

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PASSAGES :

L'ORCHESTRATION DES SOLITUDES
OU LA SCÈNE COMPOSÉE PAR LE RYTHME

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

SOPHIE ROULEAU

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à tous les passeurs et passagers engagés dans la création de *Passages*: Anrea, Danika, Catherine, Marie-Hélène, Marie-Ève, Simon, Patricia, Noë, Aude et Julie. Merci d'avoir fait de ce projet un espace de confiance et de plaisir, un espace d'« incertitude intrépide ».

Merci aux nombreuses personnes qui, par leurs coups de pouce ponctuels et leurs encouragements, soutiennent notre travail. Je pense notamment à Marie-Claude Lefebvre, pour l'appui et la présence de spectacle en spectacle; à François Gélinas, pour les photos magnifiques, à Rose Normandin, pour la captation et le superbe montage vidéo.

Merci à mes deux « théoriciennes » préférées, Jessie Mill et Edwige Perrot, irremplaçables complices dans l'aventure de la recherche et source constante d'inspiration, pour l'amitié vigilante et généreuse.

Merci à mes parents, véritables proches malgré la distance, pour le soutien et la confiance indéfectibles, pour n'avoir jamais attendu de moi que j'aie là où mes pas me portent.

Merci à mon fils, Clarence-Olivier, pour l'étonnement et le bonheur de chaque jour, pour me ramener toujours à l'essentiel.

Merci à Noë encore, allié de tous les instants, complice de mes joies comme de mes déroutes, pour tout cela, et tout le reste.

Merci à Frédéric Maurin, directeur de recherche, premier de tous les passeurs, pour l'attention portée à chaque détail et la présence à chaque instant. Pour l'écoute.

Merci, finalement, à tous ceux qui, de près ou de loin, ont permis aux questions et intuitions solitaires de se multiplier et de résonner encore et encore.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
COMPOSER EN SCÈNE, COMPOSER LA SCÈNE.....	7
1.1 Du devenir de la scène, de la scène en devenir.....	7
1.1.1 Le doute jeté sur la mise en scène.....	8
1.1.2 Du signe au sensible, de l'écriture au poème.....	10
1.1.3 Composer la scène.....	14
1.2 La composition scénique : précédents historiques.....	18
1.2.1 La construction dressée contre la composition.....	18
1.2.2. Kandinsky et la composition : du pictural vers le musical.....	21
1.3 La composition scénique : de la symphonie à la polyphonie.....	26
1.3.1 A-centrer la scène.....	28
1.3.2 Constellations.....	30
1.3.3 La composition polyphonique ou le « System of layers ».....	32
1.3.4 Rhizome.....	34
CHAPITRE II	
ORCHESTRER LES SOLITUDES.....	38
2.1 Le rythme selon Henri Meschonnic : de la poésie au théâtre.....	38
2.1.1 « Le rythme sans mesure ».....	39
2.1.2 Le rythme comme passage.....	40
2.1.3 La physique du rythme.....	42

2.2 La répétition.....	47
2.2.1 L'encore et le déjà : la scène sur le champ de la mémoire.....	48
2.2.2 Les modalités de la répétition : de l'écho à la reprise.....	49
2.2.3 Le tournoiement, la ritournelle.....	51
2.2.4 Fuites et poursuites : de la ritournelle à la fugue.....	53
2.2.5 Répétitions linguistiques.....	54
2.2.6 La chute des saints.....	58
2.2.7 De la répétition à la musique.....	60
2.3 La choralité.....	62
2.3.1 « Seuls ensemble » : la choralité et les interprètes.....	63
2.3.2 Les devenirs, la ligne de fuite.....	66
2.3.3 L'écoute.....	68
CONCLUSION.....	73
APPENDICE : L'ÉQUIPE DE <i>PASSAGES</i>	77
RÉFÉRENCES.....	78

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création se propose de réfléchir sur les modalités permettant d'appréhender la scène à l'écart du régime traditionnel de la mimésis dramatique et de la logique narrative et linéaire, non dans le rejet du texte mais avec le désir de le traiter comme un matériau paritaire parmi tant d'autres, afin que la scène s'ordonne comme l'espace d'une *composition polyphonique*. Notre volonté était d'interroger comment, en l'absence d'une structure et d'un discours prédéterminés, pouvaient s'assembler les différentes composantes scéniques en un ensemble qui préserve la disparité des fragments et la multiplicité de la scène.

L'hypothèse explorée lors de la création de l'essai scénique *Passages*, et qui fait l'objet de la présente réflexion, est que le *rythme*, opérant le passage à un « code représentatif musical » (Maryvonne Saison), est l'instance qui fraie la voie à une *orchestration* de la scène et de ses composantes multidisciplinaires (jeu, mais aussi danse, arts visuels et chant classique). À la scène, la prégnance du modèle musical prend sa source dans les expérimentations effectuées par Wassily Kandinsky (qu'il nomme précisément « compositions scéniques »), et elle est à l'œuvre notamment dans les pratiques qui forment le corpus étudié : le « premier » Robert Wilson (jusqu'au début des années 1980), Pina Bausch et Claude Régy.

À la lumière de ces pratiques, et de notre création, nous nous proposons d'étudier, dans un premier chapitre, le paradigme pictural et, surtout, le paradigme musical de la *composition*, notion confrontée à celles de mise en scène et d'écriture, de construction et de collage. Cette composition scénique, telle qu'elle se présente chez Bausch et Wilson et telle que nous avons tenté de l'ébaucher dans *Passages*, est de l'ordre du rhizome (Gilles Deleuze). Dans un deuxième chapitre, l'analyse porte sur le concept-clé de *rythme*, comme le théorise Henri Meschonnic, ainsi que sur les notions corollaires de répétition, de choralité et d'écoute.

Souhaitant résister à toute séparation théorie / pratique, les réflexions tirées de l'expérience de création ont été incorporées au texte en fonction de leur pertinence, et mises en perspective (ou en regard, en parallèle, en opposition le cas échéant) avec le corpus étudié.

Mots-clés : composition scénique, rythme, répétition, choralité, polyphonie, rhizome.

Je te copie ce que je sais qui n'est chaque fois qu'un fragment
De ce que je connais de nous c'est toujours un autre fragment

Il n'y a pas de tout sinon nous ensemble allant inachevés.

Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*

INTRODUCTION

Je sens que ce que je cherche avec conviction je ne
peux pas savoir ce que c'est. Je pense que je ne dois pas
savoir ce que c'est. C'est en ne le voyant jamais à
découvert que je le connais le mieux. Comme des
échanges sous la mer.

Claude Régy, *Espaces Perdus*.

Lorsque tu affirmes, tu interrogues encore.

Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*

Toute recherche, toute création est traversée de questions, comme hantée par des questions entêtantes qui se renvoient les unes les autres en écho et se propagent en tous sens, tel un *rhizome*¹. Des questions qui s'entêtent, qui vous tiennent tête, qui crient parfois à tue-tête et vous font tourner la tête (il faut d'ailleurs faire attention à ne pas la perdre), qui vous poussent à explorer sans relâche et dans toutes les directions: qui dit « *re-cherche* », dit chercher et chercher encore. Ces questions qui nous peuplent, la recherche vise non pas tant à les résoudre, qu'à les faire proliférer comme du chiendent : « Beaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête, mais le cerveau lui-même est une herbe beaucoup plus qu'un arbre. » (Deleuze, 1980, p. 24) Ces questions fourmillantes, donc, viennent d'ailleurs et vont ailleurs, tracé sinueux d'une ligne sans point de départ ni point d'arrivée identifiables. La recherche, la création est un passage dont on ne connaît ni l'origine ni la destination : « Penser à des lieux pour des aventuriers. Des nomades. » (Régy, 1998, p. 135)² Ligne continue mais non

¹ La notion de « rhizome », telle que théorisée par Gilles Deleuze, est au cœur de la présente recherche-crédation. Elle sera approfondie dans le mémoire et mise en perspective avec l'essai scénique, qui se veut lui-même rhizomatique.

² À rapprocher du concept de nomadisme, fondamental dans la pensée de Deleuze, lui-même fréquemment qualifié de « philosophe nomade ».

linéaire, la recherche se compose de proche en proche, et se poursuit de création en création, à travers des questions qui débordent, insistent et subsistent, tout en ne cessant de se transformer.

Ainsi, le présent travail, dont la création *Passages* constitue l'essai scénique, s'inscrit en prolongement des questionnements persistants qui ont animé notre spectacle précédent, *Tailladés*.³ Collage de fragments textuels décomposés⁴ et de séquences gestuelles et chorales, *Tailladés* s'est ébauché autour d'un cri⁵ : cri de détresse et d'indignation à la fois, celui de l'enfant égaré dans un monde lui-même désorienté et désordonné, enfant qui n'arrive plus à croire aux contes de fées, dérouté face à l'irréparable « désenchantement » du monde, sommé de « [prendre] en acte [le] fait *qu'il n'y a pas* de structures, de valeurs, de lois objectives, mais que tout est posé et créé par l'homme (au moins en ce qui concerne le domaine du sens) ». (Vattimo, cité par Saison, 1998, p. 40. C'est l'auteur qui souligne.) Nous ne croyions plus à la mise en scène des histoires, la représentation elle-même nous semblait un fard trop épais appliqué à la hâte sur un visage en ruines qu'il ne parvenait même plus à masquer. Cherchant à retrouver sur l'espace d'une scène quelque chose du monde tel que nous le ressentions, tel que nous en sommes – pluriel, éclaté, *a-signifiant* –, nous éprouvions la nécessité de dés-inventer/ré-inventer notre rapport au monde dans une expérience sensible. Nous voulions assembler des fragments hétérogènes pour questionner la fragmentation du monde (que la mondialisation n'aurait rendue que plus évidente), son impossible unité, l'impossible union avec l'autre, ces marques de l'époque qui nous a vus grandir et qui sont inscrites en nous : « L'œuvre d'art (et tout particulièrement l'œuvre scénique) n'est ni pure ni autonome : elle naît insérée dans une réalité [...] et se présente toujours comme une

³ Le spectacle *Tailladés* a été créé à l'UQÀM au printemps 2004, dans le cadre du cours *Production Libre*, et repris un an plus tard au Festival Vue sur la Relève.

⁴ Extraits notamment empruntés à Sarah Kane (*4.48 Psychose, Manque*), Peter Handke (*Gaspard*), et Alessandro Baricco (le roman *City*, dont d'autres fragments ont par ailleurs été incorporés à *Passages*).

⁵ « Cri : Échec du langage rationnel et analytique. Manière de dire qu'on ne peut pas dire. » (Valéry) Et qu'on ne peut pas ne pas dire, aurions-nous envie d'ajouter.

“modalité de compréhension” de soi et du monde, ou plus encore comme une modalité d’interrogation sur la construction possible de soi et du monde. » (Saison, 1998, p. 25)

Sans linéarité narrative ni finalité synthétique, ébauché depuis le plateau et à partir de ses composantes multidisciplinaires, dérogeant aux modalités de la représentation traditionnelle fondée sur le texte et/ou le discours, l’essai scénique *Passages* s’inscrit dans le vaste territoire du « théâtre postdramatique », suivant l’expression forgée par Hans-Thies Lehmann dans l’essai éponyme. Cependant, et bien qu’elle permette la mise en relief d’une tendance qui s’est généralisée à partir des années 1970, cette expression demeure pour plusieurs sujette à caution : « le théâtre, en tout ou en partie, a été “postdramatique” avant même que le dramatique ait été théorisé, et il l’est demeuré parallèlement à l’émergence du dramatique. Il n’y a donc plus lieu de le dire “post -”, comme il n’y a plus lieu de le lier nécessairement, ou essentiellement, au “dramatique ”. » (Biet et Triau, p. 928-929) En entretenant les nouvelles pratiques scéniques dans un rapport au dramatique (même si c’est pour les en distinguer), ce vocable ne permet pas d’appréhender autrement ce qui, potentiellement, *fait œuvre* dans chaque œuvre : sa / ses spécificité(s).

Rendre compte de l’éclatement (du monde, puis de la scène) ou de l’effondrement d’un modèle ne suffit pas. Notre intention, dans l’élaboration de cette recherche-crédation, a donc été d’appréhender la scène non pas contre, mais à *l’écart* du régime traditionnel de la mimésis dramatique et de la logique narrative (et linéaire). Cependant, quelle autre logique que celle de l’éclatement du drame, de la mise en cause de la représentation peut sous-tendre le geste scénique? Comment préserver l’hétérogénéité et la multiplicité tout en échappant à *l’aliénation de l’après*, qui ne consisterait qu’à dire et redire la perte irréversible de l’ensemble et la finalité de l’émiettement ? Comment parvenir à être ensemble sans se nier, dans le maintien des différences, et à *partir des singularités*? Est-il possible de penser la disparité pour elle-même, comme un autre type d’« unité », comme quelque chose qui relèverait d’un « chaos composé » (Deleuze)?

Le postulat à la base de cette recherche-crédation est que le théâtre, en deuil de la représentation, doit puiser à d’autres modèles pour se réinventer. Pour approcher la scène

autrement, nous avons besoin de l'énoncer autrement : « Par le système même d'une langue inchangée, se réinstalle l'emprise de la chose. » (Régy, 1998, p. 83) Nous ressentions ainsi la nécessité de questionner d'autres modalités de parole, d'autres façons de penser la présence, le corps, la voix, l'espace et le temps. Déjà, lors de la création de *Tailladés*, et plus encore lors de la reprise du spectacle, au-delà de la discontinuité et du morcellement manifestes, nous cherchions à dépasser la fragmentation, afin que la scène s'ordonne comme l'espace d'une *composition polyphonique*, notion qui fera l'objet du premier chapitre. L'intuition issue de cette expérience, et que nous avons voulu approfondir dans le cadre de cette recherche-création, est que le *rythme*, opérant le passage à un code représentatif « *musical* » (Saison, 1998, p. 72), fraie la voie à une *orchestration* de la scène et de ses composantes plurielles. À ces deux concepts-clés de composition et de rythme sont liées deux notions essentielles : la choralité et la répétition.

Notre démarche repose sur une interpénétration constante de la réflexion théorique et de cette pensée en acte qu'est la création. La dimension multidisciplinaire de notre recherche-création étant fondamentale, nous avons privilégié la collaboration avec des personnes issues de différents champs artistiques, qui, par leur expérience spécifique, nous ont permis de pousser plus avant notre projet. Ainsi, pour la création de *Passages*, nous avons pu compter sur l'apport d'une artiste visuelle et d'une compositrice musicienne, tandis que l'équipe des interprètes⁶ comprenait deux danseuses et trois acteurs dont un chanteur classique.⁷ La période d'exploration en atelier, qui s'est étalée sur plus de six mois, s'est articulée autour de deux visées importantes: d'une part, développer avec toute l'équipe une même poétique scénique, centrée sur la notion de rythme et ses principaux corollaires (répétition, choralité et écoute); et d'autre part, explorer le vaste territoire de la mémoire, dans toute son envergure et ses ramifications, selon la même poétique, et donc sans le confort d'une structure préétablie ou d'un discours prédéterminé.

⁶ Parce qu'il recoupe à la fois la danse, la musique et le théâtre, nous préférons employer le terme « interprète » plutôt que celui d'« acteur ».

⁷ Voir l'appendice pour la liste complète de l'équipe de *Passages*.

La mémoire, peuplée de fragments épars et de traces mouvantes, est un paysage en constante recomposition : en ce sens, elle fait véritablement écho aux préoccupations qui sous-tendent notre recherche. Pour l'élaboration de *Passages*, elle constituait non pas un thème, mais plutôt un continent inconnu, un espace in(dé)fini que nous avons exploré dans toutes les directions à la fois : recherches iconographiques, musicales et textuelles, lectures théoriques, objets personnels et souvenirs individuels... Puisqu'il existe aussi une mémoire du corps très importante qui peut être ravivée par les sensations, nous avons travaillé avec ces éléments primordiaux que sont l'eau et la terre, lesquels se sont révélés une ressource inépuisable pour la création⁸.

Sans « parler de » la mémoire, *Passages* est empreint du processus mnésique, dans lequel des traces se composent et se recomposent continuellement, par d'incessants jeux d'écho, dans des rapports dépourvus de causalité, mais sensibles et fugitifs. Pour la création de l'essai scénique, nous avons ainsi cherché à permettre la circulation entre des éléments hétérogènes, plutôt que d'en systématiser les relations, ce qui serait revenu à figer le sens. C'est pourquoi nous avons trouvé dans la notion de *rhizome*, développée par Gilles Deleuze, un terrain fertile pour explorer encore davantage l'indétermination et la continuité des rapports entre les fragments, lesquels sont précisément générés par le rythme.

La notion de rythme, qui constitue la pierre angulaire de notre recherche-crédation dans la mesure où elle est intrinsèquement liée au modèle musical et permet de s'écarter du régime traditionnel de la représentation, a fait l'objet d'une analyse approfondie à partir de la pensée d'Henri Meschonnic, laquelle sera exposée au second chapitre. Meschonnic, en dissociant le rythme de la structure métrique, propose de l'envisager comme « continu de la parole ». (Meschonnic, in Derrey, 1995, p. 106) Cette pensée renouvelée du rythme, dont le cœur est le mouvement – le passage –, (a) fait écho à la circulation que nous avons souhaité privilégier, non seulement entre les fragments, mais à l'intérieur de chacun d'entre eux. Cette volonté de

⁸ Bien que présente tout au long des explorations, l'eau a finalement été supprimée de la composition finale, qu'elle hante néanmoins, comme un spectre.

privilégier le rythme appelait inévitablement une ouverture constante aux possibles qui émergeaient au fil du processus. Il s'agissait donc pour nous d'être à l'*écoute*, de nous imprégner non seulement de ce qui était issu des explorations et des lectures, mais aussi de tout élément ou événement extérieur (rencontres, discussions, rêves, spectacles, etc.) : tout était matériau, tout était matière à ouvrir le sens.

CHAPITRE I

COMPOSER EN SCÈNE, COMPOSER LA SCÈNE

L'art prend un morceau de chaos dans un cadre,
pour former un chaos composé qui devient sensible.

Gilles Deleuze et Félix Guattari

1.1 Du devenir de la scène, de la scène en devenir

Au théâtre, le XXe siècle est incontestablement celui de la mise en scène. De son apparition à la fin du XIXe siècle (avec, entre autres, le naturalisme d'Antoine, le symbolisme de Lugné-Poe, suivi peu après de Craig et d'Appia, de Meyerhold, etc.) à sa consécration généralisée autour des années 1960 (notamment chez Brook, Mnouchkine, Chéreau, et Vitez, pour s'en tenir à des emblèmes français), le metteur en scène a progressivement détrôné l'auteur pour s'imposer non seulement comme interprète, mais comme le véritable « créateur » du théâtre. S'immisçant entre la page et le plateau, le metteur en scène va peu à peu bâtir son empire, repoussant toujours davantage les limites du territoire occupé, jusqu'à régner en maître sur la scène, désormais le « centre de l'édifice de la représentation théâtrale ». (Biet et Triau, 2006, p. 656) Or, si l'avènement de la mise en scène s'amorce avec la reconnaissance de l'écart entre le texte dramatique et sa concrétisation scénique, il n'en demeure pas moins que l'autonomie de la scène (ainsi apparemment consacrée) reste toute relative, puisque le texte constitue toujours « le principe de la représentation » (Biet et Triau,

2006, p. 657)¹ : aussi vaudrait-il sans doute mieux parler, à propos de la mise en scène, de régence plutôt que d'indépendance. D'ailleurs, l'expression même de « mise en scène » est en soi hautement révélatrice de cette interdépendance de la scène et du texte. La notion de mise en scène, parce qu'elle désigne justement le transfert à la scène de représentations extra-scéniques, coïncide avec la conception traditionnelle du théâtre comme art de la représentation et avec l'acception de la scène comme espace d'un remplacement d'une réalité externe (fictionnelle ou non) : « le théâtre est et n'est qu'un microcosme et [...] il ne saurait être qu'un signe du macrocosme. Tout au théâtre, dès lors, n'est que substituts, déplacements, décalages, prélèvements, valant-pour, autrement dit métaphores et métonymies [...] [La théâtralité] est à la fois une marque, un manque et un masque. » (Corvin, 1991, p. 821)

1.1.1 Le doute jeté sur la mise en scène

Cependant, à partir des années 1970², c'est précisément de cette fonction de « masque » que le théâtre va chercher à se détourner : « Le signe (Peirce) est quelque chose qui remplace autre chose pour quelqu'un. Or la modernité de cette fin de siècle consiste en ceci : il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont; le remplacement, et par conséquent le sens, est lui-même un substitut pour le déplacement. » (Lyotard, 1994, p. 91)³ Puisque tout n'est toujours que représentation, nécessairement toute imitation n'est jamais que copie d'une copie : s'impose alors le constat qu'il n'y a *pas* d'« original » à imiter, parce

¹ C'est d'ailleurs ce contre quoi s'est insurgé Artaud, notamment, dès les années 1920. Mais à l'époque il est néanmoins resté peu entendu.

² Comme le mentionnent notamment Lyotard et Lehmann, la mise en cause des principes de la représentation au théâtre prend racine dans certaines des avant-gardes historiques, notamment chez Artaud. Cependant, c'est à partir des années 1970 que celle-ci s'est radicalement imposée sur les scènes. Notons que le théâtre, sous ce rapport, est manifestement en retard par rapport aux autres arts...

³ Dans *L'impureté*, Guy Scarpetta, soulignant l'entrée de l'art dans « l'ère du simulacre généralisé », remarquait la même mutation des perceptions : « tout est artifice, rien n'est à prendre au premier degré – il n'y a pas de métalangage parce qu'il n'y a *que* du métalangage. » (1985, p. 382 et p. 29)

qu'il n'y pas d'original extérieur à la représentation ni indépendant de celle-ci, rien qui puisse s'y soustraire. Le « réel » ne se capture jamais qu'à partir d'un filtre, celui de la langue ou celui de nos propres yeux, il constitue en quelque sorte l'ombre de la représentation, il en est indissociable. Ce constat a une implication fondamentale pour le théâtre, puisque c'est la notion même de *mimésis*, entendue au sens aristotélicien (mais aussi platonicien) d'« imitation », qui est dès lors mise en cause :

Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif : supposons qu'un peintre « représente » un oiseau ; en fait, c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur. Si bien que l'imitation se détruit d'elle-même, pour autant que celui qui imite entre sans le savoir dans un devenir, qui se conjugue avec le devenir sans le savoir de ce qu'il imite. On n'imite donc que si l'on rate, quand on rate. [...] (Deleuze, 1980, p. 374)

Ainsi, à la logique de la « lieu-tenance » et du remplacement, se substitue une poétique du transit, un « théâtre énergétique » (Lyotard), où les éléments en présence « [...] coexistent, indépendants, comme des investissements transitoires, composant fortuitement une *constellation* arrêtée pour un instant, multiplicité actuelle de pauses dans la circulation d'énergie ». (1994, p. 97. Nous soulignons.) Dans ce contexte, la notion de « mise en scène » se voit évidemment invalidée : il n'y a plus rien à « mettre en scène » dans ces formes d'art (chez Robert Wilson, ou Pina Bausch, par exemple). Plus de texte à représenter, plus de message à transmettre par les signes ; voire : plus aucun signe. La mise en cause de la représentation, gagnant finalement le théâtre, y provoque une déflagration qui fait éclater le modèle dramatique et pulvérise le noyau textuel : « comme à l'instant d'une explosion contenue, les particules d'une unité antérieure éclatent en diverses directions et constituent ainsi des *constellations* différentes, à distances variées du centre d'origine. » (Lehmann, p. 12. Nous soulignons.)⁴ Ces « particules » ainsi libérées de la matrice textuelle, le théâtre, dégagé de sa traditionnelle hiérarchie, va alors reconsidérer les liens qu'il tisse avec les autres arts. Ainsi apparaît une pluralité de nouvelles formes et de pratiques scéniques où se croisent autrement théâtre, danse, musique, arts plastiques et médiatiques, performance.

⁴ Notons au passage la récurrence, chez Lehmann et chez Lyotard, de l'expression « constellation ». Voir *infra*, p. 30-31.

L'essai scénique *Passages* s'inscrit au cœur de cette mouvance. Créé en collaboration avec des artistes de différentes disciplines, *Passages* se veut une orchestration de la scène et de ses composantes potentiellement multidisciplinaires, où le texte n'est qu'un matériau paritaire parmi tant d'autres. Au carrefour de la danse, du théâtre et de la musique, *Passages* entrecroise des séquences très physiques, des moments chorégraphiés, des partitions vocales (sons psalmodiés, chansons parodiées, paroles dites) et des leitmotive gestuels, musicaux et textuels (des fragments empruntés à Gertrude Stein, Jean-Luc Lagarce et Alessandro Baricco). Sur la scène, les cinq interprètes explorent le vaste territoire d'une mémoire qu'ils réinventent à chaque pas. Une mémoire à la fois intime et collective, où s'enchevêtrent le passé et l'avenir, où s'entrecroisent toutes les histoires – les petites comme les grandes. *Passages*, part du désir non de *parler de* la mémoire, mais de l'articuler par la scène, par toutes les composantes de la scène – et ce sans primauté. Corps et voix, mot et musique, objet et lumière, tout est matériau, tout signifie ensemble, il n'existe pas de séparation entre les différentes expressions scéniques. Les interprètes se tiennent côte à côte sur la scène, à chaque instant : tous ont le même statut. Ils n'incarnent rien, aucun « personnage » : ce sont des présences, des états, des énergies, comme Régy, toute(s) proportion(s) gardée(s), parle « des forces de présence et des circulations de forces ». (1998, p. 69) Sur la scène, les interprètes sont eux-mêmes et, en même temps, toujours autre chose qu'eux-mêmes, puisque toujours en devenir; ils se pénètrent des gestes qu'ils esquissent et des mots qu'ils portent, ils émettent des forces et sont traversés par des forces⁵.

1.1.2 Du signe au sensible, de l'écriture au poème

De plus en plus, à la notion de mise en scène se substitue celle d'« écriture scénique » pour désigner la création d'un univers sensible et autonome. Défendue par plusieurs, et notamment par Bruno Tackels (dont nous reprenons en substance les propos, puisqu'ils nous

⁵ Nous reviendrons sur cette question au prochain chapitre, lorsque nous aborderons la question de la choralité et de l'écoute, notamment.

semblent représentatifs d'un point de vue récurrent), l'écriture scénique désignerait de nos jours l'apparition d'un texte nouveau, élaboré « avec des signes qui viennent du plateau ». Ainsi, cette « écriture », « donnant son congé à la hiérarchie des genres (qui traduit justement l'hégémonie du texte prescriptif) », serait ouverte à toutes les expressions artistiques. Elle serait donc « écriture » sans trace écrite (en cela c'est bien d'une métaphore de l'écriture qu'il s'agit, ou à tout le moins d'une extension radicale de sa définition)⁶, mais empruntant à tous les codes, suivant l'optique que « *tout* élément signifiant peut prendre sa place dans le travail de la scène ». (Tackels, 2005, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.)

Toutefois, l'expression même d'« écriture scénique » nous semble douteuse : tout se passe en effet comme si le théâtre, même dans sa volonté d'émancipation de la littérature, ne parvenait pas à se penser lui-même autrement qu'en fonction de ce dont il entend s'émanciper. Car, quoi qu'on en dise, le terme sous-entend, par son origine linguistique, le maintien du théâtre dans la logique (sémiotique) de l'écriture. Sous l'égide de l'écriture, l'expérience scénique, quand bien même elle ne se fonderait plus sur un texte à mettre en scène, demeure (en apparence) le lieu de la discursivité, puisque la sensation y paraît toujours subordonnée à la signification : « [L'écrivain scénique] inscrit et articule le sens à travers diverses matières, [...] qui peuvent se lire sur la scène comme se lit un livre ouvert par son lecteur [...] au travers de mots qu'elle produit elle-même. » (Tackels, 2005, p. 16) L'emploi de l'expression « écriture scénique » n'est donc pas sans conséquences. Au contraire, il conditionne le regard posé sur les nouvelles propositions scéniques⁷. Car si ces pratiques sont encore « écriture » même en l'absence de tout texte, et bien qu'elles soient en rupture avec le « théâtre dramatique de la *mimesis* » (p. 12), forcément elles sont à lire autant qu'à voir : il est donc légitime de les réintégrer dans une (traditionnelle) perspective sémiotique. Ce que l'expression d'« écriture scénique » semble induire, c'est l'idée que le théâtre, que tout

⁶ Bien que Bruno Tackels affirme le caractère « non métaphorique » de l'écriture scénique. (2005, p.16)

⁷ Bruno Tackels mentionne notamment le travail de François Tanguy, Joseph Nadj, Jan Fabre et Romeo Castellucci.

théâtre, est nécessairement de l'ordre de la communication, et que, en conséquence, il faut chercher à y débusquer le sens au cœur du sensible⁸.

Or, ce ne sont plus des codes figés et des signes à décoder que le théâtre propose sur la scène, mais une « circulation d'énergie », quelque chose qui passe, et qui fait advenir sans rien figurer, ou du moins sans établir un sens comme le feraient des mots, car, ici, le sens n'est pas le fondement, mais un des effets potentiels du sensible. Contrairement à ce que laisse entendre le terme d'« écriture », dans les pratiques post- ou non-dramatiques la signification cède le pas à la *sensation*, dont Deleuze nous rappelle qu'elle est « ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter ». (1996, p. 27) Cette formule correspond parfaitement à l'esprit de *Passages* qui récuse toute linéarité narrative et se veut d'abord une adresse aux sens, à tous les sens, comme en témoigne notamment la présence sur scène de ces trois îlots de terre noire, où les interprètes jouent, marchent, dansent, tombent, creusent, se cachent... Une grande importance est accordée aux textures des matériaux (les livres colorés, avec leur couverture usée, la robe de papier, fragile et diaphane, sur laquelle dansait une lumière colorée, etc.), aux voix et aux sons (le souffle, les murmures étouffés, les airs psalmodiés ou beuglés dans un sceau, mais aussi le bruit des pages lentement déchirées, le crépitement du feu de Bengale, repris sur la bande sonore, notamment), à la couleur (le rouge vif des bottes de pluie sur la terre noire), au positionnement des corps dans l'espace, à la précision de chaque geste et de chaque regard (deux uniques regards sont échangés entre les interprètes durant tout le spectacle⁹). *Passages* est un entrelacs d'événements sensibles qui surviennent comme d'eux-mêmes, sans raison ni pourquoi, comme dans cette séquence où, l'une des interprètes commençant à s'esclaffer, le rire se communique d'un interprète à l'autre, sans autre motivation que le potentiel de contamination qui lui est inhérent, jusqu'à gagner éventuellement les spectateurs, circulant comme une onde. À l'écart de tout sens figé, la scène se présente comme un vaste réseau où

⁸ Cette conception du théâtre est solidement ancrée dans les esprits, comme nous avons pu le constater par le nombre de spectateurs qui, au sujet de *Passages*, nous ont affirmé, presque en s'excusant : « J'ai bien aimé, mais... je n'ai pas tout compris ». À quoi nous leur répondions de ne pas s'inquiéter, puisque nous non plus, nous n'avions pas tout compris.

⁹ Voir *infra*, p. 68-72.

circulent des forces, des variations d'énergie: « Ici, la trace n'est pas la trace sensible d'un insensible, et qui mettrait sur sa voie ou sur sa piste (qui indiquerait le sens vers un Sens) : elle est le *tracé* ou le *tracement* (du) sensible, en tant que sens même. » (Nancy, 1994, p. 129. C'est l'auteur qui souligne.)¹⁰

D'ailleurs, Bruno Tackels lui-même reconnaît, dans les propositions scéniques contemporaines, le passage à un « théâtre *énergétique*¹¹ où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens, pour ouvrir un registre infiniment plus large, un champ libre et *polyphonique*¹² ». (Tackels, 2005, p. 18. Nous soulignons.) Paradoxalement, il dévoile ainsi l'argument qui, nous semble-t-il, invalide définitivement la notion d'écriture scénique : si la scène est d'abord le lieu de « forces en présence », c'est précisément parce qu'elle n'est plus celui du signe, d'une écriture donnée à lire. D'autant plus qu'en réalité cette écriture scénique « polyphonique » n'invite peut-être pas tant à un acte de lecture qu'elle ne commande à chaque spectateur sa réécriture¹³ : « Dans la mesure où l'"écriture scénique" fait jouer différents codes entre eux, échappant à la linéarité et à l'univocité, elle se subdivise en elle-même et entraîne le réagencement, la reconfiguration, la réécriture des données. On assiste alors à l'ouverture d'une infinité potentielle de sens, qui place l'"écriture scénique" dans un perpétuel devenir. » (Maurin, in Le Pillouër, p. 217)

Puisque l'« écriture scénique », générant d'incessantes réécritures, se réinvente continuellement chez les spectateurs, il serait plus approprié, pour mieux la désigner, de la nommer *poème*, selon l'acception étymologique de ce mot qui signifie « création ». C'est

¹⁰ Nous pourrions rapprocher ici la pensée de Nancy de celle de Deleuze, qui nous exhorte à « [f]aire la carte, pas le calque ». (Deleuze, 1980, p. 20)

¹¹ Rappelons que l'expression est de Lyotard.

¹² Nous reviendrons sur cette notion importante dans la deuxième partie du présent chapitre.

¹³ C'est aussi ce que nous semble induire cette remarque de Bruno Tackels, lorsqu'il confie aux « spectateurs-récepteurs, la tâche de la *traduire* et de lui redonner forme par les mots qui passent dans un texte [...] ». (p. 16. Nous soulignons.)

précisément ce sens littéral (et non littéraire) que Henri Meschonnic (re)donne au poème lorsqu'il affirme que : « Le poème en tant qu'il est poème [...] est du sémantique sans sémiotique. » (2001, p. 37) Et c'est encore ainsi que l'entend Maryvonne Saison alors qu'elle écrit : « Le théâtre poétique est en quelque sorte un théâtre sans signe figé, un théâtre de mouvements et de rythmes, de *passages* et d'enchaînements. Il n'appelle nulle interprétation et ne génère aucun pouvoir. » (1998, p. 89. Nous soulignons.) Sans lexique ni alphabet, l'oeuvre scénique est donc ici poème, plutôt qu'écriture; en conséquence, l'artiste n'est pas « écrivain de plateau » (Tackels), mais bien *auteur* (étymologiquement : « celui qui crée ») ou encore *porteur*¹⁴, suivant l'expression adoptée par Claude Régy pour désigner à la fois le travail du « metteur en scène » (un terme que lui-même refuse) et celui de l'acteur : « Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de "porteurs", de gens qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs. » (1998, p. 87) Si nous ne pouvons parler d'« écriture scénique » chez Régy, ce n'est pas parce que le texte demeure à la source de son théâtre, mais bien parce que l'écriture s'y accomplit uniquement à l'*extérieur* du plateau, en amont et en aval de la scène: « Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. » (Régy, 1998, p. 68)¹⁵

1.1.3 Composer la scène

Dans l'approche de la création, nous avons fortement ressenti ce désir de ne *pas* faire de la scène le lieu de l'écriture. Si écriture il y a, celle-ci appartient uniquement aux spectateurs, à chaque spectateur individuellement. Ainsi, dans *Passages*, les éléments ne sont pas organisés selon une histoire, le sens n'est pas donné.¹⁶ Et justement parce qu'il n'y a pas *une*

¹⁴ L'expression est d'ailleurs reprise par Didier-Georges Gabily: « Il n'y a pas « d'écrivains scéniques. Il n'y a, il ne devrait y avoir que des artistes, que des *porteurs* [...]. » (Cité par Maurin, in *Le Pillouër*, 2005, p. 218. Nous soulignons.)

¹⁵ Notons au passage l'analogie avec la musique, sur laquelle nous reviendrons.

¹⁶ « Faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c'est, si l'on veut, "un art". » (Barthes, 1981, p. 269)

histoire, les histoires peuvent être in(dé)finies. À défaut d'indiquer un sens, le spectacle entend générer une incessante production de micro-récits, comme autant d'*échos* ou de *reflets* (au sens où le son, ou la lumière, crée des éclats, sonores ou visuels, en se réverbérant sur les corps) : reflets d'images, d'histoires ou de « sens », miroitant dans l'imaginaire du spectateur depuis son œil ou ses sens qui les produisent. En tant qu'écho, le sens n'est jamais que fragmentaire, l'histoire parcellaire, l'image éphémère. Changeants et infinis, les échos surgissent précisément de ce que le spectacle ne prend pas la peine de se construire en récit. Une telle circulation du sens constitue un véritable geste musical. La scène est un espace de transit, où le théâtre se dés-invente, afin de se ré-inventer comme art du *passage*¹⁷. Dans ce contexte, ce n'est plus l'écriture, mais bien la *musique*, art du temps, art immatériel, qui devient le modèle du théâtre lancé à la recherche d'une cohérence scénique non-référentielle, d'une cohérence de l'incohérence pourrions-nous dire, soit:

[...] le code représentatif cesse d'être *pictural* pour devenir *musical* : « le lecteur [ou tout aussi bien le spectateur] n'est plus *en face* d'un spectacle délimité par un cadre, il est *pris* dans un courant dont les variations d'intensité lui donnent, non pas une *vue*, mais une suite de *visions* mouvantes qui peuvent difficilement se constituer en spectacle. [...] » (J. Ancet, cité par Saison, 1998, p. 72)

Ce à quoi on assiste alors, ce n'est pas à une idée incarnée, représentée par un mouvement, mais à *un mouvement qui ouvre la pensée*. Un tel mouvement contient les germes d'une infinité de possibles. C'est un lieu d'invention et de liberté, et s'y maintenir constitue un acte de résistance face au discours et à ses prétentions de vérité : « La pensée viendrait-elle *après* pour donner une forme logique à l'irrationnel, pour baliser le chemin, à coups de démonstrations, d'arguments, de preuves, par peur de s'égarer? » (Pontalis, 2003, p. 180) Plutôt que de les ordonner dans un récit, nous avons cherché à disposer les composantes plurielles de la scène les unes par rapport aux autres, de l'intérieur. Nous voulions assembler des fragments de toutes natures, explorer différents registres (dans *Passages* se télescopent ainsi extraits de roman, de poésie et de théâtre, chansons pop et airs classiques, allusions autobiographiques et réflexions philosophiques, passages dansés, parlés ou chantés, moments de joyeux désordre et séquences d'une grande sobriété, etc.), juxtaposer de multiples tonalités

¹⁷ De là, évidemment, le choix du titre de l'essai scénique, *Passages*.

(tendresse et cruauté, légèreté et gravité, rire et angoisse), jouer avec des rythmes, des tensions, des variations d'intensité. Par la répétition¹⁸, par d'incessants jeux d'échos, se superposent sur la scène des événements dont les rapports causaux, logiques ou chronologiques sont indéterminés : c'est de l'ambiguïté de cette co-présence scénique que surgit le sens, c'est dans cet intervalle que les histoires se glissent. Un tel assemblage n'est le fruit d'aucune écriture, mais constitue une véritable *composition* (du latin *cum-ponere*, « mettre ensemble »).

Relevant tant de la musique¹⁹ que des arts visuels, d'usage fréquent en poésie aussi bien qu'en danse, la notion de composition désigne à la fois l'action et la manière d'assembler des éléments pour former un tout, l'objet composé (ou œuvre), et la constitution spécifique de cet objet. La composition concerne donc autant la démarche poétique que sa résultante : elle ne préexiste à rien et ne tolère aucune hiérarchie dans l'économie globale de la scène (bien qu'à certains moments priment des éclats textuels, à d'autres des ébats corporels). Fondée par la co-présence immédiate et l'organisation temporelle, la notion de composition s'oppose donc à celles de mise en scène et d'écriture comme principes de représentation (d'une réalité extérieure, du « sens ») par des signes :

Jamais un plan de composition [...] ne préexiste; il se passe en même temps qu'un groupe d'individus ou des individuations ne le tracent effectivement. C'est un plan d'immanence absolue, mais cette immanence précisément est immanente aux degrés de vitesse et de lenteurs aux mouvements de repos, aux pouvoirs d'être affecté qui le construisent de proche en proche. [...] À la lettre, il est construit comme un espace de proche en proche, il n'est pas du tout sous la forme d'un espace euclidien qui préexisterait aux figures, il est un espace d'un tout autre type qui est construit de voisinage en voisinage [...] Sur le plan de composition, il n'y a ni avenir ni passé parce que, finalement, il n'y a pas d'histoire, il n'y a que de la géographie²⁰.

¹⁸ Voir *infra*, p. 47-61.

¹⁹ C'est d'ailleurs principalement dans cette acception que nous interrogerons la notion de composition, afin de la mettre en lien avec le « passage au code représentatif musical » que souligne Saison.

²⁰ Gilles Deleuze. *Anti Œdipe et Mille Plateaux*. Cours Vincennes - 15/02/1977. (Conférence en ligne sur <http://webdeleuze.com>. Site consulté le 13 janvier 2007) Cette notion de « géographie » trouve un

Malgré ce que pourrait laisser croire l'analyse de Maryvonne Saison, qui ne porte que sur des expériences théâtrales fondées sur le texte, et désigne Régy comme le « modèle implicite » de ce théâtre « poétique » (1998, p. 85) le « passage à un code représentatif musical » ne se borne absolument pas à des pratiques scéniques « textocentristes ». Des propositions scéniques diverses, et même complètement antinomiques, sont également fondées sur ce même modèle musical, et, en conséquence, ordonnent la scène et ses composantes pluridisciplinaires comme l'espace d'une *composition*, et non pas comme le lieu d'une écriture. Ainsi, la notion de composition scénique, appréhendée dès le début du XXe siècle par Wassily Kandinsky²¹, recoupe notamment la pratique de Robert Wilson et celle, en apparence totalement opposée, de Claude Régy, en passant par la composition chorégraphique de Pina Bausch.²² Cette approche de la scène n'est pas nouvelle. Elle a seulement été trop souvent reléguée dans les marges de l'histoire du « Théâtre ».

écho dans la « théorie des fleuves » (tirée du roman *City* d'Alessandro Baricco) présente dans *Passages*. Nous y reviendrons au chapitre suivant, lorsque nous aborderons la question de la répétition.

²¹ Ici, nous pourrions rétorquer que les expérimentations de Kandinsky, aussi scéniques soient-elles, se situent à l'extérieur du champ théâtral (d'autant plus que celui-ci ne s'est jamais réclamé d'une telle filiation). Mais pour le situer *hors* du théâtre, encore faudrait-il pouvoir (ou vouloir) définir ce qu'est ou n'est pas le théâtre. Or, pour paraphraser Meschonnic, qui rappelle que « C'est le poème qui fait la poésie. Et pas l'inverse. » (2001, p. 36), nous pourrions suggérer que ce sont les œuvres qui inventent (ou dés-inventent) le théâtre, et non le contraire; c'est précisément l'évolution des pratiques qui rend caduque l'idée même de catégorie, et absurde la volonté de circonscrire le théâtre à des formes scéniques fondées sur l'écriture (dramatique ou scénique).

²² Le regard que nous avons porté sur ces créateurs ne concerne donc pas tant l'expression stylistique de leurs œuvres, que la manière dont le modèle musical les travaille de l'intérieur, son incidence sur leur organisation souterraine. D'ailleurs, sur cet aspect (l'esthétique scénique, les effets de la musicalité), notre essai scénique n'affiche pas beaucoup de points communs avec les artistes du corpus étudié.

1.2 La composition scénique : précédents historiques

1.2.1 La construction dressée contre la composition

Avec la remise en cause des codes traditionnels de la représentation dans les premières décennies du XXe siècle, la mimésis et la figuration se voient radicalement discréditées par toutes les avant-gardes artistiques. L'échec de l'image figurative à révéler objectivement le monde amène les artistes à s'en détourner farouchement. Associée à la picturalité, la composition se retrouve, dans ce contexte, mise au banc des accusés. Synonyme de l'image mise à plat, d'un travail de surface sur les apparences, fondée sur l'agencement harmonieux des formes régi par le goût esthétique (le beau, l'idéal), la composition semble alors indissociable de la représentation figurative : c'est donc directement contre ses principes que s'insurgent les peintres au tournant du siècle. Ainsi, le mouvement constructiviste russe s'amorce par le renversement de ce modèle, en opérant le passage de la composition à la construction. À l'agencement des lignes et des plans qui caractérisent la composition picturale, la construction oppose d'abord une plastique des masses et des volumes. La peinture acquiert de ce fait une nouvelle dimension : elle se *décadre*, littéralement, et devient concrète (matériaux bruts qui s'exposent et résistent à faire image, configuration tridimensionnelle des oeuvres), tentant de s'extirper des sphères éthérées de l'art et des apparences pour rejoindre le réel : « Trouver de nouveaux moyens de se relier au monde devient la question fondamentale commune à l'art et à la science du XXe siècle qui posent tous deux à leur manière le problème de la nature de la réalité. » (Lassus, in Caullier, 1998, p. 44)

Mouvement à la fois artistique et politique, le constructivisme s'applique à gommer la frontière entre l'art et la vie pour mieux embrasser l'utopie socialiste et productiviste. L'œuvre d'art devient en conséquence un *produit*, lequel résulte de « l'action dynamique sur

le matériau » et d'une « recherche consciente des structures »²³. (Hamon-Siréjols, 2004, p. 65) Les structures de l'œuvre (du produit) ne sont donc ni inhérentes au sujet ni dissimulées (contrairement à la composition); elles sont désormais le fruit d'une construction volontaire et maîtrisée, le résultat d'un travail de *montage* qui s'affirme et s'expose. Ainsi la machine devient-elle peu à peu le modèle de l'art constructiviste. Les années 1920 en Russie marquent donc le passage d'un art de l'agencement harmonieux des surfaces, à un « assemblage de pièces » formant une machine dynamique, dont la puissance effective serait à la mesure de l'« homme nouveau ». La construction est une totalité éclectique régie par la volonté souveraine de l'homme ; elle affirme sa supériorité sur la matière, puisque l'homme peut la dominer (et se dominer lui-même) par le travail, dans une exaltation de la *technique*. Ce que l'œuvre constructiviste s'applique d'abord à révéler, c'est l'étendue quasi infinie du pouvoir de l'homme sur les éléments, sa capacité à transformer la réalité pour la faire correspondre à ses ambitions.

Au théâtre, cet homme « maître des éléments et de lui-même » s'incarne dans la figure dominante du metteur en scène qui affiche une emprise totale sur toutes les composantes scéniques. Ainsi, Meyerhold, figure emblématique du théâtre constructiviste, définit la mise en scène comme « la spécialisation la plus large du monde ». (Meyerhold, 1992, p. 323) Lieu d'expérimentation des formes productives, dépouillé de toute illusion dramatique, le théâtre constructiviste « se donn[e] pour ce qu'il [est] : travail du corps et de la voix, construction de l'espace, fabrication d'un texte à dire et à jouer ». (Hamon-Siréjols, 2004, p. 122) Véritable créateur du spectacle, le metteur en scène bâtit (littéralement) une œuvre originale par le démontage/montage du texte préexistant et de tous les éléments scéniques. Apparue plus tôt dans d'autres arts (dans le cubisme, le futurisme, le cubofuturisme) et aussi ailleurs (notamment dans le dadaïsme et le surréalisme (mais pas au théâtre), cette pratique du montage/collage est essentielle dans l'esthétique théâtrale constructiviste, où elle s'exerce à

²³ À noter le rapprochement (lexical) avec Kandinsky lorsqu'il observe le passage à « l'ère du compositionnel *conscient* et raisonnable », et affirme qu'enfin « le peintre sera [...] fier de pouvoir expliquer ses œuvres d'une manière *constructive* ». (Kandinsky, 1989, p. 210-211. Nous soulignons)

tous les niveaux, pourfendant tant la conception illusionniste de l'art que l'utopie de sa pureté.

Par suite, l'espace théâtral traditionnel est d'abord déconstruit (disparition des coulisses, élimination du cadre de scène et de la rampe, etc.), tandis que le texte dramatique, démonté en morceaux, devient un matériau malléable auquel sont ajoutés les éléments les plus hétéroclites (références au cirque, au music-hall, au cinéma burlesque, etc.). L'espace scénique est lui-même reconstruit en une structure architecturée, en une *construction* qui expose son ossature et évoque consciemment les échafaudages industriels (matériaux bruts, géométrie, fonctionnalité, etc.). Cette structure (car on ne peut plus parler de « décor ») ne représente rien : s'y agencent des plans inclinés, des roues, des plates-formes et des escaliers, en une véritable « machine à jouer », dispositif utilitaire qui sert de support dynamique à l'acteur. Le corps de l'acteur lui-même est l'objet d'une construction, c'est un matériau plastique sculpté par le travail, notamment par l'entraînement biomécanique chez Meyerhold. Incarnation vivante de la volonté du metteur en scène, l'acteur occupe une place centrale dans ce théâtre par son interaction constante avec la structure : « Le théâtre du metteur en scène, c'est le théâtre de l'acteur, plus l'art de la composition d'ensemble. » (Meyerhold, 1992, p. 344) Cependant, cette « composition d'ensemble », réalisée par le montage/collage, s'oppose en tous points à la composition traditionnelle fondée sur l'unité indéfectible de l'ensemble, puisqu'elle place la scène sous l'emblème de l'hétérogène et du décalage permanent : « En fait le collage consacre une opération essentielle : il brise l'idée même d'organisation interne, de relation avec les différentes parties d'un tout, pulvérise *en apparence* l'idée même de composition. » (Loupe, in Kuypers, 1998, p. 26. Nous soulignons.)

En effet, ce n'est qu'en apparence que le collage invalide la notion de composition : l'évolution de la composition au XXe siècle confirme non seulement son émancipation de la représentation (dans la « composition abstraite » – et déhiérarchisée – selon Kandinsky notamment), mais aussi la possibilité de ne pas nécessairement déboucher sur la synthèse néo-wagnérienne et la fusion des parties au profit de l'ensemble : il arrive en effet que la composition s'approprie l'hétérogène et la disparité des éléments (caractéristiques de la construction et du montage), et qu'elle puisse ainsi dépasser le collage pour fonder une

nouvelle unité, une harmonie disjonctive apte à préserver la polyphonie. C'est ce que Robert Wilson rend possible en faisant se côtoyer les arts sur la scène, sans redoublement ni fusion ni opposition, sans concordance ni contradiction, mais dans une sorte d'indifférence, de superposition sans totalisation. C'est aussi, quoique par d'autres moyens, le cas chez Pina Bausch : à preuve, on accole volontiers l'expression « composition polyphonique » à son travail. (Aslan, 1998, p. 44)

1.2.2 Kandinsky et la composition : du pictural vers le musical

Si la remise en cause de la représentation entraîne chez les constructivistes un refus catégorique de la composition, sa défection provoque précisément la réaction inverse chez Kandinsky. En effet, ce n'est pas *contre*, mais bien *par* la composition que Kandinsky va finalement rendre la peinture à son essence, en la dégageant de toute constriction figurative. La composition désigne donc ici ce que Kandinsky se propose d'arracher à l'image, pour ne conserver de la peinture que ses constituants fondamentaux, soit la couleur et la forme pures, dépouillées de toute représentation d'éléments extrinsèques : « [...] la peinture, grâce à ses moyens propres, deviendra un art au sens abstrait du mot et atteindra finalement la *composition* picturale pure. » (Kandinsky, 1989, p. 114) Avec Kandinsky, la composition n'est plus un attribut du beau, une configuration harmonieuse du sujet représenté, mais véritablement l'œuvre en soi, le sujet même de la peinture. Évacuant la « reproduction » au profit de l'abstraction, il transforme la représentation en une aventure sensorielle et matérielle, une expérience où il n'est plus question de reconnaître quoi que ce soit, mais d'être « agi » sensiblement par l'œuvre.²⁴ L'image, devenue abstraite, ne se donne plus seulement comme quelque chose à voir : elle est agissante, elle émet des forces invisibles, immatérielles, qui affectent le spectateur. Kandinsky attribue des valeurs symboliques et/ou

²⁴ « Le spectateur est également trop habitué à chercher [...] “un sens”, c'est-à-dire une relation extérieure entre les parties de l'image. [...] [Il] cherche à y trouver toutes sortes de choses (reproduction de la nature, la nature à travers le tempérament de l'artiste – donc, ce tempérament, une ambiance, de la “peinture”, de l'anatomie, de la perspective, une atmosphère extérieure, etc.) sans chercher cependant à ressentir la vie intérieure de l'image, et sans laisser *l'image* agir directement sur lui-même. » (Kandinsky, 1989, p. 182)

psychologiques à la couleur et à la forme notamment, et il en détermine rigoureusement, à partir de sa propre sensibilité, les pouvoirs spécifiques sur l'âme. Nous retrouvons ici, paradoxalement, la notion d'« action » volontaire de l'œuvre sur le spectateur, capitale dans l'art constructiviste, et particulièrement chez Meyerhold, lequel considère le spectateur comme le quatrième créateur de l'œuvre, après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur.²⁵

Certes, l'expression autant que les visées de cet « agir » sont tout autres : artiste théosophe, Kandinsky conçoit l'art comme le lieu de l'expression mystique et un outil de transcendance. Pour lui, l'œuvre d'art doit se détacher des apparences extérieures afin de révéler la réalité invisible du monde²⁶. Cette conception qui sous-tend l'art abstrait est largement tributaire des découvertes de la physique moderne (physique des particules) dont elle est contemporaine, « [...] ayant en commun avec elle cet intérêt pour l'invisible qui lui fait prendre l'abstraction pour une partie intégrante de la réalité »²⁷. (Lassus, 1998, p. 45) Le passage à l'abstraction ne signifie donc aucunement l'abandon du contenu de l'œuvre, mais il affirme au contraire la suprématie de sa réalité intérieure – « résonance » ou « sonorité interne » (Kandinsky, 1986b, p. 64) – à laquelle la composition doit être subordonnée. La connotation musicale du terme n'est pas fortuite : la musique, par son

²⁵ D'ailleurs, Kandinsky a effectué une grande partie de ses recherches sur la composition au sein du Bauhaus (*bau* : racine allemande de « construction »). Malgré les divergences (esthétiques, philosophiques) fondamentales, il existe de nombreux rapprochements entre le constructivisme et Kandinsky, notamment pour ce qui a trait à l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre et à la description minutieuse, voire « scientifique », de ses effets sur le spectateur : « [...] l'idée de Gestalt mise en œuvre au Bauhaus comme production d'une entité se donnant ses propres règles, imposant le statut de sa propre cohérence, se faisant par là l'objet d'une lisibilité d'autant plus forte qu'elle propose également, dans son fonctionnement même, une étude de sa propre réception dans la perception du spectateur. » (Loupe, in Kuypers, p. 20)

²⁶ « Dans la théosophie, les vibrations sont l'agent formateur derrière toutes les formes matérielles, lesquelles sont seulement la manifestation de la vie emprisonnée. » (Kandinsky cité par Lassus, in Caullier, 1998, p. 50)

²⁷ Notons au passage que cette fascination pour la physique quantique semble commune à plusieurs des artistes du corpus étudié. Pensons seulement à *Einstein on the Beach* de Wilson (Wilson considère le physicien comme l'un des personnages les plus influents du XXe siècle, avec Hitler et Charlie Chaplin...) et aux parallèles que Claude Régy esquisse fréquemment entre l'astrophysique et sa pratique théâtrale.

immatérialité, allégorise le passage à l'abstraction non seulement de la peinture, mais de tous les arts, suivant cette idée formulée par Walter Pater (*The School of Giorgione*) : « All art constantly aspires towards the condition of music. »²⁸ Nous retrouvons précisément ici ce même glissement vers le modèle musical que Maryvonne Saison remarque dans les pratiques théâtrales des années 1990 : « [...] là où le référent fait défaut, le code musical se substitue au code pictural. » (1998, p. 77) Le théâtre re-découvre donc sur le tard un principe éprouvé par les avant-gardes historiques.

Dans la mesure où la musique est l'art qui se soustrait le plus naturellement à toute figuration (bien qu'il y ait aussi de la musique illustrative), nous comprenons aisément que ce soit dans un parallèle avec la musique que Kandinsky jette les fondations de l'art abstrait.²⁹ Pour Kandinsky, le son constitue l'essence de la matière, le principe fondateur de la réalité que l'art abstrait va se donner pour but de « mettre à nu », afin de lui permettre de résonner sur la toile, et, par suite, sur la scène.³⁰ En opérant le passage à la scène, la composition acquiert non seulement une nouvelle dimension spatiale (nous retrouvons ainsi le volume, auquel s'intéressent les constructivistes et les artistes du Bauhaus), mais, surtout, elle aussi donne à l'abstraction la possibilité de s'ancrer dans le temps. La scène fournit donc l'espace nécessaire à la résonance, tandis que la durée du spectacle achève le rapprochement avec la musique puisqu'elle rend possible le déploiement temporel des sonorités abstraites.

²⁸ Craig, notamment, porte cette citation en exergue de certaines éditions de l'ouvrage *De l'art du théâtre*.

²⁹ Ainsi, partout dans ses essais sur l'abstraction, et notamment dans *Du Spirituel dans l'art*, Kandinsky multiplie les emprunts lexicaux et les analogies avec la musique : « audition des couleurs » (1989, p. 123, notamment), « vibration » des formes, « harmonisation » et « rythme » de la composition (p. 168 et 208), composition « mélodique » (p. 205) ou « symphonique » (p. 210), etc.

³⁰ Kandinsky n'a réalisé que deux projets de composition scénique. Le premier, *Sonorité jaune*, fut conçu en 1911, mais ne fut jamais complètement concrétisé de son vivant. Seul *Tableaux d'une exposition* a été concrètement mis en scène, en 1928, au sein du Bauhaus. *Tableaux d'une exposition* est une suite d'événements plastiques, une partition visuelle en correspondance avec la composition musicale de Moussorgski.

Kandinsky, grâce au modèle musical, permet de penser le théâtre non comme lieu de la représentation (espace d'un remplacement, d'une « lieu-tenance »), mais comme terrain de la circulation d'énergies, de forces, de lignes, d'ondes et de mouvements qui s'y déploient d'eux-mêmes. À partir de Kandinsky, l'art devient ainsi « art du passage » (Lassus, in Caullier, 1998, p. 44), cette économie du déplacement se rapprochant de la notion de « théâtre énergétique » élaborée ultérieurement par Lyotard. Cependant, puisque toute énergie repose nécessairement sur une tension de forces contraires, Kandinsky insiste sur l'idée d'une dialectique au sein de la composition, laquelle doit être non seulement le lieu d'une consonance, mais aussi celui d'une dissonance entre les résonances exprimées par les arts. Pour Kandinsky, c'est de cette polarisation (binaire) que résulte l'harmonie : l'*art monumental* qu'il conçoit se veut une alchimie capable d'accomplir l'union des contraires, pour que sur la scène s'élève enfin une vibration unique, celle de tous les arts chantant à l'unisson, tout en s'approfondissant chacun en lui-même.

L'art monumental ou la « Synthèse scénique abstraite »³¹

Le concept d'« œuvre d'art totale », ou *Gesamtkunstwerk*, issu du romantisme allemand et thématiqué par Wagner au milieu du XIXe siècle, constitue une référence incontournable à laquelle ont dû se mesurer artistes et penseurs de l'art au XXe siècle, d'Appia à Wilson. Kandinsky va lui aussi se confronter à ce modèle et re-formuler le désir d'une grande union des « arts-frères ». Ainsi, au moment même où il conçoit l'abstraction en peinture, Kandinsky expose les paramètres d'une nouvelle refonte des arts au sein d'une grande « composition symphonique ». (1989, p. 210) L'expression est révélatrice à la fois de la prégnance du paradigme musical de la composition, et de l'ambition qui la sous-tend : l'idéal poursuivi par Kandinsky, à l'instar de celui de Wagner, est celui d'une totalité synthétique. Or, si la finalité est analogue, Kandinsky s'inscrit en porte-à-faux par rapport au modèle wagnérien, auquel il

³¹ *De la synthèse scénique abstraite* est le titre d'un essai que Kandinsky publie en 1923, c'est-à-dire un peu plus d'une décennie après la publication d'un premier exposé sur le sujet, « De la composition scénique », rédigé en 1911.

reproche son caractère figuratif (son matérialisme) et sa redondance (les différents arts s'illustrant les uns les autres). C'est donc en « supprim[ant] les différences extérieures » (1986a, p. 63) que Kandinsky va réorienter la visée unitaire de la composition, afin de faire fusionner « [...] en une totalité mystique [...] des catégories issues de l'esthétique classique, [de] transmuier les traditionnels modes d'expressions (danse, musique, poésie...) en manifestations sensibles nommées « [...] "sonorités" musicale, corporelle et colorée ». (Caulier, 1998, p. 131) Rappelons d'ailleurs que la première composition scénique de Kandinsky porte le titre évocateur de *Sonorité jaune*. Entendons par là la volonté éloquente d'effacer les différences au profit d'une seule et unique sonorité émanant de l'ensemble.

Chez Kandinsky, le rapprochement entre les arts est non seulement métaphorique, mais bien concret. Cette association s'appuie sur le phénomène particulier de la synesthésie (du grec *syn*, « avec » et *aesthesis*, « sensation »)³². Toutefois, l'analogie, si concrète soit-elle, n'empêche pas une certaine différenciation des arts, lesquels se distinguent nécessairement les uns des autres quant à leurs moyens fondamentaux, ce qui a pour conséquence que « la répétition exacte d'une même résonance par des arts différents n'est pas possible ». (Kandinsky, 1989, p. 165) Chaque art est donc appelé à s'approfondir en lui-même, à retrouver sa valeur spécifique par épuration, en renouant avec ses moyens propres, inimitables. Ainsi, de la musique, Kandinsky ne conserve que « le son musical et son mouvement [...] qui ne saurait en aucun cas être subordonné à l'action extérieure », tandis qu'il libère la danse de la grammaire héritée du ballet, au profit du « mouvement abstrait » et non motivé extérieurement, et qu'il attribue à la couleur une « signification autonome » (1986a, p. 65). Cependant, chez Kandinsky la séparation première des arts, essentielle, n'a bien sûr d'autre visée que la réunification de leur forces : « [...] la même résonance intérieure peut être rendue au même instant par différents arts, chaque art [...] ajoutant ainsi à la résonance intérieure générale une richesse et une puissance qui ne sauraient être atteinte par un *seul* art. » (Kandinsky, 1989, p. 165. C'est l'auteur qui souligne.) L'union des différentes

³²C'est en quelque sorte grâce à Wagner que Kandinsky connut sa première expérience synesthésique : « [...] au théâtre de la Cour à Saint-Pétersbourg [...] en entendant les sons de la musique de *Lohengrin* de Wagner, il eut devant les yeux les couleurs et les lignes qui leur correspondaient. » (Sers, 2003, p. 302)

forces des arts accentue la puissance vibratoire totale de l'œuvre. C'est donc sur un principe dialectique de différenciation externe/identité interne que repose l'alliance harmonieuse des mouvements musical, chorégraphique et pictural : « Ces trois éléments jouent le même rôle et ont la même importance, ils restent extérieurement indépendants et sont traités de la même manière, c'est-à-dire que chacun d'eux reste soumis au but intérieur. » (Kandinsky, 1986a, p. 65)

La composition mise en jeu dans *Passages* offre des parallèles avec cette déhiérarchisation des composantes abstraites chez Kandinsky. En effet, les différentes expressions scéniques y sont paritaires, elles composent ensemble la scène, sans s'illustrer les unes les autres, à l'écart de toute linéarité expressive. Il n'y a pas de différence de statut entre les interprètes de *Passages*, pas de hiérarchie entre la danse, la musique et le théâtre, mais une mise à plat des différents éléments de la composition, lesquels ne sont plus assemblés en fonction de codes préétablis ou d'une réalité extérieure. C'est probablement ici que réside l'apport le plus important de la pensée de Kandinsky au théâtre : la dissolution de la conception traditionnelle de la scène en tant que lieu d'une hiérarchie, d'un langage élaboré sur deux niveaux (matériel et référentiel) :

Un des éléments fondamentaux de la transpoétique moderne consiste en l'approche globale de l'acte compositionnel qui efface la hiérarchie entre les parties et le tout, et fait coïncider l'invention du matériau ou des micro-organisations au grand brassage qui dans le même élan, organise les combinatoires et produit la texture. (Louppe, 1998, p. 18)

La composition « pure », trouvant sa source en elle-même et constituant sa propre nécessité, ne permet plus de distinguer l'antériorité d'un élément sur un autre, tous n'existant que dans leur co-présence immédiate.

1.3 La composition scénique : de la symphonie à la polyphonie

À partir de Kandinsky, la composition scénique, opérant le passage au modèle musical, peut donc être pensée à l'écart des exigences de la représentation figurative. Cependant, cette composition est d'ordre « symphonique », la dissociation des arts n'étant ici qu'une condition

préalable à leur synthèse. Or, pour la création de *Passages*, c'est à l'écart de toute finalité synthétique que nous avons entrepris d'aborder la scène. Nous avons cherché à orchestrer la scène en un rassemblement disjonctif qui préserve la singularité des éléments en présence et l'hétérogénéité des codes convoqués. Nous voulions retrouver la multiplicité fondamentale du théâtre, afin de faire de la scène l'espace d'un procès en « poly » : poly-sémie, poly-valence, poly-phonie. C'est donc sur la base de la polyphonie, symptomatique des pratiques scéniques de Robert Wilson et de Pina Bausch notamment, que nous avons voulu aborder l'acte compositionnel. Comme en rend compte l'analyse de Guy Scarpetta, à partir des années 1970, se généralise au théâtre (à la suite de la peinture et de la littérature) un glissement vers le modèle musical et la composition :

On connaît l'importance du modèle musical pour la modernité littéraire (Mallarmé, Proust, Joyce, Céline) ou picturale (Matisse, les grands abstraits). Il semble qu'il ait fallu attendre cette nouvelle constellation new-yorkaise [Wilson, Foreman, Monk, etc.] pour que le théâtre, à son tour commence à sortir de la linéarité expressive (narrative ou « épique »), pour s'exposer, dans la disposition sensible de ses codes, comme *composition* (*polyphonie*, rythmes, contrepoints, variations, jeu d'échos ou d'oppositions). (1985, p. 181-182. Nous soulignons.)

Ce que relève ici Scarpetta, c'est que non seulement le théâtre, en se détachant de la représentation, devient l'espace d'une composition *au sens musical*, (comme le conçut Kandinsky des décennies auparavant), mais aussi que, ce faisant, il redécouvre (autrement) la multiplicité qui l'habite, tous les arts qui le composent. Ainsi, à partir des années 1970, un vieil idéal de totalité (Wagner, Kandinsky) semble ressurgir à l'horizon du théâtre. D'ailleurs, la critique accolera, faute d'un terme plus adéquat, le nom d'« opéras » aux spectacles de Wilson qui entrelacent d'une façon inédite musique, danse et théâtre. Ainsi sera désigné par Aragon, mais presque du bout des lèvres, *Le regard du sourd* qui, lors de sa présentation à Nancy en 1971, survient comme une explosion dans le paysage théâtral en battant en brèche les catégories conventionnelles : « Le spectacle, car comment le nommer ? ce n'est ni le ballet, ni le mimodrame, ni l'opéra (encore que ce soit peut-être cette étrange chose, un *opéra*

sourd [...]»³³ ». Si Wilson lui-même en vient finalement à adopter le terme d'opéra pour désigner ses premières créations, c'est d'abord en référence à son étymologie latine (*opus*, « œuvre ») et pour en souligner le caractère pluriel et total. Mais même si l'on peut percevoir dans cette totalité une réminiscence du fantasme wagnérien, il s'agit en fait d'un renversement complet de ce modèle : « Comme si quelque chose avait décomposé l'opéra traditionnel [...] pour le recomposer autrement. » (Scarpetta, 1985, p.182)

1.3.1 A-centrer la scène

Nous retrouvons ici la même remise en cause des modalités traditionnelles de la représentation qui mena Kandinsky à l'abstraction.³⁴ Chez Wilson cependant, le retour à l'abstraction, suite à ses expérimentations minimalistes, ne correspond évidemment pas aux exigences d'une « nécessité intérieure » (Kandinsky). Le rejet de la figuration affirme d'abord la puissance plastique de l'art, son autonomie par rapport à toute réalité, visible ou invisible. En fait, c'est le visuel lui-même que Wilson s'applique à rendre perceptible : « une matérialité sans finalité extérieure à elle-même, sans vectorisation narrative, sans noyau expressif, sans priorité ni hiérarchie des composantes, sans transcendance sémantique ni a fortiori spirituelle. » (Maurin, in Caullier, 1998, p. 106) La totalité ne se joue donc plus ici dans l'optique d'une synthèse scénique, qu'elle soit expressive (Wagner) ou abstraite (Kandinsky). Au contraire, la scène chez Wilson est un espace *a*-centré où s'affirme l'autonomie de tous les arts :

³³ Louis Aragon, « Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du sourd, la science et la liberté » (juin 1971). Reprise in Stefan Brecht, *The Theater of Visions : Robert Wilson*. Francfort: Suhrkamp, 1978, p. 436-437.

³⁴ Malgré les divergences fondamentales, il est possible d'esquisser plusieurs rapprochements entre ces deux « peintres-compositeurs » que sont Wassily Kandinsky et Robert Wilson : « His [Wilson's] settings call to mind the early poetic and mystical theatre of Vassily Kandinsky who called his works "stage compositions" and each scene a "stage picture". Like Kandinsky, Wilson creates on stage a landscape of sculptured forms lit by the brilliant colors – a visual poetry [...]. » (Marranca, 1977, p. 44)

« I am always concerned with how the total stage picture looks at any given moment. The placement and design (shape, proportion, materials) of furniture, the color, fabric, and design of costumes, the placement and content of film, paths and gesture of performers, and lighting were all major considerations, no less important than the dialog or music. »³⁵

Chez Wilson, la composition scénique, si elle implique nécessairement la synchronie, n'est pas pour autant synonyme de synthèse : « Composition n'est pas fédération, brassage n'est pas fusion. Et ni la totalité ni même l'union n'impliquent toujours l'unité. » (Maurin, in Caullier, 1998, p. 106) Un écart volontaire (ou un « intervalle » pourrions-nous dire pour employer une notion musicale) se creuse entre les différents éléments qui composent la scène. Tandis que Kandinsky, fondant l'harmonie sur la fusion des contraires, les unissait par la convergence ou l'opposition de leurs effets, les arts composent la scène wilsonienne tout en se tenant à distance les uns des autres, en affichant leur différence. C'est désormais la séparation des arts, parce qu'elle est *maintenue* à la scène où ils se côtoient, qui est source d'une nouvelle composition à la fois non hiérarchique et non synthétique.

Mutation radicale de la notion de composition scénique telle que thématisée par Kandinsky : d'une « composition symphonique » (Kandinsky, 1989, p. 210), la scène devient l'espace d'une *composition poly-phonique*, où les différents arts s'additionnent *tout en demeurant* totalement indépendants les uns des autres : « Dans le domaine musical, la polyphonie désigne une composition dans laquelle les voix sont développées à la fois de manière autonome, horizontale (c'est le contrepoint) et simultanée, verticale (c'est l'harmonie). » (Bourassa, 1993, p. 347) Or, pour Wilson, l'espace est une ligne horizontale, et le temps une ligne verticale³⁶ : « Au point de rencontre se forme l'image : elle apparaît, elle arrive, dans la "tension qui existe entre ces deux lignes". » (Maurin, 1998, p. 53) La tension se maintient donc à la scène : la cohérence de l'ensemble se fonde sur une nécessaire dissonance dans la mise en rapport des composantes, sur l'hétérogénéité persistante du temps

³⁵ Wilson, à propos de *I Was Sitting On My Patio...*, in *The Drama Review*, vol. 21, no. 4 (T-76), décembre 1977, p. 77.

³⁶ Cette affirmation est reprise par Wilson dans de nombreux entretiens, et notamment dans celui qu'il a accordé à R. Enright, « A Clean, Well-Lighted Grace », in *Border Crossings*, vol. 13, no. 2, 1994, p. 18.

et de l'espace. Par opposition à la fusion des contraires chez Kandinsky, la composition polyphonique est une « harmonie cherchée *dans* la dissonance », ainsi que l'énonce Scarpetta au sujet de Wilson. (1985, p. 182)

Ces deux axes de tension sont aussi à la base de la composition de *Passages*. Nous avons à la fois travaillé sur la verticalité de la scène, notamment par des piles de livres où se juchaient les interprètes et par des suspensions d'objets (une robe, un avion de papier, un écran), de lumières et même d'interprètes (un cintre et une corde auxquels ils pouvaient s'accrocher); et sur son horizontalité, laquelle se traduisait entre autres dans l'étalement progressif de la terre et des livres au sol, et dans le travail en périphérie du plateau : concrètement non plus il n'y avait pas de centre, tous les interprètes tenant eux-mêmes lieu de centres, de centres multiples et décalés. Dynamisant l'ensemble de la composition³⁷, ces axes se reflétaient dans tout le mouvement scénique, et particulièrement dans celui des corps (l'axe vertical, entre la chute et l'élan; ainsi que l'axe horizontal, entre le repli sur soi et l'ouverture à l'entour de soi).

1.3.2 Constellations

Sur la scène wilsonienne, comme dans la vie, la simultanéité des stimuli va de pair avec leur hétérogénéité: « I called *A Letter For Queen Victoria* an "opera" because everything in it happens at once, the way it does in operas and the way it does in life. » (Wilson, cité par Marranca, 1977, p. 49) En conséquence, plutôt qu'un système solaire (dont le centre incandescent serait traditionnellement le texte, ou le « sens »), la scène forme ici une véritable *constellation*³⁸ : un ensemble dont les unités sont en réalité disjointes, mais reliées par les lignes imaginaires que tracent tous les sens du spectateur qui les perçoit en même temps.

³⁷ Nous reviendrons sur ce point au prochain chapitre, notamment lorsque nous aborderons la question de la répétition.

³⁸ Nous reprenons ici ce terme en référence à son usage chez Lyotard et Lehmann. Voir *supra*, p. 9.

C'est donc du côté de la perception du spectateur (de chaque spectateur pris individuellement) que la synthèse, repoussée à l'extérieur du plateau, réside désormais. Mais cette perception demeure nécessairement fragmentaire : la disparité de la scène éveille tous les sens, mais empêche de ramener ces sensations à une signification unique.

Dans *Passages*, l'ensemble est possible parce qu'il n'y a pas de centre. Dans notre création précédente, *Tailladés* (UQÀM, 2004), se profilait en contrepoint des fragments disparates l'histoire de la « maison idéale »³⁹, qui était en quelque sorte un centre, un centre mythique, inaccessible, que le spectacle faisait éclater en morceaux (priviliégiant donc la forme du collage, du choc et de la discontinuité). Ainsi que nous l'avons mentionné en introduction, *Passages* s'inscrit en prolongement de ce spectacle et s'ébauche à partir de là, comme *après l'explosion* inaugurale. D'ailleurs, le spectacle semble hanté par la figure spectrale et récurrente d'une maison qui a brûlé, emportant avec elle une fillette et sa mère qui tentait de l'arracher aux flammes.⁴⁰ Bien que cette image soit arrivée très tard dans le processus et tout à fait par hasard, il n'est pas impossible que le spectacle se situe précisément là, sur les ruines calcinées de cette maison. Sur ses vestiges.⁴¹ *Passages* ouvre l'espace de la mémoire, celui de l'après, de l'après la tourmente, lorsque la poussière retombe comme une neige douce. Le centre, incandescent, s'est consumé. Ne restent que des cendres. Des particules en suspension qui s'agitent en tous sens au moindre mouvement. Neiges folles, esquissant dans la nuit des constellations éphémères. Comme une orchestration de solitudes.

³⁹ Tirée du roman *City* d'Alessandro Baricco.

⁴⁰ Inspirée d'un souvenir personnel de l'un des interprètes.

⁴¹ « Fin de l'art-image, naissance de l'art-vestige », écrit Nancy. (1994, p. 129)

1.3.3 La composition polyphonique ou le « system of layers »⁴²

Si Wilson réalise un « théâtre d'images »⁴³, il est néanmoins un « artiste du temps », autre expression régulièrement accolée à sa pratique. Il nous semble pertinent de considérer la composition scénique chez Wilson en fonction de la musicalité qui imprègne toute sa pratique scénique. Bien entendu, nous sommes consciente de l'importance du modèle pictural dans ses formes compositionnelles, laquelle a par ailleurs été abondamment commentée. Cependant, face à l'évidence de ce modèle dans son théâtre, nous ne devons pas minimiser la prégnance, certes plus souterraine mais non moins insistante, du paradigme musical: « As far back as "The King of Spain", Wilson recalled, "there is an additive process, with layers and zones of activities and images and time. You would see something happen upstage and then something downstage *that would relate in terms of image or rhythm*". » (Wilson, cité par Kostelanetz, 1977, p. 20. Nous soulignons.) La musicalité émane évidemment du traitement musical des éléments sonores et musicaux, vocaux et textuels. Mais ce modèle influence tout autant l'élaboration des images que la composition de l'ensemble, car le temps est ici un matériau plastique: « Chaque geste se décompose en un laps de temps précis. Tout est formalisé, presque mécanisé. » (Wilson à Scarpetta, 1978, p. 31) Et l'image de devenir une « musique visuelle »⁴⁴, selon l'expression parfois adoptée par Wilson lui-même. Ébauchée sur du temps, l'image scénique ne se réalise jamais pleinement, ne se fige pas dans une forme fixe: elle se fait et se défait sans cesse, elle glisse, se transforme et passe inéluctablement – comme le temps qu'elle étire, effeuille et retarde dans le jeu des instants, mais qu'elle n'arrête pas. L'étirement de la durée, caractéristique de l'esthétique wilsonienne, a pour double effet d'empêcher la « dramatisation » de l'image scénique, et d'aiguiser sa perception, d'en

⁴² Scarpetta, notamment, reprend cette expression que Wilson utilise parfois pour décrire le mode d'élaboration de ses (premiers) spectacles. (Scarpetta, 1985, p. 182)

⁴³ C'est d'ailleurs le titre d'un ouvrage de Bonnie Marranca : *The Theater of Images*, qui réunit les textes de trois spectacles (de Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer).

⁴⁴ Wilson, interviewé par Jacqueline Lesschaeve, « Réponses », in *Tel Quel*, n° 71-73, automne 1977, p. 220. « Wilson définissait même *Une lettre pour la reine Victoria* (1974) comme une composition au sens musical du terme. » (Maurin, in Caullier, 1998, p. 113)

exacerber chaque détail. La lenteur donne à voir la transformation de l'image, l'image en devenir.⁴⁵ En conséquence, et sans pour autant nier la dimension picturale de son travail, nous estimons que, plutôt que de tableaux, nous pourrions employer ici une notion musicale, celle de *séquence* qui « [...] permet de conserver l'idée d'une dynamique, d'un mouvement, d'une durée, sans pour autant évacuer celle d'une synchronie inhérente à la spatialisation [...] ». (Febvre, 1995, p. 124) Le séquentiel, comme base de la composition, a pour conséquence la juxtaposition, l'enchâssement et la superposition de spatialités, de temporalités et de matériaux divers : il permet en conséquence d'approcher la scène en tant que lieu d'une multiplicité en devenir, comme l'espace d'une composition *polyphonique*.

Cette polyphonie réside d'abord dans une dualité visuelle/sonore, comparée par Wilson à la superposition « d'un film muet et d'une pièce radiophonique »⁴⁶. Mais elle émane aussi de l'écart qui se glisse entre chacune des « couches de sons et d'images, couches de paroles, de bruits et de musique à l'intérieur de ce que Wilson appelle "le canal auditif", couches de gestes, de formes, de décors et de lumières à l'intérieur du "canal visuel" ». (Maurin, in Caullier, p. 107). La scène chez Wilson, cet espace pluriel des singuliers, est élaborée selon un « system of layers »⁴⁷ : des couches de « langage » superposées, irréductibles les unes aux autres, indépendantes les une des autres, qui composent un même espace *segmenté* et partagent un même temps rythmé par une pluralité de temporalités *hétérogènes*. Ainsi, dans *Le regard du sourd*, une chaise glissait depuis les cintres durant tout le spectacle, tandis que

⁴⁵ Si Wilson crée un « temps du regard », nous pourrions dire que Régy crée un « temps de l'écoute ». En effet, comme chez Wilson, la lenteur agit chez Régy comme un révélateur, elle rend perceptible tout ce qui transite entre les mots : « [...] on met dans la tête de l'acteur énormément d'images précises, et ce sont toutes ces images qui chargent la représentation, c'est une charge mentale [...] C'est ce qui fait aussi qu'on ne peut pas parler vite [...] Je ne dis jamais aux acteurs d'aller lentement, je dis "prends ton temps". » (Régy, in Derrey, 1995, p. 113-114)

⁴⁶ Cité par Lehmann, 2002, p. 240. Cette formule de Wilson est reprise dans de nombreux entretiens et articles. Notons aussi que cette dualité se retrouve aussi, quoique tout autrement, dans la scission des corps et des voix chez Régy.

⁴⁷ Nous parlons ici de la « première période » de Wilson qui s'étend de *The King of Spain* (1969) à *the CIVIL warS* (1983-85), avant qu'il ne se tourne vers la mise en scène de textes ou d'opéras d'autrui.

sur le plateau s'additionnaient les traversées latérales⁴⁸ : « Derrière la Byrdwoman figée au-devant, passaient de cour à jardin une tortue (22 minutes), Freud au bras de sa fille Anna (six minutes et demie), puis un coureur couvrant la distance plusieurs fois en quelque dix-huit secondes. » (Maurin, 1998, p. 44) Les différents éléments qui composent la scène se font valoir les uns les autres, en se mesurant les uns aux autres. Ainsi, la rapidité du coureur accentue l'impression de lenteur qui émane de la progression de la tortue, tandis que la perception de cette lenteur se modifie encore en regard du glissement presque imperceptible de la chaise. Rien d'étonnant donc à ce que Wilson ait consacré un spectacle à Einstein⁴⁹ : par la mise en rapport de temporalités instables, différentielles, le traitement du temps dans le théâtre wilsonien concrétise littéralement, sur la scène, la théorie de la relativité du physicien : « L'essentiel est dans le rapport du temps d'un événement à l'expérience de cet événement. Je joue très souvent avec cet aspect du temps. [...] Le théâtre est une façon de présenter un type d'expérience qui nous fait défaut. Et le temps est un élément majeur de cette structure. » (Wilson, 1978, p. 30-31)

1.3.3 Rhizome

Nous pouvons rapprocher cette élaboration par stratifications (« system of layers ») de la notion de rhizome, telle que définie par Gilles Deleuze. Le rhizome constitue un système acentré et non hiérarchique, un ensemble désordonné de racines souterraines pouvant proliférer à l'infini et dans toutes les directions : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. » (Deleuze, 1980, p. 13) Au théâtre, la structure de la représentation traditionnelle correspondrait donc à la figure de l'arbre (un ensemble dont les différentes parties convergent afin de former un tout cohérent), tandis que la composition

⁴⁸ Notons que cette division de la scène en « bandes » parallèles rappelle la superposition des pistes sonores de la composition musicale. Scarpetta évoque à ce sujet une pratique du « mixage ». (1985, p. 182)

⁴⁹ *Einstein on the Beach*, en 1976.

polyphonique serait d'ordre rhizomatique en ceci qu'elle s'agence en un réseau complexe où les différents éléments en présence s'assemblent et se désassemblent sans cesse, et en conséquence se transforment continuellement : « La métamorphose relie – telle la machine deleuzienne – des réalités hétérogènes, milles plateaux et courants d'énergie. » (Lehmann, 2002, p. 121) Ainsi, la scène chez Wilson, composée de fragments mobiles qui se repositionnent constamment les uns par rapport aux autres, se déploie tel un *paysage*⁵⁰ en mouvement, « sorte de *kaléidoscope* multiculturel, ethnologique et archéologique [...] confond[ant] les époques, les cultures et les espaces ». (Lehmann, 2002, p. 123. C'est l'auteur qui souligne.)

En dépit des divergences dans les effets, la composition chez Pina Bausch, formant une « mosaïque dont les éléments peuvent se désassembler pour se recomposer différemment » (Aslan, 1998, p. 30), présente de nombreuses correspondances avec le « system of layers » wilsonien. Les spectacles de la chorégraphe, à l'instar de ceux de Wilson, se composent de microcellules autonomes, de séquences chorégraphiques, musicales, théâtrales ou filmiques qui se juxtaposent, se superposent et s'enchaînent les unes aux autres sans rapport de causalité ni logique narrative. Toutefois, ces œuvres composites, malgré la disparité des fragments dont elles sont constituées, « dépassent » la discontinuité du collage pour former de véritables compositions au sens musical : « [...] l'hétérogénéité et les collusions qu'il [le montage] implique, le désordre sciemment aménagé sont en quelque sorte compensés par des repères : motifs ou leitmotive gestuels, reprises de formations spatiales, répétitions musicales [...] ». (Aslan, 1998, p. 46) Ici encore, la musicalité qui imprègne l'ensemble de la composition crée des lignes qui traversent tous les morceaux, elle génère une circulation continue entre les tableaux qui en récuse toutes les frontières, par l'interpénétration de toutes choses, le glissement incessant des éléments les uns sur les autres :

⁵⁰ À rapprocher des « landscape plays » de Gertrude Stein, dont Wilson par ailleurs se réclame : « l'affinité élective qui lie son théâtre aux "Landscape Plays" de Gertrude Stein est évidente. Chez l'un comme l'autre : la progression minimale, le "continuous present", nulle identité reconnaissable; chez l'un comme chez l'autre : un rythme spécifique dominant toute sémantique et dans lequel tout ce qui peut être passe en variations et en nuances. » (Lehmann, 2002, p. 126)

Chaque milieu est codé [...] mais chaque code est en état perpétuel de transcodage ou de transduction. Le transcodage ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. Justement la notion de milieu n'est pas unitaire : ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à un autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communicants [sic]. (Deleuze, 1980, p. 384)

Pour la création de *Passages*, nous avons ainsi cherché à assurer la porosité entre les fragments hétérogènes, à créer des associations multiples entre tous les éléments, afin que l'ensemble soit un maillage à la fois complexe et souple, qui ne réponde à aucun modèle structural préétabli, mais soit toujours en train de se faire : un assemblage composé de proche en proche, comme la musique, comme le rhizome : « La musique n'a pas cessé de faire passer ses lignes de fuite, comme autant de "multiplicités à transformations", même en renversant ses propres code qui la structurent ou l'arbrifient [...]. » (Deleuze, 1980, p. 19) De fait, *Passages* s'est développé par tâtonnements : nous avons progressé pas à pas vers quelque chose qui fuyait sans cesse, qui se déplaçait, en tentant de rester toujours ouverts aux nouveaux devenirs, aux rencontres, aux contradictions, aux bifurcations, aux échos, aux variations... À cette prolifération en tous sens, avec tous les fragments (d'images, de gestes, de textes, etc.) qui s'entrecroisent et s'influencent entre eux, qui passent et repassent et changent de nature, esquissant une ligne fragile sans origine ni destination : « Étrange motif que celui de la ligne : elle va de l'avant sans aller nulle part, elle continue à aller de l'avant sans savoir où. » (Maurin, 1998, p. 180) Plutôt que d'avancer dans une direction prédéterminée, nous nous sommes efforcés d'ouvrir continuellement des portes, le plus de portes possible, d'explorer dans de nombreuses directions à la fois, en repoussant toujours le moment de fixer la structure, mais en cherchant à surprendre les lignes qui se dessinaient entre les fragments, à écouter les liens sans les forcer, à permettre cette circulation continue, en brisant aussi les liens trop forts qui enfermaient le sens et entravaient sa multiplication. Chaque porte entrouverte était un passage qui nous menait chaque fois vers autre chose : comme du rhizome, « ça » proliférait par associations, vers la terre et le jeu et l'enfance et la mort et le chant et Bach et le ciel et les montagnes et les livres et les montagnes de livres et les noms et les monuments funéraires et les piédestaux et les statues et la chute et la mort et la terre et... : « L'arbre est filiation mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre

impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et...et...et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour déraciner le verbe être. » (Deleuze, 1980, p. 36)

Dans *Passages*, l'ensemble de la scène est ainsi en constant devenir. La scène expose l'image en train de se faire, et de se défaire, comme les interprètes entassent à maintes reprises les livres en des piles qui, sitôt érigées, s'effondrent. Le rhizome pulvérise toute organisation « molaire » (corps massif, forme extérieure, structure hiérarchisée) en des *enchaînements instables de particules moléculaires*, combinaisons ponctuelles et couplages provisoires qui ne cessent de varier. Dans le rhizome, il n'existe plus de séparation dichotomique entre moi et l'autre, le vrai et le faux, le passé et l'avenir, pas plus qu'à la scène il n'y en a entre le texte et le geste, la voix et le corps, la lumière et l'espace, l'abstrait et le figuratif. Tandis que Kandinsky, évacuant toute figuration de la composition pour en dégager l'essence stable et permanente, opposait encore l'unité intérieure à ses multiples manifestations extérieures, le rhizome abolit ces oppositions, puisque l'atomisation des constituants de la composition invalide forcément toutes les distinctions prédéterminées au profit de rapports continus: « Non quand on oppose intérieur et extérieur, l'imaginaire et le réel, cette évidence apparemment indiscutable. Elle empêche de penser que nous ne sommes que leur rapport. » (Meschonnic, 2001, p. 253) La composition polyphonique, comme le rhizome, met en jeu une multiplicité non référentielle et sans unité – variable et relative. Il n'y a plus ni objet ni sujet stables, ni points ni positions immuables; ne subsistent que des circulations d'intensités, des variations et des passages. Des rythmes.

CHAPITRE II

ORCHESTRER LES SOLITUDES

Le « seul devoir du poète », car d'abord il y en a un,
et seul le poème peut nous donner ce qu'il est seul à faire,
c'est l'écoute de tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend,
de tout ce qu'on ne sait pas qu'on dit
et de tout ce qu'on ne sait pas dire,
parce qu'on croit que le langage est fait de mots.

Henri Meschonnic, *Manifeste pour un parti du rythme*.

2.1 Le rythme selon Henri Meschonnic : de la poésie au théâtre

Le théâtre étant (aussi) un art du temps, le rythme y est indissociable du déploiement de l'œuvre scénique, celui du texte proféré, mais aussi des gestes, des corps, des modifications de l'éclairage et de l'espace, de l'enchaînement des scènes, tableaux ou séquences. Le rythme, au théâtre, est le souffle (vital) qui traverse l'ensemble du spectacle. Or, souvent, et malgré son caractère fondamental, le rythme conserve une fonction secondaire dans la représentation théâtrale: tantôt il est traité comme une forme plaquée sur le sens, décorative et inductrice d'atmosphère, artifice consacré à la production d'effets; tantôt, au contraire (mais ce sont les deux facettes d'une même attitude), il est compris en termes psychologiques et/ou sentimentaux, et demeure par suite assujéti à l'expression des émotions et du sens.

Cependant, le passage du théâtre au modèle musical s'effectue précisément à partir du renversement de cette fonction superficielle du rythme. Ainsi, chez Kandinsky, comme chez Régy, Bausch ou Wilson, le temps est un paradigme capital de la composition scénique : en conséquence, le rythme y apparaît comme l'instance organisatrice de l'ensemble des

composantes pluridisciplinaires. De même, en abordant la création de *Passages*, nous pressentions que le rythme, comme dans le poème, la danse ou la musique, était ce qui pouvait faire tenir ensemble tous les morceaux, mettre en rapport les particules hétérogènes de la composition, permettre la connexion entre tous les instants, loin de toute linéarité expressive. C'est à partir du rythme que nous entendions orchestrer l'ensemble de la scène. Cependant, la notion de rythme demeurait pour nous quelque peu obscure, énigmatique, et il nous a fallu mettre à l'épreuve notre pressentiment initial. En effet, qu'est-ce que le rythme? Et, surtout, comment permet-il d'appréhender (autrement) la multiplicité de la scène?

2.1.1 « Le rythme sans mesure »¹

La notion de rythme est complexe, plurivoque. De fait, sa définition varie selon les disciplines et à l'intérieur même de celles-ci. Considérant les multiples interprétations du rythme, Henri Meschonnic y relève, malgré la diversité et les dissonances, voire les oppositions, une pensée commune qui fonde la notion de rythme sur le primat de l'identité, de la répétition du même (1982). À l'image du mouvement de la mer à laquelle se rattache, à partir de Platon, l'étymologie du terme (*rhuthmos* signifie alors « rythme des flots »), le rythme est généralement associé, dans la plupart des définitions, à une alternance de temps forts et de temps faibles, à une « suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour périodique d'un repère ». (*Le Nouveau Petit Robert*, 2002, p. 2337). Berceement des flots ou cadence de la marche, cycle des saisons, pulsation cardiaque... La notion de rythme, enracinée dans un modèle naturel, semble indissociable de la métrique, comme en atteste le langage quotidien où le vocable est synonyme de régularité et de mesure, de tempo : « Une musique sera perçue comme rythmée si on y entend, marqué avec ostentation, le retour isochrone d'un coup, que celui-ci tombe effectivement sur le "temps fort" de la mesure, ou encore à contretemps, dans un principe de syncope systématique. » (Bourassa, 1993, p. 36)

¹C'est le titre du chapitre 5 de la *Critique du rythme* de Meschonnic (1982).

Associé à la mesure, le rythme désigne donc une structure abstraite, immuable et universelle (applicable à la fois à la nature, à la musique, au corps, à la danse, à l'écriture, etc.).² La structure métrique repose sur un principe dualiste fondamental, indissociable, selon Meschonnic, de la logique du signe et du traditionnel couplage signifiant/signifié, à partir duquel se décline toute une série d'oppositions binaires : la forme et le sens, l'ordre et le désordre, le même et l'autre ... La pensée sémiotique tend à faire du rythme un artifice, et du langage un outil de communication où la forme demeurerait à l'écart du sens. Or, c'est là ce que Meschonnic critique de la prégnance, en poésie, du modèle métrique, dont la transcendance maintient le langage dans le signe, et le poème dans la culture de la poésie, c'est-à-dire dans les conventions préétablies. Nous voyons d'emblée comment une telle conception du rythme est incompatible avec la pluralité et l'instabilité des temporalités différentielles, avec l'éclatement rhizomatique de la composition telle qu'elle se retrouve chez Wilson notamment, et telle que nous avons tenté de l'aborder pour la création de *Passages*. Le temps, ici, ne tolère pas de concept, il n'est pas une donnée objective et « mesurable ». Comme dans le poème, le rythme dans la composition polyphonique n'est ni un schéma préexistant, ni une forme surimposée qui viendrait artificiellement ordonner le chaos comme on règle une pendule : « [...] le rythme n'est plus, même si certains délettrés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome. »³ (Meschonnic, 2001, p. 248)

2.1.2 Le rythme comme passage

Désavouant cette association systématique du rythme et de la métrique, Meschonnic va chercher ailleurs, à l'extérieur de ce modèle, les fondations d'une pensée renouvelée du

² À partir de là, nous comprenons qu'une telle acception du rythme, calquée sur les lois binaires de l'équilibre cosmique, préside à la composition chez Kandinsky, lequel considère d'ailleurs « toute vibration comme l'oscillation divine entre systole et diastole ». (Lassus, in Caullier, p. 50)

³ Notons ici la grande proximité entre la pensée de Meschonnic et cette affirmation, tout aussi cinglante, de Deleuze : « On sait bien que le rythme n'est pas mesure ou cadence, même irrégulière : rien n'est moins rythmé qu'une marche militaire. » (1980, p. 384-385)

rythme. Mais si le rythme peut se concevoir sans la mesure, il ne s'y oppose pas – car s'opposer à un modèle, c'est d'abord le supposer : il n'est donc pas une antimesure. Il peut se trouver du rythme sans mesure comme il peut y avoir de la mesure sans rythme. Meschonnic cherche à penser le rythme à l'écart des oppositions binaires de la théorie traditionnelle. Car le poème n'est pas de l'ordre du signe. Comme la composition scénique, il ne présente pas d'étagement, de hiérarchie, de distinction entre le sujet et la forme : tout y signifie ensemble, tout y concourt conjointement à la parole.

Seul le poème peut unir, tenir l'affect et le concept en une seule bouchée de parole qui agit, qui transforme les manières de voir, d'entendre, de sentir, de comprendre, de dire, de lire. De traduire. D'écrire. En quoi le poème est radicalement différent du récit, de la description. Qui nomment. Qui restent dans le signe. (Meschonnic, 2001, p. 246)

Ainsi, à la logique sémiotique qui fait du rythme une forme surajoutée au sens, Meschonnic substitue une *poétique* du rythme qui prend en compte l'ensemble du discours, y compris le sens. Plutôt que de rabattre la notion de rythme sur un schéma fixe, préétabli et quantifiable, il en propose une définition comme *continu*, comme fluence, selon une conception héritée d'Héraclite, et redécouverte par Émile Benveniste. En examinant les textes présocratiques, Benveniste a effectivement constaté que *rhuthmos* n'y est pas associé au va-et-vient de la mer, mais signifie plutôt la « forme distinctive, [l'] arrangement caractéristique des parties dans un tout » (1974, p. 330) ou encore, la « manière particulière de fluer », les « dispositions » et les « configurations [...] résultant d'un arrangement toujours sujet à changer ». (p. 333)

Si le rythme est l'organisation *spécifique* inhérente à chaque discours, il n'en est donc plus une composante formelle isolable; il est l'organisation même du sens de ce discours. Le poème, sur la page ou à la scène, ne se constitue pas autour d'un sujet à représenter dans une forme, il s'invente tout entier comme *sujet*, en dés-inventant / ré-inventant le langage. Il n'y a pas de « quoi » du poème, mais un « comment », une incessante production de « sens sensible » par toutes les composantes, indissociablement. Et ce « comment » du poème est le rythme, son aspect le plus subjectif. Le rythme est ce mouvement incessant qui fait et défait le sens, qui le maintient dans un perpétuel devenir : « Il est un *passage*, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque

élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. » (Meschonnic, 1982, p. 225. Nous soulignons.) C'est donc précisément le rythme qui permet de soustraire le poème, comme le théâtre, à la logique du signe, pour le placer dans une économie du «déplacement» (Lyotard). Ainsi en va-t-il chez Gertrude Stein, dont même les pièces-paysages (« landscape plays ») échappent à toute ordonnance intelligible, se jouent des conventions et les font voler en éclats – jusqu'à anéantir complètement l'idée même de théâtre. Lorsque Stein écrit « acte », la structure attendue n'est pas au rendez-vous, elle ne donne que le mot et seulement le mot, elle le pose là, signe désœuvré, ironique, perdu au centre de ce paysage asystématique qu'est la page. Signe de rien. Le mot est mot, ni plus ni moins, mais il ne renvoie à rien d'autre que lui-même, il échappe à toute logique référentielle pour exposer la matérialité de sa propre présence et nous en rendre captifs : « [...] nous sommes pris dans les mots, sans repère, enveloppés dans une apesanteur de formes, sons, adverbes, débris, couleurs. » (Grimal, 1982, p. 13) Le rythme est le glissement d'une « forme-sujet » en formation, mouvement vers le sens – en perpétuelle transformation, in(dé)fini. Contre toute séparation, le rythme est un processus de rapports continus, fluants et fluctuants, qui crée des connexions entre tous les éléments de l'oeuvre, un courant qui traverse toutes les différences : le rythme est « continu-discontinu » (Meschonnic, 1982, p. 225), il fait de l'oeuvre une composition poly-phonique, un rhizome⁴. D'ailleurs, Deleuze, à l'instar de Meschonnic, considère le rythme comme *passage*: « Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes. » (Deleuze, 1980, p. 384)

2.1.3 La physique du rythme

Passage, le rythme l'est aussi entre le poème et le théâtre, il est ce « point où ils se fondent l'un dans l'autre. » (Meschonnic, in Derrey, 1995, p. 110) Nous avons vu, au chapitre

⁴ Ainsi, chez Bausch, la scène est une orchestration de dynamiques ininterrompues: « repetitiontransformation, dancetheater, signifiersignified, movementwords, bodymind, womanman, individualsociety, futurepast, selfother – all written without cuts or separations [...] ». (Fernandes, 2001, p. 21)

précédent, comment l'œuvre scénique, renonçant à se faire « écriture », peut devenir poème. Or, de la même façon, le rythme fait du poème non plus le lieu de l'écrit, mais celui de l'oralité, dont Meschonnic affirme qu'elle est la « théâtralité généralisée du langage »⁵. (Meschonnic, in Derrey, 1995, p. 107) Le poème est irréductible à la graphie, parce que le rythme, en tant que « physique du langage » (p. 109), oblige à prendre en compte, dans la constitution du sens, la totalité des éléments du discours – linguistiques *et* extralinguistiques, et notamment la prosodie. L'opposition traditionnelle entre l'écrit et le parlé se voit dès lors invalidée, puisque la *voix* est constitutive du déploiement du sens dans le poème⁶. Le rythme est le passage de la voix dans le langage, et, en conséquence, il arrache le poème à la permanence de la page pour le rendre à la durée, à l'immanence d'une mise en voix, à la temporalité d'une écoute. Le poème, indissociable de ses conditions d'énonciation, ne s'accomplit que par et pour quelqu'un, dans un temps et un espace spécifiques⁷. Le sens du poème n'existe pas en dehors de la communauté qui le fait advenir. D'où le passage du poétique au politique. Le poème est l'invention d'un rapport au monde, un *acte* de langage éphémère et sans cesse renouvelé. Il est donc théâtre dans le mesure où il est processus au présent : « La poésie, spectacle? Oui, si le spectacle est l'actualisation, dans un lieu, du

⁵ Cette conception de l'oralité est fortement empreinte de son expérience de traduction de la Bible hébraïque, dont « [l'] organisation est fondée sur un système oral-écrit d'accents conjonctifs et disjonctifs, indissociable d'une tradition de *récitation* qui met en relation l'oralité du sujet et celle de la collectivité [...] ». (Bourassa, 1997, p. 97 – C'est nous qui soulignons.) Ces textes bibliques portent justement le nom de *Mikra*, qui signifie « ce qui est lu ». L'un de ces textes, *Paroles du Sage*, fut d'ailleurs mis en scène par Claude Régy en 1995. (Scénographie de Daniel Jeanneteau, lumières de Maryse Gauthier, interprétation par Marcial Di Fonzo Bo.)

⁶ Ainsi, le texte *Le monde est rond* de Gertrude Stein débute par cet avertissement au lecteur : « Ce livre [...] est destiné à être lu à voix haute peu de chapitres à la fois. [...] Ne vous inquiétez pas du sens qui est là, lisez les mots plus vite. Si vous avez des difficultés, lisez de plus en plus vite jusqu'à ce que vous n'en ayez plus. » (1984, p. 5)

⁷ Le poème, ainsi défini, se rapproche singulièrement de ce « langage fait pour les sens » qu'Artaud appelait de ses vœux, et qui devait permettre « la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots. » (1993, p. 58)

subjectif, et la poésie l'aventure du sujet – transsujet dans le langage. La poésie : théâtre de la voix. Le subjectif y est pluriel. » (Meschonnic, 1982, p. 308)

Car la voix, comme le rythme, déborde les mots, elle porte toujours plus que ce qu'elle dit. La voix est à la fois singulière et plurielle, elle est *composite*, comme l'image chez Wilson⁸. Chaque voix a une texture inimitable, elle est unique, et en même temps, elle porte les traces d'une histoire et d'une culture : *ch-oralité* interne de la voix, dont la « mise en scène » chez Régy est l'écoute. Mise en voix de la scène chez Régy : le théâtre est une *chambre d'écho* où le silence du visible crée l'espace nécessaire à la résonance du texte. En ne montrant rien, on permet au spectateur de tout voir, et de tout voir par la voix. Les voix renoncent à toute expressivité, renoncent à se faire les voix déterminées de personnages (les voix renoncent à être *voies* vers un sens déterminé), pour n'être plus qu'une voix : celle, polyphonique, du poème. « Si le langage est une physique, effectivement c'est une physique de l'acteur, qui n'est plus une mimétique. » (Meschonnic, in Derrey, 1995, p. 109). Voix in(dé)chiffrables à force de transparence, à l'image de ce voile derrière lequel se tenait Gérard Watkins dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane⁹. Quand il parlait, c'était d'une voix déroutante, fluette et aérienne, dont on ne pouvait déterminer si elle était masculine ou féminine, voire humaine. La voix et le voile : même brouillard des identités, même brouillage des contours¹⁰. Même effacement des limites figées de la représentation, dans l'interpénétration continue de toutes choses.

Ce flou des identités, leurs limites troubles, l'ambiguïté qui règne sur la scène n'est féconde que dans la mesure où l'exécution ne tolère pas l'à-peu-près. Précision clinique des

⁸ Dans le poème, l'oral ne s'oppose pas au visuel : « il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité ». (Meschonnic, 1982, p. 206)

⁹ Le spectacle, créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris en 2002, fut présenté à Montréal (Usine C) en 2005. Avec Isabelle Huppert et Gérard Watkins.

¹⁰ Notons que, dans *Espaces perdus*, Régy écrit ces mots éloquents (qu'il emprunte à Leslie Kaplan) qui trouveront leur concrétisation quatre ans plus tard dans la mise en scène de *4.48 Psychose* : « La scène doit être cet endroit où "tout est à vif" et en même temps on a l'impression qu'on "saisit tout derrière un voile" ». (Régy, 1998, p. 121)

voix et des corps et de tous les éléments scéniques, chez Régy comme chez Wilson. Et même chez Bausch, malgré la désinvolture affichée et le désordre apparent de la scène. Si l'aléatoire fait partie du processus créatif, rien sur scène n'est laissé aux mains du hasard. La composition est une partition (au sens musical) strictement réglée, jusque dans ses moindres détails. Cette exactitude est nécessaire au déploiement du rythme, à la circulation infinie du sens, à la pluralité des voix. Contre la linéarité, contre la confusion, le rythme est l'*incertitude* maintenue du poème, sa *chaos-phonie* :

Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. Ce qu'il y a de commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre-deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos [...] Le chaos n'est pas le contraire du rythme, c'est plutôt le milieu de tous les milieux. [...] (Deleuze, 1980, p. 385)

Dans *Passages*, nous avons travaillé à révéler la multiplicité intrinsèque de la voix. Tant de voix résonnent à l'intérieur d'une seule voix, d'une voix unique. Nous cherchions pour chaque interprète une voix qui ne serait pas lisse, qui ne serait pas *une*, mais qui serait ouverte et labile, instable. Une voix qui n'imité rien, qui n'affirme rien, mais qui s'imprègne des mots, mais aussi de la mémoire (individuelle et collective) qu'elle porte. Ainsi, les interprètes n'adoptent pas une voix homogène, les différents accents de chacun demeurent perceptibles, comme autant de traces d'une culture, d'une histoire, d'une présence singulière au monde. Mais en même temps ces voix ne cessent de se modifier, pénétrées de ce par quoi elles passent (textes, corps, états), et qui passe à travers elles. La profération doit être d'abord une *écoute*¹¹ : « Écoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Écoute de toutes les voix des partenaires et des vibrations du lieu. » (Régy, 1998, p. 68) Cependant, il faut abandonner beaucoup de ses certitudes pour parvenir à une telle résonance de la voix : non seulement il faut renoncer à démontrer (le sens du texte, l'émotion ressentie), mais aussi à « dire comme il faut », refuser le conformisme de cette voix de théâtre formatée par des techniques de déclamation, cette voix uniformisée trop souvent plaquée sur la parole. Car il n'existe pas, a priori, de « bonne » façon de prononcer : la prosodie est

¹¹ La question de l'écoute nous paraît fondamentale. Nous y reviendrons plus longuement ci-dessous, p. 68-72.

« l'inscription du sujet dans son langage, culturellement et individuellement [...] la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots ». (Meschonnic, cité par Bourassa, 1997, p. 67) La technique ne doit pas être une fin en soi, mais un outil de liberté pour les interprètes, qui leur donne une conscience aiguë des possibilités de la voix, et la capacité d'en jouer comme un musicien le ferait d'un instrument.

Pendant la création de *Passages*, nous avons dû d'abord dés-apprendre à parler, afin de redécouvrir les potentialités inhérentes à la voix. Nous avons donc cherché pour les interprètes d'autres façons (non psychologiques, sémantiques ou sentimentalistes) d'avancer dans les fragments textuels, en nous appuyant sur le rythme, l'organisation spécifique de la parole dans chaque texte. Le texte est une partition, et en ce sens nous avons commencé par lire ce qui était inscrit sur la page, en tentant de ne rien plaquer dessus, mais en l'approchant d'abord avec une certaine neutralité. Cependant, ce travail n'était ni formaliste ni objectif, puisque le rythme, comme la voix, est la subjectivité constitutive de l'écriture, indissociable du déploiement du sens-sensible. En prenant appui sur le rythme, nous avons tenté de faire résonner les textes, sans leur donner *un* sens, mais en ouvrant le plus de sens possibles. Par exemple, dans notre travail sur cet extrait tiré du texte *Le monde est rond* de Stein, nous avons cherché à rendre perceptible la musique présente au coeur même de l'écriture, en portant attention à la syntaxe et à la ponctuation (ou plutôt à son absence, dans ce cas précis), ainsi qu'aux sonorités et aux multiples récurrences:

[...] quand un petit oiseau et deux petits oiseaux et trois et quatre et six et sept et dix et dix-sept et trente et quarante petits oiseaux venaient tous voler et un grand oiseau vint voler et les petits oiseaux vinrent voler et ils volèrent plus haut que le grand oiseau et ils descendirent et un et puis deux et puis cinq et puis cinquante vinrent becqueter la tête du grand oiseau et lentement le grand oiseau vint s'abattre entre les montagnes et les petits oiseaux rentrèrent tous chez eux. (Stein, 1984, p. 36)

Ici, la configuration répétitive rappelle les comptines enfantines : un ludisme manifeste anime cette écriture, qui évoque le plaisir de l'enfant qui joue – sa légèreté, mais aussi sa cruauté. Car, sous l'apparente naïveté du texte, se profilent des images de guerre (rappelons que Stein a par ailleurs traversé les deux grandes guerres) : le mitraillage des mots fait écho à celui des « petits oiseaux » qui mitraillent le « grand oiseau » de leurs becs pointus, tel un

escadron de la mort. Dans *Passages*, ces différentes tonalités se reflétaient non seulement dans les voix, mais aussi dans le jeu des corps, dans les bras ouverts en croix, comme l'enfant « fait l'avion » ou veut voler, comme il veut aussi grandir ou s'élever (les interprètes se juchant sur de fragiles piles de livres avant de s'effondrer brutalement au sol).

2.2 La répétition

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

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

La répétition est fondamentale dans le rythme. Sans répétition, le temps ne serait qu'un écoulement perpétuel, un flux indistinct. Configuration du temps, le rythme l'est par la répétition des instants, par la mise en rapport et les correspondances entre des points éloignés. La répétition est donc à la base de notre approche de la scène, elle est en le mode principal de composition. La notion de rythme chez Meschonnic implique nécessairement l'idée du retour, mais non (plus) dans une vision métrique du retour à l'identique. À l'alternance cadencée du même et de l'autre succède un processus complexe de variations fluantes et de rapports fluctuants, une dialectique irrésolue où *des* ressemblances produisent *des* différences : « La frontière, la "différence", s'est donc singulièrement déplacée : elle n'est plus entre la première fois et les autres, entre le répété et la répétition, mais entre ces types de répétition. Ce qui se répète, c'est la répétition même. » (Deleuze, 1968, p. 377)

Les retours sont donc multiples, imprévisibles, asymétriques. Cette conception de la répétition instaure une temporalité subjective qui n'est ni linéaire ni circulaire : le passé n'est pas un point fixe ancré sur la ligne du temps, mais il est sans cesse réinventé, remis en jeu par le présent¹². Par suite, la répétition n'est pas redoublement d'un passé ni retour en arrière, mais actualisation/transformation constante d'une mémoire: « Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur. Il est et n'est pas dans le présent. Il est toujours un retour. » (Meschonnic, 1982, p. 87)

2.2.1 L'encore et le déjà : la scène sur le champ de la mémoire

Cette conception de la mémoire, où la transformation est générée par la répétition, de répétition en répétition, est aussi à la base de *Passages* qui s'est inventé à partir de la répétition de mémoires en constante transformation, et qui se compose lui-même en se réinventant incessamment, en jouant continuellement avec ses propres mémoires. Ainsi, dès les premières minutes, tout est déjà là. Tous les matériaux que le spectacle va progressivement développer en se composant sont déjà présents, concrètement, sur le plateau. De même, tous les interprètes sont en scène à l'entrée du public et ils ne la quitteront pas avant la fin du spectacle. Privé de coulisses, sans dimension cachée, l'espace se transformera au fil du temps, mais tout y est déjà : les îlots de terre et les piles de livres, la robe et l'avion en papier suspendus, la toile (un patchwork de tissu et de pages de livres) où seront projetées quelques images animées, le vieux sceau de métal, les bottes de pluie rouges. La composition s'élabore à partir de l'ensemble du plateau, de sa matérialité. L'espace scénique est aussi façonné par la répétition, notamment par l'accumulation de terre et de livres (environ une centaine). La mobilité de cet espace fait qu'il se reconfigure constamment, qu'il diffère d'instant en instant. Nous avons tenté d'exploiter toutes les possibilités rythmiques de l'espace. Par exemple, les livres s'empilent les uns sur les autres, sont jetés avec fracas, ou bien sont gardés jalousement; on leur arrache des pages ou ils sont offerts un à un, presque

¹²Ainsi en va-t-il chez Pina Bausch selon Ciane Fernandes : « The future does not repeat or distance itself from the past. Instead, the future transforms the past while repeating it, becoming a "retroactive working-through the past". » (2001, p. 92)

religieusement, pour construire un monument éphémère... Toutes ces utilisations différentielles des livres modifient la perception qu'en a le spectateur (le livre re-devient une chose, plutôt qu'un signe) et, de la même façon, elles bouleversent aussi la configuration de l'espace que l'on perçoit en constant décalage. Une interaction continue se dessine donc entre les acteurs et l'espace, et ces rapports rythment le spectacle : l'espace porte la trace des corps des acteurs, comme les corps noircis portent l'empreinte de la terre. La scène est dans un déséquilibre permanent, toujours entre-deux : aucune image n'est jamais fixée, tout est mouvant, nous sommes dans un courant. Nous ne changeons pas d'espace, mais l'espace change constamment, ce n'est pas un lieu déterminé ni un contenu : avec le rythme, il n'y a ni contenu ni contenant.

2.2.2 Les modalités de la répétition : de l'écho à la reprise

La séquence d'ouverture met en place les principes répétitifs qui sont au fondement du spectacle : composée de couches superposées, à l'instar de tout le spectacle, la trame sonore polyphonique est un amalgame des voix des acteurs, de leurs rires, de bribes de paroles, distinctes ou non, mais toujours transformées, ainsi que de bruits et de sons captés lors des répétitions. Elle est elle-même une mémoire du spectacle, un « ressouvenir en avant » pourrait-on dire en paraphrasant Kierkegaard qui définit ainsi la répétition, car elle réactive, en les transmutant, des traces du processus passé qui deviennent pour le spectateur le présent du spectacle; et ce présent, même si à ce point les spectateurs l'ignorent, sera plus tard répété – à plusieurs reprises et par morceaux –, dans une logique de l'étoilement ou de l'arborescence. Ainsi, ce qui est là sur scène est déjà chargé d'une mémoire, et gagnera en densité tout au long du spectacle, au fil des reprises. Ici, la récurrence produit l'occurrence, plutôt qu'elle ne la reproduit : la répétition se joue sur le mode de l'écho et de la variation continue. Elle est donc moteur de transformations et de décalages permanents, elle est agente du passage, alliée du rythme.

Ces premières minutes d'ouverture dévoilent aussi les deux axes de tension – vertical et horizontal – qui dynamisent *Passages*, tels que nous les avons abordés au chapitre

précédent¹³. Ces lignes de force traversent l'ensemble du spectacle et génèrent les multiples répétitions dont il se compose. La ligne verticale, déployée entre les cintres et la terre, se traduit par une dynamique continue de chutes et d'ascensions sur les piles de livres (tous les interprètes, à maintes reprises), de plongeurs dans la terre et de suspensions virevoltantes sur la corde (Patricia), d'effondrements d'Aude sans cesse relevée par Noë, de morts et de résurrections en série. Quant à la ligne horizontale, elle se reflète dans une tension incessante entre l'entassement (des corps les uns contre les autres, des piles de livres et des amas de terre) et l'éparpillement, le recroquevillement et l'ouverture (les étreintes répétées ou les bras grands ouverts des interprètes juchés sur les livres comme autant d'oiseaux prêts à s'envoler)¹⁴.

Mais si les dynamiques qui traversent le spectacle s'orchestrent autour de ces deux axes principaux, la répétition dans *Passages* prend néanmoins de multiples visages. De la reprise de micro-détails à la récurrence de séquences complètes, la répétition se déploie selon différentes échelles, lesquelles se superposent très souvent les unes aux autres. Ainsi, l'une des partitions gestuelles exécutées par Aude se compose de vingt-deux gestes empruntés çà et là aux différents interprètes. Ces micro-répétitions forment ainsi une nouvelle séquence elle-même répétitive (puisque reprise en boucle par Aude), laquelle sera par la suite réitérée à trois reprises. De plus, différents types de répétitions se côtoient dans *Passages*. Outre la variation et l'écho, qui constituent sans doute les formes de répétition les plus prégnantes du spectacle, se distinguent aussi la reprise (de phrases ou de gestes identiques répétés de loin en loin), l'énumération (les litanies) et l'accumulation (de livres, notamment), le canon (l'enchaînement successif des rires, des morts et des chutes), et les répétitions en boucle ou spiralées (les plongeurs répétés de Patricia, les poignées de terre lancées par Julie, Noë qui ne cessent de relever Aude notamment).

¹³ Voir *supra*, p. 30.

¹⁴ Ainsi que nous le verrons ci-dessous, ces deux axes animent aussi les séquences vocales et textuelles : dans la verticalité de la litanie et du chant, dans l'horizontalité du fleuve de Baricco notamment.

2.2.3 Le tournoiement, la ritournelle

À la rencontre des deux axes qui génèrent l'ensemble du mouvement, se crée encore une autre force, née de la tension entre les deux premières : le tournoiement ou *spinning*, selon l'expression utilisée par Wilson pour qualifier cette figure de rotation continue qu'il reprend dans plusieurs créations¹⁵. Par la répétition invariable du même mouvement, le tournoiement induit un flottement temporel : il se soustrait momentanément au passage du temps pour mieux prolonger l'instant présent¹⁶. Petite bulle d'éternité, le tournoiement, tant qu'il se maintient sans varier, réconcilie le temps et l'espace, il devient *espace-temps* et parvient momentanément à cette « union des contraires » que recherchait Kandinsky. Ce désir de permanence, cette recherche de l'« immobilité » d'un mouvement imperceptible et perpétuel, anime également toute l'écriture de Gertrude Stein en quête d'un « présent continu »¹⁷. Ainsi écrit-elle, dans *Le monde est rond*, cette phrase éloquente qui constitue par ailleurs la toute première réplique de *Passages* : « En ce temps-là le monde était rond et on pouvait en faire le tour à la ronde en rond. » (1984, p. 6)

Passages part autant de la nécessité que de l'impossibilité de ce tournoiement continu. Ainsi, au début du spectacle, tous les interprètes tournent sur eux-mêmes : Patricia et Simon sont debout et pivotent, la première autour de la corde et le second autour du cintre suspendus auxquels ils s'agrippent, tandis que les trois autres interprètes sont étendus au sol et tournoient grâce à un socle métallique arrondi (une sorte de bol) dissimulé sous eux. Cependant, leur tournoiement est irrégulier, car il s'accomplit dans un jeu d'ouverture-fermeture (une alternance d'extensions/contractions de tout le corps), lequel produit un

¹⁵ Le *spinning* chez Wilson, est ainsi « lancé par Kenneth King dès *The Life and Times of Sigmund Freud* puis repris par Andrew de Groat dans *KA MOUNTAIN* et Julia Busto dans *Une lettre pour la reine Victoria* ». (Maurin, 1998, p. 115)

¹⁶ Le tournoiement peut échapper au temps des hommes pour se rapprocher du divin. D'où son caractère sacré chez les derviches tourneurs.

¹⁷ Nous y reviendrons au point « Répétitions linguistiques » ci-dessous. Voir *infra*, p. 55-58.

mouvement qui s'intensifie et s'accélère. En se recroquevillant sur eux-mêmes, les interprètes prennent de la vitesse, si bien qu'ils sont finalement repoussés par la force centrifuge vers l'extérieur de l'axe, ce qui les oblige à freiner des mains et les fait chuter, provoquant la rupture et l'arrêt du mouvement... Mais pas totalement, car alors le tournoiement se prolonge en eux : ils sont étourdis, et tout l'espace semble tourner autour d'eux. Le corps en mouvement est indissociable de l'espace, il l'entraîne à sa suite : « On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde. » (Deleuze, 1991, p. 160)¹⁸

Plutôt qu'une trajectoire inaltérable, décrivant un cercle fermé, le tournoiement des interprètes est instable et constamment ouvert sur l'extérieur : mouvement spiralé, sa dynamique interne repose sur une double tension, à la fois vers un centre (une concentration de l'énergie, une force attractive, qui fait venir le monde à soi) et vers l'extérieur du centre (une force répulsive, qui l'expulse hors de soi). Mettant en jeu le corps, ce tournoiement se rapproche, *mutatis mutandis*, de la ritournelle, telle que théorisée par Deleuze sur le plan musical, et qui désigne la répétition obsessionnelle d'un petit motif. En se répétant, le motif dégage une force centripète (un recueillement en soi-même, une « territorialisation »), laquelle, paradoxalement, pousse ailleurs et génère de nouveaux agencements, par une force centrifuge qui entraîne la « déterritorialisation » :

un musicien a besoin d'un *premier type* de ritournelle, ritournelle territoriale ou d'agencement, pour la transformer du dedans, la déterritorialiser, et produire enfin une ritournelle du *second type*, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons. [...] Dans la petite forme-ritournelle ou rondeau, s'introduisent déjà les déformations qui vont capter une grande force. Scènes d'enfance, jeux d'enfant : on part d'une ritournelle enfantine, mais l'enfant a déjà des ailes, il devient céleste. (Deleuze, 1980, p. 431-432)

¹⁸ Nous pourrions également citer Merleau-Ponty : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine, et le monde est fait de l'étoffe même du corps. » (Merleau-Ponty, 1964, p. 88)

Le tournoiement est un procédé très important dans *Passages* : il innerve le mouvement giratoire des corps et les répétitions gestuelles en boucle, mais aussi, plus près de l'acception deleuzienne du terme, les ritournelles vocales et textuelles: « Rose est une rose est une rose est une rose ». Comme l'enfant chante dans le noir pour s'orienter dans la nuit, par la ritournelle nous tentons de nous arracher un instant au chaos, à l'indistinct brouillard de toutes choses. Nous voudrions pouvoir nommer le monde, connaître notre propre nom. Être situés. La ritournelle agit comme repère dans l'obscurité, elle y projette une lumière vacillante qui fait danser les ombres sans dissiper la nuit. Et comme la lumière qui n'est pas le contraire de l'ombre, mais précisément ce qui la produit, la ritournelle invente le monde extérieur, dans le mouvement même où elle se constitue en territoire. La concentration opérée par la ritournelle est donc nécessaire à la production de l'altérité : la répétition est une modalité de passage, un « aller vers soi » qui rend possible le transport hors de soi, la transformation. Le danger consiste cependant à demeurer captif de la ritournelle, à tourner sans fin. Alors le piétinement se substitue au déplacement au lieu de le produire, et la ritournelle fait place à une chansonnette sans consistance : c'est l'entêtement de Julie qui, la tête dans le sceau, tente de nier la mort à l'entour, en « chantant » à tue-tête (et en boucle) les premières lignes de « Quand les hommes vivront d'amour » de Raymond Lévesque. À trop vouloir posséder ce qui se dérobe – le passé, tout ce qui passe et doit passer –, à résister au passage, c'est notre propre absence que nous étreignons, comme Noë tente désespérément d'enlacer Aude et ne danse qu'avec ses souvenirs, ou encore comme Patricia ne cesse de relever la tête de Julie à l'avant-scène, sans jamais rencontrer son regard.

2.2.4 Fuites et poursuites : de la ritournelle à la fugue

Le processus de création de *Passages* s'appuie en grande partie sur le principe de la ritournelle, particulièrement en ce qui concerne les improvisations collectives. Par son double mouvement de territorialisation/déterritorialisation, elle a permis aux interprètes d'être à la fois seuls et ensemble, d'orchestrer leurs présences en une communauté de solitudes, proche dans son fonctionnement d'un ensemble musical. Un exemple éloquent de cette dynamique constitutive de notre composition est le travail effectué sur le chant choral: nous avons

d'abord élaboré une petite phrase musicale extrêmement simple (trois notes suivies d'une profonde inspiration/expiration audible), que Simon répétait en boucle pendant trois minutes, d'abord en la psalmodiant les lèvres closes, puis la bouche ouverte. Nous voulions que ce petit motif devienne un « nome » musical, c'est-à-dire « un petit air, une formule mélodique qui se propose à la reconnaissance, et rest[e] l'assise ou le sol de la polyphonie ». (Deleuze, 1980, p. 384) Les autres interprètes se sont donc joints à Simon, pour former un chœur reprenant le thème en canon. Puis nous nous sommes éloignés peu à peu du motif de départ afin d'explorer les possibilités de variation, en jouant sur différentes hauteurs vocales et diverses durées de silence, et surtout en intégrant le corps de chaque interprète à cette partition. Ainsi, nous avons créé toute une texture sonore à partir des souffles, des gémissements et des sanglots étouffés, des frissonnements, des raclements de gorge et des toussotements. Multipliant, de répétition en répétition, les combinaisons, nous avons superposé plusieurs lignes mélodiques à la fois distinctes (en contrepoint), et cependant traversées par cette ritournelle de départ, comme *hantées* par la même pulsation persistante.

La ritournelle, entendue comme cercle brisé, est donc à la fois un facteur de cohésion et de dissémination, un motif évolutif constamment réitéré. Dans *Passages*, ce petit motif chanté est démultiplié, non seulement par sa distribution polyphonique, mais aussi par ses multiples récurrences. Ainsi, le motif premier devient leitmotiv, servant de fil rouge à tout le spectacle, où on l'entend sans cesse, jamais identique mais néanmoins toujours reconnaissable. On le réentend donc, comme à neuf, comme si on ne l'avait jamais entendu bien qu'on l'ait déjà écouté. Par exemple, il est repris ici et là, tantôt par les interprètes sous forme de sanglots étouffés ou de murmures soufflés, tantôt par le violon et le piano sur la bande sonore qui le reprennent à leur tour. La ritournelle, en se répétant, rend possible la variation et la fugue, c'est-à-dire une dynamique incessante du relais et de la transformation. Entre fuite et poursuite, elle trace une *ligne* qui ne cesse de se rattraper tout en avançant : la ritournelle se fait alors rhizome, et devient musique.

2.2.5 Répétitions linguistiques

Le rythme étant au centre de nos préoccupations, nous nous sommes tournée vers des textes qui exploitent les possibilités rythmiques de l'écriture, vers des textes où le rythme est une « configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé ». (Meschonnic, 1982, p. 86) Dans les séquences textuelles de Jean-Luc Lagarce, Gertrude Stein, Alessandro Baricco, se dégagent des motifs répétitifs qui rythment l'écriture et génèrent un sens qui déborde les mots. Par exemple, chez Lagarce: « Je regardais, c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde, toujours le soir que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde. » (1997, p. 6) Ici, le bégaiement de la répétition spiralée, le ressassement des mots crée une ritournelle qui berce l'oreille et rend perceptible la lassitude tranquille, rassurante, d'une attente qui n'attend plus. Sans espoir, l'attente est devenue habitude, un *habitat* permanent : débutée à l'imparfait, temps de l'itération par excellence, la phrase glisse au présent, à un présent perpétué par la répétition.

Un tel rythme comme « forme-sens du temps » (Meschonnic) est aussi à l'œuvre dans l'extrait du roman *City* de Baricco présent dans *Passages*. Il y est question de la non-linéarité de l'existence, de la nature fluviale des hommes qui rend nécessaires les détours, les errances et les répétitions. Le texte lui-même, par la configuration particulière de l'écriture, est composé comme un fleuve : c'est un immense déferlement de mots, un courant qui prolifère, sans autre ponctuation que des virgules pendant six pages, un flot ininterrompu, donc, malgré les ondulations et les remous, les méandres et les sinuosités :

[...] n'importe quel fleuve, et peu importe où il est ni [sic] combien il est long, n'importe quel fleuve, avant d'arriver à la mer, fait exactement un chemin trois fois plus long que s'il allait tout droit, hallucinant, si tu y réfléchis, il fait trois fois plus que ce qui serait nécessaire, et tout ça à force de virages, précisément, rien que par ce stratagème des virages, et pas ce fleuve-ci ou celui-là, mais tous les fleuves, comme si c'était obligatoire, une espèce de règle pareille pour tous, et c'est un truc incroyable, vraiment dingue, mais ils ont découvert ça avec une certitude scientifique à force d'étudier les fleuves, tous les fleuves, ils ont découvert qu'ils ne sont pas fous, c'est leur nature de fleuves qui les oblige à cette errance continuelle, et même exacte [...]. (Baricco, 2000, p. 248)

Lui-même philosophe, Baricco reprend ici la célèbre métaphore héraclitéenne du fleuve qui s'écoule sans cesse, jamais identique à lui-même et jamais autre que lui-même. Comme la ritournelle, le fleuve trace une ligne qui prolifère en se rattrapant sans cesse, un courant qui progresse sans savoir où il se dirige, un mouvement continu qui se compose d'instant en instant. Or, cette notion de flux continu est, rappelons-le, celle-là même qui préside à la pensée renouvelée du rythme chez Meschonnic.

Avec le rythme, le sujet est indissociable de la configuration de l'œuvre. En conséquence, pour la création de *Passages*, nous avons retenu des fragments textuels qui faisaient écho à nos préoccupations artistiques, afin que la « forme-sujet » de l'essai scénique soit indissociable de nos réflexions théoriques et que celui-ci reflète notre désir de faire coïncider le surgissement de la forme et celui du sens. Ainsi, lorsque Baricco aborde la problématique du fluement perpétuel, c'est toute l'écriture qui devient elle-même fleuve. De même, l'extrait suivant, tiré de *La fabrication des Américains* de Gertrude Stein, creuse la question de la répétition, de son ressassement volubile:

Chacun a en soi toujours sa propre répétition, toujours de plus en plus la répétition donne à chacun l'éprouvant en lui un sentiment plus certain sur lui, un sentiment plus sûr dans la vie. La répétition est de plus en plus en chacun la totalité de celui-ci, la totalité de tout le monde, la merveille est toujours de plus en plus parachevée en chacun au fur et à mesure que la répétition en lui le rend une chose définitive une chose qui a certainement une nature [...] (1929, p. 83-84)

Cet extrait est particulièrement révélateur de la vision spécifique de la répétition qui anime l'écriture de Stein. En effet, Stein, proche en cela du mouvement cubiste, considère la répétition dans l'œuvre comme le moyen de révéler la « nature fondamentale » d'une réalité, par la juxtaposition simultanée de ses multiples représentations: « Elle répète le fait, elle répète le son, elle répète la forme qui dans un ressassement doit conduire vers l'essence. » (Grimal, 1996, p. 67) Pour Stein donc, le monde *est* effectivement rond¹⁹, et elle se donne pour objectif d'en « faire le tour à la ronde en rond » par la répétition infinie, même si

¹⁹*Le monde est rond (The World Is Round)* est, rappelons-le, le titre d'une des œuvres de Stein auxquelles nous avons emprunté quelques extraits pour *Passages*.

l'entreprise est incommensurable, voire impossible. Chez elle, la répétition est une quête, celle de la « chose en soi » par-delà les mots. Elle reflète la volonté d'en capturer l'essence et de l'arracher au temps. Ainsi la formule circulaire « *a rose is a rose is a rose* »²⁰ est-elle la figure emblématique de ce désir de permanence. Captée dans cette spirale infinie, la rose peut enfin révéler sa vraie nature : « L'itération a pouvoir de cristalliser l'essence. La répétition ravive la couleur, fonce la fleur, éveille son être. De la rose, on ne saurait rien dire d'autre qu'elle-même, mais tant qu'on la redit, on détient le pouvoir de l'immobiliser dans son être. » (Maurin, 1998, p. 120)

Pour la création de *Passages*, nous avons cherché à exalter la différence (et non l'identité) dans la répétition, nous situant en cela dans le sillage tracé par Wilson, pour qui la répétition est un facteur non de permanence mais de nouveauté : « Elle [la récurrence] ne dit rien de plus mais le dit autrement, elle fait entendre non pas le même du même mais l'autre qu'il porte en lui, un autre qui "démystifie le caractère emphatique de la nomination et de l'évocation d'être".²¹ » (Maurin, 1998, p. 122) Pour nous, la rose n'est que passage, elle circule d'ailleurs d'un interprète à l'autre : par un phénomène d'écho, de réverbération (avec des intonations interrogatives et un volume différent des voix), chacun « passe » Rose et chacun « passe » par Rose (au sens où Régis dit que les acteurs sont des passeurs). Cette distribution polyphonique montre que « le nom propre, n'est pas la marque constituée d'un sujet, c'est la marque constituante d'un domaine, d'une demeure. La signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine. » (Deleuze, 1980, p. 389) La répétition du mot a pour double effet d'évider le sens et de le multiplier, elle dessine une ligne de fuite au bout de laquelle se cristallise l'essence de la rose. Nous avons voulu mettre de l'avant la circulation présente sous les noms, à l'intérieur des mots où nous

²⁰ « Cette phrase apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Stein sous différentes formes. On la trouve une première fois dans "Sacred Emily" de 1913 où le premier "Rose" est un nom propre ("*Rose is a rose is a rose is a rose*"). Dans "Objects Lie on a Table" de 1922, "rose" devient un nom commun précédé de l'article ("*Do we suppose that all she knows is that a rose is a rose is a rose is a rose*"). Dans "As Fine as Melanctha" de 1922, on trouve: "*Civilization begins with a rose. A rose is a rose is a rose is a rose.*" » (Grimal, 1996, p. 29)

²¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

sommes pluriels. Le rythme révèle que les mots ne désignent pas les choses, que le langage n'est pas fait de signes figés, mais qu'il est aussi matériel, sensuel et mobile, qu'il porte une dimension musicale. Par le rythme, par la musique, nous voyageons dans les mots, voire entre les mots : « Par la musique, enlever aux mots leur danger. Par elle encore, les charger de dangers nouveaux. [...] Ces mots encore, les faire éclater ou les réunir par la musique. Dans la musique, les mots nagent au lieu de marcher comme ils font d'ordinaire. »²²

2.2.6 La chute des saints

Chez Stein, la répétition (qu'elle préfère d'ailleurs nommer « insistance ») répond à un double idéal de mouvement perpétuel et d'immobilité. Ce n'est qu'en apparence que le désir est contradictoire, puisque, pour Stein, c'est précisément la continuité du mouvement qui assure la permanence de la présence, comme dans la prière.²³ De fait, il existe une correspondance certaine entre les litanies profanes de Stein et les textes sacrés. D'ailleurs, Stein a multiplié les imitations de litanies religieuses, notamment dans *Quatre saints en trois actes* (1927) qui débute ainsi :

Et l'on voit qu'il faut qu'un Saint soit.

Sainte Thérèse

Saint Martyr

Sainte Thomasine

Saint Établissement

Sainte Électra

[...]

Et on saisit qu'il y a plaisanterie.

(Extrait cité par Grimal, 1996, p. 45)

Saint Ignace

Saint Paul

Saint William

Saint Gilbert

Saint Établi

²² Extrait tiré du livret de *Eraritjaritjaka, musée des phrases*, de Heiner Goebbels, d'après des textes d'Elias Canetti (2004).

²³ « Comme la répétition de la prière et de la litanie a pour but, dans le dit constant, d'affirmer la présence permanente, inchangée, transcendante du divin [...], la répétition chez Stein vise, en parlant de l'humain, à dire l'essentiel, à annuler l'histoire, à confondre le "has been" et le "is", oublier l'avenir, affirmer ce qui est sous l'apparence [...]. » (Grimal, 1996, p. 29)

Dans cet extrait, les saints ne sont pas invoqués, mais bien *convoqués*, sous la forme d'une liste d'appel farfelue où se côtoient des saints authentiques et d'autres canonisés par Stein elle-même. S'il y a effectivement « plaisanterie », cela tient non seulement aux pastiches de saints, mais surtout à leur longue énumération. Fait intéressant, nous retrouvons le même phénomène dans l'extrait des *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* de Jean-Luc Lagarce que nous avons incorporé à notre création. Il s'agit d'un inventaire exhaustif « de saints et de saintes parfaitement authentiques » (2000, p. 13), proposé aux spectateurs pour le choix du prénom de leur enfant :

Pour un garçon, quelques propositions amusantes :

Théopempte, Prisque, Canut, Tépesphore, Hygen, Tigre, Michée, Poppon, Remide, Sénateur, Austruclin, Coluberne, Verecond, Carpophore, Pelée, Secondule, Carpe, Acydin, Gériberne, Satyre, Ajute, Cyr, Avauque, Outrille, Métrophane, Hésyque, Syndulphe, Scrufaire, Euprépice, Eutichien, Vérule, Ours, Amateur, Curcodème, par exemple.

Et pour une fille : Synclétite, Monorate, Claphyre, Faine, Faticune, Macrine, Prisque, Wéréburge, Rictude, Pode, Potamienne, Symphorose, Primitive, Grinconie, Grotide, Ghélidoine, Bric tule, Folioule, Milburge, Hérénie, Nymphodore, Quartille, Burgondofore, Godeberte, Engratie, Persévérane, Mutiole, Myrope, Syngoulène, Scrybiolle, Matrone, Aphiodise ou Cascentienne.

Vous pouvez choisir dans cette liste de saints et de saintes. Elle est authentique. (Lagarce, 2000, p. 13-14)

Avec son piétinement têtue, entêtant²⁴, la liste égrène les noms comme on égrène un chapelet, comme s'égrènent les secondes. Pourtant, le temps, lui, ne semble pas vouloir passer. La durée s'allonge. La prolifération a pour effet de « désacraliser » les saints, de les faire choir du ciel. Pour nous, la pérennité des noms renvoie directement à la mort, comme ces noms gravés à jamais sur les monuments funèbres. Figés, les noms sont le signe d'une perte irrémédiable, ils ont glissé hors du temps, et leur inscription poussiéreuse n'est qu'une touchante mais vaine tentative de les arracher un peu à l'oubli. Ainsi, dans *Passages*, la liste des saints se déroule dans un paysage de morts : pendant que Simon, d'une voix monocorde,

²⁴ Notons que la longueur de cette énumération à la scène était beaucoup plus importante qu'il n'y paraît à la page, notamment à cause des silences glissés entre deux noms.

énumère lentement les noms au public, derrière lui les morts ne cessent de se multiplier. Par tous les biais possibles, les interprètes ne cessent de mourir et de ressusciter pour mieux mourir encore. En écho aux pastiches de saints, ces morts sont des parodies de morts, absurdes, exagérées, grotesques. Julie meurt à grands cris en enfantant avant de se relever et d'être électrocutée, Noë tente de se faire hara-kiri et multiplie les exclamations avec des sons gutturaux évoquant le japonais, ou bien meurt écrasé en cherchant son chat... Pendant deux longues minutes, Aude tente frénétiquement (de toutes les façons possibles et impossibles) de se taillader les veines, tandis que Patricia se prend pour un oiseau et s'écrase de plein fouet contre le mur, ou se rompt le cou en faisant des roulades... Ces morts barbares sont créées sur le mode du jeu, les interprètes jouent à mourir, comme des enfants. Il y a une exaltation de la vie dans toutes ces morts. Une vitalité certaine dans la répétition qui retrouve intact le plaisir enfantin de l'encore. C'est aussi ce ludisme de la répétition que nous avons recherché pour *Passages*, cette dynamique candide qui est elle-même une caractéristique importante de l'écriture répétitive de Gertrude Stein, dont le jeu avec les mots rappelle les comptines, chansonnettes et autres ritournelles de notre enfance.

2.2.7 De la répétition à la musique

En retardant la progression (du temps, du sens), la répétition aiguise la perception sensible et revalorise la dimension matérielle et musicale des textes: « La phrase éclate et devient non-conductrice [...] mais laisse passer les rythmes, les mouvements et les sons. » (Grimal, 1996, p. 111) Ainsi, la rose steinienne, en se répétant, se musicalise. Dans *Passages*, cette formule répétée en boucle se transformait peu à peu, le glissement des mots devenant peu à peu une musique, laissant même entendre au passage quelques arpèges de Bach. À un autre moment, Patricia tentait désespérément (et gauchement) de chanter un petit extrait textuel tiré du *Monde est rond*. Animée par le désir de faire entendre aux spectateurs sa propre musique, sa propre voix, elle cherchait sans y parvenir à imposer une cadence au texte, à lui imposer un rythme personnel. Mais le rythme n'est pas un ornement que l'on plaque sur les mots, c'est le texte lui-même qui libère la musique : si la répétition peut être un moteur de transformation et de transport, elle doit l'être de l'intérieur. Elle génère un mouvement qui contient en lui-

même sa propre force, comme le tournoiement en s'accélération entraîne les corps : un mouvement qui « n'a pas besoin d'être mouvement par rapport à quelque chose ». (Stein, citée par Grimal, 1996, p. 27) Dans *Passages*, le « jeu des morts » provoquait peu à peu un tel mouvement. En se multipliant, les morts s'accéléraient, si bien qu'il devenait peu à peu impossible pour les interprètes de « jouer » les morts, de les parodier. Les artifices de l'imitation disparaissaient progressivement, alors que les corps étaient de plus en plus captifs de la spirale répétitive, qu'ils étaient emportés dans la dynamique incessante de l'élan et de la chute. À la fin de la séquence, toutes les tentatives de représentation ayant échoué, il ne restait plus que le mouvement des corps, pris dans cette tension verticale entre le ciel et la terre, dans une ritournelle de résurrections et de morts.

Généralisant un mouvement en devenir qui traverse toutes les différences, la répétition fait succéder à la logique linéaire de la représentation une poétique du transit, une poétique du rythme qui entraîne le langage vers le chant et le geste vers la danse. Au lieu de points et de positions stables, la répétition trace des réseaux de lignes, composés de proche en proche, comme le rhizome. Par la répétition, des rapports instables, différentiels, se font et se défont constamment entre tous les éléments qui, en conséquence, ne cessent de varier, de se repositionner les uns par rapport aux autres, de déborder les uns sur les autres. Les unités discontinues de l'œuvre sont ainsi continuellement affectées les unes par les autres, à la fois indépendantes et indissociables :

La répétitivité permet également une harmonie de l'ensemble, dont chaque partie, prise isolément, semble pourtant désaccordée, comme une bulle d'autisme coupée du reste. Le rythme musical invente une langue physique, plastique, partagée par une communauté en deçà de toute communication. (Triau, 2003, p. 36)

La répétition est donc une modalité d'orchestration des éléments hétérogènes et préservés comme tels. D'instant en instant, des réseaux sensibles se créent entre les différentes composantes de la scène : par le rythme se nouent et se dénouent toutes les connexions souterraines entre les fragments épars, et l'ensemble s'invente à partir des singularités intraitables, comme une orchestration de solitudes.

2.3 La choralité

Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. [...] Nous avons été aidés, aspirés, multipliés.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*.

Nous vous appelons à partager ce qui ne se partage pas : la solitude.

Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*.

Au théâtre, le rythme pose nécessairement la question fondamentale de l'ensemble : s'il permet de faire tenir ensemble tous les morceaux dans des relations qui ne sont plus causales ou logiques, mais sensibles et mouvantes, il est aussi, pour les interprètes, une manière de se tenir ensemble, les uns contre les autres. Ou les uns avec les autres, ou encore à côté les uns des autres. Pour reprendre les termes de Meschonnic, « [c]omme la collectivité est rythmique, le rythme engendre la collectivité ». (1982, p. 649) Ainsi, à l'écart de toute logique communicationnelle et de toute structure hiérarchique, le rythme permet d'orchestrer les présences individuelles en une communauté sans projet ni programme, sans unité ni exclusivité – une communauté plastique qui s'ébauche de l'intérieur. Autre modalité de la répétition, la choralité forme un corollaire du rythme, en tant qu'elle désigne un « ensemble de relations internes (rythmiques, mélodiques) des éléments de la représentation ». (Triau, 2003, p. 73)

Fondée sur le rythme, au sens meschonnicien, la choralité ne repose sur aucun modèle prédéterminé et ne reflète aucun désir de réinstaurer un chœur uniforme et homogène qui ferait bloc à l'unisson, comme le chœur antique ou la troupe militaire marchant au pas cadencé.²⁵ Au contraire, la choralité met en doute la communauté en même temps qu'elle

²⁵ Dans un dossier consacré à la choralité, Christophe Triau souligne, dans le théâtre des années 1990, la prédominance d'une telle « choralité diffractée », ébauchée à partir de la faillite du modèle antique,

l'affirme, elle expose sa précarité en la donnant comme quelque chose *en train d'advenir* et toujours cependant sur le point de disparaître : « La choralité et son jeu avec les singuliers s'offrent comme une tension non-résolue et perpétuelle, leur propre recherche fragile. » (Triau, 2003, p. 9) Façonné par les jeux d'échos qui créent continuellement des associations tout en maintenant un constant décalage entre les présences hétérogènes, *Passages* laisse ainsi entrevoir une communauté plastique, vacillante et incertaine, la choralité émanant précisément des singularités résistantes, qui refusent de s'effacer totalement au profit d'une improbable fusion dans un ensemble indistinct. Elle se déploie donc sur le mode de la variation continue, du décalage permanent qui fait surgir la différence. Comme c'est le cas chez Pina Bausch notamment, la multiplication « donne lieu aux variations de l'échantillonnage, la personnalité de chaque homme ou femme étant effectivement différente de toutes les autres à l'intérieur d'une même situation ». (Aslan, 1998, p. 41-42) Même lors des séquences mettant en jeu une choralité plus démonstrative (les chutes successives et les rires contagieux, la séquence finale où les interprètes forment un chœur autour de Simon qui tente de chanter, par exemple), l'harmonie laisse entendre la différence et la produit, tel un chœur qui serait en même temps la négation de la notion même de chœur : une force qui attire pour mieux repousser, comme la ritournelle deleuzienne. Privé de centre stable, la scène devient l'espace d'un perpétuel être « *seuls ensemble* », où les solitudes rassemblées dessinent des constellations éphémères.

2.3.1 « Seuls ensemble » : la choralité et les interprètes

Dans *Passages*, la choralité qui s'instaure est semblable à celle qui caractérise les pratiques musicales et chorégraphiques : la présence des interprètes est comparable à celle du danseur « qui ne conduit que du mouvement et n'est uni aux partenaires que par le sens du rythme ». (Aslan, 1998, p. 34) Entendons ici le terme « mouvement » en son sens élargi de « courant continu » et de « processus », et non selon l'acception restreinte qui le réduit au

« comme un refoulé du chœur ressurgissant partiellement en déplaçant toujours le modèle ». (2003, p. 5)

geste, par opposition à la parole proférée : le rythme récuse toute séparation au profit d'une circulation continue entre la danse et le théâtre, le corps et la voix, soit : au profit de passages, d'un *passage* entre toutes les composantes de l'œuvre. Ainsi, les interprètes participent d'une même énergie (littéralement, « mouvement en action »), ils forment un « ensemble » au sens musical, c'est-à-dire le noyau d'une choralité qui ne repose sur aucun modèle et ne présuppose aucune uniformité, mais qui oscille selon une tension jamais résolue entre appartenance collective et singularité individuelle : le « seuls ensemble » de la choralité est la réponse que donne le rythme au « mettre ensemble » de la composition : « [...] en tant que spectateur alors, tu peux regarder tel ou tel interprète, celui-ci te racontera toujours l'ensemble; même s'il est dans un point de vue, un choix, il te ramènera à l'ensemble, y sera relié. » (Frédéric Fisbach, propos recueillis par Triau, 2003, p. 85)

Dans *Passages*, les interprètes suivent le tracé de leurs partitions solitaires qui, bien qu'interconnectées par d'incessants jeux d'échos, n'en demeurent pas moins autonomes : chacune pourrait être présentée séparément. On songe ici aux propos de Marc François qui affirme que « [...] cette solitude est nécessaire pour qu'ensuite réuni, l'orchestre [des acteurs] fasse jaillir une musique trop vaste, horizontale et verticale ». (Cité par Triau, 2003, p. 9) À chaque instant, les partitions individuelles s'entrelacent, se juxtaposent et se superposent sur la scène, formant ainsi dans la perception du spectateur une véritable composition polyphonique, qui laisse entendre la multiplicité des présences simultanées mais irréductibles les unes aux autres. Ainsi, le devenir *solidaire* des interprètes se couple toujours d'un irréductible être *solitaire*. Par exemple, lorsque, après avoir chuté du haut de leur pile de livres, ils s'isolent les uns des autres, chacun compose son propre espace autour de quelques livres arrachés au désordre qui a suivi l'effondrement. Patricia est allongée sur un amas de livre qu'elle tente tant bien que mal de dissimuler sous son corps, et elle pousse de temps à autre de bruyants soupirs, entrecoupés par quelques éclats de rire en contrepoint; Simon, accroupi au milieu des livres à l'avant-scène côté cour, les parcourt un à un afin de les trier, et il fait lui aussi alterner rires et soupirs plaintifs, auxquels s'ajoute sporadiquement le fracas d'un livre mal aimé et brutalement jeté au loin; à l'avant-scène côté jardin, Aude, assise dans la terre, le visage caché par ses cheveux, est penchée sur un livre dont elle arrache une à une des pages qu'elle froisse puis jette aussitôt derrière elle; quant à Julie, elle se tient dos au

public, à l'arrière-scène côté cour, où elle ne cesse de changer de position et de les reprendre en boucle, tantôt s'asseyant sur les livres ou contre eux, tantôt s'en détachant pour se relever, comme tendue par l'attente, comme si elle ne parvenait jamais à trouver la position adéquate où elle pourrait enfin s'immobiliser.

Lorsque Noë, planté au milieu de toutes ces solitudes, commence à dire un extrait de Lagarce, nous comprenons que le texte, bien qu'écrit à la première personne (« J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne »²⁶), n'a rien d'un monologue, que le « je » du texte est multiple²⁷ : tous les interprètes sont habités par le même isolement, tous sont suspendus dans une attente désœuvrée qu'ils ne finissent pas de ressasser, par leurs gestes, leurs soupirs et leurs rires répétés, auxquels répond le ressac des mots. Ni dialogue ni monologue à proprement parler, dans *Passages* : la parole, polyphonique et plurielle, déborde les individualités.²⁸ D'écho en écho, des lignes se tracent, non seulement entre le texte dit par Noë et la présence des autres interprètes, mais aussi entre tous : le geste de Simon se prolonge dans celui d'Aude, dont le visage dissimulé fait écho à son absence chez Julie qui tourne le dos au public, le recroquevillement de Patricia sur les livres se décline dans la manière dont Noë tient son unique livre serré contre la poitrine et dont Julie enserme la pile de livres. Ce sont encore les soupirs et les rires qui « passent » de l'un à l'autre et qui s'additionnent au crissement des pages déchirées, au bruit sourd des livres fracassés et à la rumeur du texte. À partir de toutes les singularités qui se font écho, le rythme invente l'ensemble et l'ensemble devient rythme : un assemblage fragile qui ne vaut que dans l'instant où il advient, la « structuration en système de ce qui n'est pas encore système, ne se connaît pas soi-même, comme système, étant ouvert, l'inachevé en cours ». (Meschonnic, 1982, p. 225)

²⁶ C'est la première phrase de la pièce et aussi son titre. (1997, p. 6)

²⁷ D'ailleurs, le texte lui-même glisse rapidement du « je » au « nous » : « [...] je songeais encore aux années que nous avons vécues, toutes ces années ainsi, nous, vous et moi, nous tous, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été, je songeais à cela [...] ». (Lagarce, 1997, p. 7)

²⁸ Ainsi en va-t-il aussi chez Claude Régy : « Je ne crois pas à la notion de personnage, je crois qu'à tout instant tout le monde joue toute la pièce. » (1998, p. 68)

2.3.2 Les devenirs, la ligne de fuite

Dans *Passages*, les partitions individuelles ne sont pas uniquement superposées, mais, par la répétition et le rythme, elles s'interpénètrent constamment, éprouvant ainsi la « mobilité de leurs frontières ». (Deleuze, 1968, p. 331) De la même façon que se dessine une interaction continue entre l'espace et les interprètes²⁹, les interprètes sont constamment *agis* les uns par les autres. À l'instar de l'espace scénique dont la variabilité permet la reconfiguration constante, c'est ici l'indétermination et l'instabilité des individualités qui rend possible leur transformation incessante. La choralité se joue donc non seulement entre les interprètes, mais aussi à l'intérieur de chacun d'eux. Bien que différents et différenciés, ils ne sont pas dotés d'une intériorité stable, close sur elle-même : chaque solitude esquisse un territoire mouvant, car traversé par toutes les autres. Les identités sont donc fluantes et fluctuantes, en perpétuel devenir : « L'individu n'est nullement l'indivisible, il ne cesse de se diviser en changeant de nature. » (Deleuze, 1968, p. 331) Ainsi, le devenir de l'identité passe par sa « molécularisation », c'est-à-dire par l'éclatement de la prétendue unité individuelle (laquelle, au théâtre, correspond à la traditionnelle cohérence du personnage, dont les actions sont motivées par une logique personnelle) au profit de la multiplicité de l'identité perçue comme virtualité, comme « brouillard de singularités »³⁰. Par la répétition et les jeux d'échos, les interprètes se voient ainsi multipliés, sans cesse repoussés à l'extérieur des limites de leurs propres corps (le geste de l'un se retrouve dans celui de l'autre, les voix sont reprises par la trame sonore, et ainsi *diffusées* dans l'espace et le temps); ils sont comme dépossédés d'eux-mêmes, de leur unité et de leur unicité, captifs d'un « mouvement solidaire, qui les fait devenir sans rester les "mêmes" ni devenir un même "autre"³¹ ».

²⁹ Voir *supra*, p. 49.

³⁰ Deleuze, cité par Stéfan Leclercq et Arnaud Villani, « Devenir », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. de Robert Sasso et Arnaud Villani), *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, printemps 2003, p. 114.

³¹ Anne Sauvagnargues, « Capture », *ibid.*, p. 50.

Paradoxalement, c'est donc (précisément) la fragmentation des individualités qui leur permet de se retrouver ensemble, à chaque instant, dans cette migration constante de toutes choses qui est le voyage du rythme : « [...] c'est par lui [le rythme] que nous accédons au sens que nous avons de nous défaire, que tout autour de nous se fait de se défaire, et que, en approchant cette sensation du mouvement de tout, nous-mêmes sommes une part de ce mouvement. » (Meschonnic, 2001, p. 248) Ce mouvement du rythme, ce sont les forces qui traversent et entraînent les interprètes, qui passent de l'un à l'autre et dégagent des lignes de fuite qui « déterritorialisent » l'ensemble : ligne de fuite de la mort, dans *Passages*, tracée entre les corps emportés par la ritournelle des élans et des chutes³², ou encore ligne de fuite du rire, contagieux, qui se propage, secoue tous les corps, éclate dans toutes les poitrines, et circule ainsi d'un interprète à l'autre. Le rire, en se répétant, se gonfle, il crée un mouvement qui s'emballe comme de lui-même et s'intensifie jusqu'à recouvrir les mots prononcés par Noë qui est, lui aussi, entraîné par ce fou rire collectif : « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre [...]. » (Deleuze, 1980, p. 36)

Malgré ce qu'on pourrait induire des exemples précédents, la ligne de fuite qui se dessine entre les interprètes de *Passages* ne provoque pas nécessairement un même mouvement des corps et/ou des voix : souvent, elle décrit un tracé beaucoup plus subtil, souterrain, mais néanmoins tout aussi prégnant, véritable « tracement (du) sensible » (Jean-Luc Nancy) qui se profile de séquence en séquence. Par exemple, pendant la séquence du « rire », Julie commence à lancer joyeusement de la terre un peu partout, puis elle jette des poignées de terre sur Noë et Aude parce que soudain ils sont là devant elle, et elle continue encore et encore, même après que les rires se sont tus; mais son geste répétitif n'est jamais tout à fait le même, il se transforme d'une poignée à l'autre; c'était un jeu d'enfant et maintenant c'est un geste funèbre : elle enterre les deux corps. Cette ligne de fuite du deuil se propage jusqu'à Simon qui commence à raconter l'histoire d'un incendie tragique. Il parle par bribes de mots,

³² Voir *supra*, p. 60-61.

qu'il projette de la voix comme Julie jette les poignées de terre sur Noë et Aude. Simon parle et le geste de Julie se transforme encore, il change d'intensité. Soudain Julie *accompagne* Simon de son mouvement, et puis elle le déborde, et Simon se tait et s'éloigne. Mais alors Noë « sort de terre » et tente de relever Aude : c'est encore la mort qui se profile ici, Aude est comme une morte que Noë ne peut se résoudre à laisser partir. Julie est repoussée plus loin, mais son geste ne s'arrête pas, il continue ailleurs, modifié, il se juxtapose maintenant au duo du couple, s'inscrivant en contrepoint de leur danse; les séquences sont indépendantes, mais traversées par une même force. Le mouvement de Julie persiste, et lorsque Aude et Noë finalement s'effondrent, alors Julie commence à parler, comme si elle devait de sa propre voix combler sa solitude, et c'est toujours le même geste qui passe de la main à la voix, la même ligne de fuite qui poursuit son passage:

[...] maintenant, c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer, par ajout ou retrait de sons, de durées croissantes et décroissantes, par amplification ou élimination qui font mourir et ressusciter, apparaître et disparaître. (Deleuze, 1980, p. 391)

Principaux moteurs du rythme qui s'exprime à travers eux et les entraîne tout à la fois, les interprètes de *Passages* sont donc non seulement pris dans un courant, mais ils deviennent eux-mêmes ce courant, jusqu'à ne plus pouvoir en être dissociés : « Who can tell the dancer from the dance? » (W. B. Yeats) Un même « devenir-fleuve », pourrions-nous dire en paraphrasant Alessandro Baricco, unit alors toutes les singularités. Cependant, afin que les subjectivités isolées s'effacent au profit d'une subjectivation continue, celle du rythme comme « personnage », une qualité de présence particulière doit émaner des interprètes. Entre abandon et résistance, ceux-ci sont « passeurs » (Régy) plutôt qu'acteurs : plus qu'une activité, leur présence, fondée par le rythme, est avant tout une *écoute*.

2.3.3 L'écoute

Passages se situe dans un entre-deux nocturne, au croisement de l'obscurité et de l'aube, à l'heure des fantômes et des insomniaques, l'heure des songes et des deuils, « en cette heure

où la mer et le ciel, la nuit et le jour, cessent d'être séparés ». (Pontalis, 2003, p. 201) Heure où la lumière, plutôt qu'elle n'éclaire, s'applique à brouiller le contour des choses et à faire danser les ombres : temps de l'écoute, plutôt que du regard. Symbole par excellence du jeu théâtral, le regard des acteurs est la marque incontournable de leur présence. Le plus souvent au théâtre, du moins depuis « l'avènement » de la mise en scène, les acteurs entrent avant tout en relation les uns avec les autres par le regard, tandis que le spectateur est le témoin de ces échanges oculaires qui déterminent la destination de la parole et tracent clairement l'itinéraire de son voyage. Cependant, si le regard interpelle, il met aussi à distance : « Si la vision procède d'un dualisme, la sensation du rythme est vécue dans un plan d'immanence. Le voyeur s'exclut de l'altérité alors que celui qui écoute battre les rythmes les ressent jusqu'en lui-même. » (Saison, 1998, p. 72)

Afin que les interprètes soient ensemble par le rythme, nous avons ressenti le besoin de restreindre le plus possible les échanges de regard entre eux. De fait, dans *Passages*, le regard est le plus souvent offert aux spectateurs, dans un désir d'établir un rapport direct (rapport que nous voulions complice, sans complaisance ni confrontation), si bien que les interprètes ne partagent que deux regards durant tout le spectacle. Le premier survient à la fin du duo d'Aude et de Noë, lorsque celui-ci, tenant le corps inerte d'Aude contre lui, parvient enfin à lui relever la tête et à la regarder droit dans les yeux : il voudrait retenir ce regard, s'y fondre tout entier, n'être que pur regard... Mais il ne peut que tourner sur place avec elle, toujours plus vite, afin que le monde autour d'eux se brouille, que se brouillent toutes les limites qui les séparent. Ensemble, ils tournoient encore et encore, jusqu'à être repoussés par la force centrifuge du mouvement, jusqu'à être arrachés l'un à l'autre, jusqu'à s'effondrer, à l'écart l'un de l'autre, chacun brutalement renvoyé à sa propre solitude qu'aucun regard n'aura pu tromper³³.

³³ Cette séquence fait écho à celle qui amorce *Passages*, et que nous avons abordée ci-dessus. Voir *supra*, p. 51-53.

Le rythme est une écoute sensible qui s'oppose à l'acte de regarder tout autant qu'à celui d'entendre³⁴. Ni décodage ni repérage (visuel ou sonore), l'écoute, *flottante*, n'est pas tendue vers un sens déterminé, elle ne cherche pas à comprendre ni à situer, elle est « sourde et aveugle », pourrions-nous dire en paraphrasant Wilson, qui affirme que « de la même manière que les aveugles perçoivent les couleurs, les sourds peuvent entendre les sons. Le corps perçoit et voit. » (Wilson cité par Moldoveanu, 2001, p. 14)³⁵ Ainsi, dans *Passages*, plutôt que par les regards, c'est par les corps que se nouent et se dénouent toutes les relations. Côte à côte sur la scène, les interprètes ne communiquent pas directement, mais chacun est traversé par les autres, les reçoit en lui-même, et fait corps avec eux : l'écoute est une *incorporation*. Tous les jeux d'échos et de variations qui fondent la choralité de *Passages* sont issus de cette écoute qui ouvre à l'autre en même temps qu'elle le fait advenir et qu'elle devient avec lui. Aussi la répétition, entre l'écho et l'écoute, n'est-elle pas un procédé plaqué, mais bien la seule présence possible à l'autre. Une telle présence exige des interprètes une grande mobilité, une ouverture constante aux possibles qui émergent : « Il faut toujours être à la fois dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu. On ne doit pas être arrimé dans une chambre, dans une cuisine. On doit pouvoir se transporter dans les airs. » (Régy, 1998, p. 121)

Sur la scène, dans le mouvement des corps et des voix, c'est donc une écoute qui est à l'œuvre, et qui fait œuvre. Ainsi en va-t-il dans le spectacle de Pina Bausch, inspiré par l'opéra de Bartók, dont le titre intégral est précisément *Barbe-Bleue – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók*³⁶. Sur la scène, un tourne-disque (manipulé par l'un des interprètes) diffuse toutes les voix de l'opéra, lesquelles sont, paradoxalement,

³⁴ Nancy d'ailleurs rappelle que « écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » et que « l'écoute est à l'écoute d'autre chose que du sens ». (2002, p. 19 et 62)

³⁵ Nous pouvons rapprocher ici la pensée de Wilson et celle de Régy quand il affirme qu'il faut « [é]couter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau ». (1998, p. 68)

³⁶ Blaubart-Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper «Herzogs Blaubarts Burg ». Créé en janvier 1977.

multipliées par Bausch en une pluralité de corps (une dizaine de couples redoublant celui de Judith et Barbe-Bleue). Les danseurs n'incarnent pas les personnages de l'opéra, pas plus que le mouvement n'est réglé par la musique : leur danse est une écoute, singulière et collective à la fois, et cette écoute est nécessairement en décalage par rapport à ce qu'ils entendent, car elle passe par le prisme de la mémoire, corporelle et affective: « In the creative process, Bausch asked the dancers about the story as they remembered it from fairy tales and particularly from Bartók's opera (1911), based on Charles Perreault's romantic ballet. » (Fernandes, 2001, p. 103)

L'écoute n'est donc jamais neutre, mais inévitablement subjective. En ce sens, elle est aussi une *création*, puisque tout ce qui pénètre en nous se transforme à l'instant, et nous transforme aussi : « On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la "fait fuir". » (Zourabichvili, 2003, p. 30) La choralité surgit donc de cette écoute constante, de ce *passage* ouvert entre les interprètes. Et comme le passage qui n'existe toujours qu'entre-deux, qui est entre-deux, l'ensemble, polyphonique, tient précisément à cause de cet écart entre les interprètes. L'énergie qui les traverse naît de la tension entre deux forces opposées : l'interprète doit être complètement disponible, mais en même temps il doit résister au mouvement, ne jamais s'effacer totalement au profit de l'ensemble.

Une telle écoute engage le corps et la pensée dans une aventure commune dont on ignore la trajectoire. Y parvenir n'est pas facile. S'y maintenir est difficile. Lors de la création de *Passages*, nous avons cherché à créer les conditions d'une telle écoute entre les interprètes. Il y a dans le spectacle quelques instants où l'écoute est presque palpable et où l'espace, soudain, semble s'agrandir. Nous pensons particulièrement à la séquence finale, celle où Simon, tenant à la main un feu de Bengale, tente désespérément de chanter.³⁷ Il tente de chanter comme on tente de se relever après la chute, il chante pour se délester du poids de la mémoire : « et alors pour soulager son oreille sa pensée [il] chant[e] ». (Stein, 1984, p. 36)

³⁷ Cette séquence a été abordée au point 2.2.4 « Fuites et poursuites : de la ritournelle à la fugue ». Voir *supra*, p. 53-54.

Le chant se fait travail de deuil; la voix, en s'élevant, voudrait libérer le passage. Mais elle résiste, et Simon psalmodie à l'envi les mêmes notes sans ouvrir la bouche. Et il resterait sans doute là, immobilisé à jamais par le souvenir obsédant (celui de l'incendie, probablement), si tous les autres n'étaient avec lui, engagés de leur corps et de leur voix dans la même *traversée des ombres*³⁸. Alors, peu à peu, la voix se gonfle, soutenue par l'ensemble, circulant entre les corps, chacun débordant, peu à peu, de lui-même pour s'ouvrir à l'espace. Alors, pour la première fois, ils se regardent, tous. Et alors, pour la première fois, ils se voient, tous : c'est l'œil qui écoute.

Le rythme est cette écoute qui nous multiplie, écoute par la peau, les oreilles, tout le corps, « écoute qui dispose au monde en même temps qu'elle l'incorpore à soi, autrement dit une certaine expérience musicale du monde »³⁹. Écoute qui met en mouvement, qui fait sentir toutes choses se mouvoir en soi et soi en toutes choses, et nous permet de voyager ensemble dans toutes les directions, et même dans plusieurs directions à la fois.

³⁸ C'est aussi le titre de l'essai de Jean-Baptiste Pontalis (2003).

³⁹ Bastien Gallet, « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique ». Dossier « Nietzsche et le divin », in *Le Portique*, n° 8, 2001, mis en ligne le 9 mars 2005, consulté le 8 avril 2007. URL : <http://leportique.revues.org/document207.html>.

CONCLUSION

Mystère de la découverte parce que toute ouverture nous
livre de nouvelles zones d'opacité. Et ça, à l'infini.

Claude Régy, *Espaces perdus*

Toute pensée est émise avec un rythme qu'elle ne
découvre qu'en avançant : son aventure.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme*

Nous ne savons pas encore comment : ainsi s'appelait l'un des premiers spectacles auxquels nous avons pris part, et sur lequel s'achevaient deux années d'études théâtrales au cégep. Conclusion ouverte que ce titre en forme d'interrogation, correspondant exactement au sentiment que nous ressentions à l'époque, à cette impression d'avoir tout juste entrouvert une porte et jeté un bref coup d'œil, un trop bref coup d'œil sans doute, mais un coup d'œil néanmoins suffisant pour voir toutes les portes qui attendaient d'être ouvertes, là, derrière ce premier seuil, un nombre incalculable de portes, chacune donnant sur autant d'autres. Réseau infini de seuils et de passages, sans parenté consciente ou inconsciente avec la parabole de Kafka « Devant la loi », mais peut-être dans une affinité involontairement élective avec la nouvelle de Borges, « Le chemin aux sentiers qui bifurquent ». Ni étendard ni principe, l'incertitude était assumée, en même temps que s'affirmait le désir de pousser plus avant les questions : des questions qui pouvaient ne pas admettre de réponses, des questions qui pouvaient venir après les réponses.

Aujourd'hui, dix ans plus tard, nous partageons toujours ce même sentiment. Peut-être en savons-nous un peu plus, mais nous ne savons pas encore comment. Et nous ne voulons pas le savoir. Nous voulons continuer à circuler de porte en porte, de proche en proche. Et maintenir l'incertitude en vie. Cependant, chaque création est précisément la recherche éperdue d'un comment. Pas d'un quoi ni d'un pourquoi, mais d'un comment. Le présent essai

(scénique et théorique) ne fait pas exception : comment faire tenir ensemble tous les fragments solitaires, nous sommes-nous demandé? Comment y parvenir à l'écart du régime de la représentation mimétique et de la logique narrative et linéaire afin que la scène s'ordonne comme l'espace d'une composition? Comment penser l'unité à partir de la singularité, dans le maintien de la différence et de la multiplicité?

L'hypothèse explorée dans ce mémoire est que le *rythme*, au sens où Meschonnic entend le terme, est ce « comment » de l'oeuvre. Or, puisque ce n'est pas une structure prédéterminée, mais un processus ouvert de structuration, l'organisation spécifique, immanente à chaque oeuvre, nous ne pouvons chercher ce « comment » hors du mouvement (du geste) même par lequel s'ébauche la création. Ni contenant ni contenu, le rythme n'est pas un modèle; du rythme, il ne saurait y avoir d'applications universelles, juste des expériences chaque fois différentes, et non renouvelables. Tenter d'orchestrer la scène et ses composantes multiples (et multidisciplinaires) par le rythme suppose de ne pas en fixer les relations, ni a priori ni définitivement, mais de tendre à les garder ouvertes. Ainsi, pour la création de *Passages*, notre travail a avant tout consisté à établir « un dialogue », tant au sein de l'essai scénique entre les multiples éléments, qu'au sein de la réflexion elle-même, en créant, faisant et défaisant, en tentant de surprendre et d'interroger constamment les liens possibles entre les fragments. Nous avons cherché sans savoir ce que nous cherchions, avançant d'écho en écho, allant d'ébauche en ébauche, jusqu'à ce que nous reconnaissions enfin, au détour d'une image, d'un geste, d'une musique, cela même que nous cherchions sans pouvoir le nommer : « On fait ce qu'on fait avant de savoir ce qu'on fait. Et il ne faut surtout pas faire ce qu'on sait. » (Meschonnic, 1995, p. 111)¹

Composer la scène, nous apparaît-il au terme de ce travail, vise à ouvrir des portes (à frayer des voies, à faciliter le ou les passages), à se mettre à l'*écoute* de potentialités dont seules certaines seront actualisées. Composer, c'est se tenir toujours dans une série d'entre-

¹Cette réflexion de Meschonnic trouve un écho dans ce passage de la «théorie des fleuves» de Baricco : « [...] tu peux juste continuer ton chemin, en essayant de ne pas tomber, de ne pas t'arrêter, de toute façon personne n'est assez idiot pour penser que c'est possible, vraiment, d'arriver quelque part [...] ». (2002, p. 247) « Créativité de l'erreur », nous dit encore Régy. (1998, p. 31)

deux, dans cet espace d'incertitude(s) entre les fragments, sur des seuils, là encore, des seuils que parfois l'on franchit et dont parfois l'on se détourne, comme « [...] en bordure du sens, ou dans un sens de bord [...] sens résonant, sens dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle ». (Nancy, 2002, p. 21) Par suite, le sens n'est pas une donnée immédiate, il n'est ni figé ni circonscrit dans les choses elles-mêmes, dans la première fois, dans l'attaque, comme on dit d'un musicien qu'il « attaque » un son. Ni principe ni origine, il est dans ce que devient la première fois, dans ce qu'il en advient. C'est un des effets potentiels du sensible, une production du rythme, et à ce titre il ne désigne rien d'autre que la « signifiante » (Meschonnic), le sens *en train* de se faire, en perpétuel devenir. Passage de la signifiante dans chaque fragment, jusqu'à chaque particule, le rythme crée des connexions non causales, des relations matérielles sensibles entre les composantes de l'œuvre comme entre les interprètes, qui, sans communiquer quoi que ce soit, partagent néanmoins à chaque instant une « langue physique, plastique ». (Triaud, 2003, p. 36) La *choralité* est donc un corollaire du rythme, et, comme c'est le cas dans *Passages*, elle sous-tend en conséquence l'ensemble de la composition scénique et s'instaure sur le mode de l'écho et de la variation incessante.

L'écho et la variation sont naturellement deux modalités de la *répétition*, laquelle n'est pas à prendre comme un redoublement ou un remplacement, mais comme un « déplacement » (Lyotard). Une poétique du transit, musicale, succède ainsi à la logique mimétique, et l'œuvre se fait *rhizome*. D'écho en écho, les fragments hétérogènes se lient les uns aux autres, et se prolongent l'un dans l'autre comme une mémoire spectrale, persistante mais transparente. Non seulement une ligne continue se dessine entre les composantes de l'œuvre, mais elle se poursuit également de création en création. L'essai scénique *Passages* est donc réellement « passage » : issu du spectacle *Tailladés*, il se prolongera lui-même dans la prochaine création. Cette dernière a d'ailleurs fait l'objet d'une brève exploration en atelier et d'une courte présentation publique², sous le titre (provisoire) de *Lignes de fuite*, lequel reflète bien, nous semble-t-il rétrospectivement, à la fois le désir de s'inscrire à la suite de *Passages* et la

² D'une durée de 20 minutes, cette exploration a été présentée au Studio 303 les 18 et 19 mai 2007, en première partie du spectacle *Fonctions phatiques* de la chorégraphe Dominique Bouchard.

nécessité de s'en éloigner un peu pour aller vers d'autres questions. À la suite, car l'accumulation de terre et de livres se prolonge dans celle de vêtements qui couvrent entièrement le sol; à la suite aussi, car la mort qui hantait *Passages* trouve non seulement un nouvel écho dans cette exploration, mais aussi une véritable concrétisation : la « litanie des saints », qui évoquait ces noms gravés sur les pierres tombales, se matérialise dans la séquence finale de *Lignes de fuites*, alors que Noë agence les corps des interprètes quasi statufiés en un « monument aux morts ». Mais en même temps, d'autres fragments textuels³, la présence d'un nouvel acteur et d'une dramaturge⁴, une translation de l'écoute à la cécité commencent déjà à désigner un éloignement. L'horizon d'un ailleurs, peut-être...

Nous fallait-il fermer les yeux sur les réponses à peine esquissées pour entendre à nouveau le murmure des questions? Sans doute. Car l'écoute exige aussi sa part d'obscurité pour que peu à peu les choses se mettent de nouveau à sonner ensemble, mais différemment, et surtout, pour qu'elles résonnent encore, mais tout aussi imprévisiblement.

³ Extraits tirés de *Berceuse* (Beckett) et de *Gaspard* (Handke), ainsi qu'un poème de Müller (« Il y a du sang dans la pantoufle ou l'énigme de la liberté », écrit en hommage à Pina Bausch) qui a servi de socle à notre exploration.

⁴ Ainsi, pour cette création en devenir, Antoine Touchette et Virginie Lachaise se sont ajoutés à l'équipe de concepteurs et d'interprètes de *Passages*, laquelle est demeurée la même, bien que Simon Gfeller n'ait pas participé à cette première étape du travail.

APPENDICE

L'ÉQUIPE DE *PASSAGES*

Composition scénique.....	Sophie Rouleau
Assistance.....	Anrea Feoli-Gudiño
Espace.....	Danika Fitchett
Lumière.....	Catherine Mousseau
Son.....	Marie-Hélène Leclerc-Delorme
Costumes et accessoires.....	Marie-Ève Fortier
Avec.....	Noë Cropsal, Simon Gfeller, Patricia Leblanc, Aude Rioland et Julie Vachon

L'essai scénique *Passages* a été présenté au Studio d'essai Claude-Gauvreau (J-2020) de l'UQÀM les 8, 9 et 10 juin 2006.

RÉFÉRENCES

- Artaud, Antonin. 1993 [1938]. *Le théâtre et son double*. Coll. « Folio Essais ». Paris: Gallimard.
- Aslan, Odette (dir. publ.). 1998. *Danse/Théâtre/Pina Bausch*. Dossier in *Théâtre / Public*, n°139, janvier-février.
- Baricco, Alessandro. 2000. *City*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Paris: Albin Michel.
- Barthes, Roland. 1981 [1964]. *Essais critiques*. Coll. « Points ». Paris: Seuil.
- Benveniste, Émile. 1974. « La notion de rythme dans son expression linguistique ». In *Problèmes de linguistique générale*, p. 327-335. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris: Gallimard.
- Biet, Christian, et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?*. Coll. « Folio Essais ». Paris: Gallimard.
- Bourassa, Lucie. 1993. *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Coll. « L'univers des discours ». Montréal: Balzac.
- _____. 1997. *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*. Coll. « Référence ». Paris: Bertrand-Lacoste.
- Cauillier, Joëlle (comp.). 1998. *La synthèse des arts : Actes de colloque* (Villeneuve d'Ascq, 20-21 mai 1997). *Ateliers*, n°16, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle — Lille III.
Contient notamment :
- Marie-Pierre Lassus. « L'unité des contraires, archétype de la création au tournant du siècle », p. 43-54.
- Frédéric Maurin. « Des initiales et un préfixe: Robert Wilson et l'idée de synthèse », p. 103-114.
- Corvin, Michel. 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris: PUF.
- _____. 1996. *Francis Bacon : logique de la sensation*, 4^e éd. Coll. « La vue le texte ». Paris: La Différence.

- _____, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. T. 2 de *Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris: Minit.
- _____, et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Coll. « Critique ». Paris: Minit.
- Derrey, Sébastien (comp.). 1995. Dossier « Paroles du Sage ». *Théâtre / Public*, n° 124-125 (hiver), p. 105-118.
Contient les trois entretiens suivants avec :
-Meschonnic, Henri. « Le rythme comme continu de la parole », p. 106-111.
-Régy, Claude. « Un cinéma de notre corps intérieur », p. 111-115.
-Di Fonzo Bo, Marcial. « Et tenez cela aussi est buée » (entretien réalisé par Sabine Quiriconi), p. 116-118.
- Eco, Umberto. 1991. « Entretien », in *ROBERT WILSON: MR BOJANGLES' MEMORY og son of fire*, n.p. Paris: Centre Georges-Pompidou.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Coll. « Librairie de la danse ». Paris: Chiron.
- Fernandes, Ciane. 2001. *Pina Baush and The Wuppertal Dance Theater : The Aesthetics of Repetition and Transformation*. Coll. « New Studies in Aesthetics », vol. 34. New York: Peter Lang.
- Grimal, Claude. 1996. *Gertrude Stein: le sourire grammatical*. Coll. « Voix américaines ». Paris : Belin.
- _____, en collaboration avec Marie-Claire Pasquier. 1982. Dossier « Gertrude Stein ». *Théâtre/Public*, n°48, p. 6-53.
Contient notamment :
-Claude Grimal. « Stein ou Le chaos : mode d'emploi », p. 10-15.
- Hamon-Siréjols, Christine. 2004. *Le constructivisme au théâtre*, 2^e éd. Paris: CNRS.
- Kandinsky, Wassily. 1986a [1912]. « De la composition scénique ». Trad. de l'allemand par Jean-Paul Bouillon. *Théâtre en Europe*, n°11, p. 63-65.
- _____. 1986b [1923]. « De la synthèse scénique abstraite ». Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. *Théâtre en Europe*, n°11, p. 66.
- Kandinsky, Wassily. 1989 [1954]. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Éd. établie et présentée par Philippe Sers. Trad. de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette du Crest. Coll. « Bibliothèque Médiations ». Paris: Denoël.
- Kuypers, Patricia (dir.). 1998. *La composition. Nouvelles de danse*, n° 36-37. Bruxelles: Contredanse.

Contient notamment :

- Laurence Louppe. « Quelques visions dans le grand atelier », p. 25-58.

Lagarce, Jean-Luc. 1997 [1994]. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

_____. 2000 [1995]. *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Le Pillouër, François (comp.). 2005. *Mises en scène du monde : Actes du colloque international de Rennes*. (Rennes, 4-6 novembre 2004). Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche.

Louppe, Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*, 2e éd. Coll. « La pensée du mouvement ». Bruxelles: Contredanse.

Liotard, Jean-François. 1994 [1973]. *Des dispositifs pulsionnels*. Coll. « Débats ». Paris: Galilée.

Maurin, Frédéric. 1998. *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles et Paris: Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.

Meschonnic, Henri. 1970. *Pour la poétique I : essai*. Paris: Gallimard.

_____. 1982. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.

_____. 1995. *Politique du rythme : politique du sujet*. Paris: Verdier.

_____. 2001. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier.

Meyerhold, Vsevolod. 1992. *Écrits sur le théâtre*, t. 4. Trad. du russe et prés. par Béatrice Picon-Vallin. Coll. « Th 20 ». Lausanne: L'Âge d'Homme.

Moldoveanu, Mihail. 2001. *Composition, lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson: l'expérience comme mode de pensée*. Paris: A. de Gourcuff.

Nancy, Jean-Luc. 1994. *Les Muses*. Paris: Galilée.

_____. 2002. *À l'écoute*. Paris: Galilée.

Pontalis, Jean-Baptiste. 2003. *Traversée des ombres*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard.

- Régy, Claude. 1998 [1991]. *Espaces perdus*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Richard Kostelanetz. 1977. « Robert Wilson Builds a New Play ». *The New York Times* (8 mai), p. D20.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Coll. « L'art en bref ». Paris: L'Harmattan.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris: Grasset.
- Sers, Philippe. 2003. *Kandinsky; Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, 2^e éd. Milan: Skira.
- Stein, Gertrude. 1929. *Morceaux choisis de La fabrication des Américains : histoire du progrès d'une famille*. Préf. et trad. de l'américain par Georges Hugnet. Paris: Éd. de la Montagne.
- _____. 1984. *Le monde est rond*, suivi de *Autobiographie de Rose*. Trad. de l'américain par Françoise Collin et Pierre Taminiaux. Coll. « Littérales ». Paris: Tierce.
- Tackels, Bruno. 2005. « Écrivains de plateau ». Introduction à *François Tanguy et le Théâtre du Radeau; Écrivains de plateau II*. Coll. « Du Désavantage du vent ». Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Triau, Christophe, en collaboration avec Georges Banu (dir. publ.). 2003. *Choralités. Alternatives théâtrales*, n° 76-77.
- Vaccarino, Elisa (comp.). 1995. *Pina Bausch, parlez-moi d'amour. Un colloque : Actes du colloque de Pina Bausch* (Turin, 2-5 juin 1992). Trad. de l'italien par Domitilla Guillerme. Paris: L'Arche.
- Contient notamment:
- Ruggero Bianchi. « Une signature du corps et de l'âme : vers un art total de l'ici et maintenant », p. 51-60.
 - Giovanni Morretti. « Théâtre d'improvisation », p. 61-74.
- Wilson, Robert. 1978. « I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating ». Entretien avec Guy Scarpetta. Trad. de l'anglais par Harry Blake. *Art Press International*, n° 15 (février), p. 30-31.
- Zourabichvili, François. 2003. *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris: Ellipses.
(Parution partielle dans *Le vocabulaire des philosophes*. Paris: Ellipses, 2002, tome 4)