors, au-delà de la variation, un processus qui permette une sorte de calcul intégral. S'il y avait disjonction dans la Physis, c'est qu'il importait qu'il y eût conjonction dans la Psyché[525] ». Ce que nous voyons sur scène n'est pas le calcul intégral de tous ces éléments, mais la collaboration des outils scéniques disparates qui s'unissent et s'épuisent éventuellement dans la psyché du spectateur, par une voie du milieu – ce calcul intégral – qui crée du sens dans notre Psyché. Ainsi, théâtre, danse, musique et cinéma, dans un rapport d'union inclusive, épuisent non seulement la psyché de notre personnage mais aussi la nôtre, qui accompagne ces multiples expressions superposées. À propos du mouvement de l'épuisement, Chevallier explique :

> Lorsque plus rien ne peut vraiment avoir lieu sur le plateau, de l'inattendu survient dans la salle. Pour le spectateur, l'espace regardé et épuisé par ce regard se convertit lui-même en un entre-deux où du rythme est produit, c'est-à-dire où se nouent des instants critiques comme autant de passages d'un espace à un autre espace. L'espace n'est pas alors physique mais mental, il est non plus de la Physis mais de la Psyché.[526]

[524] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.*
[525] Jean-Frédéric Chevallier. *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 79.
[526] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre, op. cit.,* p. 110-111.

Dans le théâtre de Robert Wilson, il y a toujours des disjonctions dans le plateau (domaine de la physis) et une invitation à la conjonction de tous ces éléments parfois disparates dans l'esprit du spectateur. Les disjonctions inclusives que Wilson propose se combinent donc et mènent les personnages et les spectateurs vers un lieu qui se trouve dans un « entre-deux » suspendu quelque part entre le corps et l'esprit. Dans le cas de *Letter to a man,* une donnée vient complexifier ce fait, car l'espace dramatique est celui de la psyché de Nijinski, donc par définition deleuzienne le lieu de conjonction de tous ces stimuli scéniques. L'espace dramatique reste tout de même la structure et le support de toute rêverie, le plateau qui offre du matériau à nos propres conjonctions spirituelles. En choisissant de mettre en scène la psyché de Nijinski, Wilson rend possible la création d'un lieu entre corps et esprit ; ainsi étant, l'espace dramatique tel qu'il s'incarne dans *Letter to a man* est a priori le lieu de l'« entre-deux ». D'un autre côté, cet « entre-deux » ne peut se réaliser pleinement que dans un mouvement réunissant la scène et la salle, comme nous l'avons vu dans la dernière citation. Quand Maurin explique que le son et l'image - les canaux visuel et sonore - évoluent parallèlement, en tension constante mais sans forcément se croiser, il cite un propos intéressant de Robert Wilson au sujet de la création de ce lieu des rencontres invisibles :

> 'C'est comme lorsqu'on est en voiture et qu'on écoute du Mozart. En regardant par la fenêtre, on voit l'herbe onduler et on a l'impression que l'herbe bouge au rythme de la musique. C'est peut-être vrai d'ailleurs. Elle change juste au moment où change la musique. Ou bien on imagine un lien entre les deux.'[527]

Le spectacle se réalise dans cet « entre-deux » qui se constitue entre l'espace scénique et l'espace mental du spectateur. Percevoir une image, un spectacle, c'est le prolonger en soi-même[528], c'est partir d'une réalité

[527] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 143.
[528] « Ses 'deux écrans audiovisuels' (l'un recevant les stimuli du réel, l'autre les pensées et les impressions mentales) alternent, s'équilibrent, fusionnent, de sorte que face au

scénique, externe, et la ramener à l'intérieur de notre imagination. Le spectateur aurait aussi son propre *escalier de Jacob*, tel que le décrit Grotowski[529] ; les premiers échelons seraient constitués de la réalité physique du plateau, et les derniers de la virtualité de leur perception. Grimper physiquement une proposition artistique jusqu'à atteindre ses propres limites physiques a été proposé dans la pièce *Ka Montain* de Wilson, une mise en scène presque littérale de ce mouvement de connexion théorisé par le polonais.

Il n'y a pas d'épuisement, car comme dans *Le Regard du sourd*, « la cruauté s'adoucit en mollesse », et tout reste tendu dans « l'émotion d'une tragédie sans catharsis[530] ». La danse, à mesure qu'elle canalise l'image par ses formes dansantes et frôle le canal sonore par son rapport direct au texte - glossolalique ou bien discernable - permet de composer la combinatoire de la dramaturgie wilsonienne et de donner de la chair à cette tension constante qui ne trouve jamais la catharsis. Indépendante donc dans son action, elle participe activement à la création de cet entre-deux à double tranchant : l'espace mental mis en corps par le danseur *et* le lieu de synthèse entre penser et sentir qui est la perception du spectateur. Elle implique bien au-delà des gestes dansés une poétique de la danse, et sa manière propre de communiquer physiquement avec la continuité spirituelle de la scène dans la perception du spectateur.

Le sentir dansant

Nijinski ne faisait pas de différence entre danser et jouer. Quand il évoque les souvenirs de sa dernière danse à l'Hôtel de Saint Moriz, en Suisse, il écrit « J'ai commencé à jouer des choses gaies » ou encore « [E]lle (sa

spectacle, il vacille dans une fantasmatique individuelle. Percevoir l'image et la recueillir en soi pour la réaliser, c'est à proprement parler l'imaginer. La conscience du spectacle désigne le lieu d'une continuité avec soi, elle se situe au point de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur et en appelle à tout autre chose que la perception du spectacle au sens strict de ce qui s'offre à la vue. » *Ibid.,* p. 231.

[529] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », *op. cit.,* p. 200.

[530] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 22.

femme) sait que je sais jouer, car elle est d'accord pour dire que j'ai joué comme la Duse ou Sarah Bernhardt[531] ». Nijinski ne distingue pas les disciplines artistiques, tout comme Robert Wilson place son travail au carrefour des arts. Le metteur en scène américain et le danseur russe se rencontrent aussi dans l'envie de transmettre leur travail par la sensation plus que par la compréhension. Au début de ses *Cahiers,* Nijinski écrit : « La pensée peut l'empêcher de me comprendre[532] » en faisant référence à sa femme ; ou encore : « J'ai peur des gens, car ils ne me ressentent pas, mais me comprennent[533] ». Les rapports humains qu'il chérissait passent donc par le sentir, le contraire du comprendre, selon lui. Dans la même lignée, Wilson inscrit son théâtre dans une démarche plus sensible que rationnelle, et cela dès le début de sa carrière quand, lors des études pour *Le Regard du sourd*, il s'intéresse aux perceptions sensorielles liées à la lenteur extrême des mouvements, ainsi qu'aux conséquences de cette lenteur des corps dans la durée et dans l'image de ses spectacles. La lenteur chez Wilson, si caractéristique de son travail, c'est « le corps qui la véhicule, et la danse qui la sous-tend[534] ». Et cette recherche, non seulement en ce qui concerne la lenteur mais aussi en ce qui concerne la mise en tension des esthétiques hétérogènes, évoque une nécessité de sentir, par l'éveil d'une nouvelle perception tant pour les créateurs que pour les spectateurs.

Nijinski et Wilson se rencontrent donc et surtout dans cette entente scénique et relationnelle qui place le sentir aux fondements de leur art. N'est-ce pas ce que la dramaturgie aujourd'hui - en danse et en théâtre - et 100 ans après la rédaction des *Cahiers* de Nijinski, cherche à proposer aux spectateurs ? À savoir, une connexion plus directe avec la sensation et pas forcément avec l'intellect et la raison ? Nous avons vu que le dramaturge du corps Antoine Pickels cherchait dans son travail la « prévalence d'une intelligence sensible » qui perd « le sens devant la logique du corps, du

[531] Vaslav Nijinski, *Cahiers, op. cit.,* p. 32.
[532] *Ibid.,* p. 36.
[533] *Ibid.,* p. 31.
[534] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 30.

mouvement et du geste – parce que le geste maîtrisé est méprisable[535] ». Or, tout est extrêmement maîtrisé chez Wilson. À la première lecture, cette citation semble miner les principes de travail de celui qui est connu pour construire des formes rigides dans son travail. Mais nous savons que cette rigidité formelle est pour Wilson la base nécessaire de la liberté et de la concession du pouvoir à l'imagination de l'acteur et du spectateur :

> La numérotation névrotique et le minutage millimétré, la chorégraphie chronométrée et l'orchestration obsessionnelle garantissent en retour l'évasion dans la rêverie et l'inventivité personnelle. 'Plus on a de structures rigides, plus on peut imaginer', convient Michel Piccoli avec Wilson (…). Peu importe la cause pourvu qu'on ait l'effet – un effet qui stimulera en proportion la liberté imaginaire des spectateurs.[536]

L'envie du dramaturge du corps s'unit au geste dramaturgique de Wilson dans la mesure où, pour ce dernier, le spectateur est amené à choisir les chemins du sens et synthétiser à sa guise les éléments venus du plateau ; tout cela grâce à ce cadrage millimétrique et chorégraphique si caractéristique de notre metteur en scène.

[535] Antoine Pickels, « Corps » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, op. cit.,* p. 28.
[536] Frédéric Maurin, *Robert Wilson, op. cit.,* p. 135.

V. Les véhicules de minoration de Romeo Castellucci : une étude de cas de *Democracy in America* et de *Le Sacre du Printemps*

Les deux prochaines pièces que nous allons étudier, en plus de travailler la danse au sein de leur dramaturgie, sont conçues par un même geste artistique, par un même geste de mise en scène. *Democracy in America*[537] et *Le Sacre du Printemps*[538] répondent à une manière propre à Romeo Castellucci de penser son théâtre. Analysées en vue des opérations deleuziennes, les deux pièces de Castellucci ont également en commun le fait de faire apparaître plus d'éléments relevant de la *minoration*. Ce chapitre sera donc consacré à l'étude de ces deux spectacles, qui relèvent d'une même manière de penser la présentation théâtrale et s'alignent très fortement sur la même opération deleuzienne. Nous allons, comme auparavant, continuer à revenir également sur le travail de Laban et de Grotowski pour mieux comprendre les enjeux de ces spectacles de Romeo Castellucci.

Democracy in America

Dans le cadre du Festival d'Automne de Paris, Romeo Castellucci présente en 2017 *Democracy in America :* une *expérience*[539], comme il la nomme, à partir de la lecture du récit d'Alexis De Tocqueville sur la formation de la démocratie américaine. C'est une expérience qui superpose

[537] MC93, Bobigny, octobre 2017.
[538] Grande Halle de la Villette, décembre 2014.
[539] Romeo Castellucci, « Mes spectacles découlent d'une nécessité mystérieuse » entretien réalisé par Gérard Cordonier pour le journal *24 heures,* Lausanne, 25 mars 2017.

deux temps : celui de la création de la démocratie athénienne et celui de la création de la démocratie américaine. Plus spécifiquement, elle met en scène la période qui précède leur formulation, l'époque d'indifférenciation sociale et artistique où seule la foi fait loi. La première différence entre ces deux temps et leur formulation réside dans le fait que selon Castellucci, la démocratie athénienne est bâtie sous le signe de la mort du règne des Dieux tandis que la version américaine naît en profonde symbiose avec l'Ancien Testament et en communion avec le Dieu chrétien[540] . Dans ce sens, la démocratie américaine se serait constituée à partir d'une relecture biblique de la démocratie grecque. La deuxième différence fondamentale entre les deux démocraties est qu'il y avait dans le développement de la version originaire grecque un espace pour regarder et pour méditer sur les « zones d'ombre[541] » de l'humanité, et cet espace était la scène théâtrale, investie par la tragédie. La démocratie américaine, à son tour et selon la lecture que fait Castellucci de Tocqueville, n'a pas développé ce lieu de réflexion sur ses propres zones d'ombres et de purge cathartique propre à la tragédie grecque.

C'est à partir du constat de ces différences fondamentales entre les deux démocraties que Castellucci décide de mettre en scène ces zones d'ombre du système américain, les interstices dans lesquels loge un déni de l'essence même de la tragédie et de sa fonction : créer « le double nécessaire et obscur du jeu politique, rappeler l'errance des êtres et le dysfonctionnement originel de toute organisation humaine[542] ». La pièce de

[540] Entretien avec Romeo Castellucci fait par deSingel International Kunstacampus, janvier 2017 : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/De-la-democratie-en-Amerique/videos/

[541] Castellucci évoque ce terme à plusieurs reprises lors de l'entretien réalisé par Jean-François Perrier en mars 2016 pour « Le Magazine » de MC93 : https://www.mc93.com/magazine/entretien-avec-romeo-castellucci

[542] « con La Democrazia in America Romeo Castellucci segue l'esempio di De Tocqueville e si pone nel tempo che precede la Politica, e, recisa in profondità la radice greca, in ciò che viene prima della Nascita del Teatro, in quell'attimo d'indeterminazione in cui i piedi nudi calpestano ancora le ceneri tiepide della Festa ormai abbandonata dagli Dei, ma non vedono ancora l'inizio della Tragedia, creata dall'Uomo. Un'opera che rintraccia una celebrazione dimenticata, un rito ancora senza nome, in cui il Teatro rinnovi la sua funzione primaria: l'essere il necessario e oscuro doppio dell'agone politico e delle forme delle società della razza umana. » Il s'agit du texte de présentation du spectacle publié sur la page web de la compagnie Societas Raffaelo Sanzio. La traduction que nous utilisons est proposée dans le programme du Théâtre Vidy Lausanne.

Castellucci parle de cet oubli (ou refoulement) du tragique dans la constitution de la démocratie américaine *via* la mise en scène d'une « fête[543] », comme l'appelle Castellucci, qui se produit sous forme dansée, en dehors du registre dramatique du spectacle et parmi les amérindiens autochtones, les sociétés originaires qui précèdent l'occupation des anglais protestants. Cette fête prend la forme de danses circulaires et devient l'une des métaphores des zones d'ombre américaines. Ce sont des danses faites par une vingtaine de femmes en robes longues et rouges qui se trouvent dans l'espace scénique et derrière « un rideau de gaze sur lequel se projettent des allers-retours stroboscopiques de dates (…) qui renvoient aux épisodes de la guerre d'indépendance, guerre de sécession, signature des amendements et naissance de la sacro-sainte Constitution[544] », renforçant la superposition des temps que propose le spectacle. Et c'est précisément ce « rite encore sans nom[545] » présenté plusieurs fois par un chœur de

femmes qui chantent et dansent des morceaux issus du folklore de pays divers, qui sera l'objet de notre enquête.

[543] Romeo Castellucci, « Le Magazine », art. cit.
[544] David Verdier, « Une démocratie en question », Revue en ligne de critique théâtrale *Wanderer*, novembre 2017. https://wandersite.com/2017/11/une-democratie-en-question/
[545] Romeo Castellucci, « Le Magazine », art. cit.

Democracy in America, photo du spectacle de Guido Mencari

Il y a une autre danse dont les mouvements sont très différents : celle des majorettes, présentée au début du spectacle. Les mêmes danseuses sont habillées d'un uniforme blanc et portent des grelots à la ceinture provoquant un bruit violent ; le tout évoque clairement le militarisme américain. Chacune d'elles porte à la main un drapeau avec une lettre de l'alphabet et, selon le mouvement de la danse de parade militaire, elles se figent pour dévoiler des phrases (ayant plus ou moins de sens) ou des noms des pays : « DEMOCRACY IN AMERICA puis, les anagrammes comiques tels DECAY CRIME MACARONI, CAMERA DEMONIAC CRY et enfin, une suite oulipienne de noms de pays dont l'enchaînement invite à un tour du monde des démocraties et des dictatures : CANADA, MACEDONIA, ROMANIA, ARMENIA, MYANMAR, YEMEN, IRAN, OMAN, INDIA[546] » : un tour du monde présenté avec ironie par ce tableau très américain. C'est une danse qui accumule le poids de l'histoire et qui ne laisse pas de place à l'enivrement cathartique des danses circulaires qui viendront plus tard dans la mise en scène.

Democracy in America, photo du spectacle de Marina Levitskaya

Ces deux séries de danses s'insèrent dans un récit, celui des difficultés qu'Élisabeth et Nathanaël, un couple de paysans protestants des

[546] David Verdier, « Une démocratie en question », art. cit.

années de colonisation, essuient en affrontant la misère des terres américaines infertiles. Affamée et désespérée, Élisabeth échange leur fille contre quelques outils agricoles auprès des indiens locaux. Un acte qui ne fait qu'approfondir le désarroi de cette femme qui doute désormais de l'existence de Dieu. Parallèlement, nous suivons les indiens qui se protègent tant bien que mal de cette arrivée soudaine et invasive tout en questionnant leur langue et leur présence. C'est la souffrance d'Élisabeth qui canalise, d'un côté, la dureté de l'obscurantisme religieux et de l'autre, le conflit avec la conquête anglaise et la répression que subissent les autochtones. Elle blasphème, nie l'existence de Dieu, et est prise de possession par une force qui lui fait crier des mots en Ojibwé[547], se tordre le corps et déchirer ses habits. C'est cette scène cathartique qui précède la série des danses circulaires, la suite d'un rituel de purge et de transformation pour cette femme au destin tragique.

Democracy in America, photo du spectacle de Guido Mencari

[547] Selon l'encyclopédie Canadienne, les Ojibwés « sont un peuple autochtone du Canada et des États-Unis appartenant au grand groupe culturel des Anichinaabés. (…) La langue ojibwée, qui fait partie de la famille des langues algonquiennes (…). » Derrière les Cherokees et les Najavos, les Ojibwés sont la troisième plus grande ethnie autochtone en importance démographique aux États-Unis. Bishop, Ojibwés (2019). Dans l'Encyclopédie Canadienne. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ojibwes

Interrogé par Jean-François Perrier sur la mise en scène de ces chorégraphies, Romeo Castellucci répond :

> Lorsque la fête cesse d'exister, commence la politique. Les danses ici - la fête - signifient peut-être le refus [de la paysanne] Élisabeth de participer au moment inaugural de l'établissement des premières colonies, à la communauté humaine puritaine et américaine, fondée sur les règles édictées par une religion déjà politique. Dans ce feu de la fête, on est seul mais avec les autres ; [alors que] dans le village de la politique, on aspire à former une majorité.[548]

C'est un signe de résistance active qui apparaît avec ce chœur dansant, une résistance païenne permettant une purge face à « une dureté presque inhumaine[549] » du puritanisme et de la politique conséquente née parmi les premiers colons. Métaphore également du refus de Dieu, la danse apparaît ainsi aux antipodes de cette politique et de cette nouvelle société bâtie sous le signe du christianisme. Ces danses - faites par les autochtones dans ce milieu de conquête et résistance - correspondent ainsi à un mode d'agir en *mineur*, comme on le verra ensuite, en opposition à la majorité mentionnée par Castellucci.

Au commencement était la Parole

> Je ne suis pas d'accord avec Saint Jean l'Évangéliste quand il écrit qu'au début il y avait le verbe. (…) il me semble que le verbe n'est pas encore la parole. Celui qui parle arrive avant la parole. En soi, parler est avant tout vide de contenu. Le verbe suppose la présence

[548] Romeo Castellucci, « Le Magazine », art. cit.
[549] *Id.*

> d'un corps, ou plutôt de deux. Celui qui parle et celui qui écoute (…).[550]

Democracy in America commence avec une phrase projetée sur le rideau translucide du bord de la scène qui endosse cette pensée de Romeo Castellucci[551]. C'est la définition de la glossolalie, un phénomène d'énonciation d'origine chrétienne qui contredit Saint Jean l'Évangéliste car ici le corps émetteur arrive avant le verbe. La glossolalie est un parler ou un prier à voix haute dans une langue inconnue. Pour les chrétiens, ce terme correspond à un « parler en langues » ou à un « don de parole » et fait référence aux actes des Apôtres qui recevaient l'esprit de Dieu dans leur corps, décrits dans l'Épître aux Corinthiens[552]. C'est aussi un concept qui, dans la psychanalyse, désigne un trouble du langage chez les malades mentaux.

Anne Tomiche, professeure de littérature comparée à Paris-Sorbonne et autrice du livre *« L'intraduisible dont je suis fait ». Artaud et les avant-gardes occidentales*[553] a écrit un article très élucidant sur l'histoire de la glossolalie et ses usages poétiques, auquel nous ferons référence dans les lignes qui suivent[554]. Retraçant tout d'abord l'histoire des usages religieux et psychiatriques du terme, elle les différencie des *glossopoïèses,* expérimentations poétiques avec la glossolalie. Nous pourrions faire une longue analyse de la pièce de Castellucci à partir de la glossolalie tant celle-ci pose des « problèmes philosophiques[555] » intrinsèques à la naissance du christianisme auquel fait écho le nœud dramatique du spectacle, mais

---

[550] Romeo Castellucci, « V comme verbe » dans *Dix mots, l'abécédaire singulier de Romeo Castellucci,* Propos recueillis par Fabienne Darge dans *Le Monde*, supplément Festival d'Automne à Paris, 6/7 septembre, 2015.
[551] Rideau visible sur la 1ère photo du sous-chapitre.
[552] *Première épître aux Corinthiens*, 14 : 2-3 et *Actes des Apôtres*, 2 : 1-5
[553] « *L'Intraduisible dont je suis fait* », *Artaud et les avant-gardes occidentales*, Paris, Éditions du Manuscrit, 2012, 327p.
[554] Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. n º 305, no. 1, 2003, pp. 61-72.
[555] Cf. Giorgio Agamben, « La glossolalie comme problème philosophique », Le Discours analytique n°6 : « Les amants de la langue Autre », année 3, n°1, mars 1983, p. 65. Cité par Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », art. cit.

contentons-nous de voir ce qui, dans la glossolalie, renvoie à son aspect corporel.

À l'origine, l'intérêt psychiatrique pour la glossolalie surgit à la fin du XIXème siècle parmi les médiums, souvent des femmes, qui y recourent pendant les séances spirites. À propos d'Élise Muller, un cas célèbre dans l'histoire de la psychiatrie qui a été étudié tant par les psychiatres que par les linguistes, Mireille Cifali explique que « son recours à une langue – autre, impossible, drôle, étrange, étrangère, pas française – constitue une des tentatives d'Élise Muller pour rivaliser avec le savoir positif du savant qui l'observe (…)[556] ». La médium, face à deux hommes, le linguiste et le psychiatre, créait son langage, sa ligne de fuite verbale, qui la plaçait dans une position différenciée et hors de la norme. Nicole Edelman explique que les « médiums acquièrent au sein du groupe spirite une position intellectuelle, sociale et religieuse. Femmes habituellement minorisées par les hommes de ce XIXème siècle, elles sont écoutées, admirées, louées, entourées. (…) Elles prennent ailleurs ce qui, ici-bas, leur est interdit et d'accès impossible[557] ».

Selon les chercheuses, l'utilisation de la glossolalie devient un outil de résistance de ces femmes médiums de la fin du XIXe siècle face à des hommes savants qui tentent d'expliquer leur phénomène, les considèrent comme des études de cas maladifs et les contrôlent sous l'enseigne de la science et du savoir. À partir de cette lecture, la glossolalie apparaît comme une puissance mineure face à la force imposée par les savants. L'explication n'est pas sans rapport avec Élisabeth qui s'invite à une série de danses circulaires juste après la transe glossolalique dont elle est prise. Un ébranlement physique se mêle à ce « parler en langues » d'Élisabeth,

[556] Mireille Cifali, « Un glossolale et ses savants : Élise Müller alias Hélène Smith », *La linguistique fantastique*, sous la dir. de Sylvain Auroux, Denöel, 1985, p. 106. Cité par Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », art. cit., p. 66.
[557] Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 106. Cité par Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », art. cit., p. 66.

confirmant la réflexion d'Artaud qui dit que la langue, « trouvant dans la parole une impasse, (…) revient au geste de façon spontanée[558] ».

C'est exactement le geste et le corps de la glossolalie qui ont été négligés par Saussure dans sa linguistique, discipline qui était en maturation à l'époque de ses études avec la médium Élise Muller. Comme l'explique Tomiche, « la linguistique saussurienne, linguistique de la langue, exclut la voix, le son, c'est-à-dire le corps, de sa définition du signe. Si le linguiste 'décorporéïse' la langue, la glossolale, au contraire 'désémantise' la langue[559] ». C'est un « envers du signe » qu'émet la glossolale par l'emploi de ce qu'il y a de plus physique dans la langue. L'usage de la glossolalie engage le corps, mais un corps « traversé », un corps-médium, lieu de passage qui s'apparente au *Je-je* grotowskien : c'est ce véhicule qu'on voit devenir le corps d'Élisabeth. Il est traversé par une énergie distincte, par une autre subjectivité qui prend possession du personnage, tout d'abord par la parole et ensuite par le corps qui dansera une longue suite de danses d'origines les plus diverses.

Pour expliquer les expérimentations glossopoïétiques, Tomiche écrit :

> L'*énonciation* glossolalique est celle d'une division du sujet, d'une altérité du sujet à soi-même. Qu'il s'agisse de l'effacement mystique du sujet dans la parole divine ou de sa division dans les hallucinations auditives et verbales, c'est l'Autre qui parle en moi. Cette altérité s'énonce dans le non-sens de l'énoncé glossolalique, et cette question de l'altérité (…) est en jeu dans les expérimentations glossopoïétiques.[560]

Qu'elle hérite de la religion ou de la psychiatrie, ce qui fait se rejoindre les différents usages de la glossolalie - et ce dont s'emparent les artistes - est cette capacité physique de l'être humain à donner place à une

[558] Antonin Artaud, « Lettres sur le langage » dans *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, 1938, p. 119.
[559] Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », art. cit.*,* p. 67.
[560] *Id.*

autre parole que la sienne, par le biais de son propre corps. Tomiche analyse la lecture que Hugo Ball fait du poème dada *Karawane* où « la voix devient ainsi souffle sacré, qui tend vers le degré zéro du langage[561] » et du livre de Khlebnikov qui plaide pour une langue d'avant Babel capable d'unir les hommes : « chez Ball et Khlebnikov les glossopoïèses doivent donner accès, par-delà la déconstruction du sens, à la plénitude structurante d'une transcendance ». De même, Tomiche fait remarquer que

> Les glossopoïèses, en jouant avec les traductions religieuse et pathologique de la glossolalie, témoignent donc de l'existence d'une hétérogénéité radicale à la langue, d'une altérité constitutive de la langue même. Donnant à entendre la voix, le souffle, la pulsion, le corps – tout ce que le langage rationnel et articulé cherche à supprimer – elles tracent ce que Deleuze appelle 'une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte'. Altérités dans la langue, altérités de la langue, les glossopoïèses témoignent, au fond, d'une altérité constitutive du sujet énonciateur.[562]

À l'image de cette étude, Castellucci fait une utilisation poétique de la glossolalie dans la scène de transe, qui précède et « prépare » le personnage d'Élisabeth à ses danses d'origines diverses. C'est le blasphème, la négation de Dieu et de son pouvoir qui l'écrase, qui cause le premier choc. Ensuite, sa parole devient glossolalique. C'est le moment de « faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique (…)[563] », en utilisant les mots d'Artaud pour décrire cette scène justement si artaudienne. L'irruption d'une parole minorée,

[561] *Ibid., p*. 70. (idem pour les deux suivantes)
[562] Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », art. cit*.,* p.72.
[563] Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », » dans *Le Théâtre et son double, op. cit.,* p. 48.

surgie de la résistance, invite au geste et c'est dans l'envoûtement de son corps traversé et ébranlé par cette parole qu'Élisabeth retrouve le chœur des femmes, s'unit à elles et à leurs danses aussi étrangères que l'énonciation glossolalique.

Le rituel dans la constitution de la pensée motrice

L'intérêt de Grotowski vers la formalisation des énergies subtiles par le biais de rituels de possession, notamment Afro-caribéens, est partagé par Rudolf Laban. Pour ce dernier, il se reflète dans la définition de la notion de *pensée motrice* :

> Il est bien connu que les jeux et danses de tribus primitives s'associent à une démarche qui s'efforce de prendre conscience de certaines combinaisons d'effort sélectionnées. Outre cette prise de conscience, ou plutôt combinée avec elle, il y a une fixation, dans la mémoire et dans l'habitude motrice, de la combinaison d'effort sélectionnée. […] La 'pensée motrice' pourrait être considérée, comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'évènements, pour laquelle manque une nomenclature.[564]

Contraire à la pensée verbale, la *pensée motrice* est la conscientisation d'une structure qui permet la manifestation physique de nouvelles impulsions nées, par exemple, dans le processus rituel évoqué dans la citation. Nous avons vu, dans le chapitre dédié à Robert Wilson, combien cette pensée du corps s'élargit virtuellement dans la psyché de celui qui l'accomplit. Il est question maintenant de cerner une autre caractéristique de la *pensée motrice* : sa facette historique et mémorielle. En règle générale, la *pensée motrice* est ce qui nourrit la forme et apporte l'élan nécessaire aux *efforts* et aux actions physiques. C'est cependant une force qui ne doit pas se confondre avec des affects psychologiques, car la

[564] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 39-40.

pensée motrice est simplement l'extériorisation d'un vécu corporel[565]. L'intérêt de Grotowski pour les rituels naît de cette même préoccupation : trouver une prise de conscience physique et la fixation d'un chemin à parcourir qui se donne à l'intérieur, mais qui part toujours d'une qualité motrice à jamais psychologique. Chez lui, *l'objectivité du rituel* offre une « structure logique[566] », des lignes d'action particulières qui permettent d'évoquer et de fixer certaines qualités qui resteront marquées « dedans soi-même[567] ». C'est pour cette raison que les rituels avec lesquels il travaille sont ancrés dans le corps produisant des chants et des danses, des compositions physiques qui indiquent un chemin préétabli à suivre et qui atteignent la subtilité des impulsions inconnues.

Les rituels auxquels se sont intéressés Grotowski et Laban sont aussi fortement liés à une culture spécifique et à des évènements fondateurs des sociétés auxquels ces rituels ont été empruntés. En outre, ils portent en eux des traits de l'histoire de leur peuple[568]. Quand Grotowski demande à ses élèves de *trouver [sa] propre danse,* nous entendons que la constitution de celle-ci se confond avec l'établissement d'une *pensée motrice ;* il s'agit d'un cheminement physique par lequel, en termes grotowskiens, l'organicité devient capable de toucher les impulsions. Laban, à son tour, explique que « par la danse ou par la 'pensée motrice', l'homme a d'abord pu prendre conscience de l'existence d'un certain ordre dans ses plus hautes aspirations vers la vie spirituelle[569] ». L'organicité de Grotowski, dotée d'une pensée

[565] « L'approche de Laban repose sur 'la notion traditionnelle d'expression comme extériorisation d'un vécu', qui sera largement remise en cause par le travail philosophique de Michel Bernard, mais elle le fait en pensant à ce vécu non 'comme affect mais comme qualité motrice'. À la pensée en mots, Laban, comme les analystes du mouvement qui lui succéderont, substitue la pensée motrice […]. » explique Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 18.

[566] Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », *op. cit.,* 193

[567] *Id.*

[568] Un des exemples les plus marquants et qui illustre très bien cette empreinte des évènements historiques dans des rituels et dans les corps de ceux qui y participent est *Les maîtres fous* de Jean Rouch, film ethnographique qui a bouleversé les spectateurs lors de sa sortie et qui est devenu une pierre angulaire pour les études en anthropologie visuelle et de la performance. À propos des usages, entre autres, de la « puissance du faux » (cf. Gilles Deleuze, *Image-mouvement*) dans l'ethno-fiction, nous avons rédigé, en 2010, un mémoire de master en anthropologie intitulé « Entre o real e a ficção : Uma etnografia de um filme etnografico » sous la dir. de Jorge Mattar Villela, Departamento de Ciências Sociais, UFSCAR, Brésil.

[569] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p.40.

motrice, porte les traits de l'histoire individuelle et culturelle d'autant plus que cet *ordre* qui réside dans la vie spirituelle, selon Laban, évoque les réminiscences d'une mémoire partagée.

Les danses circulaires mises en scène par Castellucci sont, selon le programme de salle, « librement inspirées par les traditions folkloriques d'Albanie, de Grèce, du Botswana, d'Angleterre, de Hongrie, de Sardaigne » et sont dirigées par quatre danseuses, Evelin Facchini, Gloria Dorliguzzo, Stefania Tansini et Sophia Danae Vorvila[570]. Ces danses possèdent deux aspects en commun. Tout d'abord, ce sont des danses traditionnelles, fixées par la culture du pays et qui ont une partition à suivre. Ce qui différencie ces danses circulaires des autres chorégraphies codifiées ou codifiables, comme les ballets, c'est que les premières ont une fonction rituelle dans la mesure où elles prédéterminent des actions qui permettent d'activer un certain état intérieur. Deuxièmement, ce n'est probablement pas un hasard si Castellucci a choisi des danses provenant des pays qui ont une histoire d'invasion, de colonisation ou de protectorat. Soit ils les ont subis (Albanie, Botswana, Hongrie, Sardaigne), soit ils les ont imposés (l'Angleterre), ou bien encore ils ont vécu les deux expériences, comme la Grèce[571]. Ce qui est activé de surcroît par le mouvement de ces danses, ces partitions immuables, c'est aussi une mémoire d'invasion et de résistance, une *pensée motrice* qui se constitue « comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'évènements[572] » qui cherche incessamment cet état de liberté face à une force répressive.

[570] Ces quatre danseuses, en plus de composer le chœur, s'occupent de former et intégrer huit danseuses locales dans chaque région où la pièce se produit.
[571] Du côté des envahis, l'Albanie a connu des occupations ottomanes et italiennes, le Botswana est un ancien protectorat britannique, la Hongrie, en plus des disputes avec les Ottomans, a été annexée à l'Autriche après la première guerre mondiale. La Sardaigne est bâtie sur l'expulsion des Maures et plus tard dans l'histoire, est annexée à la récente république italienne. La Grèce, à son tour, s'est dispersée dans les terres méditerranéennes formant des colonies pendant les siècles VIII et VII av J-C.
[572] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 39-40.

Structures survivantes

À l'occasion du portrait de Romeo Castellucci promu par le Festival d'Automne de Paris 2014/2015, Jean-Louis Perrier le questionne à propos de l'archéologie des formes dans son travail et d'une possible référence au travail d'Aby Warburg et de Georges Didi-Huberman :

> J.-L. P. : Vous allez chercher des formes très anciennes, matricielles, et vous les faites remonter dans le temps vers nous. Est-ce que vous vous reconnaissez dans ces allers et retours de la matrice (…) à aujourd'hui ?
> R. C. : Oui, il s'agit de travailler avec ces images par la transparence, donc à travers un corps, un geste. C'est ainsi qu'on parvient à observer la structure même. Il s'agit de comprendre comment toutes ces structures sont encore là. C'est par la structure qu'on est touché au plus profond et non pas par le corps. L'image est un élément relatif. Apparemment on travaille sur l'image, mais ce n'est pas ça. Les images qui sont juste apposées sont capables de produire d'autres images qui n'existent pas.[573]

Dans cette réflexion de Castellucci, le corps est présenté comme un médium, un moyen « transparent » qui agit dans une certaine structure. Ce corps est doté d'une *pensée motrice,* pour emprunter le terme de Laban, qui peut transparaître une pluralité d'images. Celles-ci peuvent, en plus, s'assembler par des variations inclusives et à l'image de l'épuisement deleuzien[574]. La structure à laquelle fait référence Castellucci est similaire, comme on le verra ensuite, à celle qu'évoque Grotowski dans ses recherches sur les rituels ; elle se rapproche également de la notion de « survivance » employée par Didi-Huberman, grâce à un apport historique et culturel que la *pensée motrice* d'un corps dansant semble pouvoir contenir et que nous

[573] Romeo Castelluci, « Regarder est interdit », par Jean-Louis Perrier, Brochure du Portrait de Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris, 2014-2015, p. 7.
[574] Nous aurions envie de dire que cet assemblage de diverses images peut produire de la nouveauté. Or, la création de la nouveauté en ayant comme base le rituel n'est pas évident, comme me l'a fait remarquer Joseph Danan, et mériterait un approfondissement supplémentaire.

étudierons dans le présent sous-chapitre. Nous verrons également que c'est « dans ces allers et retours de la matrice (…) à aujourd'hui », et par le moyen de ces sauts temporels, que le corps dansant de ce spectacle se manifeste, provoquant un état d'*ivresse kinésique* capable de produire des matières inconnues.

Michel Bernard, philosophe qui a fondé le département de danse de l'université Paris VIII-Saint-Denis et qui dans son travail revoit la création contemporaine à travers le prisme phénoménologique[575], explique que la première caractéristique du corps dansant serait

> sa dynamique de métamorphose indéfinie et l'ivresse du mouvement pour son propre changement : la danse s'offre toujours à nos yeux comme la folle quête d'un corps individuel qui tente vainement, mais incessamment, de nier son apparente unité et identité dans la multiplicité, la diversité et la disparité des actes.[576]

Biliana Vassileva-Fouilhoux interprète ce propos à la lumière des dialogues entre performance et danse contemporaine. Elle voit dans l'expérience dansante moderne et contemporaine une *ivresse kinésique*[577] à l'œuvre, dont elle attribue un lien direct avec la performance. Dans cette dernière, il y aurait une intensive production « de sens par le biais de la

[575] « L'activité du département (…) s'articule autour d'un axe principal de questions : en quoi la pratique du danseur est-elle un lieu de production théorique ? Quelles sont les idéologies sous-jacentes qui organisent certaines « évidences » et font de la pratique dansée une pratique disciplinaire (« corps instrument », « interprète-instrument », etc.) ? Comment certains discours théoriques (scientifiques, philosophiques, politiques…) viennent-ils alimenter la pratique dansée, non pas comme discours de vérité mais comme vecteurs d'imaginaires. Ces questions empruntent pour une large part aux travaux du fondateur du département, le philosophe Michel Bernard, et de Hubert Godard, analyste du mouvement qui prit sa suite. Leurs travaux convergent vers une pensée du corps comme geste et action plutôt qu'objet ou instrument, et s'appuient sur une pensée phénoménologique, sur l'actualité des neuro-sciences et sciences cognitives, ainsi que sur une activité pratique intense, tant dans le champ de la danse que dans le champ clinique. » Isabelle Ginot, « De l'image à l'imaginaire », *Repères, cahier de danse*, vol. 17, no. 1, 2006, pp. 3-8.

[576] Michel Bernard, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », *La danse, Art du XX^e siècle ?* Éditions Payot-Lausanne, 1990, p. 68.

[577] Biliana Vassileva-Fouilhoux, « La performance en danse moderne et contemporaine : une ivresse kinésique » dans revue *Interrogations ? Le corps performant*, n°7, décembre 2008, (en ligne), https://www.revue-interrogations.org/La-performance-en-danse-moderne-et (consulté le 30 Octobre 2020).

sensation du dépassement de soi » qui trouve lieu dans la production dansée. Selon Bernard, le corps dansant suit des métamorphoses indéfinies et s'ouvre à une production de mouvements imprévisibles régie par son propre imaginaire. Il y aurait ainsi dans le corps dansant une capacité innée à produire des versions de soi, inconnues peut-être. Ce corps qui nie une « apparente unité », comme l'explique Bernard dans la citation plus haut, tente de se disloquer de son contexte et de prendre une ligne de fuite au cœur même de son histoire.

C'est dans ce cheminement que la « multiplicité du corps dansant ruine toute représentation du corps comme entité stable, équilibrée et identifiable » selon Vassileva-Fouilhoux. Et c'est justement sur ce point nodal que les mécanismes de la danse retrouvent ceux de la performance. L'*ivresse kinésique* serait donc ce qui « résume le travail des sensations, les stratégies de multiplicité et les métamorphoses incessantes propres au corps dansant », métamorphoses qui échappent parfois au contrôle du danseur et qui font surgir de l'inattendu. L'*ivresse kinésique* est aussi un état psycho-physique du danseur qui se permet de perdre un certain contrôle de soi tout en produisant de nouveaux mouvements.

Dans *Democracy in America*, nous voyons sur scène des danses circulaires qui activent une force de résistance tout en instaurant l'*ivresse kinésique* au sein du spectacle. Tout d'abord, la fête que met en scène Castellucci célèbre ce corps dansant qui, doté d'une telle ivresse, fait signe à une existence distincte et *mineure.* D'un autre côté et à la lumière du propos de Michel Bernard, il y aurait une partie culturelle de la *pensée motrice,* une partie qui renvoie à une unité et une identité capable d'éveiller les réminiscences des temps passées. Cela nous fait inévitablement penser au travail de Georges Didi-Huberman sur l'histoire culturelle des images. Selon le philosophe, « on découvre un peuple, souvent, en commençant par s'étonner de sa façon de danser[578] ». Il dédie tout un livre à la danse, plus

[578] Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Ed. Minuit, 2006, p. 10.

précisément à la danse flamenca d'Israel Galvan, tout en tissant des liens entre les racines de la danse gitane et la formation des images du corps dansant en Occident. Dans cette étude, il nous pose une question rhétorique :

> Toute histoire de l'art warburgienne, jusque dans les ultimes exemples de son atlas *Mnemosyne* (…) n'apparaît-elle pas comme une interrogation sur la manière dont les hommes *dansent* leurs symboles, leurs affects et leurs croyances pour se transmettre, dans la longue durée, les formes culturelles de ces mouvements psychiques et corporels que Warburg nommait *Pathosformeln*, les 'formules de phatos' ?[579]

Comme Deleuze, Didi-Huberman part de Nietzsche et de sa *Naissance de la tragédie* pour fonder sa réflexion sur les images de la danse et sur la manière dont celles-ci, de façon tout à fait anachronique, ont éveillé et éveillent certaines émotions et sensations par le déploiement des gestes, des « images vivantes », qui croisent les temps et qui présentifient une mémoire non pas nostalgique, mais « reconnue dans ses symptômes et dans ses survivances[580] ». Si Laban voit dans la *pensée motrice* « une pensée qui est intimement liée avec les émotions et la mémoire du sujet en mouvement[581] », celle-ci serait aussi chargée des « formules de Phatos » de son peuple. Ne serait-ce également le rôle des *Mystery plays* de Grotowski que d'éveiller quelque chose de caché - des réminiscences d'un temps oublié - mais encore présent dans les racines d'un peuple ou d'un être ? Cet exercice individuel qui se fait à partir d'une chanson qui doit « avoir des racines[582] » dans sa propre « tradition ethnico-religieuse[583] » invite l'actuant à partir d'un souvenir profondément ancré, dont il pourrait créer et fixer une série d'actions physiques. Pour l'un de ces exercices, Richards choisit de

[579] *Ibid.,* p. 10-11.
[580] Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, *op. cit.,* p. 14.
[581] Biliana Vassileva-Fouilhoux. « La performance en danse moderne et contemporaine : une ivresse kinésique », *op. cit.,* p. 3.
[582] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, op. cit.*, p. 68.
[583] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un » dans revue *Europe,* Octobre, 1989, p. 21.

travailler avec une chanson des esclaves noirs d'Amérique. Selon Grotowski, « [o]n commence à travailler sur cette chanson comme si, en elle, se trouvait codifiée en puissance (mouvement, action, rythme…) une totalité[584] ». Cet « ethnodrame individuel[585] » qui entraîne une importante prise de conscience de sa propre appartenance à un système culturel et historique déterminé est l'un des thèmes abordés dans « Tu es le fils de quelqu'un ». Dans cette conférence, il parle de la recherche d'un « corps ancien » à l'intérieur de soi qui a beaucoup en commun avec la recherche de Warburg, notamment dans la considération de la manière dont ce corps se constitue par des couches historiques.

Cherchant des instruments pour travailler avec le corps scénique, Grotowski explique :

> J'ai commencé à me demander comment (…) on cherchait l'accès à l'ancien corps de l'homme. J'ai fait plusieurs voyages, j'ai lu plusieurs livres, j'ai trouvé plusieurs traces. Certaines de ces traces sont fascinantes en tant que phénomènes ; par exemple, en Afrique noire, la technique des gens du désert du Kalahari qui consiste à faire 'bouillir l'énergie', comme ils disent. Ils le font à travers une danse extrêmement précise. Cette danse compliquée et très longue (…) il est clair que dans le cas du Kalahari c'est le 'corps reptile' qui agit. Où y a-t-il quelque chose de semblable ? Dans les Zhar d'Éthiopie, par exemple, et dans le vaudou des Yorubas en Afrique, ou encore dans les techniques pratiquées par les Bauls en Inde. Mais tout ceci est extrêmement sophistiqué, et on ne peut pas en retirer un instrument simple.[586]

L'intérêt de cette recherche transversale est de trouver des rituels qui incarnent une certaine compétence dans l'art de reproduire une structure physique de manière organique ; ce qui configure l'aspect

[584] *Ibid.,* p. 21-22
[585] *Ibid.,* p. *22.*
[586] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *op. cit.,* p. 17-18.

artistique de la démarche[587]. C'est seulement ensuite qu'« on peut commencer à travailler sur ce qui est vraiment le rythme, les vagues du 'vieux corps' dans le corps actuel[588] » tout en veillant à avoir un pied dans la réalité pour ne pas se perdre dans « une sorte de primitivisme ». Travailler les actualisations d'un corps ancien est matérialiser les survivances que cherche Didi-Huberman dans la représentation des corps. Quand Grotowski affirme, dans l'ouverture de la conférence citée, parler à Calderon comme il parle à ses ancêtres[589], il fait référence à ce processus d'actualisation – tout à fait deleuzien – qui se déroule par la friction de deux univers distants géographiquement et culturellement : « si je comprends ton secret, Calderon, je vais comprendre le mien » car « je parle avec toi comme avec mon arrière-grand-père », pour le nier, bien sûr, mais aussi pour le comprendre et l'affirmer comme « ma base[590] ». Grotowski préconise un retour à cette base auto-ethnographique de chacun pour éveiller exactement cette part culturelle et historique qui compose un corps et un esprit.

Le travail que Laban a développé avec les chœurs dansants reflète cette même envie de renouer avec l'histoire par l'éveil d'une conscience motrice, d'une structure survivante. Connu également pour avoir développé et popularisé l'utilisation des chœurs de mouvement non seulement dans le milieu de la danse, mais aussi dans des célébrations publiques, sportives et politiques, Laban développe une branche de travail qui s'adresse « à la pulsion organique ancestrale de la société[591] ». Dès les années 1920, le chorégraphe voit dans les chœurs dansants une manière d'éveiller une pulsion endormie dans l'homme ordinaire. Annie Suquet explique que « ce réveil sous-tend à son tour la revitalisation du lien social en ranimant le sens

[587] En vue de ces rituels dansants, « nous nous trouvons face à l'obligation d'avoir de la compétence. Il faut savoir danser et chanter de manière organique et en même temps structurée. Ne parlons pas pour l'instant de cerveau reptile, ne parlons que de ce seul aspect artistique, c'est-à-dire d'être à la fois organique et structuré. », *Ibid.,* p. 18.
[588] *Ibid.,* p. 19.
[589] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *op. cit.,* p. 13.
[590] *Ibid.,* p. *13.* (pour les trois dernières citations)
[591] Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse***,** *op. cit.,* p. 429.

de la “communauté festive”, envisagée comme une “masse organique” (…)[592] ». S’appuyant, pour ces premières expériences, sur le *Monte Verità* Laban écrit à propos des chœurs dansants dans son autobiographie :

> Nous expérimentions le changement qui nous conduisait de l’état de tristesse piétinante et soumise jusqu’à l’éveil de la capacité revitalisante qui sommeille en chaque corps. Je dis bien ‘nous expérimentions’, et non pas ‘nous représentions’, car à ce stade nous n’avions aucun désir de convaincre un public – même si un style de présentation a émergé par la suite, comme malgré nous. Seule nous préoccupait alors l’expérience, pour chacun de nous et tous ensemble, de cet afflux de forces spirituelles-émotionnelles-physiques qui se trouvent unies dans la danse.[593]

Dans cette branche de son travail se trouve la racine de son « utopie spiritualiste du théoricien et son rêve de reviviscence de la “culture festive” ou “primitive”[594] ». Ces danses en chœur sont des manifestations dans lesquelles il faudrait trouver une liberté pour danser à l’image de la pensée de Castellucci : « seul mais avec les autres », en communion et en partage. Il s’agit surtout d’une communion qui se donne individuellement entre corps/esprit (entre *Je-je*, entre physis et psyché) pour qu’il soit possible, par la suite et dans un état de *véhicule*, de s’unir à la société et au « feu de la fête ». C’est cette communion première, tragique dans ce qui pourrait relever d’une bataille intérieure, qui s’est perdue dans la fondation de la démocratie américaine, selon l’idée de Castellucci. Celle-ci choisit de déléguer la communion divine avec un tiers lointain et parfait hors de soi et dans les cieux, tandis que les corps dansants vont à contresens et matérialisent cette rencontre rituelle.

Curieusement, Laban mentionne que ces chœurs dansants, ces « “cathédrales ondulantes” nées de ces nouvelles danses ne sauraient

---

[592] *Ibid.,* p. 428.
[593] Laban, *A life for Dance*, Northcote House Publishers, 1975, p. 155-156. Cité par Annie Suquet, *L’éveil des modernités, op. cit.,* p. 427.
[594] Annie Suquet, *L’éveil des modernités, op. cit.,* p. 427.

trouver leur place dans les théâtres traditionnels. La division scène/salle y met le spectateur à distance et empêche tout sentiment de participation fusionnelle à l'action[595] ». Castellucci le fait tout de même, mais au moment précis des danses circulaires, un rideau de gaze descend du plafond et vient s'installer sur la scène, séparant notre regard direct du chœur dansant[596], rendant floue l'image et les mouvements qui se déploient sous nos yeux. Le rideau de gaze était l'un des procédés souvent utilisés par des metteurs en scène symbolistes de la fin du XIXe siècle, qui cherchaient à déréaliser l'image et l'action scénique vis-à-vis du regard du spectateur. À ce propos, Mireille Losco-Lena explique dans l'article « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes[597] » que certains procédés du théâtre symboliste, comme la toile de gaze, aidait à promouvoir une transformation du simple regard du spectateur à une vision englobée dans le processus de création provoquant une réception qui « s'apparente à un travail de rêve[598] » et de ce fait « apparaît donc comme un processus dynamique qui engage une métamorphose intime, exigeante et précise, de la perception[599] ». Contredisant l'inquiétude de Laban, le sens et la sensation du spectateur symboliste serait évoqué par cette séparation déclarée entre scène et salle :

> C'est à travers cette idée de discontinuité qu'il faut comprendre l'usage symboliste des célèbres rideaux de gaze, placés à l'avant-scène, juste derrière la rampe : ces rideaux ont pour fonction de mettre à distance l'univers scénique, et en particulier le corps de l'acteur, espacé à lui-même, devenu son propre spectre : en quelque sorte une vision de lui-même. On parle en général de l'usage « déréalisant » de la gaze (…) ; je préfère parler de l'usage ou de l'effet « espaçant » de la gaze, dans la mesure où celle-ci est supposée

[595] *Ibid.,* p. 428.
[596] Nous pouvons le voir clairement dans la photo du chœur dansant à la page 176.
[597] Mireille Losco-Lena, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes » dans Triaire S., Citti P. (dir.), Théâtres virtuels [en ligne], Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, Disponible sur : http://books.openedition.org/pulm/366
[598] *Id.*
[599] *Id.*

> permettre à l'œil du spectateur de franchir le palier du regard à la vision, lui suggérant par là qu'il a franchi le seuil qui sépare le visible de l'invisible.[600]

Le spectateur symboliste, dans ce dépassement du regard direct et dans une relation plus « exigeante[601] » avec le spectacle, serait au centre de la création d'une nouvelle réception fondée sur « une expérience plus qu'esthétique : spirituelle[602] ». La toile divisant la scène de la salle qui descend au moment des danses circulaires est beaucoup plus qu'une surface de projection ; elle engage l'effet « espaçant » de la gaze symboliste qui invite le spectateur à expérimenter une autre qualité de réception au même moment qu'elle endosse *l'ivresse kinésique* produite par le mouvement dansant.

Minoration comme véhicule de la dramaturgie

La dramaturgie de ce spectacle semble basculer tout au long de la pièce entre des registres dramatiques et non-dramatiques, explicitant encore plus l'approche dite *mineure* non seulement du thème évoqué mais également du geste dansé. Nous analyserons comment l'emploi de la danse aide, dans ce cas, à construire une dramaturgie marquée par les mouvements de la minoration.

Georges Banu et Jerzy Grotowski ont relu ensemble la traduction française de *Travailler avec Grotowski* de Thomas Richards et un des points de débat était la place des majuscules, ainsi que celle des virgules et des points. Selon Banu, Grotowski insiste : il faut écrire *l'art* toujours avec une minuscule ; de même, « la virgule lui importe et le point le préoccupe », car chez Grotowski, « il faut essayer de ne jamais sacrifier la mouvance des

[600] *Id.*
[601] *Id.*
[602] *Id.*

sources et des forces[603] ». Ainsi, comme Carmelo Bene, Grotowski s'intéresse plus au milieu qu'à la fin[604], plus au devenir qu'à la conclusion et semble *minorer* aussi son propre travail. Son théâtre est lui-même *minoré* au fur et à mesure qu'il abandonne les représentations pour se concentrer sur le *training* des actuants, training avec lequel il prétend ne pas établir d'étalons de mesure mais bien indiquer les chemins menant aux outils de travail. « Créez votre propre méthode. Ne dépendez pas servilement de la mienne. Trouvez quelque chose qui marche pour vous[605] », dit Grotowski à Thomas Richards lors d'une séance de travail. Grotowski a une vision *minorée* tant de la recherche sur soi, de *l'art comme véhicule*, que du théâtre qui, quand il était encore pratiqué par le Polonais, était *pauvre* car réduit à la force de *l'Action*, le seul mot qui selon lui mérite une majuscule. Il insiste sur cette idée même des années après le Théâtre Laboratoire : « Il ne faut pas focaliser juste sur une chose trop limitée comme le théâtre. Le théâtre, ce sont tous les phénomènes autour du théâtre, toute la culture. Nous pouvons utiliser le mot théâtre comme nous pouvons l'abolir[606] », dit-il en 1989.

La minoration des éléments stables du théâtre par l'inclusion de la danse peut dégager une force non représentative car en déviant du registre mimétique elle peut rompre la représentation, et proposer la nouveauté de l'inattendu sur la scène théâtrale. Notre triade théorique se montre fertile pour penser ce phénomène de minoration via le corps dansant, car Deleuze, Laban, Grotowski ont une manière similaire d'aborder la corporalité de l'individu créatif ; et ce, tout d'abord, parce qu'ils pensent le corps en action non seulement en situation de représentation, mais surtout en état de *présentation*, ce qui réduit - et ouvre - sa condition scénique à l'état *mineur.*

[603] Georges Banu « La langue ou l'autre du corps » dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski, op. cit.,* p. 17 (pour les deux dernières citations)
[604] Cf. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*
[605] Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski, op. cit.,* p. 29.
[606] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *op. cit.,* p. 15.

Laban comprend, comme Grotowski, qu'il existe deux buts, deux manières différentes d'aborder les arts de la scène :

> D'un côté, la représentation des traits les plus extérieurs de la vie, et de l'autre, l'expression des processus secrets de l'être intérieur. L'acteur recherchant le second de ces deux buts possède une inclination plus profonde, et une plus grande chance de pénétrer les recoins le plus obscurs de ce que nous avons appelé 'atelier' de la pensée et de l'action[607].

Laban semble comprendre les différences que Grotowski délimite entre *art comme véhicule* et *art comme présentation*. En préférant celui-ci d'« inclination plus profonde », qui accède plus facilement à « l'atelier de la pensée et de l'action », Laban se place dans ce lieu de la recherche qui perçoit le mouvement de la *minoration* comme plus propice à la création, où le moins peut ouvrir à un plus. De la même manière que *l'art comme véhicule* interroge la corporalité et l'équilibre entre intérieur et extérieur, la conception de l'*acte mental-corporel* de Laban renvoie à une approche tout à fait *mineure* de la danse. Chevallier explique, à propos de la minoration, qu'il n'y a pas de devenir, ni de ligne de fuite dans un *Tout*, avec ces étalons de mesure - ils font disparaître le présent. C'est dans le processus de disparition du présent que les représentations sont créées. Elles viennent normaliser une majorité et ainsi tuent les singularités[608]. C'est l'absence de ce *Tout* normalisant qui rend possible ce que Chevallier appelle les relations ouvrantes, celles capables de produire de nouveaux mouvements qui ne représentent rien, mais qui présentent une potentialité.

Cette opposition entre une force réglementatrice et une minorité qui pose la différence est au cœur de la dramaturgie de *Democracy in America*. Nous voyons cette polarité se dessiner clairement entre les anglais protestants et les autochtones, occupant le même espace, mais ayant des

[607] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 27.
[608] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.,* p. 52-53.

manières de vivre totalement différentes. La polarité s'accentue par la présence des scènes dramatiques *et* non-dramatiques. Dans le pôle dramatique du spectacle se trouvent Élisabeth et Nathanaël, le couple anglais qui vit dans la misère et dans la foi aveugle. Dans ce pôle se trouve la scène où deux autochtones ouvrent une statue grecque en son milieu, dévoilant un intérieur couleur chair et parlant en Ojibwé à propos de l'usage des mots en anglais[609], ainsi que la scène de contact où Élisabeth échange son enfant contre les outils agricoles des autochtones. Du côté non dramatique se trouvent plusieurs scènes de danse – les danses circulaires et rituelles et la danse des majorettes qui ouvre le spectacle – ainsi que la projection des amendements qui forment la constitution américaine, bercés par des chants d'esclaves issus de la culture de coton.

Le recours au dramatique apparaît dans les scènes où il est question du déroulement de la nouvelle vie des colons, de cette nouvelle présence qui s'installe en majesté dans le nouveau monde. Le recours au performatif, à son tour, semble donner sa voix à ce peuple qui, à partir de ce moment historique, devient une minorité sur ses propres terres. En opposition non seulement au pouvoir des colons, mais aussi aux scènes où le dramatique et la représentation sont au rendez-vous, les scènes de danse imposent « un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des devenirs contre l'Histoire[610] ». Entièrement composé de femmes, ce chœur dansant crée une autre force qui va à l'encontre du pouvoir exclusivement masculin exercé dans ce contexte politique, social et religieux. Ces danses qui se déploient en dehors du registre dramatique du spectacle sont donc les danses des cultures envahies et des minorités ravagées : elles donnent corps à cette « fête » du moralement interdit par cette religion déjà politique, et sont imbibées d'un paganisme qui confronte directement la morale puritaine. Ces danses mettent en mouvement des forces contraires, dans

[609] Nous faisons une analyse plus approfondie de cette scène dans « Spirales de temps et d'Histoires : l'exemple de Castellucci », article à paraître prochainement à la suite de ma communication au Colloque international « Le présent au cœur du théâtre » organisé par le Festival de Reims et le groupe de Recherche de l'IET de l'Université Sorbonne-Nouvelle, « Poétiques de la scène contemporaine » (dir.) Joseph Danan et Catherine Naugrette.
[610] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 128.

tous leurs aspects, de l'imposition des colons à l'établissement de ce qui deviendra la démocratie américaine, et pour cela elles sont motrices d'une force *mineure.* C'est exactement l'acte de minorer qui, selon Chevallier, « rend possible cette multiplicité [611] » et fait de cette opération la plus nécessaire[612] sur la scène théâtrale, celle qui rend possible le mouvement générateur des lignes de fuite et de devenir, celle qui fait « passer de la question du pouvoir (coercitif) à la question des potentialités (le virtuel actualisé)[613] ».

Selon Deleuze, après avoir été minoré,

> Le théâtre surgira comme ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel, opérant des alliances ici ou là suivant le cas, suivant des lignes de transformations qui sautent hors du théâtre et prennent une autre forme, ou bien qui se reconvertissent en théâtre pour un nouveau saut.[614]

Ce devenir-universel du théâtre mineur[615] veut la « neutralisation » des étalons de mesure et propose des connexions inattendues entre les singularités différentes. *Democracy in America* propose ces sauts hors du théâtre et vers la danse et le rituel par la constitution des tableaux, reliés par une pensée dramaturgique qui opère dans un jonglage entre dramatique et non dramatique. Elle prend certaines lignes de fuite, des devenirs qui nous amènent hors de la représentation et dans une sensation *anachronique*, pour revenir à Didi-Huberman, des alliances transculturelles présentifiés sur scène et compréhensibles aux yeux et aux sens des spectateurs.

*

[611] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.,* p. 60.
[612] « La stratégie de l'épuisement semble alors la plus radicale, celle de la minoration la plus nécessaire et celle de la répétition la plus vivante. » *Ibid.,* p. 120.
[613] *Ibid.,* p. 70.
[614] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 130.
[615] Chevallier note le paradoxe dans l'emploi du mot « universel » par Deleuze, une fois que le philosophe cherche la minoration, un devenir-singulier. Il prétend signifier avec cet « universel », cependant, la « neutralisation » de l'étalon de mesure. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.,* p. 69.

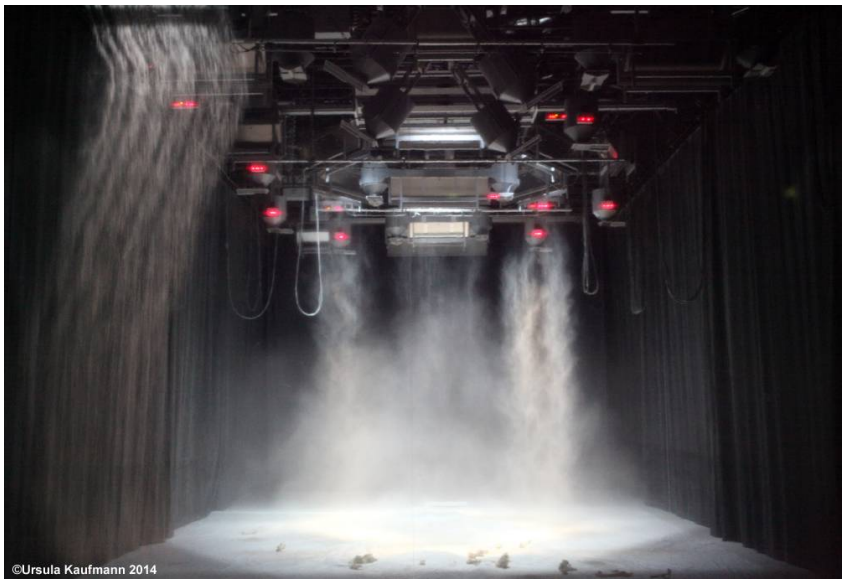
Les réflexions développées jusqu'ici à propos de *Democracy in America* trouvent des résonances dans *Le Sacre du printemps*. Après avoir examiné ce deuxième spectacle*,* nous reviendrons une dernière fois sur *Democracy in America* afin de clore notre réflexion.

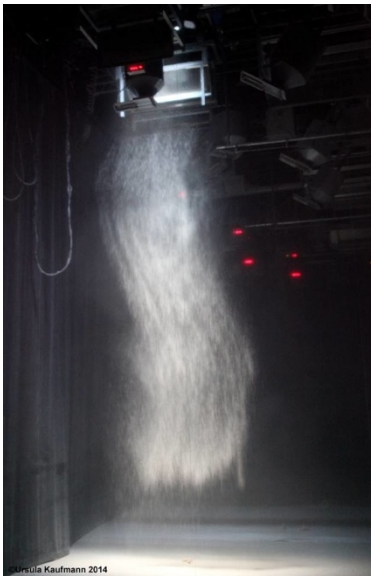
Le Sacre du Printemps

Créé en 2014, *Le Sacre du Printemps* de Romeo Castellucci est une chorégraphie pour quarante machines accrochées au plafond de la scène ; dans notre cas, celle de la Grande Halle de la Villette, à Paris[616]. Ces nombreuses machines laissent tomber une poudre fine et blanche, du fertilisant à base d'os de bœufs qui, par l'effet de la gravité et de la réflexion de la lumière, forme des gestes de danse à partir de la propulsion de ces machines qui suivent le rythme de la musique de Stravinsky. Imprégnées par les phénomènes physiques, ces particules de corps morts sont propulsées dans la danse pour faire surgir de nouvelles formes qui se tasseront et se modèleront de manière éphémère sur le plancher de la scène. Tout y est depuis le début du spectacle : son, lumière, machines en mouvement, poudre propulsée au rythme saccadé de la musique. La pièce dure 55 minutes, mais les 33 minutes que dure la musique de Stravinsky sont accompagnées, en amont et en aval, par un travail musical minutieux de Scott Gibbons, compagnon de route et de longue date de Castellucci, qui par son travail musical « effectue une plongée dans l'infiniment petit, à l'écoute du bruissement des atomes. Et c'est comme s'il pénétrait sous terre, au cœur des germinations obscures, avant qu'elles n'explosent au printemps[617] ».

[616] Le spectacle fait partie du portrait que le Festival d'Automne à Paris a dédié à l'œuvre de Castellucci dans la saison de 2014/2015. Il est produit et créé le 15 août à la Ruhrtriennale.

[617] Brochure du portrait de 2014/2015 de Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris, p. 17.





C'est le spectacle de Romeo Castellucci où la danse est la plus présente. Mais comme dans toutes les pièces du metteur en scène, le choc fait partie de sa conception ; ce qui choque, c'est le fait de voir une danse *sans* danseurs. Ce qui danse est l'objet de synthèse de sa dramaturgie : plusieurs tonnes de poudre blanche. Selon le metteur en scène, c'est « l'objet synthèse le plus extrême que je pourrais avoir en rapport au *Sacre*

du Printemps[618] ». Et ce qui fait danser cette matière inanimée, ce sont à la fois les mouvements de plusieurs machines robotiques, accrochées au plafond, qui crachent de façons différentes la poudre au rythme de la musique de Stravinski, et la projection de la lumière sur cette poudre. Selon Castellucci, « la poussière ne devient poussière que par la lumière, par ce qu'elle révèle de lumière, tout un monde d'atomes dansants qui tourbillonnent avant de se déposer (…)[619] ». « C'est une danse qui représente la vie mais en même temps la mort[620] », car la poudre choisie, en plus d'être une forme qui par définition danse dans l'air par l'effet de la lumière, renvoie également à l'idée d'une industrie du sacrifice animal. À la fin du spectacle, un texte est projeté sur la toile de gaze qui sépare le dispositif scénique de la salle ; il nous donne des explications sur la nature de la poudre et sur son procédé de fabrication : il s'agit de cendres des carcasses de 75 bœufs garantis bons pour la consommation, des restes des abattoirs qui deviennent de l'engrais pour la grande agriculture. C'est donc un sacrifice visant la fertilisation de la terre, qui sort de la logique de la nature et rentre dans la logique du capital, un sacrifice qui ne respecte pas forcément le temps sacré de la nature. Castellucci propose ainsi un *Sacre* de notre temps : « Je veux travailler sur l'idée originale de Stravinsky, elle doit devenir mon idée et devenir une idée de notre époque[621] ». Il la déconnecte du folklore russe et l'actualise dans la « banalité de notre temps » sans pour autant renoncer à « la terreur[622] » et à la « violence absolue[623] » que représente pour lui *Le Sacre du Printemps*.

> Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui la nature ? Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui le printemps, la danse, la jeunesse, la

[618] Entretien avec Romeo Castellucci, *Le Point*, 01/08/2015. Lien : https://www.lepoint.fr/video/romeo-castellucci-le-sacre-du-printemps-15-07-2015-1947259_738.php#

[619] Brochure du portrait de 2014/2015, art. cit*.,* p.17.

[620] Entretien avec Romeo Castellucci, *Le Point,* art. cit.

[621] Entretien avec Romeo Castellucci par Jean-Louis Perrier, « Regarder ce qui est interdit », *Brochure du portrait de 2014/2015 du Festival d'Automne à Paris*, 2014/2015, p. 5.

[622] Entretien avec Romeo Castellucci, *Le Point*, art. cit.

[623] *Id.*

> renaissance de la vie ? Je pense que ce sont des choses complètement abstraites. Ou alors on tombe dans le piège de l'illustratif, dans le piège du vitalisme. Mais l'idée de la danse, de la chorégraphie, reste un thème fondamental. Ce n'est pas possible de sublimer *Le Sacre du Printemps* à travers une image figée. (…) J'ai réfléchi sur sa dimension chorégraphique, et j'ai eu l'idée de faire danser de la poussière. Il s'agit de briser, d'atomiser les danseurs. Mais la danse reste là. Les mouvements, les pirouettes, les figures les plus traditionnelles de la danse sont exprimés à travers la poussière.[624]

Le Sacre de Castellucci est désacralisé par cette approche industrielle et chimique du rituel de fertilisation, mais la danse reste cependant - et même sans danseur, c'est bien elle qui guide la composition scénique de ce spectacle.

Danseur absent, danseur minoré

La particularité de ce spectacle est donc que le danseur n'y est pas. Le danseur est absent, comme le texte de Dante est absent dans le spectacle *Inferno,* et comme le texte de Tocqueville est absent dans *Democracy in America*. La problématique de cette absence du texte dans le théâtre contemporain, soulevée par Joseph Danan dans son dernier essai, *Absence et présence du texte théâtral*, nous invite à faire un parallèle entre l'usage du texte et l'usage de la danse chez Castellucci, dans la mesure où le corps dansant dans le cas du *Sacre* est également absent. À propos du texte, Joseph Danan explique, en pensant à *Inferno*, que son « accomplissement se fait par le choix d'autres voies, assumant l'absence mais pas la négation[625] ». Castellucci respecte profondément le texte mais, selon ses propres mots, il

[624] « Regarder ce qui est interdit », art. cit., p .6-7.
[625] Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral, op. cit.,* p. 76.

va contre lui pour réaliser ses créations[626]. La danse, dans son *Sacre du Printemps,* semble fonctionner selon la même logique. Il part de l'idée de la danse pour aller contre celle-ci, en supprimant le corps dansant - ce qui la fonde à la base. Mais, tout comme le texte, l'accomplissement de la danse se fait par d'autres voies : « Les danseurs sont atomisés dans l'air[627] ». C'est la poudre d'os, synthèse entre la vie et la mort, qui danse sous nos yeux. C'est donc à l'image de son travail avec les textes – qui sont plutôt des matériaux dans ses créations – que Castellucci minore le corps dansant et minore également Stravinsky et Nijinski, les deux artistes majeurs derrière le *Sacre*. Il propose ainsi une autre possibilité pour la chorégraphie, une voie du milieu, actualisée, intempestive et ouverte aux « potentialités de devenir[628] ».

Le corps dansant est donc l'un des éléments stables que Castellucci abandonne pour permettre « à d'autres matériaux, d'autres manières et d'autres possibilités de poindre[629] ». Et ces surgissements minorés viennent chargés d'intensifications et de continuités, deux éléments relevant de la minoration, selon Chevallier. La minoration « est un procédé d'intensification. (…) [C']est un acte générateur non seulement de positivité et d'intensité mais aussi de *continuité*[630] ». Il y a de la continuité parce qu'il y a des variations multiples, et parmi elles des entrecroisements infinis où le mouvement prend toujours le relais. La proposition de Castellucci est condensée dans ce dispositif robotique qui provoque tout de même de la terreur recherchée par Stravinski. « C'est une pièce pour les nerfs, pas pour la conscience. Cela va tellement vite qu'au niveau épidermique, c'est presque une électrocution[631]», explique Castellucci dans le programme du Festival d'Automne. Il prétend « réveiller cet effet de choc[632]» qu'il voit

[626] Jean-Louis Perrier pose à Castellucci la question suivante : « Pourquoi avez-vous besoin d'un texte ? » Et il répond : « Pour aller contre le texte. ». Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci,* Les Solitaires Intempestifs, 2014, p.31. Cité par Joseph Danan dans *Absence et présence du texte théâtral*, *op. cit.,* p. 76.
[627] Entretien avec Romeo Castellucci, *Le Point,* art. cit.
[628] Gilles Deleuze, Un manifeste de moins, op. cit., p. 96.
[629] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.,* p. 62.
[630] *Id.*
[631] Brochure du portrait de 2014/2015, art. cit., p. 16.
[632] *Id.*

présent dans la musique. Nous voyons effectivement une intensification de la « terreur absolue » par l'approche aseptique de l'esthétique industrielle et de l'absence du corps dansant. Nous constatons également une continuité du récit original du *Sacre* par l'utilisation de la poudre dansante représentant à la fois la vie par la fertilisation, et la mort par le sacrifice réel des 75 bœufs. En effet, il semble que nous puissions voir l'essence même du *Sacre* dans l'enchaînement de cette dramaturgie, car l'absence du corps dansant, plutôt que réduire, ouvre à une intensification de la terreur et à la continuité actualisée du récit du *Sacre du Printemps* - à l'image de la minoration deleuzienne.

Neither

L'une des sources d'inspiration de ce spectacle est *Neither*[633], un opéra de Morton Feldman sur un court texte, de 16 lignes à peine, écrit par Samuel Beckett. Celui-ci n'aimait pas l'opéra, mais sur la demande insistante du compositeur, Beckett a écrit un texte à propos des ombres et leurs mouvements, à l'image d'un « flottement entre le soi et le non-soi[634] ». Feldman explique que « le sujet de cet opéra, c'est que notre vie est encadrée par des zones d'ombres tout autour de nous (...). De ce fait, notre existence est réduite à ce balancement entre les ombres de la vie et de la mort[635] ». À partir de cette thématique soulevée par le texte de Beckett, Feldman et le metteur en scène Michelangelo Pistoletto ont réfléchi au « sens littéral » des ombres et de leurs mouvements par un travail de lumières et de projections. Ainsi, comme dans *Le Sacre* de Castellucci, la lumière de *Neither* est la condition de l'existence du mouvement, comme nous pouvons le voir dans les deux images qui suivent.

[633] Produit à la demande de l'Opéra de Rome en 1977 et joué au Festival d'Automne de Paris en 2007.
[634] Dans Laurent Feneyrou, « Morton Feldman et la clairière », Programme de salle du spectacle joué le 22 septembre à la Philharmonie de Paris, p. 4.
[635] *Ibid.,* p. 3.

[636]

Dans le programme du Festival d'Automne de 2007, on décrit l'opéra de Feldman comme une œuvre touchant aux limites du possible :

> Le « livret » de Beckett, un monologue de seize lignes, s'aventure aux confins de la narration [...] ; la musique de Feldman, qui se cantonne aux registres aigus, à la frontière du silence, est un tissage de cellules répétitives, nappes orchestrales d'une lenteur extrême sur lesquelles vient de temps à autre glisser la soprano, comme pour unifier les fils d'une

[636] Les deux images sont des captures d'écran d'une vidéo des dix premières minutes de l'opéra, disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=0exs9F-888s

> dramaturgie invisible, impossible. Le résultat est à l'image du titre de l'ouvrage, tout à la fois radical et bancal : produisant l'effet d'une révélation toujours différée, *Neither* semble opérer un processus de dilution du temps qui fait écho à ce « temps aboli » dont parlait Beckett au sujet de Proust…[637]

Il n'y a pas que la thématique du cycle de vie et de mort que partagent *Neither* et *Le Sacre du printemps*. Castellucci explique que l'opéra de Feldman est construit à partir des structures fractales qui changent de proportion dans un mouvement de retour continu, dévoilant toujours une même image. Nous pouvons vérifier le constat dans les photos de *Neither* : des images qui changent de proportion, d'emplacement et de forme par un travail de lumière. C'est ainsi que Castellucci a voulu imprimer dans son *Sacre,* à l'exemple de *Neither,* une « double dimension[638]» caractérisée par la création d'un différent, dans le sens deleuzien du terme, par l'emploi des répétitions et des juxtapositions des variables autour du thème du *Sacre du printemps.*

> *Neither* ne procède ni de la variation, ni du développement, mais de la variante, de l'infime déplacement, donc de l'alliance instable entre les évènements (…) d'un mode d'ordonnancement selon lequel les éléments d'une phrase ne sont pas mis ensemble selon une logique syntaxique, mais juxtaposés (…).[639]

En plus de la juxtaposition d'images, il y a aussi dans *Neither* la juxtaposition des temps par le travail de la musique : « seul le temps est désormais source de lyrisme » et il est responsable d'une mélodie, « mais [d']une mélodie qui n'est pas là ». La voix de la soprano seule sur une scène est

[637] https://www.festival-automne.com/edition-2007/morton-feldman-neither
[638] Castellucci parle à propos de cette référence dans l'entretien fait durant la première production du spectacle à la Ruhrtriennale de 2014. Lien : https://www.theatre-contemporain.net/video/Romeo-Castellucci-pour-Le-Sacre-du-Printemps?autostart
[639] Laurent Feneyrou, « Morton Feldman et la clairière », art. cit, p. 4.

> une voix en défaut, *sotto voce*, qui s'exténue à dire, grevée de silences, féconde de son mutisme et désireuse de retourner au bruissement de son origine. (…) impossible de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix qui s'essouffle à dire – théâtre d'une voix moribonde, récusant le *parlando*, mais souvent d'une même note, autour d'un *sol* monomane (…).[640]

Il semble que cet opéra soit aussi une inspiration de Castellucci dans la mesure où celui-ci *minore* quelque chose de fondamental à sa constitution. Dans *Neither,* la mélodie est absente sans pour autant être annulée : c'est l'exemple qui aurait peut-être inspiré Castellucci à chorégraphier une danse des corps absents.

C'est ainsi dans une approche fractale du thème du *Sacre,* héritière de cet opéra*,* que Castellucci place la chorégraphie, la musique et le rituel de fertilisation dans une réduction structurelle et dans une actualisation esthétique – celle de notre contemporanéité. Cet ensemble, sur le tempo de la musique de Stravinski, crée une juxtaposition des couches temporelles qui offre au spectateur la même image violente du rituel de renouveau de la vie par la mort, grâce à une structure qui reste inchangeable quelle que soit la perspective depuis laquelle on la regarde[641].

Présence dans la mémoire, actualisation dans le corps (du spectateur)

Feldman va contre la mélodie pour créer son opéra et Castellucci va contre la danse pour composer sa chorégraphie. Ce constat nous invite à revenir sur le parallèle entre texte et chorégraphie à la lumière de leur absence dans un spectacle. Comme l'explique Joseph Danan à propos de

[640] *Ibid.,* p. 3.
[641] *Le Sacre du Printemps* de Castellucci, cette fois-ci à la lumière des études de Didi-Huberman et de l'historien Jérôme Baschet, a été également matière d'étude dans l'article à paraître déjà mentionné « Spirales de temps et d'Histoire : l'exemple de Castellucci ».

l'absence du texte dans la scène théâtrale contemporaine : « l'absence du texte n'est pas son annulation. L'absent est quelqu'un qui est présent ailleurs, autrement ou sur un autre mode (fut-il celui de la mémoire)[642] ». Castellucci fait danser non seulement les danseurs robotiques et les élans de poudre, mais aussi les images que nous, spectateurs, avons dans notre mémoire sur le *Sacre* et sa chorégraphie : le folklore russe, la réception violente de la première création au début du XXe siècle et ses relectures qui habitent peut-être nos esprits - celle de Béjart et de Pina Bausch, entre autres. La pièce de Castellucci actualise une mémoire par les enjeux de notre temps présent, et nous la fait vivre à nouveau, au présent, dans nos vies et nos esprits. Sa mise en scène propose alors des mouvements qui jouent sans cesse avec ces contenus mémoriels aux origines temporelles et spatiales les plus diverses.

En l'occurrence, pour la minoration et l'absence du corps dansant, Castellucci se sert d'une présence anachronique pour bâtir sa structure survivante, d'une « collision féconde du Maintenant avec un Autrefois inattendu, réinventé[643] » pour créer cette chorégraphie et pour faire événement dans l'esprit du spectateur. *L'ivresse kinésique* mentionnée auparavant[644], celle provoquée par une danse qui se décolle de son unité contextuelle et qui évoque la sensation de performance, se présente aussi dans ce cas, même si le corps est absent. Mais elle se manifeste dans l'espace de friction entre les composants de la scène (poudre, lumière, mouvement des machines, gravité, musique) et nos contenus mémoriels, pour se conclure ensuite dans l'esprit du spectateur. En l'absence du corps scénique, c'est à l'intérieur du corps du spectateur que se déploie cette *ivresse kinésique*.

Joseph Danan termine son essai en indiquant que dans le théâtre de notre temps, c'est chaque fois plus au spectateur de dire s'il y a eu la réception d'un texte et si celui-ci a résonné ou non dans son imaginaire. Il

[642] Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral, op. cit.,* p. 75.
[643] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, les Éd. de Minuit, 2000, p. 246.
[644] Voir supra, p. 190.

nous semble que la chorégraphie de ce spectacle fonctionne de la même manière. Au spectateur de dire si les poussières ont dansé sous ses yeux, si elles ont pris vie et ont fait des pirouettes ou si elles sont simplement tombées en résistant à la gravité. Voilà également une des possibilités qu'ouvre le corps minoré et absent de ce spectacle : c'est à nous de nous dévier vers un autre espace et vers un autre temps que celui de la scène. Le dispositif [645] de Castellucci ne fait qu'ouvrir des voies et déplier de possibles.

La danse au sein de l'écriture scénique *de Romeo Castellucci*

Il semble que tant pour *Le Sacre du Printemps* que pour *Democracy in America,* la danse relève de procédés rhapsodiques. Ces spectacles de Romeo Castellucci transposent des textes sur le plateau en les actualisant et en les matérialisant dans d'autres composants de la scène ; ce mouvement de diffraction du texte est identifié par Bernard Dort dans *La représentation émancipée*[646]*,* selon lequel les éléments qui composent la scène jouent entre eux et partagent la place de protagonistes, sans être soumis à aucun rapport hiérarchique. La notion de rhapsodie qu'étudie Rafaëlle Jolivet-Pignon est héritière de cette réflexion, et le texte, objet de son analyse, se réinvente par la scène. C'est ce mouvement qui lui permet de parler d'une *écriture scénique,* et Romeo Castellucci, l'un des metteurs en scène de son corpus d'étude, en fait l'emploi. Selon Jolivet-Pignon :

> Chacune d'elles (les mises en scènes rhapsodiques) met en œuvre un rapport singulier avec la matière textuelle sous-tendue par un double mouvement antinomique : un mouvement en amont, vers une ouvre-source dont les références sont plus ou moins effacées et un mouvement qui se projette, en aval, par la création d'une écriture scénique

[645] À propos de la notion de *dispositif* comme un agencement scénique ouvrant à une pluralité de voies à l'imaginaire du spectateur, nous renvoyons à Rykner, Arnaud. « Du dispositif et de son usage au théâtre. » Tangence, numéro 88, automne 2008, p. 91–103. https://doi.org/10.7202/029755ar

[646] Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Actes Sud, 1992.

> qui réactive et condense un texte à l'état de trace, un texte qui se reterritorialise dans la dynamique de la scène […]. [647]

Puisque les notions d'*écriture* et de *texte* sont élargies, le parallèle entre texte et chorégraphie peut se prolonger, et le texte à l'état de trace peut devenir aussi une danse à l'état de trace pour ce qui est de notre réflexion ; la représentation émancipée et, par la suite, rhapsodique, le permettrait. Ainsi étant et dans le cas du *Sacre,* nous pouvons remplacer la « matière textuelle » par la matière *chorégraphique* et continuer aussi bien le mouvement d'écriture que visualise Jolivet-Pignon et que caractérise le travail de Castellucci. Poudres, machines et lumières font « danse » dans la même mesure qu'elles font « texte ». Par cette affirmation, nous faisons référence à la préface du livre de Jolivet-Pignon écrite par Joseph Danan :

> La représentation rhapsodique conduit alors à une appréhension du texte global du spectacle, un tissu à trames multiples dont le texte dans son sens strict n'est que l'une entre elles. Ce « texte »-là, aucun livre ne pourra en conserver autre chose qu'une trace partielle et éloignée, parce qu'il n'existe que dans le présent de la représentation et se confond avec elle. Si métaphorique que soit alors l'emploi du mot « texte », il désigne la représentation rhapsodique elle-même comme œuvre à part entière, au même titre que peut l'être le livre, un texte écrit, pas plus non plus – au même titre encore que peut l'être un film, dont le « texte » n'est pas le scénario écrit mais la complexité d'un langage composant une œuvre ayant fait l'objet d'un montage et d'un mixage.[648]

La danse, même dans l'absence paradoxale de corps, fait « texte » et nous permet de lire et de sentir la kinesthésie émanant de la chorégraphie. Dans cet usage métaphorique du « texte » et en absence des corps, le

[647] Rafaëlle Jolivet-Pignon, La représentation rhapsodique, op. cit., p. 25.
[648] Joseph Danan, « Un art à mille temps », préface de *La représentation rhapsodique, op. cit.,* p. 14.

« texte » et la « chorégraphie » s'équivalent dans *Le Sacre du Printemps*. Dans un mouvement différent, mais toujours rhapsodique, Castellucci transpose le problème historique montré par de Tocqueville dans les danses de *Democracy in America.* Il travaille le corps dansant où il n'était pas attendu, et fait de la danse l'un des matériaux capables de composer ce « texte ».

« Texte » et « chorégraphie » se réalisent également avec l'aide de nos esprits et de l'actualisation de la mémoire. Castellucci le souligne : « Le théâtre ne doit pas être une restitution mais une rencontre avec des figures inconnues qui trouvent un écho en chacun de nous[649] ». Les structures survivantes que nous avons étudiées dans *Democracy in America*[650] jouent leur rôle également dans *Le Sacre du Printemps* et rejoignent cette réflexion. Pour y voir plus clair, revenons sur un propos de Castellucci déjà cité : « Il s'agit de travailler avec ces images par la transparence (…). C'est ainsi qu'on parvient à observer la structure même. Il s'agit de comprendre comment toutes ces structures sont encore là. C'est par la structure qu'on est touché au plus profond et non pas le corps[651] ». Cette structure transparente jouant des contenus mémoriels en friction constante avec les éléments de la scène semble être la dramaturgie telle qu'elle se manifeste aujourd'hui, grande structure transparente agençant les éléments les plus divers et interdisciplinaires. La danse joue de cette transparence qui gagne en netteté, en lisibilité, par ce *geste artistique*[652] plus englobant.

Dans *Democracy in America* et dans *Le Sacre du Printemps,* les danses font partie de cette grande structure transparente et, peut-être pour cette raison, elles ne provoquent pas forcément une sensation de rupture, même si l'*ivresse kinésique* est en jeu au moment de son déroulement. Dans les deux cas, les danses sont tissées dans les mailles de la structure et constituent les sensations vécues dans son ensemble.

---

[649] Cité par Rafaëlle Jolivet-Pignon, *La représentation rhapsodique, op. cit.,* p. 29.
[650] Voir p. 188.
[651] Romeo Castellucci, « Regarder est interdit », par Jean-Louis Perrier, art. cit., p. 7.
[652] Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit.

VI. Le jeu de la répétition épuisante de Tiago Rodrigues : une étude de cas *d'Antoine et Cléopâtre*

Antoine et Cléopâtre

En 2015, Tiago Rodrigues présente au Festival d'Avignon sa version *d'Antoine et Cléopâtre*. Pour ce travail, il invite Sofia Dias et Vítor Roriz, un couple de chorégraphes à la ville comme à la scène, avec lesquels il a l'habitude de travailler. Impossible de ne pas penser à Elizabeth Taylor et Richard Burton qui, en couple également, ont interprété Antoine et Cléopâtre dans le film colossal de Mankiewicz[653]. C'est un renvoi direct non seulement au film mais, bien évidemment, à *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare[654] et aux *Vies parallèles* de Plutarque dont s'est inspiré le dramaturge anglais[655]. C'est donc à partir d'un travail collectif sur ces trois sources, des *matériaux* pour la création, que le trio va nous raconter l'amour d'Antoine et Cléopâtre. L'intention est de créer – face au monument shakespearien – un monument verbal, une réécriture « à travers les corps et les sensibilités de Vítor et Sofia[656] » explique Tiago Rodrigues. Pour atteindre cet objectif, ils partent de la consigne suivante : raconter l'obsession et la dévotion qu'Antoine avait pour Cléopâtre et vice-versa. C'est en poursuivant ce but qu'ils vont réécrire l'histoire par les corps et avec une plume inspirée par la hâte d'être ensemble et de franchir la distance, traduite par des chevauchements de la langue qui font naître des mélodies inattendues et surprenantes. Le texte surgit ainsi du plateau, par les expérimentations de ces chorégraphes qui, dans leur travail personnel, ont aussi l'habitude de

[653] Joseph L. Mankiewicz, *Cleopatra*, produit par Twentieth Century Fox, MCL Films S.A. et Walwa Films S.A, 243 minutes, 1963.
[654] William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*. Flammarion, 1998.
[655] Plutarque, *Vies parallèles*, Flammarion, 1995.
[656] Entretien enregistré au Théâtre de la Bastille en 2016 : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antoine-et-Cleopatre/videos/

travailler la parole au sein de leur chorégraphies[657]. Nous avons ainsi affaire à un texte qui naît d'une idée directement mise en corps par la danse ; comme l'explique Rodrigues, Sofia et Vítor devraient « faire de la danse au travers de mon idée de théâtre et de mon écriture[658] » qui s'est établie au fur et à mesure de leur travail sur le plateau.

Photo de Christophe Raynauld de Lage

Le résultat de ce travail est une scène sobre, accompagnée d'un décor minimaliste : une toile de couleur sable et bleue couvre le sol et le fond de la scène, évoquant sûrement un désert ou l'océan. Sur l'image au-dessus, on voit un mobile constitué d'arches et de paires de grandes sphères translucides, censées évoquer les dualités entre les deux personnages – l'amour et la guerre, la vie et la mort. La scénographie et la lumière laissent toute la place au corps, ses gestes, ses déplacements, et à la parole qui telle une douce mélopée évolue à travers des répétitions, créant « une chanson de l'obsession amoureuse[659] ». Parfois, la parole est interrompue, et les

[657] En février 2020, le couple a présenté leur spectacle *Ce qui n'a pas lieu* au Théâtre de la Bastille, une chorégraphie qui travaille avec le frottement entre danse et parole, un aspect de leur recherche artistique mis à disposition de Tiago Rodrigues pour la création de *Antoine et Cléopâtre.*
[658] Entretien enregistré au Théâtre de la Bastille, art. cit.
[659] *Id.*

deux corps s'unissent autour d'un magnétophone pour l'allumer : il joue, pendant quelques secondes à peine, la bande sonore du film *Cléopâtre*, dont la pochette est l'un des rares objets présents sur scène.

La danse à laquelle nous avons affaire ici - et qui nous intéresse en première instance - n'est pas un évènement. Elle ne vient pas rompre une ligne qui suit son chemin constamment et sûrement, pareille à un fleuve, mais elle est partie constitutive du projet de départ et donne corps au fleuve. Elle est souterraine au jeu, aux déplacements, à la scénographie et au texte. Son minimalisme apparent pourrait quasiment la faire oublier, tant elle est profondément imbriquée au sein des composantes scéniques.

Afin de mieux comprendre les enjeux de la danse dans ce spectacle, il nous faudra d'abord expliquer et analyser le dispositif d'énonciation traversé par *l'état d'esprit performatif* et entraînant la superposition des *performers* aux personnages historiques*,* au sens grotowskien. C'est ce carrefour vivant qui fait naître la danse, une danse si discrète que l'on ne pourrait même pas dire si elle y est, véritablement. C'est pourtant le cas, mais comme on le verra, plutôt dans une relation d'ordre poétique avec les corps : elle évoque plus la poétique de la danse que la danse elle-même. Deux moments du spectacle viendront illustrer l'emploi de ces gestes dansés.

L'opération deleuzienne qui marque le plus *Antoine et Cléopâtre* est la *répétition.* Mais nous allons voir tout d'abord que cette répétition qui apparaît clairement sur scène n'est possible que grâce à plusieurs processus de *minoration* au sein de la création artistique ; ceux-ci ouvrent la voie pour les répétitions des gestes et des paroles qui marquent ce spectacle. Nous allons voir ensuite comment ces procédés créatifs se rapprochent de la notion de *rhapsodie* tant du côté du texte - notamment par ses associations épiques et dramatiques - que du côté de la scène, grâce à des allers-retours constants entre narration et incarnation dans le jeu des comédiens. Pour conclure, nous allons faire le point sur la manière dont Tiago Rodrigues

opère un retour au dramatique tout en dialoguant avec l'héritage du « post-dramatique ».

Les performers et les personnages

Plutarque décrit l'amour entre Antoine et Cléopâtre comme « l'art de voir le monde à travers la sensibilité de l'âme de l'autre[660] ». C'est à cette description que se tient Tiago Rodrigues pour imaginer la pièce. À partir de cette considération le metteur en scène se dit qu'il faudrait, plus que donner à voir ces deux personnages, que « Vítor raconte Cléopâtre tout le temps et que Sofia raconte Antoine tout le temps[661] ». Il faut souligner que ce n'est pas, au moins au départ, Antoine qui raconte Cléopâtre (et vice-versa) mais que c'est le comédien sur scène qui n'incarne pas de personnage, qui raconte Cléopâtre, ainsi que c'est la comédienne, qui n'incarne pas de personnage non plus, qui raconte Antoine : ainsi, les indices référentiels de ressemblance se brouillent. La parole adressée au public rompt l'illusion, mais pas totalement car les signes d'identification aux personnages qui émanent des corps des comédiens, ainsi que leur jeu démontrant une discrète complicité, font le contraire. Nous projetons Cléopâtre dans la femme, comme nous projetons Antoine dans l'homme, même si le dispositif est fait de manière que l'homme décrive les actions de Cléopâtre et la femme celles d'Antoine. Les acteurs-danseurs, en plus de tenir leurs présences dans un fin équilibre entre incarnation et désincarnation, nous montrent clairement que c'est *avec* des personnages préexistants qu'ils jouent, des personnages cherchant le double l'un de l'autre. Pareils aux rhapsodes dotés d'une « subjectivité tour à tour dramatique et épique (visionnaire)[662] », Sofia et Vítor racontent et dessinent dans l'espace les actions et les déplacements des personnages, et nous voyons effectivement se dessiner une projection virtuelle de l'interaction entre eux. C'est ainsi que

[660] Entretien enregistré au Théâtre de la Bastille, art. cit.
[661] *Id.*
[662] Sarrazac, Jean-Pierre, « Le devenir 'rhapsodique' de l'écriture dramatique », dans *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Circé, 1999, p. 197.

l'action et l'espace dramatique d'Antoine et de Cléopâtre sont racontés et non représentés. Parallèlement, dans le lieu scénique - investi par leur présence distanciée, en présence des *performers* habillés en jean et tee-shirt - les corps des chorégraphes racontent et touchent la virtualité du double de l'autre, le personnage de l'autre, sans jamais se toucher eux-mêmes. Seules leurs ombres, par l'effet de la lumière, se touchent, pendant un très beau moment où la danse se fait plus présente. Ces personnages fantomatiques et virtuels agissent à travers les gestes et le corps de l'autre. L'autre n'est pas le double classique, constitué entre comédien et personnage, mais il est l'autre de l'autre, le double du double, la part d'un personnage qui habite dans la « peau » de l'autre personnage. Par ce mécanisme, nous voyons se tisser « un double envoûtement progressif[663] » mentionné par Jean-Pierre Thibaudat dans sa critique du spectacle. D'un côté, on continue à identifier le vrai dans le vraisemblable, comme le préconise la *Poétique* d'Aristote – notre mémoire commune de ces personnages historiques nous fait lier la femme au rôle de Cléopâtre et l'homme à celui d'Antoine – et de l'autre côté, nous constatons la « diffraction du sujet[664] » par le dispositif de narration de l'autre. Cependant, il n'y a pas d'éclatement du personnage s'illustrant par un mouvement centrifuge de l'âme, mais un mouvement contraire, centripète, car la diffraction se fait à l'intérieur des *performers* eux-mêmes. Cette caractéristique du système d'énonciation de la pièce fait que si les personnages peuvent sembler déconstruits, ils renouent constamment avec la *mimesis* par la complicité entre les chorégraphes, la polarité et la sensualité qui émane du couple, ainsi que par leurs gestes poétiques rarement descriptifs qu'ils tissent dans l'espace. Comme l'explique Tiago Rodrigues, les danseurs font « un jeu de répétition constante, obsédé par l'autre, jusqu'à le trouver en eux-mêmes[665] ». Ne serait-ce pas un exercice à l'image du *Je-je grotowskien*, à condition de trouver en haut, en remontant l'échelle de Jacob, l'âme de l'autre ? Ce que

[663] Jean-Pierre Thibaudat, « Antoine et Cléopâtre de Tiago Rodrigues : un spectacle amoureux », Mediapart, *Blog Balagan*, 14/06/2015 : https://bit.ly/3ofB9sx
[664] Christian Biet et Christoph Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* Folio essais, p. 469.
[665] Entretien enregistré au Théâtre de la Bastille, art. cit.

Rodrigues nous propose de neuf et de notable est la possibilité de jouer avec la virtualité d'un corps projeté dans le corps de l'autre par l'emploi de la répétition des mots et de la création de gestes dansés. Au-delà de trouver en eux-mêmes la part du personnage de l'autre, dans la dernière partie du spectacle ils finissent par se glisser « dans la peau » des personnages respectifs et par employer la première personne après la séquence la plus dansée.

De même, la fiction et la narration se superposent dans ce traitement très particulier des personnages. Dans cette imbrication, nous repérons un des traits de *l'état d'esprit performatif* de Joseph Danan. Nous assistons dans ce spectacle à

> un jeu avec la *mimèsis* et le personnage qui se dénonce et ne crée leur illusion que pour mieux nous rabattre, sans cesse et comme impitoyablement (mais c'est pour notre bien) sur la seule réalité des planches : l'ici et maintenant du théâtre, des acteurs-performeurs en train de faire ce théâtre.[666]

La fiction intègre la narration et la (re)présentation des personnages. C'est en explorant cette relation d'imbrication à l'image de leur relation obsessionnelle, de recherche constante de l'autre en soi, que se tisse le fin équilibre entre narration et présentation via l'incarnation. Par ce moyen, Tiago Rodrigues nous livre un théâtre de la parole coexistant avec un théâtre des personnages[667] - geste définitivement dramatique qui présentifie toute l'épopée vécue par Antoine et Cléopâtre.

Jean-Pierre Ryngaert termine sa réflexion sur le personnage moderne et contemporain par le propos suivant :

> Qui parle ici ? est la question qui demeure, puisque tout se passe comme si la parole, une fois affranchie des nécessités de l'incarnation,

[666] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance* : *la question du texte, op. cit.,* p. 59.
[667] Selon Jean-Pierre Ryngaert, « Un théâtre de la parole s'écrit ainsi indépendamment d'un théâtre des personnages (…). » Dans « Personnage (crise du) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 152.

> et comme indépendante, passait par une Voix qui n'est pourtant ni directement celle de l'auteur, ni forcément celle du narrateur - et le moi épique étant l'agent d'un projet affirmé, - ni tout à fait celle de l'acteur. Ces personnages de l'entre-deux (…) n'ont pas disparu de la scène comme on aurait pu s'y attendre, ils la hantent à force de réminiscences et de désirs qui s'épuisent, toujours là, plus tout à fait là.[668]

C'est l'« entre-deux » qui s'établit entre *performers* et personnages, dans une relation de contenance, qui loge à la fois les rapports entre narration/représentation *et* incarnation/distanciation dans ce spectacle. La danse, omniprésente depuis le début de la création, semble faciliter ces imbrications et, conséquemment, servir comme une structure pour la dramaturgie du spectacle.

La danse entre projections et narrations

L'histoire d'Antoine et Cléopâtre telle que racontée par Tiago Rodrigues se construit à partir de la narration des plus petits gestes de l'autre. Ces gestes ne sont pas forcément descriptifs – il n'est pas question ici de mime –, ils transmettent plutôt leurs sensations et perceptions. Ce sont des gestes dont la poétique relève de la danse, des gestes dansés qui résonnent d'autant plus dans notre imaginaire[669] qu'ils se tissent dans le rapport avec une action invisible. Comme nous l'avons vu plus haut, il y a un jeu constant entre l'espace dramatique, celui où l'action se déroule, et le lieu scénique, la plateforme des éléments de la scène. À plusieurs reprises, Sofia dit « Antoine rentre dans le présent » et Vítor dit « Cléopâtre rentre dans le présent » pour indiquer les moments où les personnages invisibles se rencontrent effectivement, où ils sont ensemble dans l'action. *Rentrer*

[668] *Ibid., p*. 154.
[669] « La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire. » Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 19.

dans le présent signifie rentrer dans l'espace scénique dont la condition d'existence est la présence simultanée des personnages. Par ce dispositif, nous avons affaire à deux espaces : un espace virtuel, où se déroule l'histoire des deux amoureux, et un espace réel, où les *performers* nous racontent directement l'histoire et contournent la silhouette invisible de l'autre. Ces deux espaces, scénique et dramatique, se mêlent à la fin du spectacle au moment où ils emploient pour la première fois la première personne du singulier.

Même si la présence des gestes dansés et poétiques est constante, nous avons choisi d'analyser deux moments de danse : le premier a lieu au début du spectacle, quand Antoine et Cléopâtre dansent au bord du Nil (15') ; le deuxième apparaît plus tard dans la mise en scène, dans un des plus beaux moments de la pièce, quand ils dansent avec l'ombre l'un de l'autre (43'). La première danse n'est visible que par la narration des *performers* et par leurs bras en l'air qui indiquent les mouvements des personnages. Antoine et Cléopâtre sortent déguisés du palais et traversent à pied la ville d'Alexandrie pour aller sur les bords du Nil. En y arrivant, ils dansent ensemble et avec les esclaves qui les accompagnent. Ils plongent dans le fleuve, jouent dans l'eau, et finissent par s'endormir dans une dune de sable. Vítor et Sofia nous racontent toutes ces actions en les situant, par leurs gestes, dans l'espace. Ensuite, ils touchent doucement les contours de deux corps allongés par terre et au bord de la scène.

[…]
Antoine s'endort sur la dune
Cléopâtre ordonne le silence aux musiciens
Antoine rêve du vol d'un oiseau
Cléopâtre s'endort la tête sur le ventre gonflé d'Antoine
Antoine respire
Cléopâtre respire
Antoine respire
Cléopâtre respire
Antoine respire […][670]

[670] Tiago Rodrigues, *Antoine et Cléopâtre*, traduit du portugais par Thomas Resende, Les solitaires intempestifs, 2016, p. 22.

Pendant ce moment, les *performers* parlent bas comme pour ne pas réveiller les personnages invisibles. À la fin de l'extrait, ils quittent le bord de la scène comme on quitte la chambre d'un enfant qui vient de s'endormir. Ils marchent doucement vers le magnétophone que Sofia met en route pour jouer la bande son du film « Cléopâtre ». La musique berce le sommeil des personnages invisibles pendant que le couple boit de l'eau et chuchote de petits commentaires inaudibles.

Photo de répétition de Magda Bizarro

La deuxième danse a lieu pendant la narration du conflit qui déclenche la tragédie : Vítor raconte Cléopâtre en train d'apprendre qu'Antoine s'est marié avec Octavie, la sœur de Jules César. Pendant ce même temps, où l'action de Cléopâtre est dans la narration de Vítor, Sofia danse lentement avec sa propre ombre (cette dernière divisée en deux par un effet de lumière). À cet instant, nous voyons clairement la mise en scène du corps partagé : même si les personnages sont séparés dans l'espace dramatique, ils sont toujours ensemble au sein du dispositif de partage des

âmes, comme chez Plutarque, qui décrit leur amour comme « l'art de voir le monde à travers la sensibilité de l'âme de l'autre ». Ce moment semble être à l'image de l'idée. Sofia est en train de danser la psyché de Cléopâtre, celle-ci en action dans la narration de Vítor, comme dans un *Je-je* divisé. Ensuite, Sofia arrête sa danse pour commencer le cinquième chant du texte et raconter les actions d'Antoine, très occupé à Rome par ses devoirs politiques et diplomatiques. Cependant, l'ombre du corps de Vítor - qui s'approche de plus en plus de Sofia - distrait constamment l'attention de la danseuse, comme nous pouvons le voir dans l'extrait du texte suivant :

> S.- [...]
> Antoine occupé. Antoine occupé à faire de la politique. Antoine occupé à entretenir son alliance avec César et Lépide. Antoine occupé… Cléopâtre. […] Antoine en réunion avec des clients, achète des amitiés, vend des carrières. Antoine… L'ombre de Cléopâtre. […] Antoine occupé par ses triomphes. Antoine occupé par Athènes. Antoine occupé par la fin… L'ombre de Cléopâtre danse. Antoine et Cléopâtre. […] Antoine envoie Octavie pour d'impossibles négociations de paix avec son frère César. L'ombre de Cléopâtre et l'ombre d'Antoine dansent. L'ombre de Cléopâtre danse partout. L'ombre d'Antoine danse avec l'ombre de Cléopâtre. […] Antoine occupé. Antoine sent que les mots lui échappent, qu'il n'arrive plus à les mettre dans le bon ordre : politique, complot, guerre, Rome, César, Cléopâtre. L'ombre immense de Cléopâtre, quand le soleil se couche. L'ombre immense et dansante de Cléopâtre, quand le soleil se couche. L'ombre immense et dansante de Cléopâtre. L'ombre de Cléopâtre. L'ombre. […] L'ombre d'Antoine et de Cléopâtre.[671]

Pendant ce moment, les *performers* dansent pour faire danser leurs ombres respectives, l'image virtuelle des personnages qui semblent sortir de la narration pour devenir ces ombres dansantes. Plus que jamais le mécanisme de délocalisation du *Moi* est explicite : Cléopâtre est

[671] Tiago Rodrigues, *Antoine et Cléopâtre*, *op. cit.,* p. 43-44.

effectivement l'ombre de Vítor, et Antoine est effectivement l'ombre de Sofia. Ils sont tous les quatre sur scène : les personnages-ombres se touchent pour la première fois, par l'effet de la danse des *performers* qui, eux, restent distants, mais gardent leurs ombres superposées. Quoique, dans l'espace dramatique, les personnages se trouvent dans des lieux différents – Antoine à Rome et Cléopâtre en Égypte – ils sont effectivement ensemble dans leur projection obsessive et amoureuse par la mise en scène du *performer* et de son ombre, qui devient l'ombre de celui qui est décrit. Les ombres matérialisent leur union qui ne se réalise que dans leurs projections - sur scène comme dans l'histoire.

C'est à la fin du jeu avec les ombres et ses superpositions que les *performers* s'identifient aux personnages pour la première fois, comme s'ils avaient trouvé leurs personnages dans la confusion de leurs ombres mélangées. Comme si leurs psychés étaient ensemble, et qu'à la fin de la danse elles s'étaient relocalisées dans leurs corps respectifs. Le jeu change de ton et nous voyons que les *performers* sont prêts à incarner les personnages. Ils continuent à décrire l'action de l'autre, mais ils se regardent désormais, ce qui n'était pas le cas avant. Ils attribuent clairement l'action décrite à la personne qu'ils regardent. C'est dans ce changement de jeu que la première personne commence à s'employer : « Cléopâtre entend mes pas », « Antoine regard ma main[672] ». Parfois même, les gestes coïncident avec la narration : Vítor annonce, par exemple, « Cléopâtre tend la main » pendant que Sofia accomplit ce geste. Désormais, Vítor et Sofia *rentrent dans le présent,* incarnés. C'est le début de la dernière partie du spectacle.

Le premier moment de danse souligne la séparation entre le lieu scénique et l'espace dramatique et la séparation entre les corps des *performers* et les corps virtuels des personnages. La présence des personnages virtuels est si bien construite par la gestuelle des *performers* et par le texte que par moments, la fiction et la fable finissent par envahir le

[672] Tiago Rodrigues, *Antoine et Cléopâtre*, *op. cit.,* p. 45 et 50' dans la mise en scène.

lieu scénique, en créant les plus beaux moments du spectacle, qui nous donnent une forte sensation d'immersion dans le présent. En effet, le lieu scénique est maintenu vivant par la présence des performers désincarnés tandis que l'espace dramatique est investi par une action. La scénographie abstraite soutient et nous aide à sentir la porosité qui existe entre ces deux espaces.

La deuxième danse fait le mouvement contraire et unit ces deux sphères, scénique et dramatique, que le spectateur voit se dessiner. Considérant les corps à partir de leur *Je-je* grotowskien, nous voyons qu'après la deuxième danse, ceux-ci peuvent enfin se retrouver et se réaliser dans l'*Action* car, en plus de tisser le lien entre ces deux espaces et de créer du sens dans ce dispositif, c'est elle - *l'Action* dansante - qui ouvre la voie à l'union de leur Physis et leur Psyché. Cette *Action,* plus que physique, surgit d'abord dans la parole, comme on aura l'occasion de l'observer.

Jeu de la répétition épuisante

Minorer le monument et absorber la structure

Cette pièce, née des allers-retours entre l'improvisation scénique et le travail d'écriture de Tiago Rodrigues, n'aurait pas été possible sans la cristallisation d'une base commune, d'une structure à partir de laquelle les trois artistes auraient pu créer le spectacle. Dans ce cas, la structure est l'histoire d'Antoine et Cléopâtre, composée à partir de trois sources ici utilisées comme des matériaux : Shakespeare, Plutarque et Markiewicz. La scène, ainsi que le texte, naissent alors à l'image des exercices de Grotowski, pour qui improviser, c'est actualiser une telle structure. Avant qu'une structure soit effectivement actualisée, elle doit néanmoins être complètement absorbée, complètement marquée par la *pensée motrice*, par

l'*organicité* de chacun des êtres sur scène[673]. C'est alors du frottement entre la structure - composée par les trois matériaux - avec le temps et l'espace des corps que surgissent les éléments nouveaux de cette création.

C'est la minoration qui opère dans ce spectacle une fois que les matériaux sont lus, la *pensée motrice* constituée et la structure acquise par les créateurs. Pour reprendre l'idée de la minoration, elle est « celle qui consiste à 1) retrancher les éléments stables, 2) tout mettre alors en variation continue, 3) dès lors aussi bien tout transposer en *mineur* [674]». *Antoine et Cléopâtre* de Rodrigues répond aux conditions de la minoration car, dans ce spectacle : 1) les éléments stables sont retranchés : Shakespeare, Plutarque et Markevitch sont des matériaux qui servent d'appui pour la nouvelle création, à l'image de *Richard III* de Carmelo Bene ; 2) tout est extrêmement variable, depuis les personnages qui errent dans un espace virtuel, en quête d'un corps qu'ils retrouvent à la fin du spectacle, jusqu'aux mots qui, dans la répétition, varient et se transforment ; 3) tout ce qui est de l'ordre du grandiose dans l'histoire de ces deux figures politiques n'a pas sa place dans cette mise en scène, et dans ce texte qui minore la fable et le récit pour ouvrir un champ vaste à l'amour obsessionnel entre Antoine et Cléopâtre, sentiment moteur de l'intrigue.

Le cycle de la minoration se complète et se nourrit de la répétition qui forme l'une des singularités de ce spectacle : c'est le « chant de l'obsession amoureuse » que cherchait Rodrigues, né de la mélopée des mots répétés et actualisés.

---

[673] « Avant même que nous ayons eu l'opportunité d'improviser, nous avions déjà complètement mémorisé et absorbé les chants. Improviser voulait dire garder le chant et la danse spécifique sans altération, en improvisant seulement nos déplacements dans l'espace et les contacts entre les personnes. […] Ainsi la structure était fortement présente », témoigne Richards sur le travail avec les chants et les danses haïtiennes. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, *op. cit.,* p. 50.

[674] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 106.

Répétition de la parole et du corps

La répétition se manifeste le plus explicitement dans la parole. Nous voyons sur scène des corps traversés par une parole abondante et narrative dont les répétitions créent un univers sonore qui fait surgir des différences au sein du texte tout en l'actualisant, comme nous le voyons dans l'extrait suivant :

> […]
> S.- La corde
> V.- La corde
> S.- La corde
> V.- La corde
> S.- D'accord.
> V.- D'accord.
> S.- Encore
> V.- Encore
> S.- Ton corps
> V.- Mon corps
> S.- Ton cœur
> V.- Mon cœur
> S.- Un chœur
> V.- Un chœur
> S.- Vainqueur
> V.- Vapeur
> S.- Parfum
> V.- Parfois
> S.- Pourquoi ?
> V.- Pour toi
> S.- Pour moi
> V.- Ma peur
> S.- J'ai peur
> V.- Je meurs […][675]

Ce type de répétition, qui abonde notamment à la fin du spectacle, crée non seulement une musicalité, mais aussi une accumulation de sens et de gestes qui rejoignent la fable d'Antoine et Cléopâtre. La parole est appuyée par des gestes, plus ou moins dansés, plus ou moins indicatifs de l'action, qui se répètent en même temps que la parole. Autrement dit, les

[675] Tiago Rodrigues, *Antoine et Cléopâtre*, *op. cit.,* p. 68-69.

facteurs du mouvement de chaque geste accompagnent les transformations de la parole. À titre d'exemple, quand Vítor et Sofia répètent « La corde », ils répètent également leurs gestes ; Sofia, enfermée dans une tour et loin de son amant, tend ses bras vers Vítor d'un geste soudain et empressé, tandis que lui, également les bras tendus, fait un geste plus lourd accompagné d'un temps plus soutenu. À ce moment même, l'épée lui traverse déjà le ventre. Les mêmes gestes se répètent pendant qu'ils disent « La corde ». Quand ils disent « D'accord[676] », ils continuent de répéter les mêmes gestes pendant quelques instants, comme si le corps se rendait compte du changement de la parole avec quelques secondes de retard. Le mouvement d'actualisation corporelle vient après la transformation verbale. Même si par moments, l'imbrication des gestes et paroles empêche de saisir clairement si c'est la parole qui canalise le geste ou inversement, la parole semble toutefois prendre la relève, canalisant le corps et le geste dansé. Vu que les gestes ne surgissent presque pas en dehors de la description des actions, nous pouvons dire que la parole est le moteur de la répétition, et que la danse surgit dans le mouvement d'actualisation et de transformation des mots.

Le son que produisent les *performers,* leur « chant de l'obsession amoureuse », fait partie du sens même du spectacle, tout comme Grotowski comprend la vibration du chant :

> Par les qualités vibratoires, le chant devient le sens même ; même si on ne comprend pas les mots, *il suffit qu'il y ait la réception des qualités vibratoires.* Quand je parle de ce 'sens', je parle aussi des impulsions du corps ; ça signifie que la sonorité et les *impulsions sont le sens : de manière directe, nette*.[677]

Le mouvement de la répétition composé par le texte et par sa musicalité ainsi que par la conséquente gestuelle du corps impose une

[676] Dans la version originale, « la corde » (a corda) devient « la plaie » (o corte), mais cette traduction ne respecterait pas l'effet musical du texte portugais, ce qui explique le changement d'image qui, d'ailleurs, se fait plusieurs fois dans la traduction française.
[677] *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, *op. cit.,* p. 190.

vibration particulière et envoûtante. La danse des gestes, comme le chant des mots, transmettent les qualités décrites par Grotowski dès lors qu'elles proposent une communication relevant de l'ordre du sensible plutôt que de l'ordre du rationnel. Nous voyons que la vibration qui émane de la répétition est encore plus importante que le sens quand nous comparons le texte originel avec la traduction française. Ce dernier est une réécriture qui emploie des images différentes afin de reproduire la musicalité et la sensation produite par la répétition transformatrice. Cette vibration, physique et musicale, berce l'*Action* du spectacle : c'est un tissage entre les espaces, dont l'action peut se décrire comme un « 'principe actif' diffus, une 'énergie' – qui serait à mettre en relation avec le rythme[678] », une organisation du mouvement de et par la parole des *performers* et des personnages.

Mouvements ombrants

Nous avons vu que le système de l'*Effort* « tente de saisir la face qualitative et expressive du mouvement, ce par quoi il fait immédiatement sens pour celui qui l'exécute comme pour celui qui le regarde[679] ». Le mouvement, qu'il soit interne ou externe, peut et doit participer à un ensemble que construisent non seulement les corps, mais aussi sa dimension relationnelle avec l'autre, l'espace, la scène et la dramaturgie. Ainsi, un autre élément qui constitue le mouvement, selon Laban, est une certaine « toile de fond[680] » physique, une ombre de mouvements involontaires qui constituent la singularité même de chaque interprète. Il l'appelle les *mouvements ombrants*. Christine Roquet en propose l'explication suivante :

[678] Joseph Danan, « Action » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.,* p. 27.
[679] Frédéric Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », dans Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Mimésis, 2015.
[680] Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 133.

> La caractéristique principale de ces pré-mouvements est qu'ils sont tout à fait visibles et lisibles. C'est également dans cette catégorie que l'on pourrait ranger les *shadow moves* de Laban. Ces *shadow moves* 'sont faits inconsciemment et telle une ombre […] ils accompagnent souvent des mouvements d'action délibérée'. Ces mouvements sont chez Laban des petits signaux d'un état tensif interne (tapotement d'un pied, haussement de sourcil, etc.), qui n'ont 'd'autre valeur qu'expressive'. Ils viennent colorer d'une ambiance particulière l'action en cours ; aussi *shadow moves* mériterait sans doute d'être traduit par 'mouvements ombrant'.[681]

Angela Loureiro, professeure de danse et de notation et autrice de plusieurs articles sur Laban, explique que les mouvements ombrants peuvent cependant « être plus globaux que les petits gestes non conscients donnés en exemple par Laban » ; elle précise : « ces *shadow moves* peuvent concerner le corps entier […] ils complexifient et individualisent le mouvement[682] ». Ces *mouvements ombrants,* accompagnant parfois des « mouvements d'action délibérée[683] », agissent ainsi comme les doubles de ces mouvements : cette partie qui réside dans un corps et dont il ne peut pas se débarrasser, dont il n'est parfois même pas conscient. Pourraient-ils être la première extension physique des « mouvements de l'âme » que Joseph Danan évoque en parlant du « théâtre statique » de Maeterlinck[684] ? Les *mouvements ombrants* semblent constituer une bonne partie de la chorégraphie d'*Antoine et Cléopâtre*, une fois que même celle-ci est minorée. Nous ne voyons pas de grandes séquences dansées mais des gestes emballés par des corps dont la qualité scénique n'est pas celle du personnage incarné, mais du *performer* qui se livre à une action dans le présent du spectateur (ils ne perdent pas cette qualité physique, même

[681] *Ibid.,* p. 61.
[682] Angela Loureiro, *Effort : l'alternance dynamique,* Ressouvenances, 2013, p. 66.
[683] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 33.
[684] Joseph Danan, « Mouvement » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.,* p. 136.

quand par la parole ils s'identifient aux rôles). Avec les *mouvements ombrants* des corps dansants, les deux chorégraphes colorent la scène de théâtre par cette qualité plus performative et dansante qui évolue en parallèle et en harmonie avec la fiction.

Épuisement de la parole, du corps (et vice-versa)

Angela Loureiro remarque que de manière définitivement deleuzienne, les paramètres de l'*Effort* - dans une chorégraphie, dans l'analyse du mouvement - passent par une répétition pour se renouveler, et par une combinatoire pour recomposer de nouvelles trajectoires, de nouveaux gestes[685]. En d'autres termes, les paramètres de l'*Effort* semblent comprendre les mouvements de la répétition, sa conséquente différenciation et son épuisement. Si Loureiro met en relation, d'une manière plus organique, les facteurs du mouvement de Laban, Chevallier fait de même pour les opérations de Deleuze en nous proposant cette formule intéressante : « l'*épuisement = répétition de la minoration*[686] *».* Si nous l'appliquons au spectacle étudié, nous obtenons l'équation suivante : l'épuisement = la répétition du chant de l'obsession amoureuse. De la minoration d'*Antoine et Cléopâtre,* seule reste l'obsession, se répétant dans les gestes et dans la parole jusqu'à l'épuisement ; après tant de répétitions, l'image même de l'épuisement apparaît dans le texte original, mais pas dans la traduction française, ce qui nous invite à traduire cette partie du texte :

> Estou no alto, estas no alto, estou no alto, estou no alto, extenuado, extenuado, extenuada, extenuado, extenuada, extenuante, extenuante, extenuante, é tudo antes, é tudo antes.

[685] « Les facteurs (des paramètres de l'*Effort)* et leurs éléments sont comme un nuancier éphémère qui a sans cesse besoin de se renouveler pour exister. Ils se combinent, gagnent ou perdent en intensité, changent de 'partenaire', se recomposent pour réapparaitre. » Angela Loureiro, *Effort : l'alternance dynamique, op. cit.,* p. 21. Cité par Christine Roquet, *Vu du geste, op. cit.,* p. 132.
[686] Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre*, *op. cit.,* p. 124.

> Je suis en haut, tu es en haut, je suis en haut, je suis en haut, exténué, exténuée, exténué, exténuée, exténuant, exténuant, exténuant, tout est avant, tout est avant.[687]

Souvenons-nous que le théâtre de la répétition, tel qu'il est défini par Deleuze, met en scène le mouvement de la création. La répétition est créative parce que, en agissant sur des variables tels que le temps et l'espace, elle et les mouvements qu'elle produit seront toujours actualisés et différenciés par l'influence que ces dynamismes imposent au corps. Laban partage cette idée : lui aussi voit dans la répétition et dans l'actualisation la clé pour la compréhension et la transmission des mouvements : « L'étrange poésie du mouvement qui a trouvé son expression dans la danse sacrée a permis à l'homme de construire un ordre de ses actions d'effort qui, dans son essence, reste valable et compréhensible de nos jours[688] ». L'étrange poésie du mouvement qu'évoque Laban aurait la même capacité à éveiller le passé par les facteurs moteurs du présent, et ainsi créer l'évènement psycho-physique. C'est une actualisation, qui débute au niveau virtuel dans les mouvements des forces et des impulsions, et se prolonge matériellement dans sa rencontre avec les dynamiques spatio-temporelles deleuziennes ou les facteurs moteurs labaniens.

La nouveauté de la création surgit dans cette équation qui montre que la répétition d'une structure, d'une ligne d'actions physiques ou d'un texte est épuisée par une individualité qui la fera sienne dans ce mouvement de répétition, qui actualisera la structure sans jamais la perdre, qui lui imbibera des qualités propres à son univers virtuel. Nous avons déjà vu combien Grotowski et Laban étaient, eux aussi, centrés sur l'Action et de sa capacité en puissance de présenter de manière directe un événement sur scène.

[687] L'extrait apparaît à la minute 68' de la mise en scène en langue originale. La répétition à partir de l'exténuement n'a pas été traduite dans la version française du texte.
[688] Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.,* p. 42.

L'actualisation du mythe d'Antoine et Cléopâtre se fait ici par l'emploi des répétitions qui épuisent les personnages ; elles ouvrent la scène à des moments qui, si l'on suit les caractéristiques du théâtre de la répétition, finissent par s'opposer à la représentation par les qualités vibrationnelles qu'elles évoquent et que nous, spectateurs, sentons « *de manière directe, nette*[689] *».*

Une représentation rhapsodique ?

Les êtres sur scène sont des « sujet[s] parlant[s] divisé[s][690] », moitié *performers* et moitié personnages, dont l'énonciation est à la fois narrative et fictionnelle ; ces deux éléments de la représentation évoluent dans un lien de contenance. Quoique les *performers* prennent une attitude qui les distancie des personnages de la fiction, leur pure présence et leur complicité évoquent tout de même le couple mythique. Au vu de ce traitement particulier des personnages, il nous reste à nous demander si le texte et la représentation en question ne pourraient pas être envisagés à la lumière de la notion de rhapsodie que Jean-Pierre Sarrazac élabore pour analyser les textes de théâtre, et dont Rafaëlle Jolivet-Pignon étend l'application aux mises en scène. Selon Sarrazac, les procédés de rhapsodisation du texte sont les suivants :

> Refus du 'bel animal' aristotélicien, et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatiques, épiques et lyriques ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage des formes théâtrales et extra-théâtrales formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante […], dédoublement (notamment chez Strindberg)

[689] *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, *op. cit.,* p. 190.
[690] Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.,* p. 184

> d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (visionnaire) […].[691]

Il semble que le texte en question soit rhapsodique car il remplit les conditions énumérées par Sarrazac : notamment, le basculement constant et subtil entre l'énoncé épique et une subjectivité dramatique, dont le dessin d'une troisième voie, « un autre mode poétique[692] », se crée entre les deux et prend la relève. Ensuite, ce bel animal est plutôt une « étrange bête, moitié chaton, moitié agneau[693] » : la pièce s'ouvre avec la mort d'Antoine indiquant une unité d'action qui ne suivra pas la ligne aristotélicienne. Cet animal est également hybride dans sa genèse : c'est un texte qui naît de l'appropriation physique du mythe par les deux chorégraphes, point qu'ouvre le chemin pour la réflexion de Jolivet-Pignon.

Le texte d'une *représentation rhapsodique,* tel qu'elle le définit, présente les mêmes caractéristiques énumérées par Sarrazac. La différence est dans le fait que ce texte surgit à partir du travail scénique : le rhapsode est ici le plateau dont le dialogue avec les composants scéniques permet le surgissement d'une matière textuelle. Dans la *représentation rhapsodique,*

> L'auteur scénique n'écrit pas pour la scène ou adossé à elle ; il fait surgir à partir de la scène, dans l'espace et dans le temps de la création de l'œuvre scénique, une partition verbale qui devient matériau corporel (ou scénographique dans le cas de la parole projetée graphiquement). La représentation rhapsodique se caractérise par l'essentielle plasticité de ce qui fut longtemps considéré comme la partie éternelle du théâtre, à savoir le texte.[694]

---

[691] Jean-Pierre Sarrazac, « Le devenir 'rhapsodique' de l'écriture dramatique. » *op. cit.,* p. 197.

[692] « C'est alors précisément le statut hybride, voire monstrueux du texte produit – ces recouvrements successifs de l'écriture que synthétise la métaphore du 'texte-tissu' -, qui caractérise la rhapsodisation du texte, permettant l'ouverture du champ théâtral à une troisième voie, c'est à dire à un autre 'mode poétique', qui associe et dissocie tout à la fois l'épique et dramatique. » dans Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.,* p. 184.

[693] Hélène Kuntz, « Bel animal (mort du) », *Ibid., p*. 32.

[694] Rafaëlle Jolivet-Pignon, La *représentation rhapsodique*, *op. cit.*, p. 349.

Le texte de Tiago Rodrigues publié chez *Les Solitaires Intempestives*[695] est donc la trace d'un travail qui surgit et s'accomplit sur le plateau, et dans la plasticité du texte que nous lisons se trouve lové le travail chorégraphique de Vítor et Sofia, dans l'interstice d'un jeu qui se fait « de et sur cet écart entre énoncé et énonciation[696] ». Shakespeare et Plutarque sont pris comme des matériaux qui vont composer les *facteurs du mouvement* des actions dansées et donc à servir au jeu. Nous voyons se concrétiser dans ce spectacle le « double mouvement antinomique[697] » identifié par Jolivet-Pignon, caractéristique des *représentations rhapsodiques* et déjà appliqués dans l'analyse des pièces de Castellucci[698] *:* « un mouvement en amont, vers une œuvre-source dont les références sont plus ou moins effacées et un mouvement qui se projette, en aval, par la création d'une écriture scénique qui réactive et condense un texte à l'état de trace[699] ». Sous cette lumière, Antoine et Cléopâtre de Tiago Rodrigues apparaît effectivement comme une *représentation rhapsodique* investie de ce « double mouvement », qui crée à partir des textes matériaux un texte-trace intimement attaché aux corps et aux présences des deux danseurs.

Tiago Rodrigues, post « postdramatique »

Après avoir assisté à *Antoine et Cléopâtre* de Tiago Rodrigues, les participants à l'émission de radio de France Culture *La dispute*, dédiée au spectacle vivant, témoignent de la sensation réjouissante de voir cette histoire millénaire se déployer, avec si peu de moyens, au présent du spectateur. Arnauld Laporte commente : « on voit tout, tout est présent sur le plateau alors qu'il n'y a rien […] c'est un théâtre du présent, on a

[695] Tiago Rodrigues, *Antoine et Cléopâtre, op. cit.*
[696] Rafaëlle Jolivet-Pignon, La *représentation rhapsodique, op. cit.,* p. 20.
[697] *Id.*
[698] Voir p. 214.
[699] Rafaëlle Jolivet-Pignon, La *représentation rhapsodique, op. cit.,* p. 20.

l'impression que ça se passe à ce moment-là[700] ». Cette sensation va à l'encontre de ce qu'affirme, en 2005, Anne-François Benhamou à propos de la mise en scène des textes classiques : « Les classiques restent présents, mais c'est un peu comme si les problématiques – et les polémiques – liées à leur mise en scène s'étaient dissoutes : soit que les questions historiques ne nous parlent plus en cette époque de 'présentisme', soit que les gardiens du temple et les tenants de la fidélité à l'œuvre aient disparu sous les assauts de la modernité, ou qui sait, de la postmodernité[701] ». Certes, Tiago Rodrigues ne met pas en scène un texte classique, il propose une *réécriture* à partir d'un classique, mais ce faisant il actualise l'analyse de Benhamou en proposant une plongée dans ce qui rend possible l'existence même d'une histoire entre Antoine et Cléopâtre. Il se focalise sur leur amour - sentiment atemporel par excellence - et sur le rapport de couple dans le présent du spectateur, mais sans tomber dans une piège « présentiste » où le temps ne nous permettrait plus de savoir savourer l'essence même d'un classique[702].

Tiago Rodrigues est l'un des grands metteurs en scène de notre temps parce que, comme le fait remarquer Joseph Danan dans son essai *Absence et présence du texte théâtral*, il sublime un renouement avec le théâtre dramatique tout en dialoguant avec les caractéristiques du théâtre dit post-dramatique déjà inscrit dans l'histoire et cristallisé dans une époque.

> Là où je voyais un adieu à la forme dramatique par sa déconstruction et la prédominance accordée à la performance scénique, Tiago Rodrigues opposait une défense irréductible du drame qui m'avait surpris. J'oserais préciser alors, dans une optique que ne désavouerait

[700] Arnauld Laporte, « Spectacles vivants : 'Antoine et Cléopâtre' et 'Dom Juan' », La Dispute, émission radio France Culture, 26/09/2016. Lien du programme : https://bit.ly/3ohzhzj
[701] Anne-Françoise Benhamou, Outres Scène, revue du TNS de Strasbourg, no 5, p. 31. Cité par Patrice Pavis, « Splendeur et misères de l'interprétation des classiques » dans *La mise en scène contemporaine,* Armand Colin, 2019, p.221.
[702] Je renvoie la réflexion à propos du présent et du « présentisme » au Théâtre colloque international « Le présent au cœur du théâtre : textes / dispositifs / gestes artistiques » organisé par l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et le Festival Reims Scènes d'Europe en janvier 2019, qui fera matière d'une parution dans les mois à venir.

> pas Jean-Pierre Sarrazac : moins une défense qu'un dépassement, en toute connaissance de cause, du postdramatique par un dramatique qui l'aura traversé et en aurait fait l'épreuve.[703]

Tiago Rodrigues nous donne des indices sur le fait que cette époque a évolué. Il met en scène de la danse et des personnages dont l'énonciation est pulvérisée mais ne se défait pas du drame ; c'est plutôt pour le joindre qu'il les emploie. Ainsi, les acquis du théâtre post-dramatique auquel le public est déjà habitué viennent potentialiser « l'illusion fondatrice du théâtre dramatique, que défend Tiago Rodrigues[704] » ; le dialogue avec la danse est l'un de ces acquis. Dialogue tissé, dans ce cas, sur les mailles d'une fable minorée qui va à l'essentiel de l'existence même du couple d'Antoine et Cléopâtre.

[703] Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, *op. cit.,* p. 45.
[704] *Id.*

Conclusion

> Les pensées sont des actes. Les deux sont des danses […].[705] Rudolf Laban

L'espace d'action du danseur comme un théâtre en soi

Si la notion de dramaturgie fait florès dans le domaine de la danse contemporaine, comme nous l'avons noté dans le chapitre III, Isabelle Launay nous fait remarquer que la notion de mise en scène, en revanche, n'est pas si courante[706]. Et ceci parce que « l'être en scène » dansant, par la spécificité de son travail, transformerait forcément la mise en scène en quelque chose de relatif. Il installe, par une présence chargée, son temps et son espace. Et ce dernier, sujet de l'article de Launay, est avant tout psycho-physique.

> Pourquoi, lorsqu'on parle de danse, la question privilégiée ici n'est pas celle de la mise en scène, mais plutôt celle de l'être en scène ? Être en scène, c'est d'abord trouver un espace d'action dont la puissance, les possibilités, vont entrer en tension, en rapport de forces avec ce que l'on appellerait la mise en scène. Pour un danseur, la mise en scène est d'abord pensée physiquement, à partir de 'son' être-en-scène.[707]

Ensuite, elle explique qu'il était question de trouver - dès les premières avant-gardes au XXème siècle - l'espace de la danse, en sachant que la discipline, contrairement au théâtre, n'a pas donné son nom à un lieu où elle peut se produire officiellement. Dans cette quête, c'est bien le corps qui est venu à l'évidence comme sa seule et unique demeure.

---

[705] Rudolf Laban, « De la matérialisation de l'espace ou de la différenciation spatiale dans la matière » dans *Espace dynamique, op. cit.,* p. 56.
[706] Isabelle Launay, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse » dans *Études théâtrales, théâtre et danse,* art. cit*.,* p. 182-186.
[707] *Ibid.,* p. 182.

> [I]l s'agissait d'abord de rouvrir les corps et l'espace corporel avant d'investir la scène. C'est-à-dire, de trouver un espace d'action à travers l'exploration d'un espace corporel singulier. Expérimenter ce que le mouvement peut produire. La question était celle de la scène imaginaire que l'on 'fictionne' quand on danse, et à partir de laquelle le geste est produit. D'une certaine manière, l'être corporel était pensé comme un théâtre en soi, possédant une dramaturgie spécifique, un régime des tensions internes propres à organiser le sens. Le geste s'organise alors à partir du théâtre que l'imaginaire corporel met en branle, imaginaire investi par toute une culture du sensible, elle-même arrimée du langage.[708]

L'espace de la danse au XXème siècle devient définitivement le corps du danseur, un corps d'une autosuffisance scénique qui outrepasse ses propres limites car il influe sur les autres composants de la scène. À la suite de Laban, Launay explique que « quand le danseur entre en scène, il reconfigure donc l'espace, la qualité de son mouvement change la qualité de l'air. La première mise en scène peut être là[709] ». Le corps du danseur impose ainsi et d'emblée un « théâtre en soi », comme le formule Launay, une « scène active, où se met en place le mouvement d'un imaginaire corporel[710] ». Le raisonnement amène la question suivante : comment conjuguer alors cet être en scène autosuffisant, qui porte en soi son propre théâtre, avec la mise en scène proprement dite ? Selon Launay :

> Avec l'apparition du chorégraphe moderne, il n'est pas rare que l'auteur et l'interprète, et parfois même le professeur et le metteur en scène, soient la même personne. C'est-à-dire que le système chorégraphique qu'il propose porte en lui sa propre mise en espace, sa

[708] Isabelle Launay, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse » dans *Études théâtrales, théâtre et danse,* tome I, p. 183.
[709] *Ibid.,* p. 183-184.
[710] *Ibid.,* p. 184.

> propre temporalité. Il y a donc concentration des fonctions dans le travail du chorégraphe.[711]

Ici, l'autosuffisance trouvée dans ce « théâtre en soi » du danseur s'élargit encore d'un cran. La danse, telle qu'elle a évolué au cours du XXème siècle, active la création non seulement des mouvements corporels mais de tout l'univers scénique qui va avec. À la lumière de cette réflexion, nous pouvons penser que Robert Wilson, Romeo Castellucci et Tiago Rodrigues ont choisi de travailler avec des danseuses, des danseurs et des chorégraphes parce qu'ils ont exactement cette capacité à *changer la qualité de l'air* et, par leur propre présence et de manière très efficace, à constituer également l'espace et le temps du théâtre.

Les arts du présenter

Il y a tout un changement profond qui s'opère dans les arts à partir du moment où l'on suit la consigne d'enlever le « re » du représenter. C'est ce que nous explique Jean-Frédéric Chevallier à la fin de son livre. Dans les *arts du présenter*,

> c'est la direction du regard qui a changé. Si histoires, représentations et significations apparaissent aujourd'hui, c'est comme des éléments - parmi d'autres - mis au service de la présentation. (…) La présence n'est plus seconde mais première et la représentation, quand il y en a, œuvre dans la présentation.[712]

Le mouvement que Launay observe dans « l'être en scène » du danseur semble opérer dans ce régime de présentation, où la présence est première ; ce qui ne l'empêche pas de se mettre en relation avec d'autres

[711] *Ibid.,* p. 186.
[712] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 39.

éléments qu'une scène peut engager. Dans le livre de Chevallier, nous apprenons que soustraire le « re », « démultiplie les possibilités du théâtre » parce que cela le « désoblige » de son histoire et de sa théorie en l'ouvrant à une multiplicité de forces[713]. C'est dans cette envie de se désobliger de soi-même que le théâtre peut potentiellement rencontrer la danse. C'est dans ce même état d'esprit que Grotowski développe *l'art comme véhicule,* qui se désoblige, lui aussi, de la représentation pour mieux s'intéresser à la recherche. Ce n'est pas un hasard si Grotowski parle également du fait d'enlever le « re » de la représentation pour donner plus de place à *l'Action*. Laban, à son tour, veut désobliger la danse de reproduire des chorégraphies vides d'intentions ; il préfèrerait même l'immobilité, à condition que celle-ci soit « porteuse de vitesse impétueuse[714] ». Enfin, Deleuze - pour clore cette insertion de notre corpus théorique dans ce mouvement de « désobligation » envers leurs respectives disciplines - est un de ceux qui ont permis une désobligeance de la part de la philosophie d'être herméneutique pour devenir créatrice. En d'autres termes, notre trio théorique montre que chacun d'entre eux a entrepris de se libérer des attaches de sa discipline, en mettant en œuvre une libération désobligeante ouvrant son exercice à de nouvelles potentialités inattendues qui caractérisent les arts du présenter.

> Passer du représenter au présenter, c'est non seulement passer de la figuration d'un monde à la matérialité d'une forme (…), mais c'est aussi (…) passer de la communication des impressions de celui qui fabrique une œuvre à la production de sensations par ceux qui la regardent, l'écoutent ou la lisent. (…) C'est faire du sens non plus quelque chose qui se convoque (*arts sacrés*), s'inculque (*arts figuratifs*) ou se communique (*arts impressionnistes*) mais quelque chose qui advient.[715]

[713] *Ibid.,* p. 41.
[714] Rudolf Laban, « Immobilité et Mouvement », extrait de méditations poétiques, *Espace Dynamique*, *op. cit.*, p. 282-284.
[715] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 345.

Et pour que le sens *advienne* il faut qu'il soit stimulé par un ensemble de données suffisamment ouvertes pour que le spectateur puisse les recevoir et leur donner son propre sens. Le geste dansé et les corps dansants semblent exister dans cette condition ouverte aux pluralités des sens.

Les modalités actorales

Dans *Le théâtre de la présentation,* Chevallier définit ce qu'il appelle les *modalités actorales*, c'est-à-dire les différentes manières dont les « opérateurs » du plateau peuvent investir la scène de leur présence (ou de leur absence). Suivant la stratégie deleuzienne, parler de comédiens en tant qu'*opérateurs* les désaffilierait de la logique du théâtre de la représentation[716]. Un opérateur fait ainsi référence à un être présent et non à un être représenté. Ainsi, pour aborder la question du jeu dans les *arts du présenter*, Chevallier établit

> différents *modus operandi* ou manières d'opérer au travers desquels un acteur-danseur-opérateur se donne à observer ou se montre aux spectateurs (…). Choisir une modalité ou autre, ou bien les combiner, (…) ce sont là des stratégies esthétiques entreprises depuis la scène - stratégies parce qu'opter pour une modalité ou autre (etc.) devient une manière concrète de répondre à la question : *comment l'opérateur opère-t-il sur lui-même de sorte d'être efficacement opératoire eu égard au spectateur ?*[717]

Il nous semble que penser aux corps dansants de nos spectacles par le prisme de ces *modalités actorales* pourrait les inscrire de manière plus didactique dans une « lecture » du théâtre qui accueille au mieux le geste

[716] « Gilles Deleuze, cherchant à nommer ceux œuvrant sur le plateau, en vient à proposer le terme d''opérateur' de la scène. Le terme possède un avantage : il permet de penser à un acteur qui ne joue pas ou à un danseur qui n'interprète pas – une situation qui, loin d'être contradictoire, a lieu avec une indéniable récurrence aujourd'hui. » *Ibid.,* p. 133.
[717] *Ibid.,* p. 134.

dansé. En d'autres termes, nous savons que la danse agit dans la présentation avant tout rapport possible avec les autres éléments mis au service de la scène, soit avec la représentation elle-même. Donc, penser au geste dansé au sein du *théâtre du présenter*, c'est envisager par quelle manière, ou par quelle *modalité actorale*, ce geste se fait possible (poétique) et par quelle manière il présente au public (esthétique) et touche sa sensibilité.

Nous allons indiquer les différentes modalités créées par Chevallier qui se reflètent dans notre corpus de spectacles, la première nous intéressant tout particulièrement : la *Présence chorégraphique.* Selon Chevallier, « les mouvements, dans cette modalité, (…) sont ceux qui augmentent la densité de présence d'un corps particulier[718] ». Dans cette modalité, « il y a quelque chose de la Psyché de l'opérateur sur scène qui doit être également sollicitée. La force interne - spirituelle - qu'il met en œuvre n'est pas pour rien dans l'effet que sa présence produit[719] ». Dans cette explication, Chevallier décrit exactement la qualité cherchée tout au long de cette enquête dans les corps dansants de nos spectacles. Mais dans nos analyses, nous avons pu voir que les présences n'étaient pas simplement et purement chorégraphiques : elles exploitent d'autres *modalités actorales,* comme la *présence ludique* par exemple, qui se définit selon les mots de Chevallier dans un

> usage exacerbé - et par là même distancié - du jeu d'acteur traditionnel. Si les trois premières modalités [présence chorégraphique, présence désengagée et présence quotidienne] […] participent d'un non-jeu et œuvrent ainsi hors de la représentation, ici, au contraire il s'agit de pousser le jeu jusque dans ses retranchements - dans ce que le *jeu* a de plus traditionnellement figuratif. Et ce qui est sur-joué - et par la court-circuité -, c'est la fonction représentative du *jeu.* (…) Étrangement, la fausseté de la séquence se

[718] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 137.
[719] *Ibid.,* p. 138.

> donne à voir comme une forme de fraîcheur, d'innocence et même de générosité : tout ce déballage d'énergie pour rien ! (…) On se réjouit aussi de ce que ne pas croire en ce que nous ne croyons plus – la représentation – peut être source d'un plaisir profond.[720]

La description de la *présence ludique* nous fait penser au jeu de Vítor et Sofia avec les personnages invisibles d'Antoine et Cléopâtre. Ne sont-ils pas un mélange de *présence chorégraphiée* et de *présence ludique* au moment où ils dansent avec les ombres des personnages de Shakespeare ? Baryshnikov n'aurait-il pas, lui aussi, un rapport ludique avec la danse elle-même au moment où il joue avec des registres contrastés ? Il y a un autre procédé ludique dans la présence de Baryshnikov lié aux transformations du texte, que l'on retrouve aussi dans *Antoine et Cléopâtre* : « Le chromatisme de la répétition se fait obsessionnel, à la fois régressif puisqu'il remonte aux fondements du parler, et jubilatoire puisqu'il s'enivre de lui-même[721] ». La présence des opérateurs via les transformations du texte devient aussi ludique par cette implosion énergétique, et joueuse de la parole qui évolue et se transforme dans la répétition.

Ensuite, c'est la *présence dissonante* qui s'accorde à notre corpus. Celle-ci vise à « produire l'impression d'une *dissonance* par l'entremise d'une *conjonction*[722] ». Selon Chevallier, « si la visée des modalités précédentes (…) est de produire des sensations sur lesquelles s'appuyer pour regarder, le recours à une *présence dissonante* vise à produire des sensations sur lesquelles on ne peut prendre pied[723] ». C'est le cas, il nous semble, des corps dansants chez Castellucci. Chevallier lui-même note que, afin « d'éveiller les sens et mettre en relation » les différences dans l'art, un théâtre comme celui de Castellucci à l'image d'un cinéma comme celui de Godard, « choisissent des éléments (…) dont la *mise en contact* produira des sensations (…) [et où] l'efficacité esthétique dépend du rapport entre les

[720] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 143-144.
[721] Frédéric Maurin, *Robert Wilson*, *op. cit.,* p.113.
[722] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 145.
[723] *Ibid.,* p. 146.

différences[724] ». Le corps, tel qu'il est analysé sous cette modalité « peut devenir, à lui seul, le plateau sur lequel exposer la dissonance[725] ». Le corps de la paysanne Élisabeth, dans *Democracy in America* par exemple, devient dissonant au cours du spectacle, au moment où elle se met à danser. Cette femme vivant sous le signe d'une forte sobriété puritaine se met en contact direct - via le rituel de possession puis via la danse - avec une altérité (celle des Amérindiens) qui contraste avec son existence, et ce faisant déclenche la dissonance recherchée par le metteur en scène.

Dans *Letter to a man,* Baryshnikov imprime un aspect ludique dans l'esthétique du jeu qui est, à son tour, produite par une dissonance née au sein des procédés poétiques du travail de Robert Wilson. Nous pouvons donc conclure que le corps du danseur, vu sous cet angle et en plus de servir de demeure aux récurrences du style propre à Wilson, reflète une poétique dissonante propre à son geste artistique. Cette dissonance dans le jeu, reflétant une poétique de la dissonance propre à la conception du théâtre du metteur en scène, est aussi présente dans *Antoine et Cléopâtre.* Dans ce spectacle-ci, la dissonance du jeu est la base de la présentation. Nous nous demandons sans arrêt à quel moment les opérateurs vont incarner le personnage, pendant qu'eux ne font que jouer de ces rôles avec la puissance de leurs présences. Un entre-deux entre narration distanciée et incarnation du personnage se met en place, provoquant une dissonance incroyable et jouissive.

La dernière modalité actorale qui retient notre attention est la *présence minorée* : « Ici, cette présence a définitivement perdu son caractère central : elle n'est pas le nœud de l'attention mais un des points sur lesquels fixer, de temps à l'autre, le regard[726] ». Dans celle-ci, il « revient au spectateur de chercher leurs présences sur le plateau – ou ailleurs[727] ». Cette présence est plutôt le résultat du travail d'un chorégraphe ou d'un metteur en scène qui, dans un geste combinateur, invite les comédiens à

[724] *Ibid.,* p. 229.
[725] *Ibid.,* p. 146.
[726] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 153.
[727] *Ibid.,* p. 152.

minorer leurs présences[728]. Le cas le plus évident est dans *Le Sacre du printemps* de Castellucci, où il est question de danse mais où le corps dansant est absent.

Ces quatre *modalités actorales* agissent selon Chevallier en dehors de la représentation et sous le signe de la minoration deleuzienne, où le moins au théâtre s'ouvre à un plus. Pour rappel, le but de la minoration est d' « (...) éliminer tout ce qui 'fait' Pouvoir, le pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système), mais aussi le pouvoir du théâtre lui-même (le Texte, le Dialogue, l'Acteur, le Metteur en scène, la Structure) et dès lors, faire passer toutes les choses par la variation continue, comme une ligne de fuite créatrice (...)[729] ». Ces modalités actorales décrites jusqu'ici ont leurs manières, leurs stratégies, pour que les opérateurs scéniques se désencombrent de certaines entraves majoritaires pour enfin retrouver un espace de « pure présentation[730] » où le public pourrait *sentir* librement, sans être enfermé dans un espace d'interprétations figées.

Un geste de pure présentation, qui ne fait pas référence directe à quelque chose qui est absent de la scène, qui n'est donc pas une copie de la vraie vie, devient un geste poétique déclenchant des « enjeux imaginaires et émotifs des temps présents[731] ». Opérer dans une des cinq *modalités actorales* énumérées par Chevallier implique conséquemment la production de ces gestes qui touchent plutôt notre sensibilité et notre imagination. Ce n'est pas un hasard si la danse que nous avons étudiée chemine entre ces définitions variées de *modalités actorales.* La contribution de la danse à ce théâtre est d'impliquer la scène dans une production intensive de ces gestes poétiques et de présentation, des gestes qui ont la capacité de naviguer entre les modalités elles-mêmes.

---

[728] *Ibid.,* p. 153.
[729] Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.,* p. 119.
[730] « Chacune constitue une espèce de stratégie pratique pour soustraire le 're-' au mot 're-présentation' – et ainsi faire en sorte que l'opérateur sur le plateau soit dans la pure présentation. C'est cette opération, à première vue soustractive, qui rend possible le surgissement d'une diversité des sensations éprouvées par le public. » Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 148.
[731] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit*., p. 12.

Altérité originaire

Les gestes dansés présents dans nos pièces s'unissent autour d'une caractéristique fondamentale de la danse : ils mettent en scène une altérité originaire, dans le sens que Michel Bernard confère à ce terme. L'altérité est « la matrice originaire, incontournable, nécessaire et fondatrice de toute notre corporéité et sa nostalgie interne[732] ». Dans le sous-chapitre intitulé « De l'altérité, danser pour l'autre en soi-même » Christine Roquet nous explique, en reprenant le propos de Bernard, que

> 'la corporéité (dansante) ne cesse de se nourrir de son propre mouvement et (…) laisse sa sensibilité être affectée par lui.' C'est, dit Bernard, cette 'écoute autoaffective, cette réflexivité sensorimotrice avec son altérité implicite qui confère à chaque expression sa singularité unique.[733]

Cette altérité originaire qui serait « au fondement même de l'acte de danser[734] » nous fait évidemment penser, d'une part, à la disposition psycho-physique retrouvée dans notre corpus théorique, et d'autre part aux exemples que nous avons retenus de la scène contemporaine, qui reflètent à leur tour cet usage de la danse - une altérité donc - au sein de spectacle théâtral. Pour ce qui est du cadre théorique, nous avons vu que la fonction du *Je-je* de Grotowski est exactement celle de trouver un schéma organique, des actions physiques qui vont mener le *performer* à communiquer avec une altérité originaire qui demeure dans son propre esprit. Donner lieu à cette subjectivité parfois inconnue via le corps est la fonction même de *l'art comme véhicule*. Avant Grotowski, Rudolf Laban cherchait à trouver un moyen de faire surgir l'esprit à travers le

[732] Michel Bernard, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. » *Protée*, volume 29, numéro 2, 2001, p. 22.
[733] Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.,* p. 197.
[734] *Ibid.,* p. 200.

corps des danseurs. Chez lui, les « correspondances d'un monde à l'autre[735] » qui ont été sans cesse cherchées durant les décennies de travail autour des facteurs du mouvement témoignent de cette altérité originaire du geste dansé. C'est une fonction poétique qui résonne clairement avec les opérations deleuziennes - elles qui cherchent, à leur tour, à casser les chaînes de Pouvoir et à ouvrir le débat (et les sensations) au plus grand nombre des subjectivités. Travailler en ayant comme phare l'altérité originaire implique, à la base de tout projet artistique, une démocratie de sens. Voilà que le geste dansé touche ainsi le politique dans la mesure où il rend possible que chacun et chacune implique sa part de subjectivité dans le sens de l'œuvre.

C'est ainsi que par ce prisme nous avons analysé notre corpus de spectacles. Toutes les danses que nous avons vues, même si extrêmement différentes dans leurs formes, s'engagent avec une certaine « responsabilité[736] », si l'on fait référence à Joseph Danan et à Jean Luc-Nancy, à donner de la place à cette altérité originaire qui est elle aussi au cœur même du théâtre. N'est-ce pas une de ses caractéristiques que de faire voir les histoires de vies les plus diverses tout en dévoilant des aspects de l'humanité qui demeurent, de manière plus ou moins évidente, dans notre esprit – ou du moins de celui de notre société ? Faire du théâtre implique la mise en scène d'une altérité mais, comme nous l'avons vu avec Deleuze, il peut majorer cette altérité tout en employant les mêmes formes, les mêmes codes qui ne font que reproduire un système qui étouffe les différences. En allant à contresens, nos spectacles puisent dans la danse pour se ressourcer non seulement de ses formes mais aussi de son fonctionnement poétique, autrement

[735] Élisabeth Schwartz-Rémy, « Préface » de Rudolf Laban, *Espace dynamique, op. cit., p*. 17.
[736] Nous reprenons ce terme à Joseph Danan. Dans la réflexion qu'il mène dans « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », art. cit*.,* il emprunte le terme de Jean-Luc Nancy pour expliquer la responsabilité qu'a la dramaturgie vis-à-vis de la création de sens et de pensée par les spectateurs. Ce terme-ci se trouve dans le dialogue entre Jacques Derrida et Nancy lui-même : « Responsabilité – du sens à venir » dans *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004.

dit, de sa manière toute propre à établir un rapport plus direct entre œuvre et sensation.

« L'autre dans soi-même » de nos spectacles - en plus des récits qui composent leurs dramaturgies comme l'histoire de Nijinski, la démocratie américaine, le mythe du *Sacre du Printemps* et *Antoine et Cléopâtre* - est aussi la danse et la manière dont celle-ci rend service à ces spectacles. À propos de cette action qui commence aux procédés créatifs et débouche à la réception, nous pouvons dire que la danse est, aujourd'hui plus que jamais, un recours du théâtre. C'est ainsi que la présence du geste dansé dans la scène contemporaine indique un mouvement du théâtre cherchant son altérité originaire de manière plus efficace et sensible.

Geste dansé et geste artistique

Les gestes artistiques de nos metteurs en scène, ceux qui englobent les gestes dansés, ont une large place pour l'altérité originaire. Cela se manifeste, bien évidemment, non seulement dans la danse, mais aussi dans la conception globale de leur art. Nous avons vu que pour Robert Wilson, le travail du temps et de l'espace uni aux corps finement travaillés a comme but de produire des invitations à l'expérience d'ordre sensoriel. À partir de l'exemple d'*Einstein on the beach,* Wilson dit : « Si les spectateurs comprenaient, ou bien s'ils passaient leurs temps à se demander ce que tout cela veut bien dire, ils cesseraient aussitôt d'être à l'écoute[737] ». Maurin explique que « son théâtre 'de l'image', aussi paradoxal que cela puisse paraître, aspire parfois à retrouver l'espace de lecture que Maeterlinck explorait par la parole de ses personnages et le silence de ses tableaux[738] ». Romeo Castellucci demande une écoute similaire à ses spectateurs : ils doivent également perdre pied dans la dissonance de ses spectacles pour

[737] Dans Jean-Frédéric Chevallier, *Théâtre du présenter, op. cit.,* p. 49.
[738] Frédéric Maurin, *Robert Wilson*, *op. cit.,* p. 151.

ensuite atterrir dans leur « épiphanie individuelle ». En définissant ce qu'il appelle « le cinquième mur », Castellucci affirme que celui-ci est « l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe, à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle[739] ». Tiago Rodrigues, à son tour, conçoit ses spectacles en sachant que la vraie action se trouve en dehors de la salle de spectacle :

> La pièce est l'antichambre de l'action. La durée de la pièce est le temps du problème. On va au théâtre pour créer le problème de ce qu'on fait dès qu'on est ensemble, puis les gens partent avec le problème – on l'espère. Mais c'est antichambre de l'action : on ne va rien faire tant qu'on est dans la pièce.[740]

Si nos trois metteurs en scène demandent cet effort de la part des spectateurs, c'est pour une bonne raison : « c'est que les dispositifs scéniques qu'il(s) leurs propose(nt) les conduisent à se 'reconnecter' avec eux-mêmes – ainsi qu'avec le monde qui les entoure – et se saisir alors comme des personnes singulières, inéchangeables les unes avec les autres[741] ». Nous voyons alors se dessiner une sorte d'échelle de Jacob, mais pour les spectateurs. Pour mémoire, l'échelle de Jacob est l'image employée par Grotowski pour faire référence au *Je-je* et au travail de construction et d'établissement d'un chemin physique, qui mènera à une découverte des énergies subtiles, aux sources de chacune d'entre elles. Les trois metteurs en scène conçoivent leurs œuvres afin de proposer également ce chemin d'action au public : à lui de faire son propre trajet psycho-physique, à l'instar des comédiens, et de retrouver derrière leur cinquième mur le sens de chaque spectacle théâtral.

---

[739] Romeo Castellucci, « Suspendre la réalité » dans B. Boisson, L. Fernandez, É. Vautrin, *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Les presses du réel, Nanterre-Amandier, Théâtre Vidy-Lausanne, 2021, p. 93.
[740] Tiago Rodrigues, « Urgence de citer » dans *Le cinquième mur,* art. cit.*,* p. 228.
[741] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 130.

Monter cette échelle de Jacob, en tant que *modalité actorale*, revient à chercher l'altérité originaire. Cette montée va chercher ce qui dans l'art touche le plus grand nombre de subjectivités. Ainsi, cette caractéristique qui est au fondement de la danse, selon Bernard, dialogue directement avec l'esprit des spectateurs. Laban, visionnaire, fait le pont entre les deux, comme l'explique Roquet :

> Pour Laban, le geste du danseur et sa perception par le spectateur émergent d'un même terreau, celui d'un monde étrange (strange world), muet mais non dénué de sens, ferment vivant dont se nourrit l'inexprimable du geste et du regard porté sur celui-ci, un 'monde qui par sa profondeur échappe au discours, le monde silencieux de l'acte symbolique'.[742]

De ce même monde étrange surgit à la fois le geste dansé et l'étincelle qui provoquera de la pensée et de l'action chez le spectateur. Le geste artistique de chacun des metteurs en scène est celui d'organiser des éléments pour impliquer du mouvement dans le plateau et pour que ces mouvements déclenchent le plus grand nombre d'autres mouvements dans le monde. C'est ainsi que le geste artistique n'existe que s'il touche l'esprit des spectateurs, comme nous le fait comprendre Chevallier. Selon ses mots, une certaine pièce de Rodrigo Garcia « produit des mouvements physiques (sur le plateau) et des mouvements spirituels (dans l'esprit des spectateurs) qui (…) sont la preuve qu'opère là un consistant et efficace geste artistique[743] ». Voilà que le geste dansé opère de la même sorte ; son efficacité se mesure dans sa connexion directe avec le sens et l'imaginaire des spectateurs.

[742] Christine Roquet, *Vu du geste*, *op. cit.,* p. 208. Citant Laban, *La maîtrise du mouvement, op. cit.*
[743] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 93.

La continuité ontologique du geste dansé

Ces exemples de gestes dansés dans la scène contemporaine nous révèlent que le théâtre rêvé par Deleuze ainsi que les corps tant cherchés par Laban et par Grotowski trouvent leur place dans les spectacles analysés au cours de cette enquête, et qu'il est possible de jouer des éléments sensoriels qui échappent à la représentation sans pour autant sortir du cadre dramatique. C'est tout le contraire de ce que propose la pièce de Patrice Chéreau qui nous sert de préambule. *Dans la solitude des champs de coton* fait voir un dialogue avec la danse encore bien marqué par la force de la rupture avec le drame, presque une illustration littérale des possibilités du théâtre post-dramatique. Ici, nous sommes dans un autre moment de l'histoire du théâtre : la danse à laquelle nous avons affaire apparaît dans nos spectacles de manière très fluide, elle est tissée dans les mailles du grand geste de la dramaturgie de chacun des metteurs en scène, et elle compose des dispositifs dramatiques qui se présentent sur scène.

Une autre réflexion de Jean-Frédéric Chevallier vient nous éclairer. Il déclare que c'est la phénoménologie qui lui offre la possibilité de faire des allers-retours constants entre la poétique et l'esthétique dans ses analyses, car « [i]l faut pouvoir glisser sans rupture d'un point à l'autre du triangle artiste-artefact-spectateur. Husserl parlait là de *continuité ontologique* - expression qu'il opposait à celle de *rupture ontologique*[744] ». L'auteur peut prendre cette liberté de naviguer aisément entre les sensations des spectateurs et le travail pratique des artistes car, dans l'ontologie même de ce travail, il y a la nécessité de circuler d'un point à l'autre du « triangle artiste-artefact-spectateur » sans s'arrêter. En regardant notre travail sous cette optique, il nous semble que la contribution de la danse dans nos spectacles se donne à l'image de cet aller-retour phénoménologique. Ces danses n'imposent pas de ruptures, parce qu'elles collaborent à la création d'une structure pour l'expérience et parce qu'elles sont aussi porteuses des

[744] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 249.

gestes efficaces qui touchent directement le spectateur. Par ce moyen, nos artistes peuvent arriver à leur but de peupler l'imaginaire de ceux qui regardent l'œuvre, tout en assurant la fluidité qui caractérise le dialogue ici analysé entre le geste dansé et le théâtre.

Le geste dansé fait ainsi partie intégrante de la dramaturgie de chacun de ces spectacles. Il impose de la différence, mais dans une continuité ontologique. Il peut créer une sensation déroutante mais sans pour autant se détacher de l'œuvre. De manière tout à fait phénoménologique, ces danses collaborent ainsi à la construction de l'expérience esthétique proposée par chaque metteur en scène, et naissent d'une vraie intégration dramaturgique - le contraire d'une intégration simple, décousue du grand mouvement du spectacle. Voilà ce qui distingue une simple intégration de la danse d'une intégration dramaturgique : la première témoigne de l'envie post-dramatique de jouer des frontières des arts tout en restant ontologiquement détachée, tandis que la deuxième est au fondement même de l'œuvre. Une intégration dramaturgique de la danse au théâtre part du présupposé que le geste dansé fait partie des éléments constitutifs d'un même geste artistique. Ensuite, ces gestes sont proposés sur le plateau de façon à faire évoluer la dramaturgie, sans jamais créer d'intermède, de break, ou d'appendice à l'œuvre principale. Ils sont intégrés dans la dramaturgie parce qu'ils font évoluer la pensée qui se développe dans l'œuvre tout en transposant et en proposant des pensées multiples et variées aux spectateurs, dont le contenu échappe totalement aux artistes – ce que sous-entendait Castellucci au moment de parler du cinquième mur. C'est ainsi que le mouvement de la danse aide à faire circuler le mouvement tout entier de la pièce : il vient en aide à la dramaturgie. Pour rappel, selon la définition que donne Joseph Danan de ce terme[745], dès qu'il y a de l'action, du théâtre (une scène et un public) et de la pensée en cours, il y a de la dramaturgie. Celle-ci organise les forces qui émanent de ces trois éléments fondamentaux pour l'existence du théâtre. La danse, telle qu'elle fonctionne

[745] Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) », art. cit., p. 11-12.

dans notre cas, semble servir de ressort à ce mouvement d'orchestration propre à la dramaturgie.

Une courte déviation s'impose : si nous reprenons d'un côté la définition de dramaturgie de Joseph Danan, et de l'autre côté l'idée de théâtre qu'expose Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, nous aboutissons à un constat curieux. Dans cet essai, Deleuze fait souvent référence au théâtre comme la mise en mouvement des pensées capables de produire des transformations constantes[746]. Il semble qu'il y ait un rapprochement à faire entre la conception de dramaturgie de Danan et l'idée de théâtre qui apparaît dans *Différence et Répétition.* Ce que Deleuze appelle théâtre ressemble plutôt à cet ensemble de mouvements organisés par la dramaturgie, comme elle se présente aujourd'hui. Vu que Deleuze s'intéressait au théâtre justement pour son pouvoir dramaturgique, selon notre lecture, la dramaturgie, à son tour et aujourd'hui, revêt la place la plus philosophique du théâtre. Et la danse dans tout cela, par sa capacité à déclencher de la pensée, aide à rendre encore plus poreuses les frontières entre la philosophie et la dramaturgie.

Être en mouvement

Il y a dans *les arts du présenter* une énorme mise en valeur de ce nœud constitutif du théâtre qu'est le moment partagé entre artiste et spectateurs. Ces spectacles nous offrent la possibilité véritable d'engager notre être, corps et esprit, dans une création via la force d'un autre corps qui, sur scène, cherche lui aussi à accomplir ce même exercice. Cette double quête révèle le plus sincère des partages, où toutes les subjectivités partent d'un même terrain, en équité sensorielle. La danse, plus que les autres arts, a cette capacité de nous faire sentir en mouvement, à nous remplir d'un désir de comprendre, de sentir plus, de faire plus de sens, de penser

[746] Gilles Deleuze, « Avant-propos », *Différence et répétition*, *op. cit*.

davantage et de désirer toute la boucle à nouveau, en perpétuel mouvement. C'était exactement ce désir, ce mouvement transformé en pensée qui a créé cette recherche. Le désir de transformer en pensée et en action un sentiment brûlant qui a surgi au moment où je voyais une danseuse de Flamenco, à Séville, danser le même sentiment - moins brûlant, mais équivalent - que je sentais en lisant *Noces de sang*[747] de Federico Garcia Lorca. À ce moment-là, aucune manifestation ne pourrait mieux transposer la force de ce texte que cette danse. C'était en la voyant danser que j'avais tout compris. Voilà que je me voyais plongée dans le « vertige de l'espacement » entre ma lecture de la pièce de Lorca et la danse flamenca.

> Selon les mots que Deleuze empruntait à Blanchot (…) le spectateur expérimente d'abord 'le vertige de l'espacement' - un vertige car, dans l'espace laissé vacant par le 'entre', surgissent de l'inattendu et, plus encore, de l'inespéré. On se le (re)dit alors à soi-même : 'il y a plus que ce qu'il y a !'. Telle est la vertigineuse découverte qui, outre qu'elle les permet, catalyse et accélère la production de sensations.[748]

Il n'y avait pas de discours ni d'explications auxquels je pourrais recourir, seulement une sensation de justesse qui me faisait croire que, dans la danse, il y avait toutes les réponses à la mise en corps de cette pièce. Me voilà heureuse victime des arts du présenter ; je faisais dans ma psyché l'union des informations reçues et, dans mon épiphanie individuelle, je donnais à ces effets esthétiques un sens qui m'était inaliénable et qui, pour cette raison, me poussait à l'action qui a fait naître un mémoire de master[749], une mise en scène[750] et la présente thèse. Penser à partir de la danse, à partir des données surgies d'un corps où tout est apparemment possible,

[747] Federico Garcia Lorca, *Noces de sang, Gallimard* Folio-théâtre, *2017.*
[748] Jean-Frédéric Chevallier, *Le théâtre du présenter*, *op. cit.,* p. 251.
[749] Mariana Camargo, *Entre l'idée et la pratique du corps en scène dans Doña Rosita, La célibataire de Federico Garcia Lorca,* mémoire de master 2 rédigé sous la direction de Jean-Loup Rivière à l'ENS de Lyon, 2014.
[750] Mariana Camargo*, Doña Rosita,* d'après Doña Rosita, La célibataire de Federico Garcia Lorca présenté aux Festival des Roses de Lyon, au Rendez-vous aux Jardins de l'ENS de Lyon et au Festival Off d'Avignon de 2015.

soulève l'expérience sensible encore d'un degré : là où il est possible de tout sentir.

> [I]l n'est pas 'normal' d'avoir la possibilité de sentir sans restrictions – et pourtant nous l'avons. Dès lors, parce que nous l'envisageons depuis une plateforme où la singularité et la profondeur importent, l'expérience esthétique se convertit en une aventure particulière, intime et révélatrice. Quand se constitue une sorte de trampoline des désirs, une aire d'accueil depuis laquelle vouloir vouloir, et que nous nous y plaçons de notre propre gré (tel est notre bon vouloir, ainsi va notre désir profond), à partir de ce moment alors, oui, nous commençons à proprement parler de sentir.[751]

Tout d'abord par une expérience personnelle et ensuite par la recherche, la danse semble apparaître - toujours dans le cadre du théâtre - comme une manifestation qui rappelle notre présence physique à l'endroit où nous sommes. Elle approfondit notre sensation d'être au moment présent en plus de nous indiquer une pluralité infinie de sens à donner au moment que nous partageons. Elle peut aussi nous mener à l'action, aux conséquences de la pensée[752] dont cette recherche est l'objet. En somme, la danse peut faire un cadeau[753] au théâtre qui se veut responsable face à un public émancipé.

Ouvertures

Nous n'avons bien évidemment pas épuisé tous les possibles qui entourent la question du geste dansé sur la scène contemporaine. Les voies

[751] *Ibid.,* p. 267.
[752] « Car, pour le spectateur accueilli devenu accueillant, le processus ne s'arrête pas au sentir et au voir. Quelquefois, ce regard *porté* sur du sentir *porte* à autre chose, il porte à conséquence. » p. 131.
[753] « *Quand le spectateur est pleinement présent* (disponible) *au moment présent* (l'ici et maintenant), *le présent* (cet *estar*) *s'ouvre pour lui comme un présent* (un cadeau, un don). Ce dernier, le présent en tant que don, c'est le 'ET' quand il produit du tiers. C'est un cadeau inespéré que de découvrir que, ici et maintenant, il y a plus que ce qu'il y a. » *Ibid.,* p. 277.

artistiques et théoriques que nous avons empruntées indiquent d'autres sujets de recherche qui peuvent éclore et donner des fruits.

Le parallèle entre Rudolf Laban et Jerzy Grotowski, inédit, mériterait d'être approfondi. Nous nous sommes focalisés sur ce qui, dans leur pensée, pointait vers cette disposition psycho-physique chère au corps dansant. Cependant une analyse des procédés dramatiques employés dans l'œuvre de Laban en miroir avec le travail des actions physiques de Grotowski, voie héritière de Stanislavski, serait un des champs d'étude à explorer.

Mais l'ouverture la plus importante est celle de la disposition physico-physique qu'implique la production des gestes dansés sur la scène théâtrale. Nous pouvons en effet analyser un immense corpus théâtral par le prisme de la poétique du geste dansé. Nous n'avons pas, par exemple, approfondi la réflexion ébauchée en introduction à propos d'Eugenio Barba dont le travail théâtral avec le geste dansé est notable. Par ailleurs, nombreux sont les artistes de la scène à considérer le geste dansé comme un outil théâtral. Nous pensons, sans l'intention d'être exhaustive, à Emma Dante, à Pippo Delbono, à Angélica Liddel… Reste ainsi ouvert pour de futures réflexions académiques ce chantier né des frictions entre la danse et le théâtre.

Bibliographie

Écrits sur le théâtre

Œuvres et essais

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

BARBA, Eugenio. *Le Canoë de Papier*, Saussan, L'Entretemps, 2015.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, *«* Folio essais », 2006.

BOUDIER, Marion, CARRÉ, Alice, DIAZ, Sylvain et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* Paris, l'Harmattan, 2014.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2015.

- *Le théâtre du présenter, Belval,* Circé, 2021.

DANAN, Joseph*. Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles*,* Actes Sud, 2010.

- *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

- *Absence et présence du texte théâtral,* Arles, Actes Sud, 2018.

DORT, Bernard. *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1992.

FERNANDEZ, Laure et VAUTRIN, Éric (org.), *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Nanterre-Amandiers, Les presses du réel, 2021.

GROTOWSKI Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

JOLIVET-PIGNON, Rafaëlle. La *représentation rhapsodique : quand la scène invente le texte.* Saussan, L'Entretemps, 2015.

KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.), *Le rythme une révolution ! : Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Suisse, Éditions Slatkine, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post dramatique*, Paris, l'Arche, 2002.

MERLIN, Bella. *Beyond Stanislavsky: the psycho-physical approach to actor training. London,* Nick Hern, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1997.

- *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les action physiques,* Arles, Actes Sud, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

STEIN, Gertrude. « Théâtre » dans *Lectures en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 2011.

Articles dans des ouvrages collectifs et revues

ATTISANI, Antonio. « Vingt mille répliques pour l'acteur émancipé », *Études théâtrales*, vol. 46, n° 3, 2009, pp. 96-103.

BROOK, Peter. « L'Art comme véhicule » dans *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* (Brochure publié par le centre en trois langues : italien, français, anglais), Pontedera, Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale, 1988, pp. 12-16.

CARRÉ, Alice et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. « Où commence la dramaturgie ? », *Traduire*, 223, 2010, pp. 89-101.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », dans *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales,* n° 36, automne 2004.

DANAN, Joseph. « Mouvement » dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010*,* pp. 135-138.

- « Action(s) » dans Sarrazac J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, pp. 23-28.

- « Fin de la dramaturgie ? » dans *Frictions*, nº 10, 2006, pp. 46-51.

- « Tentative de cadrage (ou de décadrage) » dans *Registres, Dramaturgie au présent*, nº 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 9-15.

- « Témoins d'une présence », *Études théâtrales*, vol. 51-52, no. 2-3, 2011, pp. 124-128.

- « Du feu croisé des disciplines au geste artistique *indisciplinaire* : un parcours ». Article à paraître, dans *L'Indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie* (Olivier Neveux et Anne Pellois éds).

DELAUNAY, Léonor Delaunay et MUSCIANISI, Véronique (Org.), « Variations autour du geste théâtral » *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°287, décembre 2020.

DORT, Bernard. « L'état d'esprit dramaturgique », dans *Théâtre/Public*, nº 67, 1986, pp. 8-12.

GROTOWSKI, Jerzy. « Performer », dans *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* (Brochure publiée par le centre en trois langues : italien, français, anglais), Pontedera, Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale, 1988, pp. 53 -57.

- « Tu es le fils de quelqu'un », dans *Europe* n. 726, 1989, p. 16-17.

- « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 173-201.

HERSANT, Céline et NAUGRETTE, Catherine. « Rhapsodie » dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, pp. 182-186.

KUNTZ, Hélène. « Bel animal (mort du) », dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, pp. 30-33.

LOSCO-LENA, Mireille. « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes » dans Triaire S., Citti P. (dir.), *Théâtres virtuels* [en ligne], Montpellier : Presses universitaires de la Méditerrannée, 2001, Disponible sur : http://books.openedition.org/pulm/366

OUAKNINE Serge, « Étude et reconstitution du spectacle », dans *Les Voies de la création théâtrale*, Vol.I, Paris, CNRS, 1970.

RYKNER, Arnaud. « Du dispositif et de son usage au théâtre. » *Tangence,* numéro 88, automne 2008, p. 91–103. https://doi.org/10.7202/029755ar

RYNGAERT Jean-Pierre. « Personnage (crise du) », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, *Circé.*, p. 149-154.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le devenir "rhapsodique" de l'écriture dramatique », dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, 1999, p. 197.

- « Lettre à Bernard Dort » dans *Dramaturgie au présent*, Joseph Danan (dir.), *Registres* nº 14, PSN, 2010.

TAVIANI Ferdinando, « Cieslak pour mémoire » dans George Banu (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992. pp. 48-49.

Écris sur la danse

<u>Œuvres et essais</u>

CVEJIC, Bojana. *Choreographing problems: expressive concepts in european contemporary dance and performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

- *A life for Dance*, Tavistock, Northcote House Publishers, 1975.

- *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 240.

LAUNAY, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban-Mary Wigman, Paris, Chiron, 1996.

LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse.* Paris, Éditions Larousse, 2008.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, 2000.

LOUREIRO, Angela. *Effort : l'alternance dynamique,* Villers-Cotterêts Ressouvenances, 2013.

NIJINSKI, Vaslav. *Cahiers,* Arles, Actes Sud, 1995.

ROQUET Christine. *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé.* Pantin, Centre national de la danse, 2019.

SUQUET, Annie. *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse : 1870-1945*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 426.

Articles dans des ouvrages collectifs, revues et thèses

BERNARD, Michel. « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », *La danse, Art du XX^e siècle ?* Éditions Payot-Lausanne, 1990, p.68.

- « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. » *Protée*, volume 29, numéro 2, 2001, p. 22.

COLLOD, Anne. « Dossier Laban », livret du DVD Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive, Ligne de sorcière, CNDP, 2007.

GODARD, Hubert. « Le geste manquant », *IO, Revue de psychanalyse,* n° 5, 1994, p. 73.

- « Des trous noirs » *Nouvelles de danse*, n°53, Bruxelles : Contredanse, 2006, pp. 56-75.

- « Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, La danse au XXe siècle, Paris, Bordas, 1995, p. 225.

LOUREIRO, Angela et COTTIN, Raphaël, « Le conte de fées comme partition corporelle. L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban », *Repères, cahier de danse*, vol. 30, no. 2, 2012, pp. 29-31.

POUILLAUDE, Frédéric. « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique,* vol. 137, no. 1, 2004, pp. 99-123.

- « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », dans Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Mimésis, 2015.

RENAUX, Margot-Zoé. « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », Fabula / Les colloques, *Penser le mouvement*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2591.php, page consultée le 27 août 2020.

STANLEY, Alexis Ann. « Envisager le 'tableau' en danse : esthétique et politique du ballet d'action », Fabula / Les colloques, *La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles)*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5352.php, page consultée le 04 octobre 2021.

FDILI ALAOUI, Sarah. *Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier*. Thèse de doctorat en informatique dirigé par Christian Jacquemin, Université Paris Sud - Paris XI, 2012.

À propos des dialogues entre le théâtre et la danse

Essai

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

Articles dans des ouvrages collectifs, revues, tables rondes et thèses.

Dans *Études théâtrales*, n° 47 et 48, « Théâtre et Danse : un croisement moderne et contemporain », Vol.1, « Filiations historiques et positions actuelles », Ivernel P. et Longuet Marx A. (dir.), Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2010.

- ASLAN, Odette. « Le théâtre, la danse. Interrogations. », pp. 17-22.
- BIET, Christian. « Danse et théâtre : d'aujourd'hui à hier », pp. 23-34.
- BORIE, Monique, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », pp. 55-65.
- IVERNEL, Philippe. « La nouvelle synthèse des arts, un rêve d'Allemagne », pp. 42-47.
- KADIVAR, Pedro. « Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett », pp. 73-79.
- LAUNAY, Isabelle. « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », pp. 182-186.

Études théâtrales, n°49, « Théâtre et Danse : un croisement moderne et contemporain. Vol. 2, Paroles des créateurs et regards extérieurs. », Ivernel P. et Longuet Marx A. (dir.), Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2010.

BONTÉ, Patrick et MOSSOUX, Nicole. « Jeu et mouvement, une dramaturgie de l'intime et du sensible » dans *Théâtre-Danse : la fusion ou rien !*, nº 105, Bruxelles, *Alternatives théâtrales, 2010.*

CVEJIC, Bojana. « Le dramaturge ignorant », *Agôn* [En ligne], Danse et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1751.

COOLS, Guy. « De la dramaturgie du corps en danse. » *Jeu*, Montréal, numéro 116 (3), 2005, pp. 89-95.

FERNANDEZ, Laure. « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations. Entretien avec Boris Charmatz » dans *Dramaturgie au présent, Registre,* nº 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 84-93.

« La dramaturgie en danse », Journées d'étude au CND de Lyon du 23 au 25/04/2018. La captation audio des journées d'étude est disponible dans la médiathèque numérique du Centre National de la Danse : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=la-dramaturgie-en-danse-journee-etude-article&id_article=1077#

ESCOBAR, Luar Maria. *Corporéité et Construction de dramaturgie dans la scène performative : Approches entre la fonction du directeur du mouvement au théâtre et du dramaturge en danse contemporaine.* Thèse de doctorat soutenue en 2019 sous la direction d'Isabelle Launay (Paris 8) et Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO).

GALLOTTA, Jean-Claude et BOUFFARD, Claude-Henri. « Le chorégraphe et son dramaturge » *Agôn* [En ligne], Danse et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, mis à jour le : 01/06/2016, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=924

HUESCA, Roland. « Ce que fait Deleuze à la danse » *Le Portique* [En ligne], 20 | 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/leportique/1368

PICKELS, Antoine. « La dramaturgie travaille à sa propre disparition » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?,* Compte-rendu de la table-ronde du Festival Uzès Danse, CDC de l'Uzège, 2009, p. 15.

- , « Corps » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?,* dans BOUDIER, Marion, CARRÉ, Alice, DIAZ, Sylvain et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* Paris, l'Harmattan, 2014.

VAN DEN EYNDE, Bart. « Le dramaturge est un roi sans royaume » dans *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*, Compte-rendu de la table-ronde du Festival Uzès Danse, CDC de l'Uzège, 2009, p. 13.

VAN KERKHOVEN, Marianne. « Le processus dramaturgique », dans *Nouvelles de danse*, nº 31, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 20.

VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana. « La performance en danse moderne et contemporaine : une ivresse kinésique » dans revue *Interrogations ? Le corps performant*, n°7, décembre 2008, (en ligne), https://www.revue-interrogations.org/La-performance-en-danse-moderne-et (consulté le 30 Octobre 2020).

Écrits philosophiques et esthétiques

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

- *Logique du Sens,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

- « La méthode de dramatisation » dans *L'île déserte : textes et entretiens, 1953-1974*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

- « Sur la volonté de puissance et l'éternel retour » dans *L'île déserte, id,* p. 177.

- « Un manifeste de moins » dans *Superpositions,* Paris, les Éditions de Minuit, 1979.

- *L'image-mouvement. Cinéma 1,* Paris, les Éditions de Minuit, 1983.

- « Texte d'introduction », *Pourparlers*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

- « L'Épuisé » dans *Quad*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, les Éditions de Minuit, 2000.

- *Le danseur des solitudes*, Paris, les Éditions de Minuit, 2006.

JUDE, Ismaël. *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie la méthode de dramatisation*. Paris, Les Éditions Sils Maria, J. Vrin, 2013.

JULLIEN, François. *Nourrir sa vie : à l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1947.

<u>Articles dans des ouvrages collectifs et dans des revues</u>

AGAMBEN, Giorgio. « La glossolalie comme problème philosophique », *Le Discours analytique,* n°6 : « Les amants de la langue Autre », année 3, n°1, mars 1983, p.65.

DERRIDA, Jacques et NANCY, Jean-Luc. « Responsabilité – du sens à venir » dans *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2004.

DELEUZE, Gilles. « Ce que la voix apporte au texte », Théâtre National de Lyon, 1987, repris dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 303-304.

DEGRYSE, Lucas, « Le surhomme et la volonté de puissance », *Le Philosophoire*, vol. 18, no. 3, 2002, pp. 69-80.

FOUCAULT, Michel, « Theatrum philosophicum », revue *Critique*, n° 282, p. 885-908 ; repris dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, Quarto, [1994], 2001, p. 943-967

GARCIN-MARROU, Flore. « Pourparlers sur le théâtre », *Pourparlers, entre art et philosophie*, Fabrice Bourlez/Lorenzo Vinciguerra dir., Presses Universitaires de Reims, 2013, pp. 31-46.

JACOBY, Estelle. « Limite et instabilité. Échos dans la danse » dans *Effets de cadre. De la limite en art,* Saint Denis, PUV, 2003.

- « Penser la danse avec Deleuze ». Dans : *Littérature,* n°128, 2002. Biographiques. pp. 93-103; doi : https://doi.org/10.3406/litt.2002.1777

LYOTARD, Jean-François. « La dent et la paume » dans *Des dispositifs pulsionnels,* Paris, Union générale d'éditions, 1973.

RANCIERE, Jacques. « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » dans *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. (dir.) Eric Alliez, Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998, pp. 525-536.

SAUVAGNARGUES, Anne. « Le corps sans organes », *Deleuze et l'art.* sous la direction de Anne Sauvagnargues. Presses Universitaires de France, 2005, pp. 83-108.

SPINDLER, Fredrika. « Fêlure, ligne de fuite, événement : Deleuze et Fitzgerald ». Pollock, Jonathan. *Pratiques du hasard,* Presses universitaires de Perpignan, 2012. (pp. 119-129) Web. http://books.openedition.org/pupvd/6087.

Autour des spectacles du corpus

<u>À propos de Robert Wilson</u>

ARENT SAFIR, Margery. *Robert Wilson.* Paris*,* Flammarion, 2011.

DANAN, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*. Rouen, Éditions Médianes, 1995.

FERRER, Maria Clara, *Devenir-Paysage de la scène contemporaine : le dépaysement du drame,* thèse de doctorat dirigée par Joseph Danan et soutenue en décembre 2014 à l'Université Sorbonne-Nouvelle.

MAURIN, Frédéric. *Robert Wilson, Temps pour voir, espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 2010.

QUADRI, Franco. *Robert Wilson*, Paris, Ed. Plume, 1997.

WILSON, Robert, « Entretien », propos recueillis par Jean-Marc Larrue, dans *Théâtre/Public*, n° 201, 2011.

Spectacle

Robert Wilson, *Letter to a Man*, Théâtre de la Ville - Espace Pierre Cardin, Janvier 2017.

À propos de Romeo Castellucci

ARTAUD Antonin, « Lettres sur le langage » dans *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, 1938.

- « La mise en scène et la métaphysique », » dans *Le Théâtre et son double.* Paris, Gallimard « Folio », 1985.

CASTELLUCCI, Romeo. *Dix mots, l'abécédaire singulier de Romeo Castellucci*. Propos recueillis par Fabienne Darge, Brochure du Portrait dédié à Romeo Castellucci dans le Festival d'Automne à Paris de 2015/2016. p.6.

- « Regarder est interdit », par Jean-Louis Perrier, Brochure du Portrait de Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris, 2014-2015.

- « Suspendre la réalité » dans B. Boisson, L. Fernandez, É. Vautrin, *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Les presses du réel, Nanterre-Amandier, Théâtre Vidy-Lausanne, 2021 p. 93.

- « Mes spectacles découlent d'une nécessité mystérieuse » entretien réalisé par Gérard Cordonier pour le journal *24 heures,* Lausanne, 25 mars 2017.

- Entretien réalisé par deSingel International Kunstacampus, janvier 2017 : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/De-la-democratie-en-Amerique/videos/

- « Entretien avec Romeo Castelucci » recueilli par Jean-François Perrier, « Le Magazine » du MC93, 2016**.** https://www.mc93.com/magazine/entretien-avec-romeo-castellucci

- Entretien avec Romeo Castellucci, *Le Point*, 01/08/2015. Lien : https://www.lepoint.fr/video/romeo-castellucci-le-sacre-du-printemps-15-07-2015-1947259_738.php#

CIFALI, Mireille. « Un glossolale et ses savants : Élise Müller alias Hélène Smith », *La linguistique fantastique*, sous la dir. de Sylvain Auroux, Denöel, 1985, p. 106.

EDELMAN, Nicole. *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995, p.106.

TOMICHE, Anne. « *L'Intraduisible dont je suis fait* », *Artaud et les avant-gardes occidentales*, Paris, Éditions du Manuscrit, 2012.

- « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. n º 305, no. 1, 2003, pp. 61-72.

FENEYROU, Laurent. « Morton Feldman et la clairière », Programme de salle du spectacle joué le 22 septembre à la Philharmonie de Paris.

PAPALEXIOU, Elena. « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », Prospero European Review, Theatre and Research, 2011(2).

VERDIER, David. « Une démocratie en question », Revue en ligne de critique théâtrale *Wanderer*, novembre 2017. https://wanderersite.com/2017/11/une-democratie-en-question/

Spectacles

Romeo Castellucci, Democracy in America, MC93, Bobigny, octobre, 2017.

- *Le Sacre du Printemps,* Grande Halle de la Villette, décembre, 2014.

À propos de Tiago Rodrigues

LAPORTE, Arnaud. « Spectacles vivants : "Antoine et Cléopâtre" et "Dom Juan" », La Dispute, émission radio France Culture, 26/09/2016. Lien du programme : https://bit.ly/3ohzhzj

PLUTARQUE, *Vies parallèles,* Paris, Flammarion, 1995.

RODRIGUES, Tiago. *Antoine et Cléopâtre*, traduit du portugais par Thomas Resende, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2016.

- « Urgence du citer » dans B. Boisson, L. Fernandez, E. Vautrin (org), *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Nanterre-Amandier, Théâtre Vidy-Lausanne, Les presses du réel, 2021.

- RODRIGUES, Tiago. Entretien enregistré au Théâtre de la Bastille en 2016 : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antoine-et-Cleopatre/videos/

SHAKESPEARE, William. *Antoine et Cléopâtre*. Paris, Flammarion, 1998.

THIBAUDAT, Jean-Pierre « Antoine et Cléopâtre de Tiago Rodrigues : un spectacle amoureux », Mediapart, *Blog Balagan*, 14/06/2015 : https://bit.ly/3ofB9sx

Spectacle

RODRIGUES, Tiago. *Antoine et Cléopâtre*, Théâtre de la Bastille, 2016.

À propos de Patrice Chéreau

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton, Paris,* Les éditions de minuit, 1986.

NATIVEL, Valérie, « De l'entracte au break », *Agôn* [Online], 1 | 2008, connexion le 18 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/agon/714 ; DOI : https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/agon.714

Vidéos et captations

CHÉREAU, Patrice et METGE, Stéphane. « Dans la solitude des champs de coton », Odéon Théâtre de l'Europe, coproduction La Sept Arte - Caed - Azor Films, 1996, 1h20.

METGE, Stéphane. *Une autre solitude*, 1996, CNC, 76'.

TABLE DES MATIÈRES

Prologue **13**

Introduction **19**

I. Dramaturgie : entre danse et théâtre 45

Dramaturgie : côté danse **47**

L'hybridité 57

Une dramaturgie du corps 59

Du sens à la sensation 61

Dramaturgie : côté théâtre **64**

II. Poétiques partagées : une triade pour penser la scène théâtrale qui danse 73

La dramatisation et le corps dansant chez Gilles Deleuze 74

Deleuze et Grotowski, le Performer et son double 82

La danse sur le chemin de l'art comme véhicule 86

Rudolf Laban, le système des Efforts et le dramatique de la danse 91

L'effort et les actions physiques : un parallèle entre les structures. 98

Un parallèle entre les dispositions physico-physiques 99

Opérations philosophiques, opérations scéniques **103**

Répéter 105

Minorer 110

Épuiser 114

III. Le geste dansé : une voie théâtrale entre le sentir et l'agir 127

Du corps à la corporéité 128

Corps et dramaturgie 130

Déclarer le geste 133

Le geste artistique 136

La poétique du geste dansé 138

L'imaginaire du geste dansé 139

Quand le geste dansé relève d'un geste artistique 141

IV. Les mouvements intérieurs de Robert Wilson : une étude de cas de *Letter to a man* 149

Affiliation à la danse **149**

Letter to a man **151**

Séquences choisies 155

Les revenants de Robert Wilson : récurrences et répétitions **159**

Image et action : la rencontre dans l'événement 161

Mouvements intérieurs : impulsion, force et énergie. 164

Structures virtuelles : de la pensée motrice à l'organicité 166

Mise à corps : Minorer Nijinski par les répétitions de Wilson 169

Les mots dans la polyphonie du corps dansant 170

L'épuisement et les résistances du théâtre par les combinaisons inclusives de Wilson 175

Le sentir dansant **177**

V. Les véhicules de minoration de Romeo Castellucci : une étude de cas de *Democracy in America* et de *Le Sacre du Printemps* 181

Democracy in America **181**

Au commencement était la Parole 186

Le rituel dans la constitution de la pensée motrice 191

Structures survivantes 194

Minoration comme véhicule de la dramaturgie 202

Le Sacre du Printemps **207**

Danseur absent, danseur minoré 210

Neither 212

Présence dans la mémoire, actualisation dans le corps (du spectateur) 215

La danse au sein de l'écriture scénique de Romeo Castellucci 217

VI. Le jeu de la répétition épuisante de Tiago Rodrigues : une étude de cas *d'Antoine et Cléopâtre* 221

Antoine et Cléopâtre **221**

Les performers et les personnages 224

La danse entre projections et narrations 227

Jeu de la répétition épuisante **232**

Minorer le monument et absorber la structure 232

Répétition de la parole et du corps 234
Mouvements ombrants 236
Épuisement de la parole, du corps (et vice-versa) 238
Une représentation rhapsodique ? 240
Tiago Rodrigues, post « postdramatique » 242

Conclusion 247
L'espace d'action du danseur comme un théâtre en soi 247
Les arts du présenter 249
Les modalités actorales 251
Altérité originaire 256
Geste dansé et geste artistique 258
La continuité ontologique du geste dansé 261
Être en mouvement 263
Ouvertures 265

Bibliographie 269

Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine

Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

Résumé : La danse favorise la rupture de la représentation et l'avènement des sensations non médiatisées. Ce qui convoque le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine dépasse ce que peuvent les mots, et enrichit notre expérience de spectateurs. Du côté de la scène et parmi les acteurs-danseurs, le geste dansé favorise une autre manière d'aborder le travail sur soi. Une lecture croisée de Jerzy Grotowski, Rudolf Laban et Gilles Deleuze nous fait comprendre qu'ils partagent une manière particulière de concevoir l'action des corps dansants sur la scène théâtrale, et qu'ils développent des procédés convergents qui conduisent à des mouvements à la fois physiques et spirituels. La théorie des *efforts* de Laban, *l'art comme véhicule* de Grotowski et les trois opérations créatives de Deleuze (répétition, minoration et épuisement) établissent ainsi la base théorique sur laquelle les gestes dansés sont analysés dans notre étude.

Ce travail nous permet de comprendre comment les gestes dansés organisent la dramaturgie des spectacles en question. Favorisent-ils la rupture avec la représentation ? Sont-ils inclus d'une manière organique dans la dramaturgie ? La thèse tente de répondre à ces questions par une analyse des gestes dansés et de leurs conditions d'émergence dans une sélection de spectacles de Robert Wilson, Romeo Castellucci et Tiago Rodrigues. Le choix des metteurs en scène est déterminé par le fait que la danse, dans ces créations, répond à la manière particulière dont les trois artistes conçoivent leur propre geste artistique.
Mots-clés : Geste dansé, Théâtre et danse, Présentation, Dramaturgie

---

The danced gesture on the contemporary theatrical scene

Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues

Abstract: Dance favors the disruption of representation and the triggering of unmediated sensations. The danced gesture on the contemporary theatrical scene evokes things that go beyond words and enriches our experience as spectators. Regarding the stage and the actor-dancers, the danced gesture favors another way of approaching the work one does on oneself. A cross-reading of Jerzy Grotowski, Rudolf Laban and Gilles Deleuze leads us to realize that they share a particular way of conceiving the action of dancing bodies on the theatrical scene, and that they develop converging processes which lead to both physical and spiritual movements. Laban's *effort theory*, Grotowski's *art as a vehicle* and Deleuze's three creative operations (repetition, minoration, and exhaustion) thus establish the theoretical basis for the analysis of danced gestures in our study.

This work will allow us to understand how danced gestures structure the dramaturgy of the spectacles in question. Do they contribute to the rupture with the representation? Are they organically incorporated in the dramaturgy? This thesis attempts to answer these questions through an analysis of danced gestures and their conditions of emergence in a selection of performances by Robert Wilson, Romeo Castellucci and Tiago Rodrigues. The choice of the directors is determined by the fact that, in these creations, dance responds to the particular way in which the three artists conceive their own artistic gesture.
Key words : Danced gesture, Theater and dance, Presentation Dramaturgy.

Sorbonne Nouvelle-Paris 3
ED 267 – Arts et Médias
IRET
Maison de la Recherche
4 rue des Irlandais 75005 Paris