

Création de danse : corps mécanique, corps esthétique

CHORÉGRAPHIE : LIFE



Photos : MLD

Corps en scène, enjeu de lutte et de pouvoir pour le comédien, pour la sage-femme

D'ABORD, LA QUESTION EST TOUJOURS

"comment on fait pour apprendre tout ça ?". Je réponds en général que c'est lorsque je sais tout que les vrais problèmes commencent. En fait cette réflexion n'est pas si innocente parce que cela implique que le regard que le public a sur le comédien est d'abord un travail de mémoire, on va dire mentale. Et là arrive la question, *"Qu'est-ce que veut dire interpréter : est-ce que c'est bien dire un texte, bien le phraser, mettre le bon sentiment au bon endroit, la respiration, la belle respiration au bon endroit ?"* Cela paraît un peu tout cela, généralement partagé. Et pourtant, si on part en quête de tout cela, on a fait du théâtre avant de savoir tout ça. J'arrive toujours à imaginer qu'un homme de Cro-Magnon ou de Néandertal allait chasser le mammoth, le dinosaure, courir par ci et par là et le soir devant tout le village, il va le représenter. Il ne va pas mettre de voix, il n'a même peut-être pas beaucoup de vocabulaire. Par contre il a un corps. Et il va mettre ce corps en scène. Et là, on est déjà sur un acte théâtral. On ne redit pas quelque chose, on représente, on montre. On commence à voir la représentation se modifier, évoluer. Si on regarde d'ailleurs tout ce qui est préhistorique, dans l'art rupestre, on a quelque chose de très scénique, de toujours montré dans le mouvement, ce fameux bœuf à huit pattes de la grotte de Lascaux, on le voit en train de courir, on a déjà l'idée que jouer c'est d'abord être en mouvement.

On va passer par quelques étapes, et pour commencer par le corps de tragédien antique. Le corps de tragédien antique est calé, droit, sur son *proscenium*, estrade sur l'*orchestra* où est le cœur. Il est l'image même de la religion, le lien entre le sol et les dieux. Il est droit, il montre la confrontation, l'affrontement entre le terrestre et le métaphysique.

Ce qui est intéressant est que tout le travail sur le personnage tragique est un travail divique, « *je veux égaler les dieux* ». À partir de là, j'entre en contact, en conflit avec eux et mon corps est puni. La punition est Antigone, par exemple. Ce n'est pas un simple acte divique, c'est un acte physique corporel. Et puis, il faut être vu quand vous n'êtes pas bien grand ; il y a obligation.

À l'inverse du tragédien, il y a le cœur, cette entité qui est au niveau de l'*orchestra*. Le cœur est un corps en lui-même, un corps constitué d'une multitude de corps ; deux corps qui ne forme plus qu'un. On est déjà sur quelque chose qui amène un élément intéressant, à savoir que ce cœur-corps est parfaitement rattaché au sol, il n'accédera jamais à la verticalité totale. Il va parler, il va danser, il va psalmodier, mais en même temps il est dans un statut social bien particulier. Il n'est pas acteur professionnel. Il est constitué des bourgeois d'Athènes à qui on a demandé de venir participer à la représentation. On le met là car il n'accédera jamais à ce lien sacré entre le terrestre et le métaphysique. Et on voit son corps comme une espèce d'entrave. Son corps l'entrave au sol, il ne décollera pas vers un destin tragique. Mais on a déjà dans l'idée que le corps représente quelque chose. On va faire un monde.

LL

Le cœur est un corps en lui-même, un corps constitué d'une multitude de corps ; deux corps qui ne forme plus qu'un.

77

Une vingtaine de siècles après, on en arrive au bel âge du XVII^e siècle, siècle par excellence du théâtre, de ce qu'on en dit à l'époque en tout cas.

Là, la littérature théâtrale va se construire sur une prise en compte du corps. J'en veux deux choses.

Dans Phèdre, je vis et je rougis... La passion de Phèdre ne passe pas par quelque chose d'intellectuel, c'est quelque chose de la tripe : elle a chaud, elle a froid, elle ne voit plus, elle n'en dort plus. Ce n'est pas une intellectualisation de la passion mais véritablement une corporisation de la passion.

Du point de vue comique, on a exactement la même chose chez Alceste : l'humeur ce n'est pas le caractère, c'est cette théorie qui naît en Angleterre et qui est une explication des dérèglements par des dérèglements de flux intérieurs, c'est-à-dire une construction non pas mentale mais physique. Il se passe quelque chose physiquement qui fait que le personnage exprime.

Ce XVII^e siècle met aussi en avant cette lutte fondamentale entre la raison et le corps. C'est le problème de Phèdre, elle ne peut pas s'empêcher de vivre cette passion mais sa raison a la lucidité de la lui faire comprendre comme une passion coupable. On est dans ce va-et-vient permanent entre le corps et la raison. Mais si à cette époque-là on avait mis véritablement le corps en avant, on était dans quelque chose du domaine du présent.

Le corps baroque, le corps maître sur l'esprit est l'image même du désordre. Impossibilité totale avec ce qui est en train de se passer politiquement, sociologiquement, économiquement à partir de 1760 : restauration de l'âge classique, de l'offre de la constance et de la permanence. Or le problème du corps est qu'il n'est pas dans la permanence, il naît, immature, il vieillit, il meurt. On ne peut admettre cela dans une époque où on se préoccupe de l'éternité.

Toute la problématique d'un personnage comme Don Juan : il est dans l'inconstance. Pourquoi être fidèle alors que tout s'en va. Toutes ces images du désordre sont toujours des images qui mettent le corps en avant et comme objet de subversion à l'ordre établi. L'humeur noire d'Alceste est un objet de subversion à cet ordre social parfaitement hypocrite établi. Don Juan est celui qui rentre de plein fouet dans l'organisation sociale religieuse et politique de son époque. Mais évidemment à corps perdu. Et à son corps défendant, engagé ensuite et précipité à la damnation et aux fers. Cette mise en avant de la parole du corps est complètement contraire au *cogito* cartésien, *je pense donc je suis*. Là, c'est *j'éprouve donc je suis*. On est quelque chose qui nous questionne entre le corps et la raison, quelles en sont les limites, comment cela fonctionne.

Tout cela entre en jeu pour les comédiens dans des conditions qui ne sont pas les plus optimums pour travailler. Ils jouent dans des anciens cours de tennis – le jeu de paume – avec l'avantage de gradins mais pas d'acoustique. Avec la bougie comme éclairage. On

“

Quand vous allez au théâtre, ne cherchez pas à comprendre, vous comprendrez demain... ressentez.

”

joue sur le premier tiers avant de la scène. Les notions de mise en scène sont réduites.

On va bien dire et non bien jouer. On est à la fois sur quelque chose qui met en place une expression du corps mais en même temps où le corps ne s'exprime pas. La comédie, oui, mais elle est considérée comme un genre mineur. La seule tolérée par la noblesse est la comédie ballet. Cela plaît au Roi. Cet acteur, Molière, qui est un des premiers acteurs corporels, formé par Scaramouche, les bateleurs du Pont Neuf, mais il n'est pas considéré comme un comédien ; il est un farceur. Culinaiement et théâtralement, ce qu'on met entre deux plats pour que cela tienne un petit peu...

La véritable prise en compte du corps du comédien, c'est la fin du XIX^e siècle où on comprend qu'il doit y avoir une formation corporelle dans la formation du comédien. Avant, on apprenait la bonne diction. Le théâtre de tradition japonaise et chinoise rend compte que les comédiens ont une pratique d'expression par le corps avant d'exprimer par la voix. Cela va aussi avec la volonté du spectacle total tel que Wagner le définit, celui qui va mener la poésie, la danse... et ce spectacle total, ensemble de corps mis en place, a un point de convergence qui est le corps du spectacle.

Le but du spectacle est d'agir sur le corps du spectateur, non pas sur son intellect. Quand vous allez au théâtre, ne cherchez pas à comprendre, vous comprendrez demain... ressentez. L'acte théâtral du comédien est là pour agir sur le corps du spectateur, sur son émotivité. Cela amène à convoquer le corps du spectateur comme un élément même de la représentation. Cela n'arrivera pas comme au début du XX^e siècle, où on en est encore à une répartition géographique de la salle de théâtre très délimitée : les comédiens sur le plateau, les spectateurs dans la salle. Maintenant, le comédien peut être dans la salle, des éléments du jeu peuvent être dans la salle. Il y a une explosion de ces limites. C'est véritablement une convocation du corps du spectateur dans l'espace théâtral, le corps espace. Donc on peut définir que le théâtre est la conjugaison des deux dimensions, l'esprit et le corps. On est à la frange de deux choses qui apparaissent au départ antinomiques, ou opposées.

Le corps est l'instrument premier du comédien, comme le danseur, comme le chanteur. On est à la fois le piano et l'instrumentiste. Cela s'entrechoque et parfois cela fait mal. Parce que le but de ce corps est de faire résonner le

mot d'une résonance musicale. Mais est-ce le corps qui résonne lui-même ou les mots que l'on fait résonner ?

Le premier enjeu de lutte et de pouvoir se joue là dans le comédien. Jovet disait : « *tout est suspect au théâtre, sauf le corps* ». Il va donc falloir trouver ou retrouver son propre corps en tant que comédien et bien sûr trouver le corps du personnage. Et vous rendre compte que ce que vous croisez d'abord, ce n'est pas une pensée, ce n'est pas une intelligence, c'est un corps. Un corps qui marche, qui avance, qui s'arrête, qui se tait, qui bouge... mais un corps.

La première émission est celle du corps, dans le regard. Ensuite la lecture de l'intériorité vient. On peut d'ailleurs faire une lecture de cette intériorité de l'être humain à partir de son corps. Les physiologistes l'ont fait. Le corps n'est-il pas déjà un certain nombre de signes ? D'ailleurs on disait : *le comédien est physiologique, il faut oublier le mental*. C'est-à-dire que si vous étiez un petit dodu d'un mètre cinquante, on ne vous imaginait pas jouer Hamlet. Or, qui dit qu'Hamlet ne l'était pas... Vous êtes un gros lymphatique et on vous demande de jouer un teigneux, un nerveux. Pourquoi ne le pourrait-on pas ? On vous catégorise en vous voyant arriver. Rappelez-vous le film où Louis Jovet est professeur de conservatoire, et la jeune première arrive ; ils sont tous en train de la lorgner... ingénue... jeune première... non, pas de voix... Alors qu'elle n'a même pas ouvert la bouche !

Le corps envoie un certain nombre d'informations. Ce personnage à jouer est construit sur des états et non des mots. *Je t'aime* ne sera pas dit deux fois de la même manière, et même à la même personne. Il suffit que vous ayez passé une bonne journée. Le mot est imprégné de ce que le corps a vécu dans la journée. Et cela, le comédien va devoir l'imaginer. Et même revenir à ce corps du personnage, ce qu'il était avant que l'histoire ne commence.

Il y a donc ensuite nécessité de travailler la pensée. Cette pensée va se situer dans le ventre, dans la sangle abdominale. Tout se passe là. Cette pensée, comme dit Victor Hugo, c'est le silence où on entend son corps créer. C'est sur cette pensée qu'il faut travailler. Alors, nouvel enjeu. Le théâtre devient le lieu de la pensée et du corps !

Enjeu de lutte car il va falloir faire abstraction de ce corps, le sien propre, de qui on est, car le comédien n'est pas la dame au camélia, n'est pas Don Juan... On est soi. Pourtant le public ne vous attend pas, vous. Il attend le corps du personnage. Et là se pose un problème, on ne peut pas incarner un personnage. Le personnage va s'incarner en nous.

Cela vous parle aussi à vous, sages-femmes. C'est-à-dire qu'on a quelque chose de connecté en nous qui va grossir, qui va nous bouffer, et qui va faire que notre corps va subir des modifications. Le propre du comédien est d'être désincarné, il n'a aucune forme de personnalité ; c'est la personne la plus banale que vous croiserez. C'est

Le comédien essaie de se faire oublier au maximum. C'est celui qui va permettre, en oubliant son propre corps, au corps du personnage d'exister.

une différence avec l'acteur. L'acteur est un mauvais comédien. L'acteur c'est celui qui agit sur son rôle, tire son rôle à lui. Au cinéma on écrit pour tel acteur ou telle actrice. On écrit un rôle façonné à ses possibilités, on écrit pour lui, pour elle. On en voit peu pouvoir jouer n'importe quelle pièce du répertoire. L'acteur ne joue que lui-même à travers un personnage. Le comédien essaie de se faire oublier au maximum. C'est celui qui va permettre, en oubliant son propre corps, au corps du personnage d'exister. Colette parle de la qualité principale du comédien comme l'effacement sur scène. On est là pour effacer notre corps et laisser éclater le corps du personnage à la face et à la rencontre du public. Cela demande de l'entraînement. C'est un art très ingrat.

Comme le danseur avec ses étirements, la cantatrice avec ses gammes, le comédien fait son *training* corporel, travaille sa respiration. Cette technique est dans quel but ? Car travail technique pour travail technique, cela n'amène pas à grand-chose. Cela doit amener à créer. Non pas un personnage, mais de l'émotion chez le spectateur. Pour ça on va travailler sur quelque chose de fondamental, la respiration, cette belle colonne, bien plantée, on verticalise et on se sent alors en communication. C'est pour cela qu'il est très difficile à un comédien de jouer couché... les pieds en l'air dans les étriers !

Imagine alors que pour faire un bébé, cela ne doit pas être plus évident... debout ou accroupie est beaucoup plus facile... Ce travail s'est beaucoup inspiré de la médecine et des techniques orientales de relaxation extrême. Tous les exercices du matin sont de faire le vide pour faire le plein. On va passer un grand moment où, si cela donne l'impression de pas grand-chose, intérieurement il s'en passe beaucoup. On passe du temps à écouter pour essayer de se laver de tout ce qui s'est passé auparavant et d'accueillir tout ce qui peut arriver comme sensation, de renvoi de son corps disponible. Et ce travail est aussi de s'écarter de toute forme de ce qu'on appellerait la concentration.

C'est mauvais de dire qu'un comédien se concentre, c'est-à-dire, point *alpha* et *oméga* de l'histoire, tout se rapporte à lui... Or il est en rapport aux autres, à son partenaire. Il n'est pas là pour se concentrer mais pour