



Fig. 5: Théâtre nô - *Ondine*, texte de Ikuo Homma, mise en scène de Naohiko Umewaka, Maison de la culture du Japon, Paris, 11 décembre 2015. Photographie : Pierre Grosbois.

L'ESPACE DES APPARITIONS

« Le théâtre, ce n'est pas l'espace des apparences, c'est l'espace des apparitions. »

Antonin ARTAUD.

Il est des formes théâtrales où tout s'ordonne autour de ce que l'acteur est capable d'évoquer, grâce à la virtuosité de son art. Cela fut le cas pendant des siècles pour le théâtre antique. Sur la *skene*, par la force du geste et la puissance du langage, l'acteur donnait à imaginer les lieux de l'action. Il en va toujours de même aujourd'hui pour les grandes formes traditionnelles de théâtre de l'Orient qui n'ont pas recours à un dispositif visant à reconstruire de façon plus ou moins réaliste le lieu des actions dramatiques. L'espace scénique des acteurs orientaux se caractérise par un fond de scène fixe : soit celui de la scène fermée du nô ou de l'opéra de Pékin, soit le décor de plein air constitué par les murs d'un temple, les maisons d'un village, ou encore plus simplement un rideau suspendu entre deux arbres, comme pour le kathakali indien, les danses balinaises et plus généralement tous les théâtres dansés du Sud-Est asiatique.

L'acteur, maître du temps et de l'espace

Une fois l'aire de jeu sanctifiée, l'acteur oriental va pouvoir *apparaître*, et déployer par son jeu l'espace fictif de l'action théâtrale. Dans ce type de théâtre, on raconte avec trois fois rien — quelques costumes immuables à la beauté

fastueuse, des masques et de rares accessoires — des histoires fabuleuses, des récits de batailles, de voyages, d'amours vécues aux quatre coins du ciel et de la terre. Les spectateurs se projettent sans difficulté dans les espaces pluriels de la fiction : ici, nous sommes dans une forêt, puis en moins de temps qu'il ne faut pour le dire au bord d'une rivière, et puis à l'intérieur d'un palais somptueux. François Cheng évoque ainsi dans son roman *Le Dit de Tianyi* une représentation traditionnelle de théâtre chinois :

« Moi qui voyais une pièce de théâtre pour la première fois, je pus constater avec quelle liberté l'acteur se jouait de l'espace et du temps! Une jambe levée, il franchit le seuil de sa maison. Un coup de fouet, il voyage à cheval. Le dos courbé, le voici vingt ans après. En somme, il n'y a pas d'espace ni de temps, seulement un être vivant qui se meut, et l'espace-temps naît avec lui. Il suffit donc d'un carré nu, de quelques mètres, pour que tous les rêves et toutes les passions de l'homme soient représentés⁹¹. »

Le plus souvent de simples accessoires scéniques — une table et deux chaises dans l'opéra de Pékin — suffisent pour déployer devant le spectateur la plus formidable fantasmagorie de lieux et de situations. Et cela, grâce à l'art de l'acteur capable de les évoquer à travers les actions et réactions de son propre corps. Pensons par exemple aux fameuses scènes, dites « dans le noir », de l'opéra de Pékin, qui en réalité se déroulent en pleine lumière, et dans lesquelles les acteurs simulent des obstacles et engagent des duels sans se voir.

Toutes ces formes théâtrales démontrent — s'il en était besoin — que l'acteur a ce pouvoir de donner vie à l'invisible. Souvenons-nous de ce qu'Henri Michaux écrit à propos de l'acteur chinois :

« Si l'acteur Chinois a besoin d'un grand espace, il regarde au loin, tout simplement ; et qui regarderait au loin s'il n'y avait pas d'horizon ? Quand une femme doit coudre un vêtement, elle se met à coudre aussitôt. L'air pur seul erre entre ses doigts [...] »

Quand on lui voit verser, avec le plus grand soin, d'un broc inexistant, de l'eau inexiste, sur un linge inexistant comme il se doit faire, l'existence de cette eau, non apparue, et pourtant évidente, devient en quelque sorte hallucinatoire et si l'acteur laisse tomber le broc (inexistant) et qu'on est au premier rang, on se sent éclaboussé avec lui⁹². »

91. François CHENG, *Le Dit de Tianyi*, Albin Michel, 1998, p. 27.

92. Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, dans *Œuvres complètes*, t. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, pp. 379-380.

Le costume, dans cette scénographie de l'acteur en mouvement, joue un rôle essentiel car outre qu'il indique d'emblée le statut, le caractère et la fonction dramatique du personnage, il permet de structurer l'espace. Propriété de l'acteur, comme c'était le cas d'ailleurs en Occident jusqu'au XIX^e siècle, le costume ne vient pas seulement apporter un plaisir visuel de proportion, de couleurs, il n'est pas conçu uniquement comme un embellissement. Sa fonction est de transformer le corps de l'acteur en une véritable scénographie miniature. En Orient, il est considéré, à l'égal du masque, comme un partenaire. Un *partenaire vivant*. Il aide le corps de l'acteur en rendant concret les équilibres ou déséquilibres, les tensions dynamiques. Il lui permet d'architecturer son corps dans l'espace et d'écrire, précisément, les éléments significatifs de son récit. Comme l'écrit Eugenio Barba :

« Le costume devient une "prothèse" (l'expression est de Grotowski dans les premières années du Teatr Laboratorium) qui aide le corps de l'acteur, le dilate et le cache en le transformant constamment. Alors l'effet de puissance et d'énergie que l'acteur est susceptible de mettre en œuvre se trouve renforcé et ravivé par les métamorphoses du costume lui-même dans une relation d'échange réciproque entre l'acteur-corps, l'acteur-costume, l'acteur dans le costume⁹³. »

Pour représenter, ou pour signifier l'espace, l'Occident a eu recours à une autre convention, que l'on pourrait qualifier de *scénographie verbale*. Nous faisons ici référence à l'appel aux pouvoirs de l'imagination des spectateurs pour pallier aux insuffisances de la scène, comme Shakespeare nous y invite, non sans humour, dans le Prologue d'*Henry V*:

« Mais, doux amis, pardonnez
 À ces esprits frustes, terre à terre, qui ont osé
 Porter sur ce tréteau indigne
 Un aussi grand sujet. Cette arène pour combats de coqs peut-elle contenir
 Les vastes champs de France ? Ou pouvons-nous faire entrer
 Dans ce O de bois les casques
 Qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt ?
 [...]
 Suppléez à nos imperfections par vos pensées :
 Divisez chaque soldat en mille,
 Et créez une armée imaginaire.

93. Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE, *L'Énergie qui danse*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2008, pp. 230-239 (231).

Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez.
 Imprimez leurs fiers sabots dans le sol qui les porte.
 Car c'est à vos pensées maintenant d'équiper nos rois,
 De les porter ici et là, franchissant les époques,
 Resserrant les exploits de tant d'années
 En une heure de sablier⁹⁴ [...] »

C'est au spectateur de se hisser à la fonction de scénographe du spectacle et de devenir lui aussi, grâce au pouvoir de l'imagination, le maître du temps et de l'espace.

Un plateau nu pour magnifier l'acteur

L'acteur n'a besoin pour déployer toutes les ressources de son art que d'un simple « Carré nu », comme le dit François Cheng. « Carré nu » qui n'est pas sans évoquer le « tréneau nu » de Jacques Copeau (1879-1949) qui a été l'emblème de la révolution théâtrale entreprise avec son théâtre du Vieux-Colombier.

Dès le début de son aventure, en 1913, Copeau a cherché à dégager la scène de tout ce qui pouvait étouffer l'acteur. Mû par cette exigence, il développa la radicalité de sa conception jusqu'à revendiquer une scène vide afin que le spectateur puisse mieux entendre le texte : encombré, le plateau du théâtre ne permet pas pour Copeau « de laisser souffler l'esprit⁹⁵ » qui ne peut s'incarner que par l'acteur, placé dans un « magnifique espace vide⁹⁶ ». Copeau précise que cette « nudité » était comprise des gens les plus simples : « On m'a raconté qu'un jour, dans un café voisin du théâtre, un ouvrier faisait publiquement l'éloge de cette grande économie d'accessoires qui lui semblait être le mérite de notre scène : "Il y a des fois, disait-il, où ils n'ont même pas de chaises. Ils s'assoient par terre. Alors comme il n'y a rien, ça fait que tu vois les mots"⁹⁷. »

94. William SHAKESPEARE, *Henry V*, traduction de Jean-Michel Déprats, dans *Oeuvres complètes IV*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008, pp. 731-732.

95. Jacques COPEAU, « Conférence du Vieux-Colombier de 1933 », cité par Maurice JACQUEMONT, « Souvenirs... À bâton rompu... », dans *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries*, n° 34, 1995, p. 18.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

Il convient de préciser que Copeau va à l'encontre du mouvement général de l'esthétique scénographique de l'époque. Les recherches de Craig sur l'espace — ainsi que celles d'Appia — mettent en effet l'accent sur la puissance de l'espace architecturé, dégagé des conventions pesantes de l'espace pictural. Craig cherche à réaliser, dans ses scénographies, le mouvement à l'état pur, qui, pour lui, ne peut venir du corps de l'acteur, mais bien plutôt des masses architectoniques structurant l'espace. Il ébauche ce qu'il appellera « une symphonie de formes mobiles », ses fameux *screens* (ou écrans, paravents) et rêve d'une « cinéétique mobile » réalisée par le déplacement de ses écrans. La lumière prend alors une place importante afin de donner vie et mouvement à ces plans architecturés et participer de cette nouvelle « magie » rendue possible par les avancées technologiques.

L'acteur, dans ces recherches sur l'espace, est le grand absent. Il n'apparaît dans les fameuses gravures de Craig qu'en silhouette, écrasé par les masses sombres des *screens*. C'est que Craig — tout comme les scénographes de sa génération — ne part pas du corps de l'acteur. Celui-ci n'est d'ailleurs pas, à ses yeux, un matériau valable pour l'art. Il serait même un obstacle qu'il faut contourner, cacher au besoin (ce sera en grande partie la fonction du masque), car le corps physique de l'acteur est toujours prêt à nous trahir en imposant sa contingence là où « l'Art » exige la quête de l'inchangé. Jugé trop « naturel », le corps est rejeté par Craig en même temps que l'esthétique réaliste avec laquelle il l'associe.

Les principales différences de conception théâtrale entre Craig et Copeau tournent autour de la place de l'acteur. « *You believe in the actor, I do not*⁹⁸ », dira Craig à Copeau en guise de conclusion à leurs interminables discussions sur l'art du théâtre lors de la venue de celui-ci à Florence en octobre 1915. Cette opposition quant à la place de l'acteur dans le renouveau de l'art théâtral sera le marqueur principal des deux principales directions prises par la scénographie au xx^e siècle :

D'un côté, les recherches autonomes sur les possibilités plastiques de l'espace scénique, qui engendrent une esthétique du visuel et du spectaculaire dans laquelle la lumière aura une place déterminante.

De l'autre, une scénographie partant des pouvoirs suggestifs de l'acteur.

98. Propos de Gordon CRAIG rapporté dans Jacques COPEAU, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, coll. « Pratique du théâtre », Gallimard N.R.F., Paris, 1999, p. 68.

Cette seconde voie, ouverte par Copeau, trouve un aboutissement dans le travail scénographique mené par Guy-Claude François⁹⁹ auprès d'Ariane Mnouchkine, au sein du Théâtre du Soleil. Ensemble, spectacle après spectacle, ils ont cherché à définir dans le lieu fixe de la troupe à la Cartoucherie cet « espace unique » dont rêvait Copeau où l'on puisse jouer toutes les pièces, tragédies comme comédies. Un « espace idéal, comme le dit Mnouchkine, qui permettrait toutes les apparitions¹⁰⁰ ».

Après le cycle des *Shakespeare*, en 1984, ils ont concrétisé cette recherche en construisant pour le spectacle *Sihanouk* un espace scénique fixe qui n'a pratiquement pas changé jusqu'à aujourd'hui. Il y a eu certes des transformations selon les nécessités de chaque spectacle, avec des variations notamment sur la matière du sol et le travail renouvelé du fond de scène ainsi que des murs latéraux, mais dans une relation spatiale scène-salle identique, et un plateau toujours aussi dépouillé. « Chaque scénographie, écrit Guy-Claude François, est établie sur les bases de l'ancien spectacle, qui lui-même s'est réalisé à partir du précédent¹⁰¹. » Il y a ainsi, à travers ces couches superposées, une sorte d'« archéologie vivante » des spectacles qui reste perceptible. C'est dans cet « espace unique » que Mnouchkine a joué les tragédies de l'histoire contemporaine écrites par Hélène Cixous, les tragédies grecques des *Atrides*, le *Tartuffe* de Molière et de nombreuses créations collectives, comme dernièrement *Une chambre en Inde* (2016).

Ce phénomène est observable également au théâtre des Bouffes du Nord de Peter Brook. Cet espace, qui a l'air immuable, tout en étant nouveau à chaque fois, intègre toujours des éléments des spectacles antérieurs, comme un palimpseste spatial. Le vide de la scène — en prenant ce terme « vide » dans le sens de la philosophie orientale, plus comme le résultat d'un acquis que comme un point de départ¹⁰² — est ici travaillé minutieusement, sensuellement même, pour devenir un lieu de concentration capable

99. Guy-Claude François (1940-2014) a été durant plus de 40 ans le scénographe du Théâtre du Soleil (il est entré dans la compagnie en 1968).

100. Propos d'Ariane MNOUCHKINE, dans « Rêver à un espace qui permettrait toutes les apparitions », entretien entre Guy-Claude François et Ariane Mnouchkine mené par Béatrice Picon-Vallin, site du Théâtre du Soleil <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php>>. Consulté le 7 février 2019.

101. *Ibid.*

102. Voir Georges BANU, « Vidée la scène vide? », dans *Scénographie, 40 ans de création*, sous la direction de Luc BOUCRIS, Jean-François DUSIGNE, Romain FOHR, coll. « Ex machina », L'Entretemps, Montpellier, 2010, pp. 16-19.

d'exalter au mieux la puissance du jeu de l'acteur. Et l'acteur, chez Brook, participe toujours à l'invention d'un espace vivant, celui de la pensée et de l'imagination, qui se crée, se transforme et se tisse avec les spectateurs durant tout le spectacle.

L'espace des métamorphoses

Antoine Vitez aimait par-dessus tout la salle de répétition, là où le théâtre naît à partir du seul jeu de l'acteur. Il disait y avoir puisé ses plus beaux moments de théâtre. C'est que l'acteur, dans la salle de répétition, fait advenir le monde entier sur scène. Il prend l'unique chaise du lieu pour en faire le trône de Richard III, qui devient ensuite la chaise longue où Arkadina se repose au début de l'acte II de *La Mouette*. L'acteur passe de façon fulgurante d'un lieu à un autre et plie la temporalité à sa convenance. Il y est souverain.

C'est pour cela que Vitez aimait tant l'École, « le plus beau théâtre du monde¹⁰³ », ce lieu où l'exercice n'a d'autre finalité que l'exercice et où tout est relatif. « S'y livrer. Comme un exercice médiumnique¹⁰⁴ », écrit-il dans ses notes de travail. Et plus loin : « [Il faut partir] du corps de l'acteur et de son travail, de sa simple présence sur scène, de son existence insoluble¹⁰⁵. »

Improviser pour l'acteur, c'est retrouver le terrain d'aventure de l'enfance, le terrain vague que l'on peuple seulement de ce que l'on projette. C'est ainsi que durant plusieurs mois nous avons improvisé au Théâtre du Soleil et inventé les espaces des six pièces qui devaient constituer au début des répétitions le cycle des *Shakespeare*, mêlant comédies et tragédies historiques¹⁰⁶. Mnouchkine conseillait aux acteurs de ne pas trop s'occuper des mots, nous n'apprenions pas le texte par cœur par exemple, mais de vivre chaque situation et action pleinement, en faisant exister, à travers nos corps, le palais du roi Richard, la taverne de Falstaff, la chambre d'Olivia et les jardins du duc Orsino.

103. Antoine VITEZ, « Réflexions sur l'école », dans *Écrits sur le théâtre*, vol. I. L'École, P.O.L., Paris, 1994, p. 237.

104. *Id.*, p. 238.

105. *Ibid.*

106. Comme il a été indiqué précédemment, l'auteur faisait partie de la troupe du Théâtre du Soleil au moment de la création du cycle *Shakespeare* (1981-1984).

Des conventions arrivaient vite, comme dans tous les jeux. Pour les scènes d'intérieur, par exemple, des tapis venaient délimiter l'aire scénique. En dehors du tapis, le personnage retrouvait l'espace extérieur. Pour jouer les chevaux, le principe métonymique a prévalu : les rênes du cheval suffisaient. Quand l'acteur prenait en main une lanière en tissu (nous utilisions les ceintures des arts martiaux), il était à cheval ; qu'il la lance à terre, il en était descendu. La chevauchée quant à elle traduisait l'état du personnage, le rythme du cheval manifestant corporellement ses passions.

Cet espace vide de la salle de répétition, où de simples tapis coco étaient déployés, a été gardé tel quel ensuite dans les spectacles, si ce n'est que Guy-Claude François est venu structurer le sol par des lignes verticales noires en caoutchouc pour des raisons essentiellement graphiques et a travaillé plastiquement le fond de scène avec de somptueuses toiles de soie teintes qui rythmaient en se déployant le déroulement dramatique et sur lesquelles des évocations d'espace étaient figurées à la feuille d'or.

Dans la démarche théâtrale de Peter Brook, l'acteur est également associé, dès le début des répétitions, à l'invention et à l'expérimentation des enjeux scénographiques. Toutefois, au préalable, il envisage le plus souvent, avec sa scénographe Chloé Obolensky, diverses possibilités qui serviront de cadre expérimental pour éprouver la justesse des espaces de jeu :

« Non seulement le meilleur travail avant les répétitions d'un metteur en scène et d'un décorateur reste limité et subjectif — mais, pire encore, il impose aux acteurs des formes extrêmement rigides, que ce soit dans l'action scénique ou dans les costumes, et il peut souvent détruire ou empêcher leur épanouissement. Aussi la méthode de travail juste nécessite-t-elle un savant dosage, pour lequel il n'y a aucune règle, et qui change à chaque fois, entre ce qui doit être préparé et ce qui peut sans dommage être laissé ouvert¹⁰⁷. »

Pour l'approche scénographique de *La Tempête* de Shakespeare¹⁰⁸, Brook voulait se dégager de sa première mise en scène à Stratford où il avait adopté le point de vue le plus souvent admis selon lequel *La Tempête* serait une pièce spectaculaire et devait donc être traitée par une mise en scène à effets. Brook voulait cette fois en dégager ses qualités plus profondes.

107. Peter BROOK, *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, coll. « Fiction et Cie », Seuil, 1992, p. 227.

108. William SHAKESPEARE, *La Tempête*, mise en scène de Peter Brook, création aux Bouffes du Nord, 1990.

L'île dont il est question dans la pièce n'était pas pour Shakespeare une île réelle ; elle n'avait aucun enracinement réaliste, ni géographique ni historique. Pourquoi dès lors ne pas la représenter par une métaphore, ou un symbole. Brook a alors pensé à un jardin zen, où l'on peut suggérer une île par un rocher et de l'eau, avec à côté des galets secs. Mais très vite, l'expérimentation de cette idée a révélé ses inconvénients : il est inconfortable en effet pour les acteurs de marcher sur des galets et le bruit s'avérait gênant et source de distraction.

Il y a dans *La Tempête* des problèmes scénographiques de taille : comment passer par exemple de l'île de Prospéro à la pleine mer où a lieu le naufrage, et comment représenter celui-ci ? En artiste pragmatique, Brook aime recourir à l'expérimentation du plateau en travaillant directement avec ses acteurs, car il se méfie des « belles idées » et leur préfère les trouvailles inattendues qui peuvent surgir au cours d'improvisations. Pour mener à bien ces essais, Chloé Obolensky avait préparé, selon son habitude, et pour le premier jour des répétitions, non pas des éléments scéniques, mais des « possibilités » scéniques : « [...] des cordes pendant du plafond, des échelles, des planches, des morceaux de bois, des valises. Et aussi des tapis, des tas de terre de différentes couleurs, des bêches et des pelles¹⁰⁹. »

Chaque scène fut improvisée un nombre incalculable de fois, les acteurs étant encouragés, en toute liberté, à faire des propositions d'espace à partir des outils mis à leur disposition :

« Nous avons donc inventé ; nous avons essayé, cherché, discuté. La première scène, le naufrage, fut attaquée d'au moins vingt manières différentes. On a pris des planches pour évoquer le pont du navire, portées par les acteurs et placées sur leurs genoux pour créer les angles aigus d'un pont incliné. Ariel et les esprits exécutaient des tas d'acrobates lançant un bateau miniature par-dessus les têtes des acteurs, écrasant le bateau sous une pierre ou le faisant couler dans un seau d'eau¹¹⁰. »

Tout paraissait enthousiasmant sur le moment, mais peu convainquant le lendemain. Pour autant, Brook considère ce travail préparatoire avec les acteurs comme une étape indispensable : outre la cohésion et l'investissement créatif de toute l'équipe, il permet d'ouvrir le champ des possibles. La seule discussion avec sa scénographe ne lui aurait jamais permis d'imaginer

109. Peter BROOK, *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, op. cit., p. 231.

110. *Id.*, p. 232.

certaines transpositions scéniques. Bakary Sangaré, par exemple, a eu l'idée de porter un bateau miniature sur la tête, et cette trouvaille a été gardée pour l'entrée d'Ariel. De la même manière, les planches de bois évoquant le navire ont donné l'idée à Chloé Obolensky de travailler avec seulement des bambous tenus à l'horizontale par les comédiens pour évoquer le bateau et la tempête.

Le scénographe a donc un travail essentiel dans ce processus de création basé sur les improvisations des acteurs : il se nourrit de ce qu'il voit, et propose en retour des solutions adaptées à la recherche en cours. Celles-ci porteront essentiellement, chez Brook comme chez Mnouchkine, sur le traitement du sol et du fond de scène. Ce sont en effet les deux paramètres de l'espace scénique sur lequel le scénographe devra en priorité travailler dans cette perspective de renforcer la puissance expressive de l'acteur¹¹¹.

Le travail sur le sol témoigne d'un désir d'enracinement de l'acte théâtral. Comme il y a une raréfaction de tout élément décoratif, le sol est ce qui peut le mieux suggérer l'univers du spectacle : chez Brook, cela va se marquer le plus souvent par un lien avec les éléments naturels : la terre, le sable, les galets ou le minéral, la boue parfois ; chez Mnouchkine, la dimension métaphorique l'emportera le plus souvent : tapis coco ou plateau en bois, voire en brique. De plus, le sol interagit avec l'acteur. Il a, comme le remarque justement Georges Banu, une double fonction : « s'il aide à créer une ambiance, il intervient aussi pour moduler une présence corporelle¹¹². » Le sol influe en effet considérablement sur la démarche des comédiens : « Elle est rapide, légère sur les tapis, plus lourde et appuyée sur la terre¹¹³. » Grâce au sol, le personnage et l'acteur s'inscrivent pleinement dans le lieu.

Si le sol permet au comédien de s'enraciner, le fond permet au corps de l'acteur de se dessiner. Il fonctionne comme appui plastique, comme écran et cadre, et donne une structure rythmique au mouvement de l'acteur. Ainsi le corps ne se perd pas dans une étendue illimitée. La toile ou le mur de fond détache l'acteur du milieu environnant et l'aide à ce que ses forces

111. Nous suivons en cela l'analyse de Georges BANU, dans *Vers un théâtre premier*, édition augmentée, coll. « Points », Seuil, Paris, 2005, pp. 38-39.

112. *Id.*, p. 39.

113. *Ibid.*

ne se diluent pas : « Le fond aide à concentrer l'espace qui, insiste Brook, ne doit jamais apparaître comme centrifuge. L'existence de cette frontière qu'est le fond lui permet de s'organiser, d'être centripète¹¹⁴. »

Ces espaces horizontaux et verticaux permettent au scénographe d'inscrire plastiquement, par le travail sur les matières, les patines et les couleurs, l'univers propre à chaque spectacle. Dans le cycle des *Shakespeare* du Théâtre du Soleil, Guy-Claude François avait réalisé des dizaines de toiles de soie teintes, qui tombaient dans un bruissement très sensuel à chaque fin de scène : parfois il n'y avait qu'une tonalité de couleur, agissant de façon suggestive, ou l'inscription à la feuille d'or de soleils levants ou couchants dans la tradition japonaise. Voici ce que dit le scénographe à ce sujet :

« Pour moi, leur chute comme leur matière sont aussi importantes que ce qu'elles représentent. Par exemple l'idée de mettre de la feuille d'or sur de la soie est bonne ; la matière métallique a tendance à faire oublier l'aspect peut-être artificiel, peut-être léger, peut-être superficiel, que peut avoir une toile de soie. Les gens ne savent pas que c'est de la feuille d'or, du métal, mais ils sentent qu'il y a quelque chose qui ne trompe pas. Le résultat n'aurait pas été de même avec de la peinture d'or. Il existe des choses sur lesquelles on ne peut pas tricher ; plus exactement, le théâtre étant une grande tricherie, disons que c'est avec cette tricherie-là qu'il ne faut pas tricher¹¹⁵. »

Le « carré nu » de l'acteur chinois, le « tréteau » de Copeau, l'« espace vide » de Brook, la salle de répétition de Vitez ou « l'espace des apparitions » de Mnouchkine, il s'agit toujours d'opérer un retour à l'essentiel : à la force métaphorique du corps de l'acteur qui n'est jamais seulement là où il est, qui donne à voir, à imaginer, à rêver. Vêtu avec faste, ou réduit comme chez Meyerhold à l'impersonnalité d'un bleu de travail, glorifié ou nu, le corps de l'acteur en scène est le creuset à partir duquel se déploient, ou non, tous les espaces imaginaires possibles. L'espace vivant pour l'acteur est avant tout l'espace mental de la pensée et de l'imagination, sans cesse en mouvement et apte aux métamorphoses.

114. *Ibid.*

115. Entretien avec Guy-Claude FRANÇOIS, revue *Fruits*, n° 2-3, P.U.V., Paris, juin 1984, p. 61.

MILLE VOIX EN UNE

« On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. »

Henri MICHAUX.

En rêve, une journaliste d'émission radiophonique me demande, ainsi qu'à deux autres comédiens, de nous préparer à parler avec la voix de nos personnages et d'expliquer comment nous faisons pour arriver à passer de notre voix personnelle à celle de l'être de fiction. J'indique à cette jeune femme que je ne peux pas répondre à cette question, car il y a là quelque chose de mystérieux. Mais elle insiste, et veut que nous donnions à l'antenne quelques échantillons des voix de nos personnages. J'essaye alors de retrouver la voix caverneuse du Duc d'York¹³²... mais cela me paraît une tromperie, comme si cette voix ne nous appartenait pas. Nous ne pouvions qu'en donner un aperçu grossier, mensonger. Nous courions même le risque d'avilir le personnage. Non, décidément, et cela me révoltait presque maintenant, il ne fallait pas recourir à ces pratiques de dupes, et pour ma part je m'y refusais.

132. Personnage de *Richard II* de William Shakespeare, joué au Théâtre du Soleil, 1981.

D'où vient la voix du personnage, de la marionnette, du masque, du clown? John Arnold, à 18 ans, jouait sous un masque en bois dans le cycle des *Shakespeare* au Théâtre du Soleil et parlait avec une voix d'outre-tombe qu'il ne se connaissait pas, qu'il disait ne pouvoir retrouver hors de la scène et sans le masque. Le masque « parlait » en lui. John, jeune acteur sans formation vocale, était secoué intérieurement par ce qui lui arrivait. Il était dissocié, un peu comme Norm Bates à la fin du film *Psychose* d'Hitchcock qui laisse parler en lui sa mère et entre en dialogue avec elle, comme un ventriloque peut le faire.

« L'admirable Mikhaïl Tchekhov n'avait aucune voix », rapporte Meyerhold pour dire sa méfiance envers les qualités vocales qui peuvent selon lui « aider un acteur ou le perdre¹³³ ». Car le risque est grand que ce soit la voix qui domine l'acteur. Il devient alors un déclamateur. L'acteur doit *convoquer* des voix. S'il ne parle qu'avec sa voix, il fait l'acteur. On l'entend, lui.

Une voix est bien plus unique que l'empreinte digitale. J'entends la voix d'une personne et je peux à coup sûr la reconnaître. Le théâtre ajoute à cette assurance le trouble de l'indistinct, reconnaître la voix d'un acteur mais à travers le filtre d'un personnage qui nous est étranger, de sorte que cette voix nous est à la fois proche et lointaine, reconnue mais nouvelle, altérée, troublée, défigurée, composite, sans identité définie. « Qui est là? », « Personne » répond Ulysse au cyclope : dans ce « Personne » résonnent toutes les voix que convoque le théâtre.

Qu'est-ce que la *persona*? L'absence de voix personnelle. Sous le masque antique, l'acteur ne faisait pas entendre sa voix afin de mieux être traversé par celle des autres. Peut-être est-ce la raison pour laquelle ces spectacles étaient joués par deux ou trois acteurs seulement. Ils étaient ainsi tenus de faire appel à des voix multiples pour créer toutes les couleurs de l'arc-en-ciel de leurs personnages.

La voix se travaille avec d'infinies précautions. Chaque voix est singulière, unique comme une monade. Rien de plus affreux que ces voix trafiquées, déformées, uniformisées, standardisées (les voix horribles des doublages). L'apprentissage du langage articulé nous

133. Vsevolod MEYERHOLD, *Vsevolod Meyerhold*, coll. « Mettre en scène », choix de textes et traduction Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 185.

coupe peu à peu de cet « enfant polyglotte » que nous étions, de ce chant qu'il y avait en nous au départ, avant le langage, comme si cette voix profondément enfouie était plus proche que les mots partagés par tous, et révélait la personne, le je, et non le moi. L'acteur est à l'écoute de ces vibrations d'infini qui passent dans la voix et nous relient à l'*infans*, cet être d'avant le langage, ouvert à la pluralité sonore.

Les voix sont sans pourquoi : certaines rassurent, font naître un sourire, d'autres nous rétractent sur nous-même; certaines nous emportent au loin, légères et caressantes, d'autres nous « cassent les oreilles », nous transpercent de leurs aigus irritants.

Comment travailler la voix du masque? Qu'est-ce qu'une voix masquée? Mieux vaut oublier ces questions. Quand le masque existe, la voix survient. Elle ne se cherche pas, elle s'impose.

Strehler disait qu'Arlequin n'avait pas une voix, mais qu'il en avait mille. Mille sentiments, mille expressions du corps, mille voix en une.

La voix fait surgir des fantômes. Elle leur donne forme et existence. Elle crée un monde. « Raconte-moi une histoire » disais-je à ma grand-mère quand j'étais malade, enfant, et que je devais rester une longue semaine au lit. Je m'accrochais à sa voix, montais dans la barque et partais en mer... son souffle était le plus délicieux des vents.

J'aime écouter les voix. Dans le travail de direction d'acteur, je ressens par l'écoute si l'accroche est juste au plus profond du corps. Inutile de regarder, cela passe par la qualité de la vibration du son, du battement rythmique du cœur. Cela ne ment pas. Dans mes mises en scène, c'est pareil. Je préfère ajuster les antennes intérieures par l'écoute. J'entre dans la salle, au cours d'une représentation, pour ressentir si l'énergie du spectacle circule dans la salle, si le courant passe, et j'écoute les voix, leurs impulsions passionnées, leurs accents de vérité. Je reconnaiss trop bien ce qui est mécanique, sans vie, usé jusqu'à la corde. Comment est-ce ce soir? J'espère ressentir la justesse d'une voix qui s'avance, risquée, sur le fil tendu de l'émotion... en être ému et rassuré, momentanément du moins.

La voix de Barbara. Voix de la Pythie de Delphes. Une voix qui sort de l'antre de son masque de chair sculpté par l'artiste, blanc sur noir. Blanc le visage, noir les cheveux, noir les yeux, noir le piano. Un

piano-masque sacré où elle se cache pour se livrer. Sa voix est tour à tour caressante, charmeuse, furieuse, éhontée, enfantine, fragile, mystérieuse, magique, barbare, au bord du chavirement et de l'extase. Une voix folle, qui monte aussi haut dans les cimes des aigus, jusqu'au cri, qu'elle dévale les précipices rauques, les gouffres et les abysses noirs. Sa voix est son timonier pour braver les tempêtes. Barbara est une mystique de la voix ; *Nantes* est sa première station du chemin de croix. C'est cette chanson qui lui a fait trouver sa voix, inconnue jusqu'alors, sa voix de messagère des solitudes et des douleurs.