

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR

NICOLE BLOUIN

POUR UNE NOUVELLE APPROCHE

DU THEATRE

DECEMBRE 1985

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## TABLE DES MATIERES

	Page
REMERCIEMENTS . . . . .	ii
RESUME . . . . .	iii
LISTE DES PHOTOGRAPHIES . . . . .	v
INTRODUCTION . . . . .	1
LEXIQUE . . . . .	12
CHAPITRE I. L'ESPACE THEATRAL . . . . .	16
CHAPITRE II. POUR UNE INTERACTION DU CLICHE ET DU RITUEL AU THEATRE . . . . .	47
CHAPITRE III. LA PERFORMANCE . . . . .	75
CONCLUSION . . . . .	100
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	105

## REMERCIEMENTS

A la mémoire de mon père,  
A ma mère,  
A Serge,

A Paul Beaubien, avec mes remerciements chaleureux.

## RESUME

Le théâtre contemporain nous a habitués à considérer le fait théâtral comme partiellement libéré de la contingence littéraire . C'est dire que le jeu de l'acteur ne s'affirme plus sur le terrain traditionnel de l'incarnation du personnage à caractère naturaliste voire psychologique. L'écriture de l'événement théâtral qui était conçue par un auteur, s'est substituée aujourd'hui à l'organisation scénique, orchestrée par un metteur en scène. La littérature est à ce point concernée par ce phénomène que certains auteurs, aujourd'hui comme Beckett, conçoivent certaines de leurs pièces comme une suite de didascalies c'est-à-dire de descriptions d'actions qui ne se réfèrent plus à la parole d'un personnage. Notre propos ne sera pas d'aborder l'écriture théâtrale par le biais de ce qui lui reste de littéraire , mais de voir au contraire en quoi l'écriture dramatique est refoulée sur le terrain du comportement de l'acteur et de la mise en place d'un discours théâtral conçu comme jeu d'icônes et de sonorités, d'actions physiques et de jeu d'accessoires, d'espace scénographique où viennent se faire entendre des voix "off" et se faire voir un jeu théâtral à caractère chorégraphique. C'est cette dimension-là que nous présenterons et analyserons car elle concerne au plus haut niveau les auteurs et l'ensemble des artisans du spectacle . Ce mémoire a donc pour objet d'étude la problématique d'une nouvelle approche du théâtre. Dans un premier temps, nous interrogerons la formation de l'acteur et l'espace scénique. Nous aborderons le jeu de l'acteur par les

lieux de la "textualité de sa présence" : l'écoute, le regard, le geste, la voix. Ces éléments de base sont ceux sur lesquels l'acteur doit se centrer au cours de sa formation. Dans un second temps, nous traiterons de l'usage si particulier qui est fait du cliché en tant que signe constituant l'écriture scénique. Nous verrons que sa fonction est d'être précisément transgressé et donc de servir de référent à l'établissement d'un discours théâtral. Le texte n'étant plus le support premier de l'action, un phénomène nouveau apparaît : la ritualisation des comportements scéniques, précisément comme substitution au rituel, autrefois instauré par les personnages. Cette fonction s'inscrit dans le processus même de la création théâtrale fondée par exemple sur des improvisations qui seront ensuite articulées jusqu'à l'établissement d'une fable cohérente. Nous aurons donc à définir la place et le fonctionnement du cliché et du rituel pour comprendre la spécificité de la mise en scène théâtrale. Un chapitre sera consacré particulièrement à la performance, dont nous retracerons schématiquement l'historique du début du siècle à nos jours. De théâtrale et individuelle qu'elle était, elle intègre de plus en plus une technologie raffinée ( vidéo, cinéma, laser, musique électro-acoustique, etc ).

C'est du même coup le jeu de l'acteur qui s'en trouve transformé et la problématique du cliché et du rituel qui se trouve concernée. Là où nous avons vu que le comportement s'était imposé par rapport au discours verbal des personnages, verrons-nous, les nouvelles technologies s'imposer par rapport au comportement du performeur.

## **LISTE DES PHOTOGRAPHIES**



- LE RAIL -

AVRIL 84

Le Rail présenté par Carbone 14  
mise en scène Gilles Maheu

La mise en jeu du corps dans un espace allégorique(voie ferr



L'Opérette de Witold Gombrowicz, mise en scène Serge Ouaknine  
Transformation d'un signe transparent (les bancs) en un signe opaque (ascension sociale)

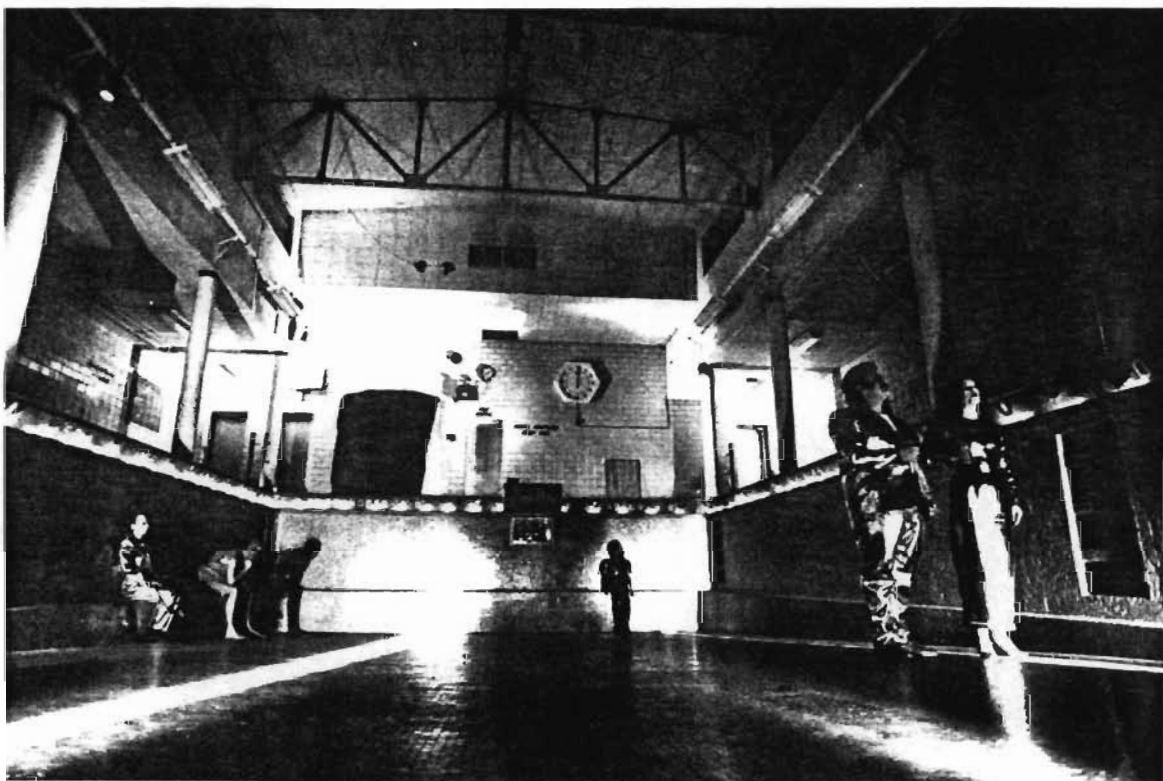


TUKAK TEATRET, spectacle Inuit (Danemark)  
metteur en scène Reidar Nilsson  
Ritualisation du jeu théâtral.



Esquisse au Livre de Job conception et mise en scène Serge Ouaknine.

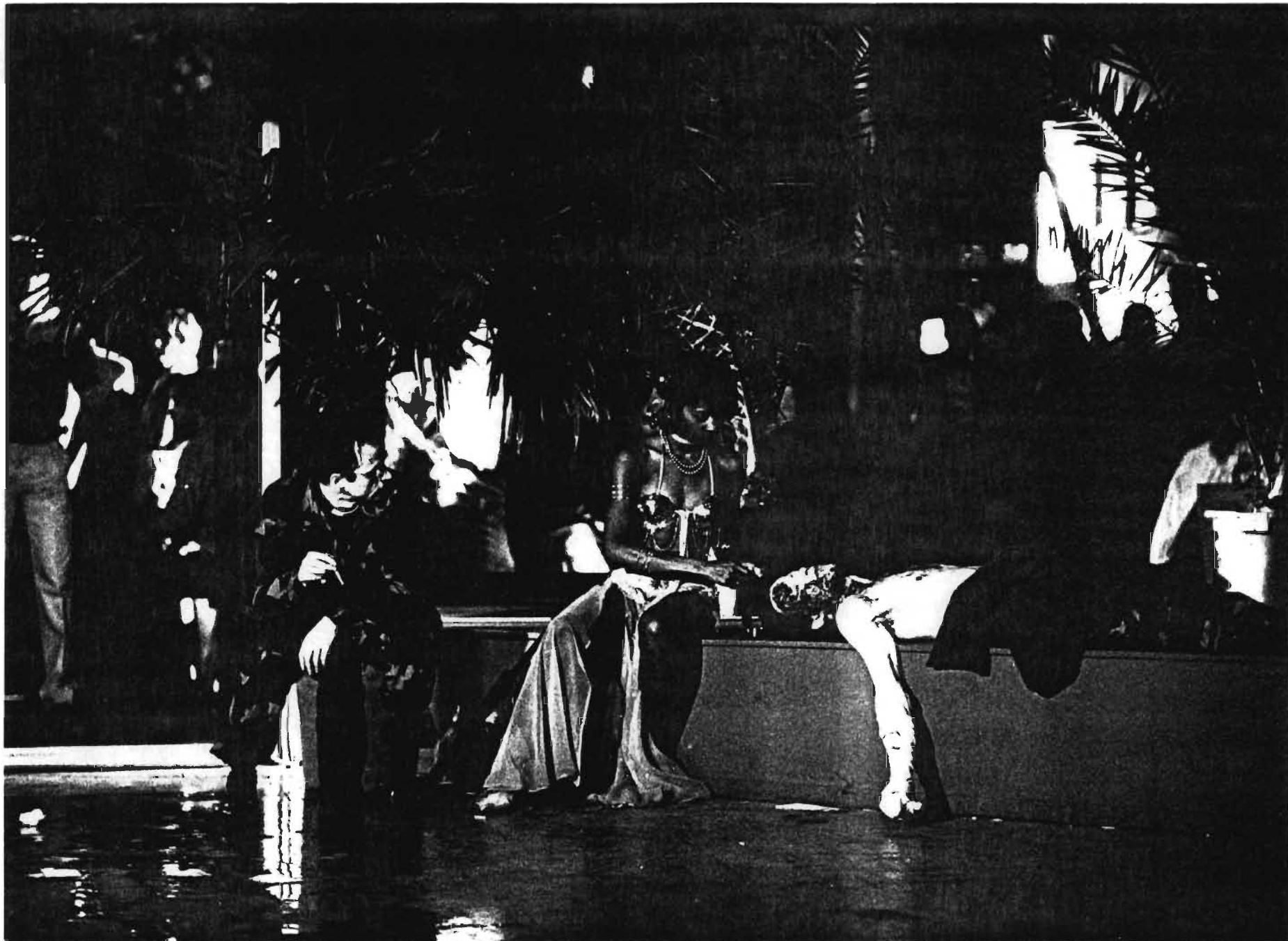
"La torture de Job"; métaphore d'un texte biblique dans les toilettes d'un théâtre.



Andromaque de Racine présenté par Acte 3

mise en scène Jean-Maurice Gélinas

Déviaton d'un texte classique par un lieu scénique  
non connotatif.



Mr Dead Ms Free présenté à NewYork par The SQUAT THEATER

Représentation dans un hall d'hôtel avec des spectateurs  
de part et d'autre de la vitrine.



Marat-Sade de Peter Weiss, présenté par Carbone 14  
mise en scène de Lorne Brass.

Intégration de la caméra et de la vidéo au théâtre.

## INTRODUCTION.

Les grands moments du théâtre ont toujours été l'écho des préoccupations de la société . L'art met en lumière les accents, les tangentes que prend une société au cours de son évolution, il permet de lire par son esthétisme, l'éthique d'une société. Il arrive souvent que ses réalisations soient une prospective sur ce que deviendra cette société. Tout comme la recherche scientifique, l'expérimentation artistique formule l'éthique de la société de demain et en esquisse le vocabulaire que cette dernière utilisera pour poser ses nouvelles problématiques philosophique, politique, sociale et métaphysique.

Le théâtre s'avère un lieu où les êtres entreprennent un chemin de connaissances par un travail du corps, des émotions et de l'imaginaire. Dès la Grèce antique, le théâtre fait office de rituel en offrant au peuple la "tragédie", le jeu du destin de l'homme. Le public grec vivait cette catharsis canalisant ces forces "incohérentes" venues des profondeurs du subconscient préservant la Cité d'un éventuel "Chaos" dévastateur . Nous remarquons qu'ici le théâtre exerce une fonction précise dans la société . Il favorisait dans un lieu consacré le rassemblement des hommes dans un même consensus, portant l'émotion humaine dans le but d'un sentiment d'unité collective non seulement au point de vue politique et social mais surtout au point de vue métaphysique . Ce sentiment d'appartenance à

La Cité donnait au citoyen grec le privilège d'honorer les dieux et de cohabiter avec eux .

Au Moyen Age, le théâtre est un vide où tout est possible , un non-lieu permettant le passage et l'interaction du sacré au profane .

Le théâtre médiéval à mansions reflétait par ses différents volets la structure même d'une ville du Moyen Age ; là aussi le lieu théâtral était ouvert dans l'espace social. Le réel et la fiction se confondaient et le jeu se perdait dans les ruelles, où l'acteur jouant le diable était battu par les spectateurs ne distinguant pas l'espace mythique de l'ordre réel.

Là encore, le théâtre ritualise ce sentiment d'appartenance à une cosmogonie divine où la Loi y est démontrée par le "maître de cérémonie" . Le sacré et le profane semblent se confondre et l'espace théâtral s'ouvre et se profile dans les différents réseaux de la pensée collective .

Ce n'est réellement qu'à l'époque des jansénistes que le théâtre fut condamné et, pour qu'il soit réintégré , l'on distingua le lieu théâtral du lieu social. Ce lieu était devenu inaccessible et un mur se dressait drapé d'un voile pourpre pour dissimuler au public et rendre magique ce qui allait se dérouler sous ses yeux . Le public n'intervenait plus: il assistait au combat de l'homme prêt à mourir dans l' honneur ou à se perdre dans le mal. Le théâtre alord n'est plus le lieu où hommes et dieux se rassemblent pour inscrire la légitimité de l'existence de l'homme dans l'ordre de la cosmogonie. Il n'assure plus le contact avec la transcendance et ne rassemble plus les hommes dans un consensus collectif , il est le lieu d'un diktat moralisateur

indiquant à l'homme le chemin qu'il doit emprunter pour atteindre la félicité .

Lors des Mystères, le jeu pouvait porter à la fois une morale religieuse et jouer sur un registre vulgaire et grossier. Le bien et le mal étaient des mouvements, des rythmes d'énergie que portent l'homme et la nature.

Pendant la période janséniste, le mouvement naturel du corps et de l'esprit se voit condamné à disparaître .

En Italie jusqu'au XVIIIe siècle, le théâtre populaire développe la grivoiserie, la démonstration caricaturale et grossière du corps comme la Commedia dell' Arte qui devait créer un code théâtral précis mettant en valeur la gestuelle corporelle, stylisant la bouffonnerie . Ce code précis donnait ainsi la réplique aux notables leur signifiant le désaccord du peuple sur l'éthique imposée par ces derniers .

Le théâtre servira désormais d'exutoire pour critiquer un régime ou pour purger le spectateur du mal qui peut l'assaillir, lui rappelant la morale à laquelle il doit se soumettre .

L'époque romantique intensifia davantage une désincarnation du corps et conduisit l'homme du XIXe siècle dans une métaphore du corps et de ses désirs pulsionnels exprimée par le rêve où sont évoquées cette nostalgie d'un Paradis Perdu, la rupture entre le divin et les hommes et l'inaccessibilité du bonheur dans le jeu des passions.

La révolution industrielle amena l'homme à transformer sa vision métaphysique en utilisant un discours rationaliste proche du langage scientifique . C'est l'avènement d'une projection "fétichiste"

avec sa fascination du mouvement mécanique. Ce qui crée un "réalisme machinique" que l'on retrouve transposé dans les représentations théâtrales des années vingt comme celles des constructivistes et du Bauhaus.

L'usage des formes répétitives, de la géométrie, des structures industrielles serait peut-être l'appropriation symbolique d'un nouveau "deus ex machina", une manière de ritualiser et d'intégrer l'imaginaire mécanique. C'est autant une fascination qu'une critique de la nouvelle tangente que choisit la société occidentale .

Artaud réinstaura le concept d'un théâtre sacré où l'idée d'un rituel s'exerce par la recherche d'une théâtralité qui se distingue de la mimésis. Le lieu scénique a pour vertu de concentrer les forces psychiques d'un acteur jouant le rôle de "shaman" . Sa maîtrise du corps, ses énergies propres lui permettent d'aller à la rencontre du public; de cette communion se manifeste "l'état de grâce" au théâtre .

Artaud prônera l'éclatement de la scène. Il valorisera chez l'acteur, un jeu d'intensités émotionnelles, "un athlétisme affectif" (1)

Par ses notions, Artaud se détourne d'un théâtre "littéraire" et veut en "finir avec les chefs d'oeuvre " dira-t-il (2) , pour trouver une résonnance du texte dans la chair. Il se tournera alors vers les théâtres d'Asie et y trouvera les principes d'un théâtre où le "non-dit" et le sacré s'expriment dans un code très précis .

---

(1) Antonin Artaud, Le Théâtre et son Double. Gallimard, Paris, 1968, p.195.

(2) Ibid.

Le déchirement d'Artaud, l'impossible union de son esprit à son corps, la dissociation de sa pensée et des résistances de son époque feront de lui un être errant cherchant jusqu'au Mexique le peuple et la terre d'une réconciliation. Le théâtre sera pour lui le lieu des noces de la matière et de l'invisible .

Ce n'est que vers les années 68, que l'on reprendra la réflexion d'Artaud dans son oeuvre "Le Théâtre et son double" .

Ce sera l'époque où la jeunesse formera une collectivité dans la quête d'une Terre où cette nouvelle tribu renverse les valeurs de la société industrielle pour retrouver un mode de vie où le corps, les émotions sont libérés du puritanisme matérialiste de l'Occident. On se tourne comme l'avait fait Artaud auparavant vers les philosophies orientales pour atteindre la transparence de la matière.

Cette transparence sera cherchée à travers les diverses techniques d'éveil corporel et mental telles le yoga, le hatha-yoga, la méditation zen, les arts martiaux . Le théâtre sera également touché en devenant le lieu d'éveil de soi. C'est à la fois une prise de conscience personnelle et une identification collective. Plusieurs troupes vivent comme une communauté où l'on tente de créer une nouvelle structure sociale appuyée par ce non-lieu qu'est le théâtre devenu le laboratoire où s'exerce un travail sur les facultés corporelles et psychiques de l'acteur.

Le théâtre retrouve en quelque sorte son sens primitif à savoir un lieu en devenir où la tribu se rencontre, où elle évacue ses craintes

et fortifie ses convictions. Le théâtre a pour fonction de ritualiser un discours collectif qui appelle le monde à retrouver une forme d'unité .

Le corps devient le sol pour un texte qui évoque l'appel à une fraternité mondiale solidaire et croyant à l'établissement d'une nouvelle cosmogonie.

L'échec de mai 68, a fait sombrer la jeunesse dans le désenchantement des principes qui l'avaient élevée . Le corps a perdu son texte, il n'est plus le sol qui interroge et qui est le passage à l'essence.

La nuit est tombée sur cette poésie hurlante de la chair et du verbe et, sur les cendres des communautés dispersées, nous assistons à un phénomène qui rappelle celui de l'époque du Bauhaus: les "performances" solitaires des années soixante-dix. Les nouvelles technologies placent la société à un tournant décisif que les performances expriment en portant une réflexion sur la relation du corps et de l'objet . Le sujet ne se perçoit plus comme essence ou énergie mais comme image .

Le corps devient un objet technologique dans une spatialité disloquée où il se confronte à la lumière et au réel médiatisé . De cette confrontation découle un éclatement de l'espace, du texte, un clivage et une déconstruction des référents, une désarticulation du corps, une distorsion musicale du texte . Le corps devient un réseau d'interférences électroniques et la poésie du discours se lit dans la vitesse des effets multiples créés par la confrontation de l'acteur à l'espace et de la lecture "ouverte" qu'en fait le public.

Les performances reflètent ce questionnement . Absorbé par l'univers électronique, saturé d'objets absents d'une métaphysique collective, l'Occident des années 70 se retrouve avec un corps manquant où il n'y a plus de sol affectif, ni de texte; à travers cet éclatement ses réflexions, son corps ne sont que des satellites magnétisés sous l'emprise d'une course effrénée. L'être est sous le choc des médias audio-visuels qu'il ne maîtrise pas encore.

Le théâtre redevient ce lieu où l'on ritualise cette problématique de l'être et de son reflet médiatisé, la machine, tout comme le Bauhaus interrogeait et identifiait les mouvements du corps aux rythmes des objets industriels .

Le théâtre est en crise, il ne reste que les images fossilisées d'une mémoire et d'un réel irréel .

Les années 80 voient le triomphe de l'image électronique et informatisée. La nouvelle utopie est une conquête de l'espace où se ritualisent les mythes anciens . Le Retour de Jedi, la Guerre des Etoiles, Tron, War Games sont des films qui permettent à l'individu d'intégrer la nouvelle technologie dans sa vie en s'assurant que cette technologie n'altère pas les principes archétypaux de la société à savoir la famille, le couple, l'amour, le bien et le mal, l'honneur et le courage. L'homme des années quatre-vingt vit dans une société en permanente représentation, il devient icônes, références médiatisées .

Saturé de signes icôniques, l'artiste d'aujourd'hui travaille à épurer les signes et cherche dans son propre corps ce vide qui permet d'exprimer ses propres référents ne reflétant pas la société mais sa quête intérieure. Ce chemin de connaissance se fait avec l'intégration

de la nouvelle technologie au théâtre et dans sa vie .

Dotés des courants antérieurs au théâtre , l'artiste se construira une mémoire et un code pour mettre en oeuvre un discours théâtral qui atteigne son présent immédiat. Il expérimente les moyens audio-visuels y mêlant les techniques corporelles asiatiques et l'espace scénique vide associé à une exacerbation de l'image . Mais il y manque un sens, un souffle. La représentation théâtrale se situe désormais dans une dimension spatiale non historicisée.

Nous remarquons à la lumière des spectacles actuels et des performances l'utilisation du cliché pour pallier à l'absence d'un code théâtral spécifique.

Le théâtre quitte les voies du corps pour se tourner carrément vers les effets électroniques où il voudra structurer de manière efficace son espace scénique , où le déplacement des acteurs sera calculé avec minutie ainsi que la constitution des décors. Tout sera programmé. Mais quel en sera le texte associé à la chair ? Car l'espace théâtral devenu "l'écran scénique" ne projette que des images et des suggestions structurales de la représentation . C'est un sol en manque d'humus, car l'espace scénique est considéré en tant qu'objet; le corps de l'acteur devient un objet à programmer .

Le théâtre devient un lieu réduit au rôle de maquette où metteur en scène, scénographe et acteurs discutent sur l'objet à réaliser. Le théâtre n'est pas devenu le lieu où la technologie est transgressée, car le projet social n'est pas encore défini .

Devant cet éclatement, certains metteurs en scène et acteurs cherchent un langage qui utilisera dans le processus de création le

cliché comme référent permettant de conduire le public dans un espace métaphorique . L'absence de code fera réapparaître un lieu de rituel qui permettra d'engendrer de nouveaux signes à résonances multiples issus originellement du cliché .

De cette tendance, nous avons donc élaboré l'hypothèse suivante qui constituera la trame de notre recherche : à l'aide du rituel, le cliché poussé à son paroxysme permet de créer un nouveau langage théâtral. Ce langage est issu d'un référent connu par le spectateur qui au cours de l'événement théâtral, se transformera par le pouvoir du rituel et de la métaphore . Faire éclater le cliché, c'est lui faire retrouver sa multiplicité d'effets et de sens.

Le cliché devient donc un des éléments de base d'un code théâtral. De l'osmose entre le cliché, la métaphore et le rituel, se forme un nouveau langage souple et ouvert qui se déploie en des signes multiples selon l'événement.

Au cours de notre mémoire, nous analyserons comment le théâtre actuel a introduit le rituel dans sa théâtralité et en quoi le rituel constitue un vecteur important pour l'élaboration d'un code spécifique porteur à la fois de la forme et du souffle .Nous verrons comment dans les performances et le théâtre expérimental (3) des années soixante à nos jours, le cliché sera employé afin de centraliser l'attention du spectateur et l'introduire dans un univers métaphorique où le cliché sera déconstruit ou transgressé .

---

(3) Par différence, la scène à l'italienne telle qu'utilisée par le Théâtre institutionnel ou Théâtre d'Etat, la suprématie du texte sur le jeu et sur l'appareil scénique .

Ainsi, pour se défaire de la théâtralité traditionnelle , des metteurs en scène, des acteurs ( nous pensons ici à Julian Beck et Judith Malina du Living Theatre, Ariane Mnouchkine du Théâtre du Soleil, Jean-Pierre Ronfard du Théâtre Expérimental, Jacques Crête de l'Eskabel, Gilles Maheu de Carbone 14...) ont-ils fait éclater l'espace, le jeu de l'acteur, le texte .

Ce langage n'est pas utilisé pour donner un sens linéaire (4) à un contenu dramatique, mais pour produire des effets chez l'acteur et chez le spectateur, ouvrant chez l'un, un éventail de jeu et d'expression sémiologique (5) et, chez l'autre une vision rhizomatique (6) du jeu théâtral en relation avec l'espace et son corps.

Nous analyserons les éléments nécessaires à la formation de l'acteur pour arriver à mettre en oeuvre cette forme de représentation théâtrale. Ce qui nous amènera à poser la question d'un théâtre ritualisé ou d'un rituel théâtral.

L'acteur situe son art dans une démarche de vie et un chemin de

---

(4) Nous entendons par sens linéaire toute écriture dramatique qui se préoccupe d'un contenu à caractère sociologique, psychologique, ex.: La Dame aux Camélias et n'ayant pas de recherche esthétique spécifique .

(5) Nous nous référons à la définition de sémiologie théâtrale, élaborée par Patrice Pavis dans son Dictionnaire du Théâtre , éd. sociales, Paris, 1980, p.358 .

(6) Le rhizome est un concept élaboré par Deleuze et Guattari. Voir Mille Plateaux, éd. de Minuit.

connaissance alors que le comédien considère son art comme un métier et une mise en représentation d'un savoir-faire .

Avant de nous confronter à notre hypothèse de travail nous donnerons au lecteur une idée de l'espace théâtral et de la formation de l'acteur afin de suivre la trajectoire qui mène à l'avènement du cliché et du rituel à la fois dans le processus de création et dans la représentation. Puis, nous circonscrivons l'objet de notre hypothèse: l'utilisation du cliché et du rituel . La "performance" mettra en lumière ce concept et quelques exemples de performances et de spectacles théâtraux donneront un support concret à cette réflexion.

Enfin, le lecteur sera placé devant une prospective de l'avenir du théâtre en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle .

Avant d'amorcer cette réflexion , nous avons pris soin d'élaborer un lexique, assurant ainsi au lecteur une meilleure compréhension du discours. Le lecteur trouvera également les principales sources bibliographiques qui ont servi de balises à cette étude .

## LEXIQUE

Voici quelques définitions qui permettront au lecteur d'appréhender les concepts que nous utiliserons au cours de notre mémoire .

**Actant:** Peut être conçu comme celui qui accomplit ou qui subit l'acte. Remplace avantageusement la notion de personnage car il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts.

**Affect:** état affectif élémentaire.

**Champs de perception:** réseau psychique des perceptions sensorielles et extra-sensorielles.

**Cliché:** Un sens collectivement reconnu et établi sans équivoque et qui devient alors une forme de repère conventionnel quand d'une signifiante, il ne reste que la dépouille formelle, sans vitalité ou germe d'un sens renouvelé.

**Code:** somme d'éléments culturels, sociaux, psychologiques par l'intermédiaire desquels est faite la lecture des signes.

**Code théâtral:** Un système de signes préalables tel que sa connaissance permet la lecture ultérieure des spectacles. Toute représentation tend à ouvrir sur un code nouveau, toute représentation est instauration d'un code, tout jeu nouveau inaugure un nouveau code de jeu.

**Didascalies:** les indications scéniques d'un texte dramatique.

**Energie:** courant vital appelé par les orientaux le "Chi" ou "Ki" employé fréquemment dans les arts martiaux correspondant au courant vital qui traverse le corps humain formant une médiane de la tête aux pieds et horizontalement au niveau du plexus solaire.

**L'eurythmie de Dalcroze :** harmonie dans la composition des mouvements du corps et des sons .Dalcroze fit correspondre des mouvements corporels spécifiques à chaque voyelle ; cette technique permet une ouverture et une réceptivité plus grande du corps et une libération de la voix.

**Happening:** spectacle où la part d'imprévu et de spontanéité est essentielle.

**Le I-Ching** ou le Livre des Transformations : Le plus ancien livre de la Chine constitué d'hexagrammes inventés par Fo Hi. Ce livre fut une source de méditation pour Lao Tseu et Confucius. Il est un jeu de signes qui constitue la totalité de l'univers avec ces signes; une lecture du destin de l'homme est possible. Le Livre des changements est une base théologique et philosophique de la Chine ancienne.

**Icône:** dans la typologie des signes de Peirce, l'icône est "un signe qui dénote son référent exclusivement par des caractéristiques qui lui sont propres et qu'il possède en dehors de toute considération concernant l'existence ou non du référent" . Le théâtre est le domaine par excellence des signes iconiques car il a la faculté d'imiter scéniquement par le jeu de l'acteur une réalité référentielle que nous sommes invités à considérer comme réelle.

**Langage théâtral:** tout ce qui est relatif à l'expression de la scène: le texte, les indications scéniques, le décor, les costumes, l'éclairage, les acteurs, etc.

**Médium:** individu ayant un pouvoir psychique doté d'une sensibilité extra-sensorielle.

**Métaphore:** Emploi d'un mot dans un sens ressemblant à, et cependant

différent de son sens habituel.

**Mimesis:** est l'imitation ou la représentation d'une chose. Dans La Poétique d'Aristote, la production artistique ( Poiesis) est définie comme imitation ( mimesis) de l'action (praxis).

**Théâtre mimétique:** théâtre d'imitation axé sur l'imitation du réel, ex.: le théâtre naturaliste.

**Mise en scène:** le travail de la mise en scène est un travail d'opacification des signes. Le signe devenu opaque au lieu de dire le monde se met à dire le théâtre. La transparence du signe renvoie à un univers de référent fictionnel qui correspond à l'univers de référent du spectateur. L'essentiel étant de rendre "opaques" c'est-à-dire à la fois visibles et insolites tels ou tels systèmes de signes: dans le meilleur des cas, il y a circulation de l'opacité qui passe de tel système de signes à un autre. Il faut rendre les signes opaques et les multiplier pour créer un ensemble sémiotique lisible. Ce qui porte sens, c'est une combinatoire de signes. Tous les signes de la représentation théâtrale fonctionnent sur la mémoire dans la mesure où le théâtre est un art du mouvement reposant entièrement sur la transformation des signes. Percevoir un spectacle c'est à la fois mémoriser les signes et être attentif à leur changement.

**Le non-agir:** selon la philosophie Taoïste, ne pas influencer le déroulement du destin, laisser venir.

**Le non-dit:** Ce qui est implicite mais ne relève pas nécessairement de la logique et qui n'est pas perceptible physiquement.

**Organique:** qui est organisé, en harmonie avec la vitalité du cosmos.

**Plasticité corporelle:** esthétique du corps donnant un relief au jeu de l'acteur.

**Référent:** Traditionnellement, on entend par référent les objets du monde réel mais le terme en est venu à désigner également les qualités, les actions, les événements réels. Il inclut également le

monde imaginaire. La relation qui lie le signe au référent est appelée fonction référentielle, parfois aussi dénotation.

**Sacré:** qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable et fait l'objet de révérence religieuse. selon René Girard, c'est la violence qui constitue le coeur véritable et l'âme secrète du sacré, le sacré n'étant que l'absolu de la violence.

**Signe:** Au théâtre sa définition est extra linguistique et pose ainsi la question importante du référent; il est vu comme toute "chose qui est là pour représenter autre chose".

**Théâtralité:** Tout ce qui concerne la spécificité théâtrale c'est-à-dire l'espace scénique, le décor, les accessoires, l'éclairage, le temps théâtral, le jeu de l'acteur, la mise en scène, la musique, les costumes, le maquillage. Tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue.

**REFERENCES:** Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, éd. sociales, Paris, 1980 et le Petit Robert 1, 1985.

## CHAPITRE I

### L'ESPACE THEATRAL .

L'acteur, ainsi que le metteur en scène, font un travail d'opacification des signes. Le signe comporte une multiplicité de significations . Par exemple , sur une scène, une chaise est un signe transparent c'est-à-dire qu'il signifie un objet sur lequel on s'assied dessus. Le public remarque à peine cet objet tant sa lecture est transparente.

Cependant si un acteur prend la chaise et la porte sur son dos comme un lourd bagage, le signe transparent "chaise" s'opacifie: on le voit dans toute son épaisseur. Le signe alors au lieu de dire le monde se met à dire le théâtre . Le travail du metteur en scène sera de jouer avec cette dialectique d'opacification et de transparence des signes .

Ces signes que l'acteur crée ou met en lumière sont des signes intentionnels et non intentionnels . Il s'agit pour lui de dialectiser les signes involontaires, de les adapter, autrement dit de les transformer d'involontaires en volontaires .

Anne Ubersfeld analyse dans L'Ecole du Spectateur ces trois types de signes . Selon Ubersfeld, les signes intentionnels sont le fruit de techniques permettant de faire passer un contenu intellectuel et

affectif ( la persuasion, la séduction, le discours oratoire ) .Ils peuvent être aussi des signes encodés par le code théâtral ( diction, phrasé, gestes "de théâtre", le rire théâtral ) . Les signes non intentionnels sont produits involontairement, mais non inconsciemment par l'acteur (ses propres émotions, des tics..) . Ils peuvent être des signes venus de rôles antérieurs et perçus par le spectateur comme un "style". Enfin ils peuvent être des signes inconscients .

Nous pouvons dire alors que l'acteur est porteur de signes, qu'il possède son propre système de signes . Il joue de l'opacité des signes produits par son propre corps contre la transparence des signes intentionnels. Son jeu sera une sorte de dialectique entre le corps réel et la figure imaginative qu'il dessine à l'aide de ce corps. Nous pensons au jeu du danseur japonais Kazuo Oono qui rendant hommage à La Argentina joue ,à soixante - quinze ans , avec la contradiction de son corps vieillissant et l'allégorie qu'il fait surgir au hasard de ses inflexions gestuelles . Il ne cherche pas à camoufler la vieillesse de son corps et cette intentionnalité de faire voir les rides et la lente immobilité de son corps rend plus intense l'opacité des signes qu'il fait apparaître pour éveiller le public à un univers "magique" où se rencontre l'esprit de La Argentina, dans un corps qui danse avec sa propre mort . Le spectateur voit dans la transparence de son corps réel une figure qui se superpose comme si soudain au fur et à mesure de sa danse, l'ectoplasme de La Argentina se manifestait au-delà d'un corps devenu terre de passage pour l'imaginaire .

L'acteur est de "faire signes" et il devient objet sémiotique

comme les autres objets qui fondent le langage théâtral .

L'acteur est de moins en moins lié à la construction d'un personnage. Il est désormais appelé à travailler l'ensemble des signes de son corps dans son urgence à dire, l'instant d'une présence fictionnelle .

L'acteur ne serait-il pas un incantateur de signes, une graphie de l'espace? Il construit avec son corps un système de signes qui sont codés correspondants à une forme de mémoire personnelle ou collective . Les signes que l'acteur met au monde le précèdent.

L'art de l'acteur est de pouvoir réactualiser l'écoute d'un monde qui existe déjà en lui, pour favoriser le passage d'une intention cachée à une intention manifestée. L'acteur est au carrefour de ces codes visuel et auditif et des sous-codes ( gestuel, phonique, linguistique) . Il traverse les codes inconscients idéologiques et culturels. Tout le jeu des signes s'accroche à lui, à son corps (costume, maquillage, masque ), à ses mouvements ( objets, décors ) . Il crée dans l'espace des hiéroglyphes que découvre le spectateur et que ce dernier assemble avec les siens .

L'acteur est une figure du désir. Il est cette béance qui permet l'émotion et la lecture du spectateur . Il produit en quelque sorte des stimuli érotiques qui séduisent le public pour qu'il accepte de célébrer et de consommer la chair du spectacle .

Il est important de distinguer l'acteur du comédien. Le comédien demeure fidèle à une forme préexistente et ne provoque aucune rupture avec celle-ci . Il se prête à quelque chose d'autre que lui-même, il reconstruit les figures apparentes des sociétés présentes ou passées.

Il fait un travail d'imitation, son lieu est le théâtre mimétique: c'est un technicien du jeu.

En résumé, nous pouvons dire que l'acteur travaille avec les signes opaques et que le comédien demeure dans une continuité de la transparence des signes .

L'acteur travaille sur la présence, il est l'homme de l'instant. Il exprime le dédoublement permanent .

Médium, l'acteur apprend à reconnaître les signes culturels qu'il émet à l'aide d'un ensemble de techniques de jeu .

Ces signes culturels inhérents à lui-même et au spectateur sont transformés pour atteindre d'autres réseaux : ceux de l'imaginaire dissimulés par ces signes culturels .

L'acteur se provoque et provoque le spectateur. Il est l'éveilleur qui réveille les autres. Il se sert de ses perceptions culturelles pour créer des effets sur lui et sur le spectateur. Il apprend à ouvrir ses champs de perception devenant ainsi un territoire où se manifestent différentes pulsions liées à l'imaginaire, créant ainsi une série d'effets .

Il devient donc corps imaginant. Ce travail se base sur quatre principes (1) fondamentaux qui constituent les éléments de sa formation: l'écoute, le regard, le geste et la parole .

---

(1) Ces notions furent l'objet d'une série de conférences présentées par Serge Ouaknine, metteur en scène, écrivain et professeur au département théâtre-danse de l'UQAM en '79. C'est à la lumière de ces conférences que j'ai repris ces concepts pour en forger mes propres réflexions . Nous recommandons au lecteur de consulter l'excellent ouvrage de monsieur Ouaknine sur L'Acteur Immédiat, thèse de doctorat d'Etat présentée à l'Université de Paris VIII .

Lorsque l'acteur travaille, ces principes de base ne sont pas séparés, ils se fusionnent et forment un mouvement que l'on qualifie d'acte théâtral. Cependant, nous devons les isoler afin de mieux comprendre la démarche de l'acteur.

### **A) L'acteur et sa trajectoire.**

#### **1) L'écoute.**

L'écoute exige un travail sur soi. Le corps possède un rythme intérieur, l'acteur apprend à se sensibiliser . Il faut se taire pour entendre la parole du corps .

Lorsqu'on écoute un blues, le corps reçoit les vibrations sonores de cette musique et il se met alors à bouger car il est poussé par une énergie qui le traverse.

Nous pouvons transposer aisément cette expérience sur celle de l'acteur . L'acteur apprend à écouter les différentes réactions de son corps engendrées par les énergies qui le stimulent .

Ces réactions se manifestent dans diverses situations telles son contact avec les autres acteurs, avec le public et avec le lieu scénique .

Toute cette écoute lui indiquera la gamme des possibilités de son langage corporel. L'écoute de son corps lui permet de mieux se dire. Il parcourt son corps-territoire et la cartographie pour relever comme feraient les acupuncteurs chinois, les points sensibles ou vitaux où l'énergie passe le mieux .

Il découvre ses réseaux d'expressions et intensifie sa présence. Ainsi, il est capable de "prendre son espace". L'acteur est à l'écoute du temps et de l'espace où il se trouve.

Travailler dans une galerie d'art, sur des tréteaux, dans une salle à l'italienne ou dans un espace éclaté nécessite chez l'acteur une écoute de ces différents lieux. Le langage corporel ne sera pas exprimé de la même manière dans ces configurations scéniques.

L'acteur doit apprendre à se situer dans l'espace et à spatialiser son corps. S'il ne tient pas compte de sa position corporelle, les intentions qu'il désire exprimer risquent de passer inaperçues ou de signifier autre chose que la signification initiale. S'il désire que les tensions de son corps soient en contradiction avec l'espace scénique, une parfaite connaissance de l'aire de jeu permettra au corps d'inscrire par sa plasticité, des lignes de forces et des significations diverses avec celles de l'espace théâtral. Cette écoute de l'espace ne se sépare pas de l'écoute du temps. L'écoute du temps constitue un entraînement essentiel chez l'acteur. Il apprend à distinguer le temps de la quotidienneté du temps théâtral afin de pouvoir passer de son temps réel au temps théâtral (2).

---

(2) Nous nous appuyons sur les notions du temps dans Le sacré et le profane de Mircea Eliade. Le temps réel n'est pas le temps vécu par les scientifiques mais c'est le temps social, le temps vécu d'une quotidienneté alors que le temps théâtral se rapproche du temps mythique à savoir un temps qui concilie la condition humaine avec l'inconditionné. Le temps théâtral serait un temps découpé dans le temps réel ou du vécu en créant interaction entre le temps vécu par le spectateur et l'acteur et le temps fictionnel.

Le temps théâtral est déterminé par la durée de l'événement théâtral, il se définit au fur et à mesure du jeu . Le temps théâtral est aussi défini physiquement par l'espace scénique, il se déroule dans un non-lieu où tout est possible. Le temps théâtral se compose du temps mythique de l'acteur, du spectateur et de la société .

L'acteur doit être à l'écoute de ces temps pour créer un rythme, une vitesse afin de lier la temporalité scénique avec la spatialisation de ce temps scénique.

Dans ce temps et cet espace mythiques, l'acteur est au prise avec l'appel et le don des autres acteurs et pour y répondre avec acuité, il développe une écoute de leur présence . Cette écoute crée un lien énergétique exprimé souvent dans le jeu dramatique. Sans cette écoute, il y a risque d'une chute de la dynamique qui soutient le jeu .

Lors des improvisations à la LNI, la faiblesse d'une improvisation venait souvent d'un manque d'écoute entre les acteurs créant soit des monologues ou des dialogues évasifs. L'acteur garde ne relance pas son partenaire pour alimenter l'action dramatique, ce qui a pour effet d'alourdir le jeu ou de le rendre inexistant et incompréhensible pour le public.

A ce moment-là, l'acteur ne sait ni donner, ni recevoir. Il handicape la fonction même de l'improvisation qui consiste à créer une dialectique entre deux imaginaires. La représentation perdra de son épaisseur et de sa résonance. Le spectacle ne "passera pas la rampe"; il n'atteindra pas l'imaginaire et le corps des spectateurs .

On remarque souvent des acteurs jouant pour eux-mêmes, manquant de tendresse envers le spectateur. Ils ne portent pas dans

leur propre corporalité la conscience d'être en représentation et de ce qui les sépare des spectateurs . Au lieu d'être donné, le jeu est réfléchi sur soi . Ils ne se donnent pas car ils ne sont pas présents aux spectateurs . Il faut qu'il y ait un accord sur le désir de communiquer et l'objet de la communication. "La création naît que de l'écoute du monde" (3) . L'écoute réunit, globalise. L'écoute est une connaissance permettant à l'acteur de vivre dans l'immédiateté d'un événement, d'une atmosphère qui le fera réagir, si toutefois il est présent dans son corps.

Par ailleurs, l'acteur reçoit du spectateur des pulsions volontaires ou involontaires provoquant des effets sur lui-même.

Il est un récepteur-émetteur et il actualise, par sa présence, l'échange de cette écoute mutuelle qui constitue l'événement théâtral.

Cette écoute, qui est en quelque sorte l'oeil intérieur de l'acteur, nous conduit au deuxième élément de base de la formation de l'acteur, le regard .

## **2) Le regard.**

Le regard est une dimension charnelle du contact. Lorsque le nouveau-né regarde sa mère, il établit le premier contact avec l'extérieur.

Le désir amoureux est engendré au départ par le regard amenant un désir de contact physique. Le regard engendre le mouvement, l'action, l'agir .

---

(3) op. cit.

L'acteur s'offre au spectateur pour être vu par lui et pour puiser en lui toutes ses énergies qu'il concrétisera sur scène . Cette énergie est impalpable, mais elle existe vraiment .

On entend souvent les acteurs remarquer que la salle était chaude ou froide ou agressive; c'est cette forme d'énergie, de perception de la présence des spectateurs que l'acteur utilise ; il joue avec elle pour en faire une circulation d'énergie, des réseaux ou des circuits qui sont les moteurs de son jeu dramatique. L'événement existe, car il y a la présence de spectateurs et d'acteurs. Il y a échange d'un contact sensoriel imperceptible que l'acteur essaie d'exprimer. Il concrétise le regard, il est l'actant de cet échange. Il conduit le spectateur à voir les scènes qui l'amènent à se regarder lui-même . L'événement théâtral se situe dans l'intimité d'une relation énergétique.

Pour atteindre cet objectif, l'acteur ne doit pas avoir le désir d'être remarqué mais d'être la manifestation charnelle de sa "vision" intérieure.

Le théâtre ne serait-il pas le lieu propice où nous apprenons à "voir", puis à "agir" ? "Voir" n'est pas seulement relié au regard , mais il est aussi une fonction du corps comme récepteur-émetteur des présences et des comportements dans le réel . Le réel est constitué des événements historiques et mythiques, le rapport des forces dans nos relations humaines . Ce réel inscrit l'individu dans des comportements sociaux reflétés par des attitudes physiques et psychiques . On pourrait appeler "cosmos" la globalité de cet agir .

La fonction du voir et de l'agir disparaît , quand le théâtre devient un lieu de divertissement, un lieu de fuite de la vie et de désengagement.

Progressivement, depuis la fin du Moyen Age, la civilisation occidentale a considéré le théâtre comme spectacle, alors que plusieurs autres peuples, le considèrent, non seulement comme divertissement, mais aussi comme acte sacré, c'est-à-dire, comme lieu de connaissance et de communion entre les hommes, par une prise en contact avec l'instant présent. C'est un lieu où des êtres communiquent leur présence et ritualisent la croyance religieuse collective .

L'action sacrée se résume comme la prise de conscience du réel et de ses forces par un vécu corporel et ritualisé. C'est le passage du divin dans le quotidien .

Le théâtre occidental , pour sa part, s'est éloigné de cette fonction, il est devenu divertissement par le rêve contemplatif d'une vérité inaccessible. Ailleurs, le rêve est utilisé pour réactualiser et donner une dimension charnelle et métaphysique au réel, pour expliciter la cosmogonie.

Nous avons souligné que l'écoute réunit. Le regard sépare, distingue; s'il ne sépare pas, c'est que le regard écoute. Le regard capte un non-dit entre deux êtres .

Pour se déposséder et se posséder, l'acteur a besoin de faire voir. Il doit développer l'écoute de son regard pour rendre plus efficace son agir qui est en l'occurrence l'acte théâtral .

### 3) Le geste.

Le geste prolonge l'écoute et le regard; il actualise le contact . Communication du corps, appel pour une danse, celle des corps qui vibrent et parlent d'eux-mêmes . L'acteur qui ne sait pas faire parler son corps, limite son discours au niveau intellectuel et n'appelle le spectateur que dans sa réceptivité intellectuelle. Le spectateur ne désire qu'une tendresse à son oreille, une tendresse dans son corps et tout bascule pour l'entraîner au-delà de sa compréhension intellectuelle vers son propre discours corporel. Il découvre la possibilité d'un langage corporel où tout se révèle . Voir des "gestes" apaise le coeur .

L'acteur crée son code gestuel sur les traces d'une expérience collective . Puis, il travaille cette convention pour en trouver l'épure et ainsi d'autres modes de communication corporelle . C'est la quête du signe qui le pousse à travailler sa gestuelle. Il recherche le signe qui signifie "tout"; il cherche une multiplicité de sens comprise dans un seul signe. Il se doit de travailler son corps et la gestuelle qui caractérise la métaphore .

La gestuelle est en relation étroite avec l'espace. Elle se crée par rapport à l'espace; elle donne la dimension spatiale de l'acteur et la dimension de l'espace scénique , qu'il soit imitatif ou imaginaire .

Si l'acteur n'inclut pas sa gestuelle à l'espace, elle n'appartiendra qu'à l'image rétrécie de lui-même .

L'acteur existe sur scène quand il se dépossède de sa présence, quand pour communiquer, sa gestuelle implique l'espace et la présence

théâtre d'Asie le corps est le lieu où se joue cette notion .

C'est pourquoi le travail et la maîtrise du corps sont une discipline importante dans la formation de l'acteur asiatique .

Quant au théâtre occidental, nous constatons que son approche sera tout aussi différente en raison également de son histoire et de sa culture .

L'Occidental agit à partir d'une grille alphabétique pour décrire le réel, il oublie l'appel de son corps, alors que l'Asiatique a une approche iconique de l'idéogramme. Les Orientaux prêtent une écoute au corps; leur quotidien ne met pas de côté ses demandes. Est-ce pour cela que les orientaux ont construit un code gestuel précis où le geste est mesuré ?

Le théâtre occidental s'est basé sur la séparation de l'esprit et du corps ce qui a exclu pendant longtemps le langage corporel au profit du langage verbal ou du texte . Nous savons qu'Artaud aura recherché un langage spécifique fondé sur des signes gestuels et sonores issus des pulsions physiques de l'acteur.

Les différentes interprétations du discours d'Artaud ont provoqué une attitude inverse: on rejette en bloc le texte et on se centre sur le corps. Un langage spécifique n'est pas pour autant créé . Vers les années trente, Artaud et Jean-Louis Barrault, l'un avec "Les Cenci", l'autre avec "Autour d'une mère", tentaient ainsi de relever des signes inhérents au théâtre occidental et de créer un code à partir duquel le théâtre s'épanouirait.

En dehors de la Commedia dell' Arte, le théâtre européen n'est pas doté d'une tradition gestuelle dont on peut s'inspirer. Artaud

tentait d'unifier l'esprit et le corps, le texte et le langage corporel avec la même intensité, la même valeur, la même présence . Les mots devenaient l'épiderme; les mots et le geste créaient la présence, l'action sacrée .

L'Occidental est porté à multiplier une gestuelle figurative et il en résulte une accumulation de signes narratifs qui empêche une compréhension de l'expression . Aujourd'hui, nous recherchons l'efficacité du corps . Nous écoutons le corps, nous entretenons un dialogue avec lui afin de mieux répondre à nos exigences à la fois personnelle et sociale .

Tout ces mouvements de travail corporel venant des Etats-Unis tels que le body building, l'aerobic indiquent une névrose de la société industrielle qui fixe sur le corps isolé ses angoisses et ses appels .

Les différentes thérapies de psychologie humaniste telles que le Rebirth, the Est, la bio-énergie, le Cri primal, la Thérapie shamaniste etc, sont des indices de la nécessité occidentale de libérer le corps de son mutisme,toutes ces thérapies s'effectuant à partir d'un investissement prioritaire du corps .

La bio-énergie, par exemple, travaille sur les tensions accumulées par le corps provoquant ainsi des perturbations psychologiques importantes . Elle travaille au niveau de l'énergie qui circule à travers le corps et qui se bloque aux endroits de tensions . Nous remarquons que c'est le langage du corps qui est la source du malaise psychique . Nous assistons au début de l'ère de l'écoute corporelle.

Cet intérêt de notre société occidentale pour le corps ne nous

éloigne pas de notre observation sur le travail de l'acteur et de sa gestuelle.

L'acteur suit l'évolution sociale et ses moindres soubresauts, il transpose la quête de la société dans sa démarche de travail et de création . L'acteur fait le lien avec l'intelligence et le corps . Il montrera la possibilité de maîtriser sa gestuelle en accord avec son intelligence . Il dira l'éphémère, la métamorphose du corps et sa destruction . N'oublions pas qu'il est l'être de l'instant: il inscrit dans l'espace scénique un signe pour mieux le transformer, le transfigurer. Sa gestuelle exprime à la fois son animalité et sa sociabilité .

L'acteur est celui qui sait déchiffrer les moindres mouvements de son corps. Il est proche de son animalité, cet instinct premier qui le fait danser et lui fait rendre expressifs ses mouvements . L'acteur sait jusqu'où son corps peut se dire, il le canalise avec perspicacité . La gestuelle est un discours du désir envoûtant le spectateur et l'amenant ainsi à passer d'un espace-temps réel à un espace-temps théâtral proche de l'espace-temps mythique . Ce passage s'apparente au rituel (4) .

---

(4) Le rituel dont nous voulons parler ne s'apparente pas aux rites religieux mais aux rites dits primitifs où le corps avait une place importante dans l'accomplissement d'un événement sacré. Les mouvements corporels correspondent toujours à un élément pris dans le réel qui devient sacré lorsqu'il pénètre l'ère de l'espace-temps mythique. C'est de ce rituel dont nous voulons parler: un non-lieu, un espace où tout élément du réel se réactualise en union avec le corps de la collectivité et l'inconscient collectif .

La gestuelle est un langage qui a son propre discours en harmonie ou en opposition avec le discours verbal . Elle est un "faire" et un "dire", elle est donc un métalangage. Elle dit le geste et elle le montre :

" L'acteur peut dire-montrer les gestes de la vie quotidienne, il peut dire-montrer les émotions et leur retentissement sur le corps. " (5)

Toute gestuelle au théâtre prend sa source dans l'imitation d'une gestuelle du monde et c'est à partir de cette base, que l'acteur invente des gestes nouveaux par une combinatoire de signes codés qu'il dépasse . Il travaillera les signes de son corps en relation avec le discours théâtral .

Le geste peut être le commentaire d'un discours verbal ou gestuel, il peut être par rapport à la parole un "je veux dire" ou un " ce qui signifie" .

Le geste est toujours en relation avec un autre élément théâtral : geste-parole, geste-diction, geste-occupation de l'espace, geste-costume, geste-mimique . Les signes produits par l'acteur sont une combinatoire d'éléments théâtraux liés entre eux . L'acteur travaille sur le rapport immédiat entre deux systèmes de signes par exemple : un personnage injurie une dame tout en lui caressant la jambe . Le geste s'oppose à la parole . Le contraste des signes rend une opacité du discours théâtral . Nous avons dit que l'acteur jouait sur son animalité. La mimique est proche de l'animalité. Elle se situe au niveau du visage.

---

(5) Voir étude d'Anne Ubersfeld dans L'Ecole du Spectateur, éd. sociales, Paris, 1981 .

Lorsque le corps est immobile, la mimique traduit ce que le corps ne dit pas . Les modèles en sont empruntés à l'expérience de la vie quotidienne et reconnus par le spectateur.

Ils peuvent venir aussi du monde de la culture, de la peinture, du cinéma (image de La Pieta ) . Par la gestuelle, l'acteur peut décoder les codes du passé ou les réencoder; il peut mettre l'accent sur son code personnel en le montrant différent des autres codes . Il est important de souligner qu'il existe non pas un seul code théâtral, mais des codes du discours théâtral, et certains de ces codes sont communs à l'acteur et au spectateur . Ils sont de deux ordres :

a) des codes de lecture du monde

b) des codes proprement théâtraux d'interprétation ou de mise en scène .

Les signes dits insolites sont des signes que le spectateur ne sait décoder car il n'a pas le code. Le spectacle, "Richard III "joué par la troupe Zoopsie, relève d'un décodage de la pièce de Shakespeare. Le metteur en scène a éliminé toute référence élisabéthaine et il a multiplié les codes par l'emploi d'écrans de télévision, d'espace éclaté où le lieu dramatique devient l'espace urbain de la ville ( on promène le public dans un autobus touristique et certains immeubles de Montréal deviennent des images métaphoriques : la prison, devient par exemple, la Tour de Londres) . Nous voyons que le texte ne sert plus de référent historique, il est délinéarisé et ne peut être décrypté que par une lecture spatiale du jeu des acteurs .

La gestuelle codée réclame de la part du spectateur une expérience et une connaissance de ce langage particulier tout comme

les Orientaux qui connaissent parfaitement le code théâtral utilisé dans le kabuki, assistant au spectacle, non pour le déroulement de l'action, mais pour la performance d'acteur dans son rapport avec le code traditionnel et sa transformation .

Il existe dans la gestuelle une part de non-verbalisable, un non-dit du geste, un méta-langage gestuel qui est le signe opaque où le discours second du geste atteint le corps et le psychisme du spectateur ." ... un geste insolite qui n'est pas explicable mais quelque part compris par le spectateur compris par son corps comme une sensation cénesthésique induite." (6)

Les gestes sont de l'ordre de l'énigme sans réponse ou d'une communication non-verbale du corps à corps . Ils sont la résonance graphique de la parole du corps qui se fait texte dans l'espace scénique. Dans l'urgence du dire , de l'énonciation d'un corps/parole, l'acteur verra ce mouvement gestuel s'élancer dans le corps de sa voix pour mieux révéler la matérialité indicible d'un texte. C'est alors que l'acteur fera appel à la voix , ultime recours , pour donner sens et signification à l'événement théâtral .

#### 4) La voix / Le texte .

Le rythme corporel est constitué des bruits intérieurs du corps qui, peu à peu, s'articulent et deviennent des cris et ces cris s'articulent pour devenir des mots. Tout ce processus vient du rythme corporel, d'un mouvement corporel qui appelle à se projeter hors du

---

(8) op. cit., p. 208 .

corps par les gestes et par la voix .

La voix est donc du côté du corps et non du côté du sens, car le son est insensé; c'est dans sa déchirure qu'apparaissent les mots. Si je consens au rythme et que j'articule les cris changés en voix, ils sont changés en mots. Si j'oublie le rythme, si je deviens inattentive comme lorsqu'on a peur, ça devient bruits et cris.

Le corps est entendant entendu, il entend son dedans qui est rythme et les impulsions données à ses cris, "sans corps sonore pas de sonorités venues d'ailleurs. Sans l'écoute pas de voix, ni la mienne, ni d'autres." (7)

L'écoute entre en jeu pour l'expression du corps par la voix. L'acteur en développant son écoute permet à la voix de s'exprimer.

L'écoute entre en jeu pour l'expression du corps par la voix. L'acteur en développant son écoute permet à la voix de s'exprimer.

L'écoute des battements intérieurs du corps le porte à écouter hors de lui-même. L'écoute des bruits , de son environnement crée une approche musicale de son travail vocal . L'acteur pourra se référer à la démarche musicale de John Cage et y trouvera matière à éclairer son travail. John Cage a approfondi la notion d'écoute, la spatialisation du son dans ses oeuvres . Pour lui, le théâtre a pour objectif la vie et sa musique répond d'une nécessité de la théâtraliser, donc de la rapprocher davantage de son but.

John Cage est un explorateur du son. Il a développé un processus

---

(7) La Voix, L'Ecoute, Revue Traverses no20, Centre Georges Pompidou, Paris, éd. Minuit, 1980, p.45 .

de création inspiré du bouddhisme zen sur le non-agir et l'aléatoire en utilisant le Livre des Changements ou I-Ching . Sa recherche sur le silence le conduit à l'écoute des bruits intérieurs du corps et de l'environnement. Dans une de ses pièces, on entend, amplifiée, la déglutition d'un homme buvant un verre d'eau, dans une autre, les bruits de la rue.

Le concept d'aléatoire inspiré de l'usage du I Ching, est utilisé chez Cage pour la composition de sa musique . Il n'y a pas que Cage qui ait utilisé l'aléatoire pour composer; Stockhausen, Xenakis travaillent dans le "non-agir", c'est-à-dire qu'ils donnent plus d'espace à l'aléatoire. Cette non-intervention délinéarise la musique en multipliant les possibilités sonores d'interventions imprévisibles .

La danse également utilise l'aléatoire ou l'improvisé dans sa structure chorégraphique.

Nous pensons ici à Merce Cunningham dont les chorégraphies ne sont ni la représentation visuelle de la musique, ni un dialogue avec elle; la danse et la musique sont autonomes , elles se chevauchent mais n'ont aucune relation de miroir . Chacune existe dans son entité esthétique qui lui est propre, créant ainsi une multiplicité d'effets. Cette démarche est surtout fondée sur la spatialisation du son et du geste.

Nous pouvons rapprocher la démarche de Cage et Cunningham avec la pensée d'Artaud qui critiquait le théâtre naturaliste à caractère psychologique et anecdotique. Artaud voulait que le théâtre soit un événement où chaque élément théâtral porte la même force.

Les chorégraphies de Cunningham et la musique de Cage reflètent cette conception. Dans ce qu'ils montrent, il n'y a rien à comprendre. Tout ce que l'on voit existe pour lui-même. Il n'y a pas de climax, c'est-à-dire de développement dramatique avec un point culminant. Le début est aussi intéressant que le milieu et la fin. Les choses existent, mais n'ont d'autre but qu'elles-mêmes. L'action dramatique n'est plus une action psychologique et linéaire, elle a une même valeur. Chaque action a son importance, son entité; l'une ne l'emporte pas sur l'autre, car elle est d'égale énergie, de la même présence. Chez Cunningham, il y a un souci de non-interprétation, de non-transcendance, une prise de contact avec le réel par un contact corporel dans l'instant.

Dans "Les Cenci", Artaud utilisait comme musique les bruits réels des autobus roulant à grande vitesse. Cette expérience annonce les premières recherches de Cage. Le travail vocal chez l'acteur sera influencé par cette démarche sur la spatialisation du son et sa théâtralité.

Dans la tradition du théâtre français (entretenu aussi par les conservatoires), l'acteur travaillait la voix au niveau du "masque" (joues-nez-front), dans une technique dite de "projection de la voix". Néanmoins, l'acteur ne connaissait que ce résonateur pour se faire entendre. On retrouve encore aujourd'hui dans les théâtres institutionnels (au Québec: le TNM, le TPQ, le Rideau vert ou en France: La Comédie Française) l'utilisation de ce type de "voix dans le masque".

Dans la projection de la voix, le diaphragme se contracte et le thorax s'élargit, mais le reste du corps demeure inerte . La voix n'est pas globalement organique, c'est-à-dire que ces acteurs n'impliquent pas tous les lieux de résonance du corps dans leur voix . Le corps est un résonateur efficace permettant de produire des sons qui se déplacent dans l'espace à partir des différents centres énergétiques du corps .

Lors de son voyage au Mexique, chez les Tarahumaras, Artaud eut l'intuition du corps tout entier comme résonateur . Il a fallu attendre Grotowski pour voir s'élaborer en Occident une technique vocale basée sur un travail des résonateurs du corps. Sur la trace des maîtres chinois, Grotowski déplace la voix, la fait "voyager" à travers le corps selon les nécessités de sa création . Des techniques de respiration, de concentration, d'assouplissement physique éliminent les tensions, ouvrent le corps, et deviennent ainsi la base de ce travail vocal .

Grotowski , par sa technique, fait "parler" le dos, le sommet de la tête et même le genou. Cette localisation physique crée des effets spatiaux; la voix semble se déplacer dans l'espace: elle est au plafond, dans un coin de la salle, même derrière le spectateur, alors que l'acteur joue devant lui .

Pour faire circuler la voix dans son corps , il lui faut comprendre que le son est un mouvement énergétique et que son corps est fait de "plein" et de "vide". La cage thoracique constitue un résonateur important avec lequel l'acteur joue . La voix s'exprime par ces intervalles, avec une variété de texture, de couleurs; Roland Barthes,

dans Le Plaisir du texte, la décrit ainsi : "grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art : l'art de conduire son corps" (8). La voix doit passer par le corps et ce n'est qu'à travers lui, qu'elle est pleine, pénétrante et vibrante.

Pour que la voix soit ouverte, il faut éliminer toutes les tensions que le corps accumule, car les tensions bloquent l'émission vocale.

Aujourd'hui, certains chanteurs et certains acteurs en sont conscients et commencent par un éveil corporel pour développer leur voix. Nous avons trop souvent oublié de situer la voix du côté du corps ; la parole est avant tout une pulsion, un mouvement corporel, un geste vocal.

Avant de devenir des mots, la parole est mouvement corporel qui se traduit par une infinité de sons désordonnés qui se résument par le cri; ce cri, pour se différencier du flux sonore qui est en nous et hors de nous, s'articule en devenant voix dans le mot . Ce processus est si rapide et si automatique que nous en oublions son origine, sa source; nous intellectualisons la parole et pourtant celle-ci est avant tout corporelle. Jean-Louis Barrault explique très bien la corporalité de la voix :

" Le verbe, le geste sonore est un prolongement physique du souffle et de la respiration ; le souffle et le cri tiennent lieu de la parole à l'état brut"....

---

(8) Roland Barthes, Le Plaisir du texte, coll. Points, éd. Seuil, Paris, p.104 .

" Je ne voyais plus guère de différence entre l'expression corporelle proprement- dite ou "art du geste" et ce mécanisme buccal raffiné qui crée la parole ou "art du verbe". Je croyais à un mariage des deux formes d'expressions possibles puisque les deux expressions viennent de la même origine et que désormais je considérais comme possible le passage de l'une à l'autre, l'association de l'une à l'autre.

Il n'y a donc aucune différence essentielle entre l'expression corporelle véritable elle-même composée de contractions musculaires et de respirations, lesquelles sont encore musculaires et le mot c'est-à-dire le verbe, à la condition que le verbe soit considéré comme la plus savante expression physique de l'être humain." (9)

Barrault rejoint Artaud dans sa conception de la voix et de la parole. Artaud, dans son Théâtre et son double écrit:

" Il y a une entité d'origine entre les mots et les gestes les mots ayant été produits par des gestes ce sont des mouvements physiques qui leur ont donné naissance .

... que cette identité d'origine permet de conclure à une identité de nature que les mots peuvent être utilisés au théâtre que dans la mesure où l'on retrouve les sources respiratoires plastiques actives originellement." (10)

---

(9) Jean-Louis Barrault , Réflexions sur le théâtre dans La mise en scène théâtrale, par André Veinstein, éd. Flammarion, Paris, 1955, p.93-94 .

(10) p.128.

La parole est corporelle et même biologique. Henri Laborit a étudié les comportements sociaux dus aux facteurs biologiques; il a démontré dans Eloge de la fuite que nos attitudes sociales et intellectuelles sont de nature biologique ( voir aussi le film Mon Oncle d'Amérique d'Alain Resnais ).

Il en est de même pour la parole et son discours; elle est issue de son espace biologique, le corps . Si nous étions conscients davantage de ce phénomène, nous pourrions rectifier la trajectoire pulsionnelle de la parole et notre discours tiendrait compte de celui du corps . L'écoute corporelle ouvre la voix aux particularités de notre présence au monde .

Le sorcier Taharumaras, le shaman amérindien utilisent dans les cérémonies, leur voix , de façon particulière, modifiant par différentes vibrations la perception des témoins .

On peut atteindre physiquement un spectateur dans son corps. Il se produit le même phénomène lorsque nous assistons à un concert : observez ou plutôt percevez où se situent dans votre corps les différents sons produits par les instruments. Le tambour n'atteindra pas le même endroit que la trompette; les sons graves et les sons aigus ne se propagent pas de la même manière et ne traversent pas le corps de façon identique . Il y a une dimension physique au plaisir d'écouter la musique : c'est le plaisir éprouvé par le corps caressé par les vibrations sonores .

Le corps est doté d'une enveloppe hypersensible : la peau . Cette peau reçoit les vibrations sonores et en donne l'information au corps.

Il n'y a pas que l'oreille qui entend, il y a tout le corps. Observons les danseurs africains: leur musique répétitive, rythmée comme une pulsation cardiaque, est souvent jouée par des percussions, en particulier par les tam-tams . Leur mouvement se situe au niveau du ventre, de la hanche et des jambes; ils ont un appui important sur les jambes et scandent le rythme par leurs pieds. Cette pulsion remonte dans tout le corps. Cette musique parle au bas du corps. Il en est de même pour les noires qui, en écrasant avec des pilons le mil, règlent leurs mouvements par la scansion d'un rythme et d'un chant .

Le chant jaillit avec la pulsion corporelle . Observons la danse orientale de Bali, Java ou de la Thaïlande: le mouvement se situe dans le haut du corps. Le tronc, le thorax et surtout, les bras et les mains dansent. Les jambes servent d'appui mais le rythme élève le haut du corps. Lorsqu'il chante, le Chinois fait des mouvements avec ses bras et utilise la mimique; chant et mouvement se fondent. Chez les tribus de la Nouvelle-Calédonie, la parole est si bien confondue avec leur action ou leur activité technique que l'action cesse d'être un des éléments de la parole.

Le corps peut se dire par les gestes, mais la parole en est l'écho et le souffle . Du manque d'espace naît la parole. La voix confirme le dépassement des limites corporelles .

Ainsi, pour travailler la parole, l'acteur exerce son écoute du corps, pour y libérer de toutes ses tensions les résonateurs, afin que la voix circule sans entrave à travers eux . Car, en définitive, la voix est un souffle mais aussi une énergie qui circule dans tout le corps

pour en élargir l'horizon . Cette énergie sera atrophiée si le corps n'a pas toute sa souplesse. L'acteur ne doit pas vouloir posséder sa voix mais la laisser s'abandonner à ce courant d'énergie qui le porte vers des lieux imaginaires insoupçonnés.

Sa voix "ouverte" deviendra une présence aussi visible que le corps et atteindra physiquement le public.

Nous constatons que, de ce point de vue, la formation d'un acteur en Asie est plus complète que celle d'un acteur en Occident .

L'apprentissage de la danse, de la musique et du dessin favorise chez un futur acteur, l'intégration organique des notions d'espace, de volume et d'intentionnalité du jeu .

Selon nous, il serait nécessaire d'orienter la formation vers des médias développant le champ de perception et une esthétique personnelle, un apprentissage spatio-temporel et musical. Ainsi, l'apprentissage de la musique permettrait de situer la voix dans un travail spatial . La musique est le champ sémantique de la voix, elle en élargit les possibilités . Pour Tomatis, la parole est considérée comme la continuité auditive du geste, la formulation charnelle de la parole.

Le mime est un exemple adéquat pour comprendre la manifestation de la parole. A l'époque médiévale, le mime jonglait pour divertir la société. Il illustre par des gestes un poème ou un chant qu'un ménestrel chantait ou récitait. Ce qui est important c'est de remarquer la distance entre le geste et la parole. Le geste ne venait pas organiquement. Il représentait, il visualisait la parole. La parole du geste n'existait que dans le poème ou le chant. Nous retrouvons

cette forme de jeu au théâtre où la parole et le geste ne se fusionnent pas. Car alors la parole n'est pas issue de la pulsion originelle et le mouvement ne constitue qu'une réplique de la parole .

Nous partons souvent de la parole pour élaborer le geste . Nous ne faisons pas taire la parole pour laisser dire le geste; nous oublions que la parole est l'étape ultime, la continuité naturelle du geste . Elle ne stagne pas, elle n'est pas immobile, elle suit une dynamique organique, elle est la suite du mouvement et se situe dans l'acte et le mouvement corporel.

Faire silence et la parole naîtra du geste . Elle frôle le prédire; mais si la parole devient une écriture de chair, où le corps parle, la parole n'est plus absence, mais présence dans le mouvement . Geste de vie, parole de vie et nous ne distinguerons plus geste et parole. Geste de la parole.

Faire parler le corps, ce n'est pas le bousculer de gestes, pré-textant ainsi qu'il se dit. C'est de laisser écouter son énergie sans déterminer le geste ou la parole qui l'expriment . Le corps ne se sentira plus étranger à la parole, car il en deviendra la voix. La parole est ainsi indissociable de l'espace du geste, de la temporalité de l'écoute et du regard .

La parole a pour fonction de libérer le pouvoir incantatoire du mot par une transcription corporelle afin de créer un univers poétique vers lequel le public saurait se laisser porter .

Artaud a recherché un langage théâtral spécifique fondé sur des signes gestuels et sonores jaillis du corps de l'acteur . C'est dire que

le théâtre se distingue de la littérature ; pour retrouver l'aire de la scène, pour se déployer dans la perspective entière de l'espace. Le théâtre est un art dans l'espace et il fallait recouvrer la conscience de la valeur spatiale de l'expression .

Dans Le plaisir du texte (11) , Roland Barthes soulève la question de l'écriture à haute voix . Selon lui, l'écriture à haute voix est créée par des manifestations corporelles qui cherchent à provoquer des incidents pulsionnels ; ceux-ci rejettent le signifié par la présence organique et phonétique de l'acteur qui jouit et fait jouir le public par le don de sa jouissance . C'est cette écriture que recommandait sans doute Artaud lorsqu'il écrivit dans Le Théâtre et son Double :

" La parole doit subsister non plus pour sa valeur de signification rationnelle mais pour sa valeur incantatoire et magique intégrée parmi les autres signes dans le langage physique de la scène."  
 ..." se servir de la parole dans un sens concret et spatial, de la manipuler comme un objet solide et qui ébranle les choses ." (12)

Le théâtre ne laisse pas l'acteur et le spectateur dans le désir mais dans la jouissance .

Le texte dramatique est une écriture différente de l'écriture littéraire . C'est une écriture à haute voix qui tient compte de la faculté de l'acteur d'être un résonateur d'incidents pulsionnels exprimés par le corps et la voix . Le message n'est pas l'essentiel du texte mais plutôt l'effet sur le corps/texte de l'acteur et du

---

(11) p.104.

(12) p.125.

spectateur.

L'acteur produit cette déconstruction du sens soit par répétition excessive, soit par éclatement ou composition qui détonne et multiplie le sens. " Tout se joue, tout se jouit la première fois", écrivait Barthes.

Nous remarquons l'apparition du cliché dans la création de nouveaux plaisirs. Il est la pierre d'achoppement pour d'éventuelles jouissances . La voix est du côté du corps: le corps/texte produit des mots et des sens qui ont des effets de voix et alors ce texte devient, comme le qualifient les Arabes, " ce corps certain" .

A travers l'écoute, le regard, le geste, la voix, l'acteur traverse et exprime les codes inconscients, culturels de sa société. Tout le jeu des signes s'accroche à son corps et l'acteur devient la fresque calligraphique des hommes de son temps et le public superposera cette calligraphie avec les signes de sa propre vie.

Mais comment l'acteur pourra-t-il passer d'un signe transparent (connu par le public) à un signe opaque ? Quel sera le passage qui fera de lui un porteur de signes qui seront non la reproduction mimétique du réel mais sa métaphore ? Nous avons vu au cours de ce chapitre que le théâtre d'Asie s'était doté d'un code gestuel précis, d'une tradition théâtrale très ancrée dans l'univers culturel de son public. Nous avons remarqué qu'à l'exception de la Commedia dell' Arte, le théâtre d'Occident ne possède pas de tradition théâtrale et de code spécifique .

Nous pourrions dire que sa tradition est avant tout littéraire, basée sur le texte. Cependant, l'acteur est dépourvu d'une tradition

transmise à travers le temps pour la construction du jeu dramatique. Il n'y a pas de code théâtral inhérent au théâtre occidental . De plus en plus, l'étude du signe remet en question la place du texte. Il rappelle l'importance de l'espace comme plan où s'inscrivent tous les signes théâtraux. Ne possédant pas de code, l'acteur se tournera vers le signe et découvrira la présence de signes opaques et de signes transparents . Ces signes (définis dans ce chapitre) le conduiront à se pencher sur le cliché.

Nous verrons dans le prochain chapitre pourquoi le cliché s'avère être un outil nécessaire pour l'évolution du jeu de l'acteur .

## CHAPITRE II

### POUR UNE INTERACTION DU CLICHE

### ET DU RITUEL AU THEATRE

Nous avons souligné au chapitre précédent la difficulté du théâtre occidental de posséder un code théâtral spécifique . Pour construire son jeu, l'acteur articule un jeu de signes afin de donner une dimension métaphorique à la représentation. Ces signes se distinguent en deux types : le signe transparent et le signe opaque . Le signe transparent a pour synonyme le cliché .

Les métamorphoses du théâtre actuel mettent en valeur une utilisation d'abord scénique de la construction théâtrale, tant au niveau narratif que verbal. Lui est-il nécessaire pour évoluer qu'il se base sur un code théâtral spécifique ? Nous pensons que la crise théâtrale sera en partie résolue lorsqu'un code théâtral, un des fondements de l'écriture scénique sera adopté .

Il faut préciser le sens que nous donnons au code théâtral. Il est évident qu'avec les différentes formes d'expressions en Occident nous ne pouvons pas relever un seul et même code pour toutes ces formes de représentation . Il y a des codes théâtraux et ces codes sont *ouverts*, en perpétuelle évolution . Nous ne cherchons pas à créer un code théâtral précis, mais nous étudions comment nous pouvons fabriquer ou occulter ces codes.

Dans ce présent chapitre, nous verrons comment le cliché ( ou

signe transparent ) peut créer une structure signifiante et métaphorique dans l'écriture scénique . Nous verrons également l'influence déterminante du rituel pour passer du signe transparent au signe opaque engendrant une interaction qui redéfinit l'écriture théâtrale dans sa globalité signifiante .

### 1) Le cliché.

Le terme cliché crée chez la plupart d'entre nous une réaction négative; il est souvent interprété dans un sens péjoratif. Le cliché signifie attitude, comportement, idéologie reflétant l'approbation unanime d'un grand nombre d'individus sur une même opinion créant ainsi une homogénéité dans le comportement social .

Le port du jean reflète bien cette tendance . Vers les années soixante, le port du jean devenait le symbole de la jeune génération, il distinguait la nouvelle vague des adultes . Au cours des années, le jean a été récupéré puis commercialisé; il est alors devenu un cliché représentant une personne à l'allure décontractée . Le cliché apparaît lorsqu'il répond à la règle, au discours social. Le cliché ou stéréotype exprime la répétition d'un type de langage visuel ou verbal .

Dans " Le Plaisir du texte", Roland Barthes évoque le stéréotype. Il confronte le stéréotype avec le désir excessif de la nouveauté . Son discours illustre avec clarté la démarche théâtrale d'aujourd'hui aux prises avec le désir excessif ( à cause de la demande ) de la nouveauté, de l'originalité, souvent au prix d'un manque de substances .

Pour Barthes, le désir de la nouveauté est une quête de la jouissance. Il nous explique comment la jouissance peut être acquise soit par la nouveauté, soit par le stéréotype. Le stéréotype est :

" un langage de répétition protégé par le pouvoir; toutes les institutions officielles de langage sont des machines ressassantes: l'école, le sport, la publicité, l'oeuvre de masse, la chanson, l'information redisent la même structure, le même sens, souvent les mêmes mots : le stéréotype est un fait politique; une idéologie."

" Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation ."

..." Le stéréotype est la voie actuelle de la "vérité", le trait palpable qui fait transiter l'ornement inventé vers la forme canoniale, contraignante du signifié." (1)

Le stéréotype répété devient donc une acquisition et une "vérité" pour la société. La fuite du stéréotype pour l'instabilité, l'insolite et la marginalité apporte une certaine jouissance. Roland Barthes nous explique aussi que le stéréotype répété inlassablement devient excessif et sort de la règle pour apporter une jouissance, il éclate dans un abus répétitif.

La quête de la dissonance, de l'éclatement, et la répétition inlassable du stéréotype sont deux voies différentes qui mènent cependant à la jouissance . Plusieurs observations ethnographiques démontrent la transformation du stéréotype, du simulacre, de la règle, de la "vérité" en une jouissance et en une nouvelle forme de langage :

---

(1) Roland Barthes, Le Plaisir du texte, p. 66 et 69.

" La répétition engendrerait elle-même la jouissance. les exemples ethnographiques abondent: rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc. : répéter à l'excès c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié." (2)

Barthes confronte stéréotype et nouveauté avec jouissance . Ces deux éléments appellent la jouissance l'un par répétition à outrance, l'autre par la nouveauté, l'insolite : " Dans les deux cas, c'est la même physique de jouissance, le sillon, l'inscription, la syncope: ce qui est creusé, pilonné ou ce qui éclate, détonne" (3) .

Donc le stéréotype répété peut se transformer et créer une jouissance. Stéréotype et nouveauté ne sont pas incompatibles. Ils peuvent servir au même but, sans pour autant suivre la même trajectoire. Transposons ce mécanisme au théâtre: le stéréotype revêt le terme de cliché. Nous constaterons que la définition de Barthes s'étend aussi au théâtre .

Certains metteurs en scène utilisaient le cliché pour les besoins de l'intrigue, ou pour travailler la théâtralité des jeux du comédien. Pour sa part, Brecht s'en servait pour dénoncer les "ficelles" théâtrales ou pour dénoncer des lieux communs idéologiques.

Aujourd'hui, il y a fuite en avant , par une excessive demande de nouveauté spectaculaire . Plusieurs acteurs, metteurs en scène se sont inspirés des écrits d'Artaud pour élaborer diverses techniques.

---

(2) Ibid., p. 67.

(3) Ibid., p. 68.

Tour à tour, des expérimentations se sont faites sur scène: cris, expectoration, torsion du corps, regards révoltés se sont manifestés croyant être la démonstration scénique de la réflexion théâtrale d'Artaud ou de celle de Grotowski .

Ce qui était insolite au départ, devenait des clichés de la pensée d'Artaud. Ces expérimentateurs n'ont pas su lire l'intertextualité du discours d'Artaud . Ils ont cherché à créer une idéologie formelle alors qu'Artaud était contre toute idéologie, surtout "artistique".

On aura cherché un langage ésotérique chez Artaud alors que celui-ci cherchait une connaissance par l'union de l'esprit et du corps, par une prise de contact avec le réel.

Pour cela, il fallait aller à la rencontre du corps pour que les mots soient faits de mêmes nerfs. Ce n'étaient pas des gesticulations, des grimaces qui rendaient intense le discours d'Artaud, c'était sa présence, sa propre vérité, la transgression scénique du mensonge .

On ne peut plus "faire" Artaud, ce serait tomber dans le cliché. Il faut apprendre à reconnaître les indices nous permettant de faire notre théâtre, c'est-à-dire de vivre notre présence .

Artaud cherche une prise de contact avec le réel. Il l'a vécu par la souffrance. Nous nous devons de vivre dans notre contexte actuel. Le disciple ne doit pas imiter le maître. Celui-ci, par son expérience, lui donne des moyens pour tracer sa voie. S'il imite le maître, son apprentissage aura été inutile. Il doit écouter, observer et assimiler le discours ; il ne doit pas essayer de le reproduire, ce ne serait ni honorer le maître, ni lui être fidèle . Il en va de même pour la lecture d'Artaud et pour les manifestations théâtrales contemporaines qui se

prétendent issues de sa pensée . Lire, écouter, observer et non pas imiter et faire "à la Artaud", mais trouver son chemin, son langage, son texte, son chant .

Aujourd'hui, le théâtre est à la recherche d'un langage qui sous-tend les réflexions d'Artaud dans son Théâtre et son double tout en ayant les caractéristiques du discours historique et social actuel . C'est alors que le cliché devient un instrument de création fort utilisé. Le cliché, aujourd'hui, n'a plus la fonction de faire avancer l'action, ni d'en délivrer un message et une idéologie mais il sert de moteur à un événement théâtral éphémère limité dans le temps et l'espace .

Il permet au spectateur de pénétrer cet événement sans se perdre pour qu'il se laisse porter à travers les multiples sphères de l'imagination de l'acteur ou du metteur en scène .

Au départ, le cliché sert de repère, de référent. A l'aide de ce référent, le public assimile avec facilité la trajectoire de l'événement théâtral et assiste aux transformations du jeu théâtral, à la disparition du référent/cliché pour voir apparaître un nouveau signe . Le cliché est un pont entre le réel et l'imaginaire, le réel et la poésie, le réel et l'événement théâtral.

Le cliché n'est pas le seul support de l'événement théâtral; nous verrons que c'est sa relation avec le rituel qui créera un nouveau langage théâtral.

Le cliché porte en lui une fonction esthétique spécifique . Il a pour rôle de préparer le public à vivre un plaisir esthétique, c'est-à-dire l'appréciation du travail théâtral et de sa mise en création . Il n'est plus là pour démontrer ou accélérer une action

dramatique, mais pour permettre de vivre une action créatrice . Et ce sont à la fois les réactions de l'acteur et celles du spectateur qui engendrent l'événement théâtral. Dans le chapitre suivant, nous verrons que le cliché est un des matériaux du langage scénique utilisé dans la performance .

Le cliché aide le spectateur à suivre l'acteur dans son travail de démantèlement de la structure scénique traditionnelle c'est-à-dire l'anecdote, pour le suivre dans un événement qui se crée au fur et à mesure qu'il se joue . Il permet de faire le passage du connu à l'inconnu, de l'explicite à l'implicite, du réel au non-dit, de la pensée unifiée à l'acte .

Le cliché permet à l'acteur d'en appeler à ses propres ressources créatrices. Il doit passer par le cliché et acquérir une grande connaissance de ce matériau pour le déconstruire et le décoder afin de le recoder à sa façon. Par cette démarche, l'acteur engendre et détruit l'action, car chaque événement n'a de valeur que dans l'instant où il se vit et se crée .

Pour que le discours théâtral ait une résonance dans notre société occidentale, il doit observer la transformation de la société qui ne recherche plus un sens à son existence, mais des significations et des effets . Cette multiplicité de significations crée des clichés qui schématisent ces tendances. L'acteur, avec ces paramètres, créera un événement théâtral qui rejoindra le spectateur alors en mesure d'accompagner l'acteur, au-delà de ses référents, dans un autre espace-temps, un autre langage :

" Nous sommes submergés d'images

culturelles et l'un des réflexes du spectateur est de reconnaître dans une représentation les images culturelles préconstruites qu'il connaît. (...) des images sans références culturelles pour le spectateur le laisseront dans le désarroi. C'est le cas parfois des représentations neuves et fracassantes dont le rôle est de "préparer" le spectateur à l'avenir du théâtre. Elles seront plus tard la référence nécessaire à l'intelligibilité de performances culturelles ". (4)

Nous remarquons que le spectateur, au cours d'un spectacle, cherche toujours un référent le ramenant au réel; s'il n'arrive pas à le trouver, il perd contact avec le spectacle .

C'est ce qui arrive à plusieurs formes théâtrales "hermétiques": l'absence de structure scénique, d'actions dramatiques et l'utilisation de la rupture provoquent une confusion chez le spectateur.

Cependant, ce n'est pas l'absence de structure dramatique ou d'action dramatique qui est à mettre en cause, mais plutôt le manque de référent.

Le spectateur cherche le référent pour se situer dans l'événement théâtral.

Pourquoi n'utiliserait-on pas le référent pour conduire le public dans l'imaginaire? Il pourra suivre une trajectoire faite de ruptures et d'une multiplicité de sens, si le metteur en scène ou l'acteur le guide à l'aide de référents significatifs qui se transforment au cours de la représentation . Il ne sera pas d'emblée situé dans l'insolite;

---

(4) Anne Ubersfeld, op. cit., p.285.

il y circulera avec ses repères et il vivra sans fuir, la disparition ou la transformation de ses référents. Il comprendra alors les ruptures, le nouveau code, il assimilera ce nouveau langage . Par la suite, il ne craindra plus d'aller à la limite du possible pour passer de "l'autre côté du miroir".

Avec le cliché, le code théâtral sera appelé à suivre un processus de transformation. Il n'est donc pas éliminé mais ouvert à sa dimension cachée que l'acteur et le spectateur créent par leur présence dans un espace virtuel disponible à la métamorphose et à la redécouverte du signe.

Aujourd'hui , l'événement théâtral n'a plus pour unique objectif d'être un produit fini. Il devient un processus dans lequel différentes présences se construisent et se déconstruisent.

C'est en partant d'un code fixe, de l'immobilité d'un référent ( le cliché) que s'opère alors une ouverture de ce signe transparent en le menant à son paroxysme pour devenir ce nouveau signe: le signe opaque .

La redondance du sens est nécessaire à l'écoute de ces facteurs d'innovations . C'est dans ce sens que nous verrons l'interaction du rituel pour aider le cliché à faire le passage dans l'écriture métaphorique de la scène.

\*\*\*

"Le théâtre moderne se présente comme une réflexion sur le rite et la fête en même temps qu'il tend à être le lieu où l'homme redevient le créateur de ses propres rites et l'ordonnateur de sa propre fête." (5)

Avant d'aborder l'interaction du rituel et du cliché, il convient de définir et de situer le rituel dans sa dimension sociale et dans un espace théâtral .

Lorsque nous parlons du rituel, il nous vient d'associer les mots rite et sacré qu'il est nécessaire de définir .

Le sacré relève du clivage entre pur et impur, saint et profane, habité ou absent, incarne la trajectoire que prend un acte ou un lieu. En parlant du sacré, nous ne nous référons pas à la religion, mais plutôt aux manifestations qui se font dans les sociétés archaïques ; ces manifestations entreront en relation avec la société moderne . Le sacré est un moyen de se situer dans le monde et d'en retrouver les valeurs premières, pour élargir le champ du quotidien par le passage du mythe à l'acte de reconnaissance. Il permet de prendre un territoire et d'y consacrer l'individu à des forces non-corporelles, assumant ainsi sa responsabilité dans le cosmos. Il a une valeur de relation, donc d'altération du sens et de la perception .

Le sacré stigmatise la violence pour l'intégrer ou l'évacuer. Il consolide l'alliance entre l'homme et le groupe. En l'exprimant à l'intérieur d'un cadre limité, l'homme se préserve de sa violence, il en

---

(5) Alfred Simon, Les signes et les songes, Coll. "Esprit", éd. Seuil, Paris, 1976, p.202.

canalise les énergies . Le sacré est une "dépense" selon l'expression de Gilles Deleuze dans Différence et répétition.

Dans l'espace sacré, les êtres exécuteront un certain nombre de gestes qui permettront l'instauration d'un équilibre dans leur vie sociale, qui baliseront le temps et ordonneront le sens des jours en un tissu de règles et de croyances. Un lieu est nécessaire à l'accomplissement de ce jeu .

Le rite est la répétition de ces actions que les ancêtres ont accomplies donnant ainsi à la société un réinvestissement dans ses fondements et son essence . Les rites constituent les marges du sacré. Ils sont la remémoration de la pensée par le "faire" et le redire. Ils contribuent à articuler le "chaos", à ré-instaurer l'ordre et la tranquillité des forces nommées .

Consensus vital donc, entre les membres de la communauté par la répétition d'un geste archétypal qui réincarne les rôles pour en cerner du même coup les interdictions qui lui sont assignées.

A travers le rite, le sacré et le profane communiquent entre eux et parfois se fusionnent, à partir des actes de la vie quotidienne :

" Les actes les plus ordinaires de la vie peuvent faire l'objet de consécration, être placés sur un plan ontologique spécial étant présentés comme la répétition d'actes archétypiques. Toute activité profane ( boire, manger ) peut être mise en rapport avec la sublimation religieuse." (6)

---

(6) Jean Cazeneuve, Les rites et la condition humaine, d'après des documents ethnographiques, PUF , Paris, 1958, p. 364.

C'est alors que la fusion du réel objectif et du réel subjectif contribue à sacraliser les rites .

Nous savons que les peuples dits " primitifs" pratiquaient les rites pour réinstaurer leur collectivité au sein d'un Tout et redonner une nouvelle force à leurs lois fondamentales . Les rites permettaient d'exorciser les pulsions destructrices et de créer ainsi une catharsis . Les rites sont imprégnés souvent de violence non pour instaurer la violence mais pour l'annuler .

Les rites posent un ordre dans un désordre présumé de la nature. Ils recréent les mouvements fondamentaux du réel : l'ordre vivifiant et le spectre du chaos . C'est en revivant un chaos recréé dans un espace limité et sacralisé, que le peuple retrouve l'origine de ses lois qui constituent la structure de sa collectivité.

Limité dans un espace précis, le chaos n'est plus un danger pour le peuple et toutes les expressions de la violence s'y expriment pour être dénuées d'effets physiques réels .

Nous pourrions dire que ces mouvements de violence sont à la fois vécus et théâtralisés :

" Le seul type de violence qu'il cherche à reproduire est celui qui chasse la violence.  
... Même s'il vient de la violence et s'il reste imprégné de violence, le rite est tourné vers la paix. Il n'y a que lui en fait qui s'emploie activement à promouvoir l'harmonie entre les membres de la communauté." (7)

---

(7) René Girard, La violence et le sacré, coll. "Pluriel", éd.Grasset, Paris, 1972, p.198 et 205 .

Les rites jouent un rôle non pas curatif mais préventif .

Nous avons remarqué que les gestes même du quotidien sont sacralisés par la répétition, l'incantation . Ils sont vécus et théâtralisés c'est-à-dire que leur fonction première est sublimée; l'énergie qu'ils peuvent dégager est canalisée et métamorphosée. Il y a un jeu entre le sacré et le profane, l'imaginaire et le réel. La violence est re-vécue par un jeu sacralisé . Nous pouvons déduire que nos principaux jeux proviennent des rites. Nos jeux ne sont que des rites plus ou moins sacralisés.

En observant les jeux d'enfants, nous constatons qu'ils initient l'enfant à s'intégrer socialement et à acquérir les lois qui structurent la société. Celui-ci apprend à se situer au sein de son groupe, à connaître les rapports de force, les règles de jeu . Nous pouvons dire que ces jeux sont des rites d'initiation et de passage qui à l'origine étaient sacralisés mais qui, aujourd'hui, sont désacralisés et revêtent une autre forme.

Et le rite aujourd'hui? "Dieu est mort" disait Nietzsche.

Aujourd'hui, le sacré n'est plus en relation avec le profane. Le quotidien de l'Occidental s'est désacralisé; il n'y a donc plus d'espace sacré où purger la violence . Cette violence n'est plus canalisée et maîtrisée. Nous remarquons alors que le sacré revêt la forme de la violence et du savoir de la violence :

..."Après avoir émergé du sacré plus complètement que les autres sociétés, au point "d'oublier" la violence fondatrice de la perdre entièrement de vue, nous allons la retrouver; la violence

*essentielle* revient sur nous de façon spectaculaire non seulement sur le plan de l'histoire mais sur le plan du savoir." (8)

Aujourd'hui, les rites de passage, d'initiation sont travestis à travers les jeux d'enfant, et chez l'adulte, ils revêtent des formes sociales telles que les études, le diplôme universitaire, la carrière professionnelle ou politique . Les rites sont remplacés par d'autres formes qui rendent l'individu plus passif mais qui le font sortir de son temps mythique personnel pour l'intégrer à d'autres rythmes et lui faire vivre une autre "histoire" : ce sont les spectacles, le livre, le cinéma , la vidéo , etc.

La fête est désormais le seul lieu où l'homme participe à un mouvement authentique qui dépasse le sacré et le profane . C'est par le jeu que la fête crée cette unité du sacré et du profane. Tout devient sacré et profane.

La fête est d'essence religieuse mais elle ne cherche plus aujourd'hui à atteindre un moment épiphanique: Elle existe en tant que telle sans autre raison que d'exister dans sa beauté éphémère.

La fête est un rite collectif qui est constitué d'un minimum d'ordre dans le désordre . Nous pensons à "L'oeuvre ouverte" d'Umberto Eco. L'oeuvre ouverte met en place un minimum d'ordre dans un maximum de désordre correspondant structurellement au chaotique de la vie moderne, de l'environnement mental et physique de la vie moderne .

---

(8) Ibid., p. 481

"Si le mythe a constitué l'un des plus importants paradigmes culturels de la civilisation moderne, il semblerait que le modèle de l'organisation de la culture dans la société post-moderne soit plutôt le rite . Le récit mythique - avec son idéalisation, ses implications émotives, sa référence à une dimension archétypique de l'existence fait place à la performance, à une action qui réunit en elle-même les caractères de l'exécution et de l'exhibition qui est désenchantée et répétitive, technique et stratégique qui présente donc des similitudes substantielle avec le rite." (9)

Dans le prochain chapitre, nous observerons une étroite similitude entre le rite et l'acte de la performance . La performance est elle aussi une *oeuvre ouverte* qui correspond à cette donnée d'ordre et de désordre .

Le rite dont l'action est circonscrite dans un espace sacré devient rituel. Le rituel intègre l'homme dans le cosmos et le préserve du chaos. L'être communique avec le monde par un langage symbolique. Le rituel a pour fonction d'aider les hommes à maîtriser et à comprendre le réel à travers une expérience corporelle intense . La pensée ne fait qu'un avec le corps. Sentir son corps unifie l'être au réel, à l'origine.

Ainsi comprenant mieux son corps, l'homme vit de manière plus organique dans la mémoire des gestes de la survie (chasse, pêche, cycle agraire des saisons, etc.) .

---

(9) Ibid.

Dans un monde désacralisé où la violence fait partie du quotidien, l'artiste des années quatre-vingts tente de retrouver une relation organique entre son corps et le réel. Le rituel refait surface même si son approche est plus urbaine, différente de ses signes archaïques. Le théâtre expérimental s'est tourné vers les archétypes du monde du rite et du mythe pour retrouver des correspondances permettant de relier l'homme au monde. Son geste, sa parole sont corporels et mus par une intention de ritualiser des actions du corps, comme retrouvailles et semailles régénérées pour se réapproprier un espace désormais urbain.

Nous imaginons souvent que le rituel est une répétition de gestes, une incantation de mots. Cette répétition et cette incantation sont des éléments du rite. Ils font partie en quelque sorte de la théâtralité du rite. Il est important de se rappeler que le rituel est la cérémonie où se déroule le rite, le lieu où entre en contact le "médium" et le public. Jean Genêt définit et situe le rituel de cette manière:

"C'est la reconnaissance d'une transcendance et c'est la reconnaissance répétitive de cette transcendance jour après jour, semaine après semaine, mois après mois." (10)

Plus loin, Genêt souligne que tout est ritualisé:

"...Tout le monde est ritualisé. Il n'y a pas de monde qui ne soit pas ritualisé, sauf évidemment la recherche de pointe dans les laboratoires ou...la révolution et encore quand elle se fait elle se ritualise presque automatiquement." (11)

---

(10) et (11) Le Magazine Littéraire, juin 1981, no 174, Interview avec Jean Genêt, p.31.

Artaud tentait de redonner au théâtre une dimension sacrée et rituelle. Avec son "théâtre de la cruauté", il essaie de créer un lieu où toutes les mémoires exploseraient. Énergie et violence sont en présence intense pour redonner à l'acteur sa fonction de "médium" maîtrisant les forces qui l'occupent . Il voyait l'importance de vivre le chaos pour y puiser l'harmonie . Ce chaos s'inscrivait dans un lieu sacralisé : le théâtre.

Lorsqu'Artaud explique qu'il récuse un théâtre comme répétition, ce n'est pas dans le sens de la répétition utilisée dans le rite mais plutôt la reproduction dans un temps banalisé, pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois d'une pièce de théâtre. Il ne peut pas renoncer au théâtre comme non-répétition, un théâtre de l'instant, éphémère qui s'apparente au rite et aussi à la performance . L'événement a lieu comme la séparation des temps:

" Le théâtre est un débordement passionnel, un épouvantable transfert des forces du corps à corps. Ce transfert ne peut se reproduire deux fois. La représentation n'a donc pas de fin car elle est espace de jeu . " (12)

Jean Vilar croyait aussi à un théâtre ritualisé. Selon lui, la fonction incantatoire est la raison d'être du théâtre . L'influence de la philosophie orientale et surtout des arts martiaux ont amené le théâtre et la danse à étudier davantage la force énergétique qui réside en nous .

---

(12 ) Jacques Derrida, L'écriture et la différence, coll. Points, Paris, 1967, p.367.

Ce travail se fait dans un cadre de plus en plus ritualisé et, peu à peu, le rituel a pris une place prépondérante en danse et au théâtre. Nous parlons ici de la danse post-moderne, du théâtre expérimental et de la performance (13).

En avril '83, à l'hôpital Necker à Paris, le professeur de Vernejoul et le docteur Jean-Claude Darras, ont prouvé l'existence des méridiens dans le corps humain tels que décrits en acupuncture. En injectant un produit radio-actif dans certains points d'acupuncture et en suivant la migration de ce produit, ils ont pu mettre en évidence le trajet énergétique de certains de ces méridiens.

---

(13) Nous entendons ici par danse post-moderne ou qualifiée aujourd'hui de *nouvelle danse*, la danse issue des écoles américaine (Merce Cunningham), allemande (Pina Bausch) ou japonaise (le Butoh) recherchant non une expression diachronique du mouvement, d'une histoire, mais le mouvement synchronique du corps dans ses particularités énergétiques devenant une métaphore de l'inconscient. La danse post-moderne est influencée par les musiques rock et punk (nous pensons au chorégraphe canadien Edouard Lock) et se prête à un jeu corporel plus dramatique, théâtralisé.

Le théâtre expérimental peut se définir comme toute troupe ne faisant pas partie d'un théâtre institutionnel et ayant pour fonction principale d'entreprendre une recherche sur la formation d'acteur, sur la mise en scène. La production sera axée davantage sur la recherche que sur la représentation.

Enfin, la performance est un événement d'ordre synchronique, éphémère qui utilise les arts visuels, le jeu d'acteur, de conteur, la danse pour exprimer une réflexion esthétique active en particulier sur la création et son implication énergétique.

Cette découverte scientifique démontre que les Chinois avaient une connaissance très approfondie des possibilités physiques et psychiques de l'individu; elle demande également comment il est possible de conserver son équilibre en étant à l'écoute des énergies circulant à travers le corps . Nous avons maintenant la certitude que la ligne d'énergie est bien réelle .

Chez une personne en bonne santé, elle circule bien mais lorsqu'un individu souffre d'un trouble quelconque celle-ci se bloque ou passe de façon irrégulière .

Cette découverte (14) est non seulement capitale pour l'acceptation en Occident d'un traitement par acupuncture et d'une meilleure médication, mais aussi pour la démarche de création de certaines troupes ou de certains acteurs du théâtre expérimental, démarche basée sur la polarisation (15) énergétique .

Intuitivement, certaines troupes (Le Théâtre Laboratoire de Wroclaw), croyaient en cette ligne de force, d'énergie, et leur travail consistait à éliminer les contraintes physiques et psychiques pour libérer cette énergie qui se concrétisera par une présence intense dans le mouvement. Ces acteurs travaillent sur des relations plus subtiles du corps et des sources émotionnelles de l'expression .

---

(14) Le Point sur l'acupuncture, article de Marie Renaudin, Revue "Elle" no 2072, 23 septembre 1985, p.8-17 .

(15) La polarisation est le mécanisme par lequel sont créés deux pôles fonctionnellement différents dans une structure vivante; c'est également une action de concentrer en un point des forces, des influences( pôle négatif, pôle positif, le yin et le yang).

Pour travailler sur la polarisation, ces acteurs évoluent dans un lieu ritualisé. Cette démarche est exigeante, elle demande beaucoup de concentration, d'écoute et fait travailler le champ global des perceptions .

Nous constaterons que le rituel sera donc une forme répondant aux besoins de cette démarche .

Dans un cadre ritualisé, ce travail sur l'énergie pousse l'acteur à spatialiser ses gestes, à rendre de manière plus "organique" ses paroles . La représentation ritualisée recouvre un vécu immédiat de la présence de l'acteur, dans un espace qui inclut le spectateur. La perception du temps est annulée. Il n'y a plus d'histoire, l'action se crée au fur et à mesure, dans un sentiment mutuel de partage.

Le rituel est donc à la fois événement, espace, lieu et non-lieu de référents (reconnus par le public) et du non-dit ( l'énergie qui circule entre les acteurs et/ou entre le public). Il est le moteur de transformation de ces référents en de nouveaux gestes et de nouvelles paroles originales, issus d'une trame qui, au départ, se situe sur un axe syntagmatique pour se transformer et s'inscrire sur un axe paradigmatique, à l'aide d'éléments théâtraux, à caractère métaphorique.

Le rituel spatialise l'événement, en annule l'histoire par le fait même de cette "dilution" du temps.

L'insertion du rituel au théâtre nous amène à poser une question, à savoir si cette situation se qualifie comme un théâtre ritualisé ou un rituel théâtralisé . Pour répondre à cette problématique nous nous

pencherons sur le processus de création d'une troupe montréalaise, l'Eskabel (16).

La recherche qu'effectuait la troupe consistait à la prise en espace du corps et à l'exploration de sa territorialité.

Par la suite, un travail sur la relation de l'acteur à l'objet, amena l'Eskabel à créer sa propre esthétique scénique, fondée sur une structure ritualisée.

Dans ce cadre, le corps de l'acteur devient un objet et le texte sert d'incantation trouvant une signification dans la relation acteur/objet. Ce rituel théâtralise prendra par la suite des proportions telles qu'il s'échappera de la scène pour se prolonger dans la quotidienneté de la troupe : leur appartement deviendra théâtre du sacré et du profane.

Ce rituel théâtralise conduit l'acteur et le spectateur dans une lecture multidimensionnelle, paradigmatique.

Lors de ses représentations, l'Eskabel joue un rituel théâtralise, sur un plan syntagmatique; il vit à travers son processus, un théâtre ritualise sur un plan paradigmatique. La présence de signes théâtraux dans leur espace de vie produit une symétrie avec leur espace de jeu.

---

(16) L'Eskabel est une troupe de théâtre expérimental dont les deux principaux fondateurs Pierre A. Larocque et Jacques Crête ont apporté au cours des années soixante-dix, une approche "baroque" du théâtre, en travaillant sur les rapports acteur/objet, texte /corps de l'acteur, public et espace scénique, et sur une esthétique du corps nu ou richement vêtu et des déplacements joués au ralenti.

Arrivé à ce seuil , nous observons par la suite que le syntagme et le paradigme se rencontrent et s'annulent pour laisser la place aujourd'hui à des représentations iconiques pétrifiées.

Le rituel théâtralisé contient à la fois l'essence de l'action et sa variation dans l'imaginaire. L'Eskabel utilisera autant le jeu que son rapport au public pour créer un rituel:

"L'accomplissement d'actions apparemment prédéterminées dont l'ordonnance sereine donne au pire amphigouri l'air d'un exercice rituel." (17)

L'Eskabel travaille sur les pulsions du corps et celles-ci sont révélées par des manifestations rituelles :

"Cette écoute individuelle, puis collective de son propre flux d'énergie rejoint le public essentiellement grâce à la musique et à la voix. Et là les exemples abondent qui vont dans le sens du rituel: cheminement initiatique en cours de représentation ( ou avant ou après) - distribution d'objets utilisables ( lampes de poches dans le cimetière de la "Dernière Scène") - symboliques ( bougies dans "Fando et Lis" ) probants ( photos d'organes génitaux dans la "Chambre Noire") - don de nourriture, de boissons, de cigarettes etc... chaque offrande accentuant l'atmosphère sacrée, magique. " (18)

---

(17) l'Eskabel: dix ans de folie , dossier de Michel Vaïs, Paul Lefebvre et Monique Duplantie ,Revue Jeu no14, 1980.1, p.63.

(18) Ibid., p.64 .

L'acte théâtral devient un "acte sacré", un rite par la présence du public. Rituel théâtralisé et théâtre ritualisé se conjuguent aisément pour se confondre dans un événement à caractère ésotérique et ludique:

"Tout théâtre est naturellement d'essence rituelle d'un rituel qui se mute en valeurs esthétiques et que le public par sa présence retransforme en rite." (19)

Ce théâtre provoque un bouleversement des sens pour retrouver l'essence même du jeu, cette relation implicite entre l'énergie de l'acteur et celle du spectateur. A l'Eskabel , le théâtre emprunte le rituel pour exploiter certains archétypes tels que les rites d'initiations et de passages : un acteur accueille le public et ce dernier traverse plusieurs pièces vivant à travers elles des atmosphères et cérémonials différents avant de se diriger vers le lieu où l'événement théâtral ( ou la cérémonie) se déroulera.

Le rituel transforme le langage scénique, l'écriture dramatique et le jeu de l'acteur mais aussi l'espace théâtral tout entier en un lieu ouvert, éclaté et polyvalent. Il demande une épuration scénographique, afin de mettre en valeur, les signes qui surgiront de cet événement théâtral. Le décor n'est ni un camouflage ou l'illusion d'un lieu temporel, mais il est plutôt une entité signifiante de l'événement. Chaque objet ou accessoire est un signe provoquant l'action, la déterminant, la prophétisant ou la symbolisant.

Le vêtement que porte l'acteur tout comme son maquillage feront

---

(19) Ibid., p.64 .

ressortir sa dimension d'artifice. Le vêtement ne camoufle pas le corps, mais il lui offre toutes les possibilités et l'aisance d'évoluer dans l'espace en le magnifiant. Le costume a pour rôle d'attirer l'attention du public sur la présence de l'acteur en tant que signe.

L'éclairage présente un aspect aussi concret que l'aire de jeu, il est un volume, une dimension, une "palette de textures lumineuses" qui souligne le non-dit des signes théâtraux tels que l'acteur, son jeu et ses objets.

L'écriture dramatique se trouve également modifiée par le rituel. Traditionnellement, elle base son discours sur un mode narratif, linéaire et psychologique. La présence du rituel fera de ce texte, une texture éclatée, fragmentée . La continuité verbale ne sera pas l'élément fondamental du spectacle qui ne prend sa place que lorsqu'il est incorporisé, ainsi plus proche du poème. Dans une représentation utilisant le rituel, le texte n'est plus seulement l'écriture de l'action mais tout le langage scénique ( éclairage, costume, décors, maquillage, corps de l'acteur, le jeu, les accessoires, la musique, etc.).

Ce texte est à la fois organique et poétique ; il rappelle l'acteur d'exprimer par le jeu de la chair, les mots d'une indicible quête qui se révèle dans la représentation. Ce texte fragmenté est un bris de murmures, de chants, d'incantation, de silence. Il se fait au fur et à mesure qu'il naît dans l'espace. Il est avant tout un facteur de communion entre l'acteur et le spectateur et, de ce fait, il est une écriture d'évanouissement .

Les derniers textes de Beckett sont représentatifs de cette nouvelle écriture. Les dernières pièces avaient pour texte les

didascalies( indications scéniques). Beckett exploitait l'absurde et le silence qui exigent de la part de l'acteur une présence corporelle plus intense. Le texte n'a plus une intention moralisatrice et ne porte pas de message, il n'est plus le moteur de l'action. Le texte transparait dans le discours corporel de l'acteur. L'acteur n'est plus un personnage, il joue son propre rôle et entretient un dialogue permanent avec l'espace scénique, les objets et le public. Il est un émetteur-récepteur qui tente de transmettre et de favoriser la circulation de l'énergie entre lui et le public. Il concrétise et nomme l'action . Il n'a plus la fonction de donner l'illusion du vrai, mais de faire "voir" toutes les possibilités de l'imaginaire. C'est sa relation aux signes qui donne à l'événement théâtral son aspect rituel.

Nous avons souligné au chapitre précédent que le rituel est à la fois événement et lieu où des référents connus par le spectateur se transforment au cours du rituel en de nouveaux signes plus opaques. Cette transformation se produit au niveau du langage scénique par une poétisation du signe. Ces signes sont souvent des icônes qui font allusion à des éléments du réel. Ils sont des signes *métaphoriques* de la réalité. La métaphore est un moyen de rendre opaques les signes, de les multiplier.

La métaphore peut être lue dans un comportement qui n'est pas exactement celui de la vie, mais qui produit une association avec le comportement humain dans la vie. Ce n'est pas une imitation de la réalité mais une icône. L'acteur crée des métaphores dans son jeu, dans sa relation avec les objets, avec le public, etc. Il peut ainsi varier et multiplier le sens et l'effet de son discours.

Ainsi le rituel devient-il un espace métaphorique où des icônes se font et se défont, suivant la trajectoire de l'acteur.

Selon Anne Ubersfeld, dans Lire le théâtre, la métaphore et la métonymie renvoient à un travail dans l'espace ; nous pourrions dire ainsi que la métaphore et la métonymie sont les deux figures fondamentales de l'espace théâtral:

"La métaphore étant condensation ( de deux référents ou de deux images), la métonymie étant déplacement"  
 ..." Le travail de l'espace dans le domaine du théâtre est aussi le travail de ces deux figures fondamentales, l'espace dramatique (textuel-scénique) apparaissant la métonymie d'un certain nombre de réalités non théâtrales et la métaphore d'autres éléments textuels et non textuels appartenant ou non à la sphère du théâtre."(20)

Ainsi, l'espace théâtral est-il un espace métaphorique. Le théâtre utilisant le rituel comme élément d'une théâtralité est un rituel théâtralisé d'icônes qui se transforment. Ces icônes constituent des référents que le public décode et reconnaît . Ces référents sont les clichés dont nous avons analysés l'avènement dans le chapitre précédent. Nous constatons que le rituel est le moteur de transformation de ces clichés.

Le cliché qui se situe dans un cadre théâtral ritualisé se trouvera décrypté par le rituel qui fera surgir en lui une multiplicité d'effets et de sens.

---

(20) op. cit., p. 161-162 .

Pour ce faire, le rituel est souvent aidé par la métaphore, car c'est par la relation entre le rituel et la métaphore que le cliché perdra de son immobilité pour donner une lecture variée et créatrice de sa signification.

Par la répétition, l'incantation, le ralenti, les ruptures, la métaphore, le rituel transforme le cliché. Le rituel fait travailler la mémoire corporelle, afin de faire ressortir la force et la signification du cliché.

Dans son spectacle " Underwood..." (chorégraphie présentée à Paris en 1982) Carolyn Carlson , chorégraphe, utilise le cliché et le rituel. Chaque tableau est un rituel dont les éléments scéniques principaux sont les clichés. La répétition des gestes du quotidien (s'habiller, mettre et retirer un chapeau, saluer quelqu'un dans la rue, etc.) et l'utilisation du ralenti puis de l'accélération dans la répétitivité des gestes font exploser le cliché et créent un geste chorégraphique dramatique. On ne voit plus le cliché du geste, mais son mouvement, et ce mouvement n'est que l'épuration du cliché. C'est la répétition et l'atmosphère ritualisée qui transforment le cliché en un mouvement chorégraphique original( un homme soulève son chapeau et salue, une femme est en colère et montre du doigt ).

Dans un théâtre à caractère rituel, le cliché retrouve sa force et sa signification originale. Il perd de sa linéarité, de son horizontalité pour devenir multiple et vertical.

Cette analyse exhaustive nous permet de constater que l'utilisation du rituel au spectacle a métamorphosé le langage

scénique et l'espace de jeu. C'est un lieu où l'immédiateté des signes n'est plus stationnaire c'est-à-dire stéréotypée, mais en mouvement. Il n'y a plus de contenus et de formes fixes, mais des états corporisés en changements.

Le rituel opère une ouverture du cliché et, à l'aide de la métaphore, crée un signe chargé de sens déviants. Le rituel appelle le spectateur à participer au codage/décodage du cliché.

De cette opération, nous pouvons affirmer que la création théâtrale dans un contexte ritualisé n'est plus un produit fini, mais un processus dans lequel différentes présences se construisent et se déconstruisent.

Dans le chapitre suivant nous analyserons la place qu'occupent le cliché et le rituel dans la performance. La performance servira d'illustration à notre propos et nous observerons que la performance se rapproche du rituel, tant par sa structure que par son intentionnalité.

### **CHAPITRE III**

#### **LA PERFORMANCE**

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment le rituel et le cliché transformaient le langage théâtral. Nous nous servons à présent de la performance comme illustration de ce phénomène bouleversant le concept scène /salle, la relation acteur /public et la relation acteur/objet. Ceci nous amènera à porter une réflexion sur la prospective du théâtre .

Il convient de situer la performance dans une perspective historique .

Son apparition date de 1909, en Italie, avec les futuristes dont le représentant fut Marinetti. Les futuristes réunissaient des peintres, des écrivains, des comédiens qui avaient écrit un manifeste . Ce manifeste remettait en question l'art institutionnalisé, l'art enfermé dans les musées et les bibliothèques.

Toutes les formes conventionnelles étaient contestées. Les futuristes faisaient l'éloge de l'automobile ,symbole à cette époque du progrès et de la vitesse. Les futuristes voulaient un art vivant, tourné vers le progrès.

La révolution industrielle entraîna une fascination pour la machine poussant les artistes à entreprendre une recherche formelle plus proche des figures technologiques . Cette révolution se fera sentir au fur et à mesure des nouvelles tendances artistiques. On

recherchait par exemple la décomposition des mouvements précis d'une machine. On créait la "noise music" avec des appareils reproduisant les bruits du quotidien les considérant comme de la musique. Ces expériences remontent à 1913.

Elles précédaient les réalisations de John Cage avec sa recherche du bruit et du silence et de Merce Cunningham avec son exploration en danse des mouvements de la gestuelle du quotidien.

Avec son concept de supermarionnette, Gordon Craig cherchait à éliminer les failles de l'acteur pour qu'il devienne un objet théâtral dans l'espace, une épure formelle du mouvement.

Les futuristes élaboraient le concept de la performance avec deux notions principales: un théâtre synthétique et la simultanéité. Le synthétique consiste à condenser en quelques minutes, avec peu de paroles, de gestes, plusieurs situations, sensibilités, idées, sensations, faits et symboles :

"Synthetic, that is very brief. To compress into a few minutes, into a few words and gestures, innumerable situations, sensibilities, ideas, sensations, facts and symbols."(1)

C'est par exemple réduire tout Shakespeare en un seul acte. Le manifeste condamnait le théâtre passéiste ou traditionnel pour son atteinte à l'espace présent et au temps réel.

Les futuristes refusaient d'expliquer la signification de leur performance.

---

(1) RoseLee Goldberg, Performance Live art 1909 to the Present, Thames and Hudson, 1979, p.19.

" There was no reason, the manifesto went on, that the public should always completely understand the whys and wherefores of every scenic action."(2)

La notion de simultanéité est liée aux multiples perceptions de la réalité. Les futuristes croyaient qu'un travail était valable s'il était improvisé et sans préparation intense. Ces concepts élaborés par ce groupe seront endossés par les autres mouvements.

Pendant la révolution russe, naquirent les constructivistes. Influencés par l'abstraction géométrique et le cubisme, ils tentèrent de créer une forme artistique propre à leur culture, expression de la prospective révolutionnaire. Les constructivistes apparaissent rétrospectivement comme des cousins lointains des punks; ils arpentaient les rues de St-Petersbourg accoutrés de vêtements provoquants, portant chapeau haut de forme avec pantalon jaune et veston mauve. Ils peignaient sur leurs visages des symboles, ils portaient des boucles d'oreilles et accrochaient des cuillers à leurs boutonnières. Comme les futuristes, ils déclaraient que la vie et l'art étaient libres de toute convention. Dans leurs performances, ils insistaient pour briser les conventions esthétiques et décroiser les diverses disciplines artistiques. Le sculpteur, le peintre, l'acteur travaillaient ensemble. Selon eux, l'artiste devait travailler dans un véritable espace et utiliser de vrais matériaux.

---

(2) Ibid., p.19-20.

Leurs expériences tenaient autant du cirque, que du music-hall, ou du théâtre des variétés; ils invoquaient autant l'eurythmie de Dalcroze que le théâtre japonais et le théâtre de marionnettes.

Nikolai Foregger fut une des figures imposantes des constructivistes. Il essaya de trouver un nouveau code gestuel à la danse et au théâtre plus proche des référents du public et des attitudes socialistes. Foregger créa un nouveau système de danse et d'entraînement physique pour l'acteur:

"We view the dancer's body as a machine and the volitional muscles as the machinist."(3)

Cette danse-théâtre s'avérait alors très athlétique et nous pouvons la rapprocher aujourd'hui de la danse-théâtre de Pilobolus, qui à l'aide de techniques d'acrobatie et d'athlétisme, crée des formes ressemblant à des objets, à des animaux, etc.

Le mouvement dada contestait avec plus de virulence la société, il était davantage provocateur. Un des premiers acteurs de ce mouvement dada en Allemagne fut Hugo Ball. Il énonça que seul le théâtre pouvait changer la société. Ayant étudié avec Reinhardt, il avait appris de nouvelles techniques dramatiques et il désirait réunir les artistes de toutes disciplines. Ball rencontra Tristan Tzara et le peintre Marcel Janco.

Ensemble, ils créèrent le Cabaret Voltaire où étaient jouées des performances dadaïstes.

---

(3) Ibid., p.27.

Ils lisaient des poèmes de Max Jacob, Laforgue, puis ils expérimentèrent le poème simultanée: le poème était parlé, chanté et sifflé simultanément par trois ou plusieurs voix , créant un effet organique immédiat sur le public et les performeurs. Ce fut Hugo Ball qui inventa le poème sonore, des vers sans mots, sans signification comme le poème Karawane réalisé en 1916:

"gadji beri bimba  
glandiri lauli lonni cadori  
garjama bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim" (4)

Ce poème annonce certains poèmes d'Antonin Artaud tel que celui-ci:

"ya menxi  
ten  
Ku la bera  
Ku la bera  
Katexeri  
ya Ke men Kur Iuri." (5)

Les dadaïstes tenaient compte de la simultanéité et de la spontanéité. Par leur volonté de destruction, ils étaient très proche des anarchistes. Ils cherchaient à provoquer chez le public l'éclatement de la frontière de l'éducation et des préjugés, expérimentant le nouveau. Tzara partit en 1919 pour Paris et rencontra André Breton; ce fut le début de l'aventure du surréalisme.

---

(4) Ibid., p.40.

(5) Obliques, no10-11, Artaud, Paris, 1976, p.177.

Les inventions d'Alfred Jarry et de Satie transformèrent radicalement le théâtre offrant un nouveau terrain de gestation pour un nouvel esprit, représenté entre autres par Apollinaire, Cocteau, Roussel. Le surréalisme introduisit en art les études psychologiques en particulier sur le subconscient. La performance surréaliste atteignit davantage l'univers théâtral dans sa recherche sur le langage, que les performances des mouvements passés. On conservait les trois principaux concepts, à savoir le hasard, la simultanéité et la surprise.

Dans cette perspective historique de la performance, il ne faut pas oublier de mentionner l'apport considérable du Bauhaus.

Le Bauhaus travaillait à sa démarche créatrice en tenant compte des nouvelles technologies; il travaillait sur l'espace et sur la forme. Schlemmer est un des personnages importants du Bauhaus. Il était peintre et acteur. Avec sa connaissance de l'espace plastique, il approfondit son travail sur l'espace théâtral. Il considérait la peinture comme sa recherche théorique et la performance comme sa pratique de l'expérience spatiale. Il conçut une danse où s'intégraient des mouvements géométriques rigoureux avec des actions quotidiennes banales telles que rire, se moucher, etc. Ce travail recoupe d'une certaine manière des troupes, des danseurs et des acteurs d'aujourd'hui comme Merce Cunningham (aux U.S.A.), Pina Bausch, Carolyn Carlson (en Europe), Edouard Lock, Ginette Laurin et Jean-Pierre Perreault (au Québec) qui se servent fréquemment de mouvements géométriques obsessionnels intenses et des gestes du quotidien.

Au Bauhaus, Schlemmer demandait à ses étudiants de travailler l'équilibre et la coordination par le jonglage . Dans Triadic Ballet, Schlemmer essayait de déconstruire le mouvement en des formes géométriques très précises pour créer une gestuelle minimale. Il découpait le geste de façon mécanique, afin d'inscrire dans ce décryptage une dynamique de signes . Il fut donc le premier occidental à faire une démarche pour élaborer un code gestuel précis. Il était très influencé par le théâtre japonais, les marionnettes javanaises et les arts du cirque.

La performance du Bauhaus était habitée par le concept d'art total. Le Bauhaus éliminait les préoccupations esthétiques et artistiques en un art vivant évoluant dans un espace réel. Souvent satirique et enjoué, il n'était jamais provoquant ou ouvertement politique comme les futuristes, les dadaïstes ou les surréalistes l'avaient été. Mais comme eux, le Bauhaus était convaincu que la performance était un médium à part entière pour exprimer et rejoindre le réel.

Avec l'approche de la deuxième guerre mondiale, les activités de la performance diminuèrent à travers toute l'Europe .

La performance refit surface vers 1945, au Black Mountain College (Caroline du Nord), avec les exilés européens qui avaient apporté dans leurs valises leurs expériences artistiques.

Albers, un ancien professeur au Bauhaus, y fit une conférence et expliqua la notion de la performance. Cette conférence sera le fer de lance de l'éclatement du langage scénique. Elle annonce l'avènement du happening, des créations collectives, du théâtre document, etc. :

"Art is concerned with the How and not the What not with literal content but with performance of the factual content. The performance- how it is done that is content of art."(6) -

En résumé, la performance interroge le processus de création et non son contenu esthétique ou moral.

Nous pourrions dire qu'elle existe en tant que forme et effet et non en tant que message et signification.

John Cage, par sa musique et Merce Cunningham, par ses chorégraphies, remettent en question l'utilisation de l'espace. Les futuristes avec la "noise music" préfiguraient la démarche de Cage.

Nous avons vu que Cage travaille à partir du hasard et d'une non-intentionnalité; il crée la musique aléatoire. Il respecte les trois éléments d'une performance: le hasard, la simultanéité et la surprise.

De son côté Cunningham travaille sur les mouvements naturels. Ils réalisèrent ensemble des performances dont la musique et la danse étaient indépendantes l'une de l'autre et se déroulaient simultanément. Vers 1959, on s'interrogea sur la relation performeur et public.

On expérimenta le contact direct avec celui-ci, afin qu'il participe et devienne un moteur de la performance. Ce fut le début du happening. Il se définit comme un événement qui ne se joue qu'une seule fois; New York fut un des lieux stratégiques du happening. Cette performance se faisait dans des galeries d'art, des cafés, des bars, etc.

---

(6) Rose Lee Goldberg, op. cit., p. 79.

Yoko Ono (épouse de John Lennon) créa un lieu pour que se déroulent les happenings. De mai 1962 à mai 1963, il y eut même un festival (the Yam Festival à New York) consacré à ces événements.

A cette époque la performance utilisait l'improvisation pour découvrir les possibilités du corps, tant au niveau de son action physique qu'au niveau de son langage. Il y eut également un courant qui voulait faire descendre l'art dans la rue et le sortir des musées. On voulait démystifier et trouver de nouvelles formes plus ouvertes pour exprimer cet art. Yves Klein et Manzoni sont représentatifs de ce courant. Ils ont introduit le body-art qui consiste à utiliser le corps à la fois comme pinceau et comme toile. Ces manifestations étaient publiques et Yves Klein s'attachait à créer une ambiance rituelle dans cette performance. Il était le "sorcier" qui assistait aux impressions de ces corps tachés de peinture bleue, sur des toiles fixées au mur ou jonchant le plancher. Un orchestre accompagna un jour une de ces performances.

Manzoni signait quant à lui des oeuvres vivantes sur le corps même des personnes qui se prêtaient à son oeuvre.

Ce mouvement contestait l'esthétisme traditionnel et surtout faisait éclater la limite du tableau, de la toile, pour utiliser l'espace comme un piège immense où s'inscrivent et s'effacent tour à tour les signes inventés par l'artiste. L'artiste ne se servira plus d'intermédiaire pour exprimer sa démarche, il deviendra son propre instrumentiste dans un espace précis. C'est alors que vers 1968, apparaît la performance auto-biographique. Le performeur devient un interlocuteur sur ses conceptions artistiques. Au cours des années

soixante-dix, plusieurs artistes expérimentaient sur les perceptions sensorielles. Par exemple, Trisha Brown (chorégraphe américaine) "marcha" sur un mur désorientant ainsi la perception de la gravitation chez le spectateur. D'autres artistes se servaient du rituel. On créait des événements à partir des rêves; ces spectacles éphémères et d'ordre ponctuel rejoignaient ceux des surréalistes.

La plupart des performances sont conçues à l'aide des techniques du cabaret, du théâtre de variétés, se rapprochant ainsi des spectacles créés par les futuristes ou les dadaïstes.

Ces artistes performants voulurent afficher une indépendance face au système des musées et des galeries; ils réagissaient contre l'académisme institutionnel. Le rock fut un moteur de cette contestation. On s'interrogeait sur l'art, on contestait les lieux académiques et les formes traditionnelles, mais il n'en demeurait pas moins que l'on parlait d'art dans la rue. Vers les années soixante, le rituel était très présent dans les performances. Hermann Nitsch travaillait par exemple sur le concept de la catharsis et ses spectacles consistaient en de véritables actes ritualisés exprimant l'agressivité humaine et l'animalité de l'homme. Ces actes étaient des rites de purifications réalisés dans la souffrance.

Vers le début des années soixante-dix, le rituel revêtait une fonction thérapeutique: en 1972 à Paris, une performance de Gina Pane, comportait des symboles: le feu, le sang, le lait, le pain; Gina Pane s'automutilait pour se purifier corporellement et mentalement. Selon elle, son corps était un matériau artistique. Toutes ces performances dénonçaient l'aliénation et l'aseptisation de la société industrielle. Un

événement comme celui présenté par Joan Jonas se tournait vers la connaissance des anciens rites de la société nord-américaine en particulier des rites amérindiens. Chez Joan Jonas, le vidéo et le rite shamanique se fusionnent pour tenter d'ouvrir les perceptions:

"Jonas incorporated the expansive sense of outdoors, so characteristics of Indian ceremonies, in a door works using mirror and video to provide the illusion of deep space." (7)

En 1977, Tina Girouard, travaillait par contre sur les costumes du Mardi-Gras, sur des archétypes de la société américaine. Selon Girouard, les actions ritualisées placeraient les acteurs (les performeurs) dans un contexte symbolique de l'univers, dans la pensée des rituels indiens en créant des signes pour des versions plus actuelles.

Puis, les punks bouleversèrent les conceptions esthétiques de l'art et de la performance.

Le début des années soixante-dix fut marqué par la crise économique, l'augmentation du chômage. Ces événements provoquèrent la création d'une musique plus rude, plus agressive, plus acérée et métallisée reflétant les frustrations de la jeune génération et leur désillusion face à leur propre avenir. Ce fut: le "hard rock", le "vicious lyrics" ou le "heavy metal". Une nouvelle esthétique vestimentaire apparut: vêtements de cuir avec du métal, épingles de nourrices aux

---

(7) Ibid., p.107.

oreilles, tatouages, guêpières, cheveux colorés en mauve, coupe iroquoise, etc. Ces accoutrements ne vont pas sans nous rappeler ceux des constructivistes russes.

Avec les punks, le discours sur l'art est aboli: c'est l'anti-art, la destruction immédiate de ce que l'on crée correspondant à la société actuelle où règnent la consommation, l'éphémérité des rencontres, la vitesse de l'électronique. Les performances punks sont anarchiques, intégrant une gestuelle à caractère érotique et sadique. L'action créatrice constitue le simulacre d'une action terroriste sur le quotidien.

Pendant ce temps au théâtre, Bob Wilson assimile toutes les expériences de l'avant-garde : il intègre les idées et concepts de Cage, de Cunningham, de la danse-théâtre, d'Artaud et de Brecht. Le théâtre de Wilson est avant tout un théâtre de l'image. Il n'abolit pas le texte mais il élimine le dialogue et la forme narrative pour se centrer sur l'image, l'icône magnifiée par la lenteur.

On assiste à une relation au corps comme icône, et à la parole comme sa métaphore iconique. Le travail n'a ni commencement, ni fin ; il est construit avec des associations uniques, des danses, des tableaux et des sons. Chaque tableau est bref et n'apporte pas nécessairement un lien avec le moment suivant. Ce travail peut se rapprocher de ceux de Brecht et d'Artaud. Brecht construisait ses pièces comme un scénario; chaque action était une scène complète, elle avait son existence propre et autonome, mais aussi sa place dans la continuité. C'est l'entité de chaque scène qui créaient une dialectique. Artaud visait plus une réaction physique et

psychique qu'une réaction intellectuelle. Brecht touchait l'intelligence du spectateur alors qu'Artaud touchait son inconscient et son imaginaire mythique.

La délinéarisation de la structure dramatique est devenue une technique fort utilisée de nos jours par le théâtre expérimental, la danse-théâtre et la performance. Ce discours devient une superposition de plusieurs discours autonomes qui n'ont de sens et de trajectoire qu'eux-mêmes. La globalité apparaît au niveau de l'effet et non du sens du discours. L'intentionnalité du jeu n'est plus dans le sens mais dans l'effet, c'est-à-dire dans la pulsion émotive vécue par l'acteur et le spectateur. En résumé, le spectateur est suspendu entre des référents multiples auxquels il ne peut plus accorder une lecture simple de vrai, de faux, de beau ou de laid, car il est placé devant une superposition discontinue de formes, de mots, de gestes qui se définissent comme une esthétique de la dispersion étant donné que le récit n'est plus là pour introduire une vérité "historique".

A travers ce parcours historique de la performance, nous remarquons que le but de ces événements est de faire éclater toutes les limites et les conventions qui s'imposent ou qui ont une emprise sur l'activité artistique.

Nous pouvons donc définir avec plus de clarté la performance : un médium se servant de diverses disciplines artistiques, créant dans un certain espace, un événement qui se déroule dans un espace-temps réel et qui disparaît, en créant des effets sur le psychisme et la perception du public, le conduisant ainsi hors des conventions esthétiques. La crise économique actuelle et l'augmentation du

chômage ont engendré un retour au nomadisme. Les êtres changent de ville, de province et même de pays. Le quotidien devient plus instable et chacun vit dans des lieux de passage qui sont des non-lieux.

La notion de territoire disparaît, la famille éclate, la spécialisation et les nouvelles technologies ne garantissent plus un emploi stable et permanent.

Enfin, vision futuriste aux Etats-Unis, le Planetran, projet gigantesque, prévoit créer un système de métro transplanétaire. Il partirait de NewYork pour se rendre à Los Angeles avec un arrêt à Dallas. Le trajet prendrait trente-cinq minutes.

Plus près de nous, le maire Drapeau projette d'avoir un TGV pour le trajet Montréal/New-York et le parcours se ferait en moins de trois heures, de centre-ville à centre-ville.

Nous pouvons donc imaginer les conséquences à la fois sociales et culturelles de ces projets. L'expérience de l'espace-temps se rapprocherait de la notion d'espace-temps cosmique. La distance serait abolie par la vitesse et le temps deviendrait peu à peu une abstraction dérisoire. L'individu se déplacerait à une vitesse dépassant ses notions temporelles. Pour survivre, il se déplacera et la notion d'origine n'aura plus sa place, les relations seront des relations consommées. Les lieux deviendront des lieux de passage et non d'enracinement et de continuité. Ces passages sont des oasis urbaines de ces traversées. Ils sont repérables au point minimal d'un départ et d'une arrivée: no man's land que des trajets éveillent entre deux repos; espace où toute loi est suspendue, étendue de l'ouvert sans nulle contrainte de la mémoire.

Ce contexte incite l'individu à concevoir à travers ce nomadisme, à travers cette errance urbaine des intervalles pour se retrouver en tant qu'être enraciné, fait pour un contact profond qui, dans ce climat, devient rapidement intense voire violent. Il se crée des lieux pour exorciser cette passion du rien, pour expérimenter concrètement un rapport à lui-même et au monde afin de ritualiser cette non-appartenance à une appartenance au rituel.

La cérémonie serait la conjuration des dangers du franchissement, l'apprivoisement de cette crainte. Le hockey est une des cérémonies où l'individu se retrouve en tant qu'entité dans un désir collectif. La foule crie, chante, montre sa présence. Le hockey met en relation le chaos et l'ordre, la sauvagerie personnelle et la violence collective. Cependant, aujourd'hui, la foule devient acteur de cette cérémonie sportive et des débordements indiquent son désir d'abolir tout obstacle à cette communication. Il y a d'une part la règle immuable du jeu sportif et, d'autre part, le jeu mouvant et sans lois de la foule. Le public s'investit à la fois comme acteur et spectateur de son destin.

Tout comme le hockey, le spectacle rock présenté dans un stade réunit une foule qui respecte la cérémonie accomplie par ses idoles, mais qui répond simultanément à cette cérémonie. Ce sont tous des événements où le public se sent solidaire, porteur d'une même fièvre provoquée par les idoles et les supportant par l'intensité et la passion qu'il renvoie. Nous remarquons que ces événements contiennent une théâtralité évidente parce qu'ils ont une montée dramatique importante. Le spectacle, ou la cérémonie, se déroule à la fois dans la

salle et sur scène pour ne faire qu'un seul mouvement. Tout comme lors des éliminatoires de hockey, les joueurs ont besoin de sentir l'énergie de leur public, afin d'y puiser la puissance de leur combat.

La performance se rapproche davantage de la cérémonie sportive ou de celle du rock que de celle du théâtre traditionnel.

L'acteur devenu performeur est un interlocuteur pour lui-même et pour le public. Il recherche une confrontation constante, un échange intense .

Il explore un espace donné et, dans cet espace, il essaie de décroiser les conventions qui troquent son comportement et celui du public.

La performance se déroule dans le même espace-temps que celui du spectateur. Elle est une remise en cause de la représentation. Elle est surtout un questionnement qui se concrétise et se vit par le vécu corporel du performeur. Le corps est considéré par l'actant comme lieu de l'action et objet . Cet événement fait travailler l'actant sur sa présence et sur celle du spectateur. Il est une interrogation sur la démarche créatrice du performeur. Le spectateur, quant à lui, est à la fois dans et hors de la performance; il la traverse. La performance met davantage en valeur la présence que la forme. La forme théâtrale traditionnelle est dépassée, car la performance se sert du fragment, de la décomposition, de la dissociation. Elle n'est pas intéressée à la finalité, ni au but de son mouvement. Elle brûle le temps.

La performance est le désir de retrouver l'origine, le moteur de toute création dont on cherche à montrer le nerf. L'actant tente de déconstruire les codes, il essaie de se rattacher à l'histoire mondiale

c'est-à-dire aux cultures tribales et aux sciences. Il s'attache à une non-spécialisation, il veut que son spectacle soit immédiat et ne devienne en aucun cas une oeuvre éternelle. Il n'est donc jamais question pour lui d'interpréter. Ses expériences de vie et du quotidien sont souvent les trames de ses performances sans que cela soit auto-biographique. Il s'implique à la fois physiquement et mentalement dans sa performance:

"La vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène disparaîtra: C'est un créateur unique qu'incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action." (8)

"La composition, la création au lieu de se faire dans le cerveau d'un auteur se feront dans la nature même, dans l'espace réel et le résultat définitif demeurera aussi rigoureux et aussi déterminé que celui de n'importe quelle oeuvre écrite avec une immense richesse objective en plus." (9)

Le performeur donne et reçoit, maîtrise et ne maîtrise pas. Nous notons une différence entre le comédien et lui. Le comédien s'inspire de stéréotypes correspondant à un personnage. Le performeur ne joue pas de personnage, il ne simule jamais. Le performeur actualise le réel, l'acteur incarne une fiction.

---

(8) André Veinstein, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris, 1955, p.285.

(9) Jacques Derrida, L'écriture et la différence, coll. Points, éd.Seuil, Paris, 1967, p. 363.

L'espace du performeur est multiple et appelle le spectateur à ne pas faire une lecture linéaire; il ne lira plus la recherche du déroulement psychologique d'un événement, mais il fera une lecture de travail du performeur et de son dialogue avec lui.

Dans une performance, le public fait la lecture d'une trajectoire qui peut dévier et s'avérer multiple, engendrant l'insolite et l'inattendu. Au théâtre traditionnel, le spectateur est sécurisé sur son savoir car on lui donne les référents nécessaires pour lire facilement l'espace de jeu. Le plaisir vient alors de la reconnaissance du code. Dans la performance, le plaisir prend sa source dans la redécouverte des perceptions sensorielles.

L'espace de la performance et l'espace théâtral traditionnel renvoient le public dans des voies différentes.

Le territoire théâtral délimite souvent une frontière entre le comédien et le public . On canalise les sens dans une direction pré-déterminée. L'objet théâtral est enfermé dans son sens, pour que le spectateur puisse en faire une lecture simple. La limitation de l'activité sensorielle et la linéarité du code restreignent le public à n'identifier que des formes.

Dans une performance, l'actant accepte qu'il y ait confusion de sens. Il accepte que le spectateur fasse une lecture différente de la sienne . Cette souplesse exige de la part de l'actant une présence intense, car les réactions du public peuvent modifier la trajectoire de son spectacle. Le but du performeur est de se confronter à lui-même, à son désir, à l'urgence de son imaginaire, à un espace donné, aux réactions du public qui, constamment, à travers tous ces objets qui

frappent, le fractionnent, crée une mouvance dans le réel.

Au théâtre traditionnel, le comédien joue "comme si", il n'implique aucun bouleversement dans sa relation à l'imaginaire et au réel. Le comédien travaille pour que le spectateur sorte du spectacle en ayant une idée plutôt globale que fractionnée. Chez le performeur, l'émotion est donnée à voir, c'est la présence charnelle qui importe:

..."En ce sens le théâtre de la cruauté serait l'art de la différence et de la dépense sans économie, sans réserve, sans retour, sans histoire. Présence pure comme différence pure. Son acte doit être oublié activement oublié."

..." Il semble que là où règne la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît comme la poésie d'ailleurs mais par d'autres voies d'une anarchie qui s'organise." (10)

La performance essaie de créer une polyvalence de l'art et d'éliminer les champs de spécialisation pour déniveler les différents codes de langage relatifs à chaque discipline. Ce spectacle de l'instant ouvre les langages au langage qui se profile dans le cliché et le rituel.

"Que les bases et les structures de l'Occident se transforment et l'on ne parlera plus de théâtre, d'anti-théâtre, ni d'avenir du théâtre mais d'autre chose" (11)

---

(10) Ibid., p.363et p. 365.

(11) Jean Duvignaud, Le théâtre et après, Gonthier, coll."Médiations", Paris, 1972, p. 60.

Le performeur s'exprime dans des lieux variés: une galerie d'art, une scène à l'italienne, un espace éclaté, le métro, la rue ou un terrain désaffecté.

Il cherche un espace ouvert . Il l'agrandit en utilisant des techniques audio-visuelles: le cinéma, le vidéo . Il le transgresse par la musique et l'image .

Nous avons vu dans les chapitres précédents que le cliché jouait un rôle prépondérant au théâtre, nous remarquons qu'il occupe une place importante dans la structure de la performance. Il permet de déconstruire la linéarité d'une action sans pour autant perdre le spectateur. Celui-ci pourra davantage se laisser fasciner par l'insolite. C'est souvent le rapport entre le cliché et le rituel qui sert de trame, de ligne de fuite à la performance. L'actant s'entoure d'objets connus par le public. En les manipulant dans un espace ritualisé, il confère aux objets une variété de sens et d'effets. Les signes du spectacle se trouvent multipliés, offrant au public une juxtaposition de signes formant des lignes de fuite qui, par des variations, cesseront quand l'événement s'annulera dans son amplitude ou éclatera.

Le performeur utilisant le rituel rend son événement plus expressionniste et plus émotif. La temporalité transmise par le rituel est mythique et c'est par la dimension spatiale du corps en relation avec les objets que le temps s'inscrit.

L'anarchie, l'éclatement de l'espace, la superposition d'images, la délinéarisation du discours traversant un mode d'expression ritualisé façonnent un ordre différent de l'ordre social, un ordre instable qui

suit les mouvements de l'être subissant le choc des signes qui le traversent. Cet ordre relatif correspond davantage à la réalité de l'artiste; il évolue dans une urbanité qui se fissure, d'où s'échappent la violence, la survie et le désordre apparent. Avec le rituel et le cliché, le performeur redécouvre ses perceptions, sa dimension humaine et un non-dit camouflé dans son corps et travesti par le cliché: l'animalité. Le rituel confronte l'artiste à son corps, à ses instincts, à son animalité, à son premier cri, au signe premier de l'imaginaire: le mythe. Pour signifier ce mythe devenu urbain, il utilise un autre élément de la théâtralité: la métaphore.

Des objets, des gestes, des sons, l'espace connu et ritualisé, ces signes deviennent rapidement métaphoriques et c'est à ce moment que la performance est l'émanation du non-dit du performeur. Ce non-dit rejoint ou bouscule celui du spectateur. C'est alors que s'exprime une nouvelle poétique du langage, du geste et de l'espace. Une poétique qui ne se formule pas, mais qui se perçoit et se vit à grande vitesse. La métaphore éclaire et souligne le réel. Les performances font souvent appel aux signes iconiques métaphorisés, afin d'ouvrir l'espace et d'éveiller l'imaginaire.

L'acteur nord-américain est très sensible à la performance, car elle est le médium qui répond le mieux à son imaginaire.

Le nord-américain vit davantage dans la spatialité que dans la temporalité. L'abolition du temps par la vitesse, l'absence de passé historique représenté par des monuments, la grandeur du pays font de l'imaginaire nord-américain un univers d'icônes et non de paroles. Le langage québécois se construit par exemple à partir de relation

d'images, ses concepts s'expriment par des métaphores ("la barre du jour" pour le lever du soleil) alors que le français est plus abstrait, plus temporel. Le rapport au langage chez le Québécois est plus corporel qu'intellectuel.

L'italien a envers le langage une relation plus physique son langage est très imagé. Ce n'est donc pas étonnant que la performance attire les italiens et les nord-américains, car elle se construit à l'aide de signes iconiques et se vit physiquement dans un espace concret:

..." On mise sur des éléments disposés par un auteur (un ou plusieurs) mais aussi sur une maximalisation des effets possibles, des décodages libres. (...) On ouvre le sens et on le découvre multiple, décentré, excentrique. Ces oeuvres sont à lire dans leur suspension, la délinéarisation qu'elles s'évertuent à produire."  
(12)

L'écriture d'une performance n'a pas le même cheminement que l'écriture théâtrale. Elle se fait dans le vif d'une expérience. Elle est immédiate et éphémère. L'actant part d'un espace, d'une sensation, d'un concept ou d'un objet. De ces éléments, il élabore son événement. L'actant est un être engagé, perméable et sensible aux interactions intérieures et extérieures. Il est une plaie vive où rien ne se coagule, mais où tout est fluide.

---

(12) Performances, le jeu des performances, article de Claude Beausoleil paru dans la revue *Jeu* no 19, 1981.2, p. 35-36.

Son écriture sera mouvante et fuyante. Chaque fois qu'il tentera de limiter son discours, il y aura un objet ou un geste qui le transgresseront et le conduiront au-delà même de ce que l'actant avait prévu au départ.

L'écriture d'une performance se veut éphémère; elle s'efface au fur et à mesure qu'elle se crée. Cependant, une trame sous-tend l'action ponctuelle; elle pourra être explicite ou implicite. Même dissimulée, elle existe. C'est de cette trame que se créera un réseau variables de signes métaphoriques.

Avant d'écrire cette trame, le performeur tiendra compte du lieu où il accomplira son geste éphémère. Il cartographie l'espace pour mieux s'y perdre...

Son travail prendra la forme d'un travail corporel spatialisé. La trame inspirera l'actant dans ses choix d'objets, d'éclairages. Mais c'est son écoute à l'espace que déterminera la forme que prendra sa performance. Chaque espace appelle une écriture différente.

Le texte d'une performance n'est pas un dialogue théâtral traditionnel, ni un soliloque. Il est un jaillissement sonore qui devient des métaphores pour se concrétiser physiquement.

Le performeur est avant tout un interlocuteur, il emploie alors un discours direct provoquant le spectateur. Le texte dans le contexte d'une performance peut être une suite de mots, des bribes de paroles, des murmures comme surgissant d'un rêve. L'écriture est à la fois réaliste et métaphorique. La poésie ne s'exprime plus dans une forme claudélienne, mais dans une forme où se rencontrent, se superposent, se juxtaposent, le corps et ses icônes, la parole et ses métaphores.

L'écriture d'une performance se rapproche davantage du poème que de l'écriture scénique. Elle peut se comparer à une partition musicale. La partition est un ensemble de signes qui, lue, n'a pas vraiment d'effets; c'est dans l'exécution que sont produits des effets et des significations. Le texte d'une performance a ses métaphores, son rythme, sa vitesse, ses failles, ses ruptures. Elle fait signe, engendre des signes transmis par des "flashes" d'images, de sons et de paroles; elle ne devient écriture vivante que lorsqu'elle est corporisée. C'est une écriture faite de nerfs, de métaphores du désir et de possibles.

L'utilisation du rituel, du cliché, de la métaphore indiquent que la théâtralité intervient pour que l'événement soit performance. Sans la théâtralité, il n'y aurait pas de performance, de discours entre le performeur et le public. L'espace ritualisé, les objets précis, la gestuelle du performeur, la musique, l'éclairage, tous ces éléments font partie de la théâtralité et de la base même d'une performance. Dès qu'un espace se crée qu'il y a un intervenant et un public, il y a spectacle donc théâtralité.

La performance serait-elle une forme théâtrale ou parle-t-on d'un nouveau médium?

L'expérience théâtrale post-moderne, a mené les acteurs à se transformer en performeurs. La performance est l'hybride de différents médiums dont les arts visuels. Aujourd'hui, nous la considérons comme un médium à part entière.

La performance se remet en question au fur et à mesure qu'elle se déroule; ainsi elle ne sédentarise jamais son discours et ne

l'historicise pas, car elle est un acte éphémère, s'anéantissant de lui-même.

La performance est une constellation faite de parcelles d'émotions, d'images, de paroles et de sensations ressemblant étrangement à la vision d'un rêve au réveil.

La performance est le médium qui expérimente l'avènement de la nouvelle technologie dans la création artistique. Laurie Anderson (performeuse américaine) a conçu plusieurs spectacles à partir d'instruments électroniques ou d'un programme informatisé transmis à un synthétiseur déformant la voix. On pense ici à la chorégraphie de Trisha Brown Set and Reset (1983) dont Laurie Anderson a composé la musique et Rauschenberg le dispositif audio-visuel. L'apparition des nouvelles technologies dans les performances amènent les artistes à s'interroger sur leurs impacts dans l'écriture scénique. L'étude des performances nous éclaire sur les moyens d'utilisation optimale de ces nouveaux éléments théâtraux, pour inverser les clichés et ritualiser la technologie.

## CONCLUSION

"Le théâtre est mémoire et la mémoire est théâtre" disait Bob Wilson. Le théâtre a une fonction mnémonique, il est le lieu où le corps se souvient, où le corps retrouve les signes premiers de son existence. Cette fonction mnémonique nous renvoie au rôle du rituel car n'est-il pas la remémoration des actes ancestraux constituant les bases fondamentales de la société? Le rituel apprend à la collectivité, à réaffirmer sa force, à restaurer un équilibre et une harmonie au sein d'un groupe. Il sacralise la force et la signification d'un signe. N'en est-il pas ainsi pour le théâtre ? N'est-il pas un lieu où l'homme, par son jeu incantatoire, cherche à retrouver parmi la multiplicité de signes, le signe, c'est-à-dire la force et la signification de sa présence?

Le théâtre actuel se trouve au sein d'une société électronique qui, avec l'informatique et la cybernétique, a transformé le langage. Ce n'est plus le sens ni la forme qui importent mais la mobilité, les remplacements / déplacements, les superpositions et juxtapositions qui mettent en évidence non un sens et une forme, mais une force et une signification. Force signifie dans ce contexte, mobilité, vitesse, intensité; signification veut dire effet de la pulsion transformée au cours de variations continues, en effet perceptible chez le créateur et le spectateur.

Avec la révolution du langage digital, nous abordons l'ère de

l'homme-signe. Le signe met en branle nos activités sensorielles. Nous évoluons vers des modes perfectionnés de langage qui, par leur codification abstraite, se rapprochent de nos schémas mentaux. Le développement électronique accentue l'utilisation des champs de la perception non dans un mode de signifié/signifiant, mais dans un mode de signification, c'est-à-dire d'effets chez le spectateur. L'essentiel de ce langage réside dans la mobilité de l'information. Nous nous situons ainsi dans un paradigme. En informatique, nous travaillons à partir d'un syntagme qui est dans ce cas-ci, ces codes abstraits: le Cobol, le Fortran ou le Basic. Les déplacements-remplacements entre les signes, ces flip-flop qui sont la dynamique dans le circuit de la mémoire, créent un effet qui varie selon les rencontres; ces déplacements sont de l'ordre du paradigme. Les films conçus à l'aide d'un ordinateur démontrent le renversement de la lecture visuelle qui est paradigmatique. Les scènes existent et pourtant, elles ne sont pas réelles, physiques. Elles provoquent des effets sur les perceptions sensorielles du public ( ex.: le film Tron ).

La conception de la navette spatiale s'est faite à partir de simulation par ordinateur. On part du paradigme pour se concrétiser dans le réel.

Le théâtre, face à ce nouveau langage, est-il dépassé par les moyens électroniques? Quelle prospective pouvons-nous lire en nous basant sur les créations actuelles?

Aujourd'hui, le théâtre a emprunté la voie de la performance . Il intègre de plus en plus les dimensions spatio-temporelles de la performance, ainsi que ses outils, le cinéma, la vidéo. On ne peut

parler de théâtre, mais de spectacle multi-médias .

Le corps n'est plus glorification de la présence, mais simulacre de l'absence ; une surcharge de signes véhiculés par la nouvelle technologie sollicite tous les sens dans une expérience globale où manque en filigrane le souffle, le vibrato d'un texte social. Cette exacerbation de l'image, des signes, accentue l'absence d'un texte qui transporte ses effets, ses incidents pulsionnels dans une métaphysique de la présence. Le corps n'est plus que l'écran à cristaux liquides du vide, de l'absence , il est l'écho d'une mémoire amnésique, refermée sur elle-même. L'acteur a oublié le sens de son voyage, il ne possède que le véhicule et des instruments sophistiqués pour retrouver la trace ontologique , l'orbite qui le mène là où il doit se rendre. Il a perdu la carte et le texte. Il se concentre sur ce qu'il possède, la matérialité d'un possible dont son corps et ses inventions sont le simulacre de l' écho.

L'homme de théâtre expérimente de nouveaux éléments théâtraux correspondant à la réalité fictionnelle que l'homme occidental s'est créée. Nous vivons l'âge de l'oubli où tout est éphémère. Les performances actualisent l'incidence du désir, et la violence .Il ne faut pas oublier qu'à l'origine l'aire du théâtre était marquée par le sang des animaux sacrifiés. Par simulacre, l'acteur et le spectateur dans une séduction implicite font oeuvre d'anthropophagie pour inscrire dans un acte ritualisé le jeu de l'absence. Mais l'avenir du théâtre est son pouvoir de ritualiser ce vide, cette absence . Tout comme Cage qui fit du silence une représentation musicale, l'oubli et l'absence sont les trames du texte des spectacles post-modernes.

Vers les années soixante-dix, nous avons vu que les performances travaillaient la relation du corps dans l'espace. Les performances des années quatre-vingt considèrent le corps à la fois comme matériau, donc comme objet, mais aussi comme objet à programmer. Nous n'assistons plus à la représentation d'un théâtre de la mémoire mais à celle d'un théâtre de l'oubli.

Les performances multi-médias et les spectacles théâtraux font de l'oubli et de l'absence leur texte où se compose et s'annule leur démarche.

La manipulation du cliché dans les performances permet d'introduire le public dans un réseau de signifiants multiples. Un rite de transgression de ces référents s'accomplit pour produire, des effets de sens et de non-sens, des déplacements et des remplacements, donnant au spectateur une lecture plurielle des clichés, devenus des réseaux de signification.

La performance est un art de l'ellipse et nous rejoignons ainsi Lyotard dans sa notion de théâtre énergétique qui agence images, gestes, formes, mots dans une superposition discontinue, définissant ainsi une esthétique de la dispersion. Cette ellipse amène un clignotement de signes. La performance et les spectacles multi-médias se vivent d'affects à affects:

"la pensée post-moderne ayant défini la présence comme une impossibilité, un vide, à tel point que l'expérience esthétique s'est vue qualifiée d'attente angoissée, de suspension du sens. Une déroute perceptuelle permanente qui bat en brèche les schémas de la théâtralité, lesquels alimentaient le leurre d'une vérité à découvrir derrière les signes. Or

cette vérité aujourd'hui est fuyante, le récit n'étant plus là pour l'introduire." (1)

Le travail d'opacification du cliché, la ritualisation des mécanismes théâtraux et des technologies rappellent l'artiste à un travail de mémoire, il sera contraint de se rappeler dans son corps et dans l'iconicité de sa vie, le sens de sa démarche vers son propre paradigme: le saut de l'Ange dans l'inconnu qui n'est que l'écho intérieur de sa présence.

---

(1) La Performance : Un art de l'ellipse?, article de Chantal Boulanger paru dans *Vanguard*, février 1984, p. 25.

## BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin**, Le théâtre et son double, coll. "Idées", Gallimard, Paris, 1968, 246p.
- Artaud, Antonin**, Messages révolutionnaires, coll. "Idées", Gallimard, Paris, 1971, 150p.
- Artaud, Antonin**, Les Tarahumaras, coll. "idées", Gallimard, Paris, 1971, 120p.
- Barthes, Roland**, Essais critiques, coll. "Tel-Quel", éd. Seuil, Paris, 1964, 275p.
- Barthes, Roland**, L'empire des signes, coll. "Les sentiers de la création", Skira Flammarion, Paris, 1970, 120p.
- Barthes, Roland**, Le plaisir du texte, coll. Points, éd. Seuil, Paris, 1973, 105p.
- Bourcier, Paul**, Histoire de la danse en Occident, coll. Points, éd. Seuil, Paris, 1978, 312p.
- Caillois, Roger**, L'homme et le sacré, coll. "Idées", Gallimard, Paris, 1963, 246p.
- Cage, John**, Pour les oiseaux, coll. "Les bâtisseurs du XXe siècle", Belfond, Paris, 1976, 254p.
- Cazeneuve, Jean**, Les rites et la condition humaine, d'après des documents ethnographiques, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, 500p.
- Collectif**, Histoire des spectacles, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, sous la direction de Guy Dumur, Paris, 1965, 2010p.
- Collectif**, Les Voies de la création théâtrale, CNRS, Vol 1, Paris, 1970, 340p.
- Copferman, Emile**, La mise en crise théâtrale, éd. François Maspero/Cahiers libres, Paris, 1972, 245p.

- Corvin, Michel**, Le théâtre nouveau à l'étranger, coll."Que sais-je", P.U.F., Paris, 1964, 128p.
- Corvin, Michel**, Le théâtre nouveau en France, coll."Que sais-je", P.U.F., Paris, 1974, 126p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix**, Rhizome, les éditions de minuit, Paris, 1976, 74p.
- Deleuze, Gilles et Bene, Carmelo**, Superpositions, les éditions de minuit, Paris, 1979, 80p.
- Derrida, Jacques**, L'écriture et la différence, coll."Points", éd. Seuil, Paris, 1967, 435p.
- Dort, Bernard**, Théâtre réel, éd. Seuil, Paris, 1971, 299p.
- Duvignaud, Jean**, Fêtes et civilisations, Weber, Paris, 1974, 203p.
- Duvignaud, Jean**, Le théâtre et après, coll."Médiations", Gonthier, Paris, 1972, 148p.
- Eco, Umberto**, L'oeuvre ouverte, coll."Pierres Vives", Seuil, Paris, 1965, 316p.
- Eliade, Mircea**, Le sacré et le profane, coll."Idées", Gallimard, Paris, 1965, 186p.
- Girard, René**, La violence et le sacré, coll."Pluriel", éd. Grasset, Paris, 1972, 451p.
- Giraudon, René**, Démence et mort du théâtre. Faut-il dire adieu au théâtre?, coll."Mutations-Orientations", éd. Casterman/Poche, Paris, 1971, 150p.
- Goldberg, RoseLee**, Performance Live art 1909 to the Present, Thames and Hudson, NewYork, 1979, 128p.
- Haddad Rachid,Youssef**, L'art du conteur, l'art de l'acteur, éd. Cahiers théâtre Louvain, Belgique, 1982, 141p.

**Molinari, Cesare**, Theatre through the Ages, Mc Graw Hill Book Company, New York, 1972, 350p.

**Okakura, Kakuzo**, The book of tea, Dover publications, New York, 1964, 80p.

**Pavis, Patrice**, Problèmes de sémiologie théâtrale, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976, 167p.

**Pavis, Patrice**, Dictionnaire du théâtre, éd. sociales, Paris, 1980, 482p.

**Rey-Flaud, Henry**, Le cercle magique; essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Age, Gallimard, Paris, 1973, 335p.

**Simon, Alfred**, Les signes et les songes; essai sur le théâtre et la fête, coll."Esprit", éd. Seuil, Paris, 1976, 239p.

**Simon, Alfred**, Le théâtre à bout de souffle?, coll."Intervention", Seuil, Paris, 1979, 124p.

**Stanislavski, Constantin**, La formation de l'acteur, petite bibliothèque Payot, Paris, 1963, 311p.

**Ubersfeld, Anne**, Lire le théâtre, éd. sociales, Paris, 1978, 180p.

**Ubersfeld, Anne**, L'Ecole du spectateur, éd. sociales, Paris, 1981, 352 p.

**Veinstein, André**, La mise en scène théâtrale, éd. Flammarion, Paris, 1955, 394p.

### **Périodiques.**

**Jeu** no2, Montréal, 1976, La veillée:voies de recherche sur le travail de l'acteur, article de Gabriel Arcand, p.12-15.

**Jeu** no 3, été/automne, Montréal, 1976, A la question:Jean-Pierre Ronfard, article de Michel Beaulieu, p.62-70.

**Jeu** no 10, hiver, Montréal, 1979, Les jeux de l'espace, article de Serge Ouaknine, p.20-24.

**Jeu** no 11, printemps, Montréal, 1979, Acteurs et la ligue nationale d'improvisation, article de Joyce Cunningham et Paul Lefebvre, p.5-10.

**Jeu** no 12, été, Montréal, 1979, Pour les années 80, collectif, 270p.

**Jeu** no 14, 1980.1, L'Eskabel: dix ans de folie...ou presque, La représentation eskabélienne, articles de Michel Vaïs, Paul Lefebvre, Monique Duplantie, p. 42-78.

**Jeu** no 16, 1980.3, Performantes, article de Yolande Villemaire, p.175-177.

**Jeu** no 19, 1981.2, Performances, article de Claude Beausoleil, p.30.

**Jeu** no 20, 1981.3, La représentation post-moderne la fin de l'humanisme, article de Richard Schechner, p.35-52.

**Le Magazine Littéraire** no174, juin 1981, Paris, Dossier Jean Genêt, p.16-49.

**ELLE** no 2072, 23 septembre 1985, Paris, Le point sur l'acupuncture, article de Marie Renaudin, p.8-17.

**Obliques** no 10-11, Paris, 1976, Artaud., 234p.

**Traverses**, no 20, les éditions de minuit, Paris, 1980, La voix, 149p.

**Traverses**, no 21, les éditions de minuit, Paris, 1981, La cérémonie, 219p.

**Vanguard**, février 1984, La Performance: Un art de l'ellipse ?, article de Chantal Boulanger, p.25-33

**Véhicule Art**, Montréal, 1980, Performances Québec 1980, collectif, 30p.