

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA THÉÂTRALITÉ DU BUTÔ : INVESTIGATION CRITIQUE ACCOMPAGNÉE D'UN
ESSAI DE MISE EN SCÈNE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
GENEVIEVE DE PASQUALE

JUIN 2005

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.10-2015). 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 ceux et celles qui m'ont accompagnée sur cette route pleine de trous, pour vous être penchés avec moi au-dessus du grand vide chaotique et terrifiant qu'est la création, puis pour vous y être plongés, attentifs et rassurants.

Merci, donc, Myriam, Marie-Lyse et Émilie, pour avoir habité cette route singulière et cahoteuse, pour l'avoir inventée de votre émotivité et de votre virtuosité, et pour avoir été plus loin que le bout.

Merci Guillaume, Émie, Yann, LynnKatrine, Loïc et Geneviève, pour tous les sons, les coutures, les coups de marteaux, les faisceaux lumineux, les coups de crayons sensibles et rigoureux qui ont parsemé ma route, et qui l'ont fait vôtre aussi.

Merci également aux trois complices de la maîtrise pour les détours faits ensemble sur la route entre l'école et le théâtre, ainsi qu'aux collaborateurs de mes élans finaux. Merci enfin, à Michel Laporte pour avoir dirigé ce mémoire en m'accordant la liberté propice à la création et le support essentiel à la rédaction, puis à Martine Beaulne et Jean Gervais, pour avoir accepté de poser leur regard aguerris sur mon théâtre et sur mon écriture.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	vi
Résumé.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre 1.....	4
1.1 Petite histoire de la théâtralité.....	5
1.2 Les multiples théâtralité.....	7
1.2.1 Barthes : polyphonie, présence.....	7
1.2.2 Michel Bernard : corps et langage.....	9
1.2.3 Evrinov : la métamorphose.....	10
1.2.4 Josette Féral : regard, espace et communication.....	10
1.2.5 Thorêt : texte, performance et spectature.....	13
1.3 Théâtralité reconstituée.....	14
Chapitre 2.....	15
2.1 Parcours et œuvres d'Antonin Artaud.....	16
2.2 Pratique et discipline de l'acteur.....	21
Chapitre 3.....	23
3.1 La mise en scène au croisement du texte et de l'espace.....	24
3.1.1 Texte.....	24
3.1.2 Cadre spatio-temporel.....	26
3.1.3 Mise en scène.....	28

3.2	Manière d'énoncer : personnage, fiction et réalité	29
3.2.1	Personnage	29
3.2.2	Réalité et fiction	30
3.2.3	Énonciation.....	31
3.3	Dialogue des corps.....	32
3.3.1	Coprésence de l'acteur et du spectateur	32
3.3.2	Présence scénique et apport expressif du corps	34
3.3.3	Aire de cérémonie	35
3.4	Théâtre cruel, acte social	36
Chapitre 4	40
4.1	Origines et influences du butô.....	41
4.1.1	Aux sources, le chaos	41
4.1.2	Fondation et évolution.....	42
4.2	Pratique du butô	48
4.2.1	Mind and Body	49
4.2.2	Manipulations	50
4.2.3	Travail sur l'imaginaire	50
4.2.4	Ateliers exploratoires.....	51
Chapitre 5	52
5.1	Espace du texte et texte de l'espace	53
5.1.1	Texte	53
5.1.2	Cadre spatio-temporel.....	54
5.1.3	Mise en scène	55
5.2	États de conscience	58
5.2.1	Personnages	58
5.2.2	Réalité et fiction.....	59
5.2.3	Énonciation.....	61
5.3	Butô et sens du sacré.....	62
5.3.1	Coprésence de l'acteur et du spectateur	62
5.3.2	Apport expressif du corps	63
5.3.3	Aire de cérémonie	66
5.4	De la Cruauté à la Laideur	66

Chapitre 6	71
6.1 Sur le chemin de La route est pleine de trous	72
6.2 Canevas de lumières et d'actions	72
6.2.1 Texte	73
6.2.2 Cadre spatio-temporel.....	75
6.2.1 Mise en scène	78
6.3 La parole du monstre	78
6.3.1 Personnages	78
6.3.2 Réalité et fiction.....	80
6.3.3 Énonciation.....	83
6.4 Cérémonie du thé.....	83
6.4.1 Coprésence de l'acteur et du spectateur	83
6.4.2 Présence et apport expressif du corps.....	85
6.4.3 Aire de cérémonie	86
6.5 Sur la route de l'engagement.....	88
Conclusion	90
Appendice A	92
Canevas.....	93
Programme	98
Montage vidéo	100
Bibliographie sélective	101

LISTE DES FIGURES

Figure 4. 1 Force et vulnérabilité : Kazuo Ôno.....	46
Figure 4. 2 Le corps en péril : Sankai Juku	47
Figure 4. 3 Le rite et l'excès : Byakko Sha	47
Figure 5. 1 Utilisation de l'espace naturel : Dai Rakuda Kan	56
Figure 5. 2 L'objet et l'humain : Kazuo Ôno.	57
Figure 5. 3 Personnage en longueur, lourdeur et lenteur : Yoshito Ôno.....	60
Figure 5. 4 Personnage de ruptures, tensions et torsions :Yoko Ashikawa.....	60
Figure 5. 5 Marche d'un corps en tension : Itto Moritta.....	65
Figure 5. 6 Chair à vif et chair nue : Tatsumi Hijikata.....	68
Figure 6.1 Cube et mansions : unité et morcellement.....	77
Figure 6.2 L'enfance, l'adolescence et la vieillesse	79
Figure 6.3 Inscription dans la fiction.....	82
Figure 6.4 Regard au public	84
Figure 6.5 Fréquentation de la gravité et rapport muet des corps	87

RÉSUMÉ

Faute de réponse claire à cette question commune et singulière, *qu'est-ce que le théâtre ?*, deux options : la recherche et la création. Liant les deux, ce mémoire-crédation cherche aussi à savoir.

Les rideaux s'ouvrent sur le corps. Un geste, une voix : le spectacle est là, dans la présence surprenante d'un être qui est réel et fiction à la fois, dans un corps qui appelle le sens et l'émotion, et dans la parole qui en complète la signification. Et si ce corps-là savait parler au-delà de la surface de la peau ? S'il savait se transformer comme le corps qui habille l'humanité et parler de ses souffrances et de ses peurs ? Croire qu'un théâtre peut tenir là-dedans, dans un geste à peine esquissé, est le motif de cette recherche, de son sujet, le butô - art des profondeurs et de la rigueur - revêtu de ce mot : théâtral.

Le projet de réalisation de l'essai de mise en scène *La route est pleine de trous*, a donc surgi du désir de forcer la rencontre des deux arts déjà liés en substance, que sont le théâtre et le butô. Si la part de création de ce mémoire cherchait à répondre à la quête intime d'un langage théâtral également sensuel et cérébral, ce mémoire théorique se lira comme un écho aux réflexions d'Antonin Artaud qui, sans doute, poursuivies jusqu'à aujourd'hui, auraient finis par croiser le butô.

Néanmoins, il ne sera pas tenté ici de classer le butô : art Japonais, il aurait fallu, pour prouver sa réelle appartenance à l'art théâtral, lui opposer un théâtre qui le soit aussi. Mais le Japon possède une tradition de théâtre gestuel qui guiderait ailleurs et autrement nos investigations.

Au contraire, notre démarche vise à observer ce butô dans le contexte de l'Occident, le confrontant à son théâtre, impur, diversifié, qui, malgré les tentatives d'Artaud et de quelques autres, est souvent encore en quête de sa spécificité.

Le butô n'a jamais souhaité que de s'épanouir hors de toutes frontières et catégorisations. Ainsi, ce mémoire, loin de chercher à classer le butô, veillera simplement à faire reconnaître ce lien de parenté, cette intimité et ce potentiel de ressourcement possible qu'il représente pour le théâtre : outil pratique ou lieu de questionnement théorique. S'amorce alors un détour sur la route de la spécificité du théâtre.

Théâtre – Spécificité -Théâtralité – Mise en scène – Butô

INTRODUCTION

Au départ de ce mémoire, Il y avait l'idée d'une essence théâtrale, au centre de laquelle se serait forgée une intimité partagée entre deux disciplines. Sur le chemin de la quête du théâtre essentiel, était ce mot, *théâtralité*, et les écrits de Barthes, de Bernard et de Féral, sur lesquels nous nous sommes attardés.

Pour parvenir à traiter avec justesse et rigueur de l'intimité entre théâtre et butô, il fallut pourtant le renfort d'Antonin Artaud, étonnement plus juste et détaillé, malgré ses élans poétiques, en son désir de discerner du théâtre sa spécificité. C'est ainsi que le modèle théâtral proposé par Artaud a paru être le modèle idéal pour parvenir à tenter l'expérience de théâtralisation souhaitée.

Voguant de la théâtralité à la spécificité, ce mémoire tentera donc de démontrer en quoi le butô réalise une part des écrits et des réflexions d'Artaud, et comment est alors possible sa théâtralisation, cette « construction sur scène d'un ensemble de signes qui disent *nous sommes au théâtre* »¹. Il évoquera, de même, l'idée que des écrits d'Artaud relève une définition de la théâtralité représentative de l'art émancipé qu'est devenu le théâtre après lui.

¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : seuil, 1996, p.83.

À l'essence du théâtre proposée par Artaud, est fréquemment substitué, de nos jours, le concept de théâtralité. Mais l'absence de définition unique rendant ce terme chancelant, et son utilisation hasardeuse et précaire, il nous est apparu que cette théâtralité - celle exprimée par les spécialistes du concept - permettrait de tracer les contours du théâtre, mais non de le cerner en profondeur.

Aux fins de cette démonstration sera proposé un premier chapitre consacré à définir cette théâtralité. Dans les théories juxtaposées et commentées de Barthes, de Bernard, d'Evreinov, de Féral et de Thorêt, s'en dressera un portrait général. Les constituantes essentielles que nous en dégageront, se lieront et se compléteront pour servir de base commune à l'observation des fondements du butô et de *l'essence du théâtre*.

Pour saisir les prémisses de ce théâtre espéré par Artaud, lui seront consacrés deux chapitres : l'un s'efforçant à exposer ses projets, son parcours et son esthétique théâtrale, et l'autre tentant l'examen des constituantes de ce théâtre spécifique, autonome et épanoui. Deux chapitres également s'attarderont sur l'art méconnu qu'est le butô. Il en faudra donc un pour dresser un portrait général, parcourant le contexte social et historique de sa naissance, son évolution et ses œuvres, révélant du même coup ses thèmes, son esthétique et sa vision artistique. Du cinquième chapitre relèvera le soin d'évaluer le caractère théâtral du butô, démontrant l'intimité qui le lie au théâtre d'Artaud.

La partie création de ce mémoire – un essai de mise en scène intitulé *La route est pleine de trous* – aura tenté de démontrer comment peut devenir possible la théâtralisation du butô par l'exacerbation de ses fondements proprement théâtraux. Il faudra donc accorder à cette partie pratique un chapitre pour exposer ses démarches et constituantes, et voir se révéler la familiarité, la complémentarité ou la symétrie, du butô et d'un théâtre, qui, à l'instar de celui d'Artaud, chercherait à révéler sa spécificité.

Alors que les trois premiers chapitres auront tentés d'énoncer les préceptes de la théâtralité, ce sont ses manifestations qu'exposeront et exploreront les suivants. Ce mémoire devrait donc à son terme faire émerger certaines limites du concept pourtant récent de théâtralité, de même que les possibilités qu'entrevoient pour le théâtre Antonin Artaud, et dont témoigne le butô.

CHAPITRE 1

LA THÉÂTRALITÉ

Tenter de définir ou de résumer le concept de théâtralité n'est pas simple, car « mytique, trop général, idéaliste »², ou « si confus qu'il finit par (...) ne plus désigner que... le théâtre »³. L'objectif et la problématique de ce mémoire, soit respectivement la théâtralisation du butô et la démonstration d'une certaine familiarité de celui-ci avec l'art théâtral, obligent pourtant à porter une attention toute particulière à ce concept, que nous scruterons donc sans oublier qu'en lui et par lui, c'est le théâtre qui est recherché.

Depuis l'émergence de la théâtralité, nombreux sont ceux qui se sont préoccupés de son étude. Mais leurs soins ne furent pas forcément accordés au même objet, ne cherchant pas même un accord quant à l'emploi destiné au concept. La théâtralité qui intéresse ce mémoire, - parce qu'elle concerne le théâtre non pas dans sa forme écrite ni purement accidentelle et fortuite, mais jouée et montrée -, rejoint celle définie par Patrice Pavis comme « ce qui, dans la représentation (...) est spécifiquement théâtral, au sens où l'entend par exemple A. Artaud »⁴. C'est ainsi que nous considérerons le théâtre sous l'angle de la représentation, définie comme objet ou instant offert au regard - et à la sensibilité - d'un public.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1980, p. 409.

³ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 83.

⁴ Pavis, *op. cit.*, p. 409.

Ainsi, avant de se poser plus à fond, en un prochain chapitre, sur les conceptions et attentes théâtrales d'Antonin Artaud servant de modèle à notre théâtralisation du butô, seront visitées les théâtralités de Barthes, Bernard, Evreinov, Féral et Thorêt. Mais d'abord, nous observerons comment cette théâtralité mouvante, qui prend forme ou se défile tour à tour dans les mots de ces différents théoriciens, se nourrit de son histoire et de ses ambitions présentes.

1.1 Petite histoire de la théâtralité

Notion récente, mais issue du passé, la théâtralité vient de ce théâtre grec où le spectacle était synthèse des arts et des langages, « union consubstantielle de la poésie, de la musique et de la danse »⁵. Si le terme français *théâtralité* apparaît vers 1950 sous la plume de Roland Barthes, le concept est né plus tôt, en Russie, parallèlement à la littérature, cette « spécificité de la littérature »⁶, de laquelle le théâtre tente dès lors de s'autonomiser.

Car le dix-septième siècle, en Occident, voit le théâtre devenir objet littéraire, l'éloignant de ses formes archaïques, liant théâtre et texte, jusqu'à les prétendre indissociables. La représentation, pourtant admise comme exigence théâtrale, ne constitue alors qu'une mise en valeur de l'œuvre écrite.

Il fallut attendre l'aube du siècle passé, pour que s'ébauchent de nouvelles perspectives sur les scènes théâtrales. Parmi les premiers, Gordon Craig proposera l'idée que les différents éléments théâtraux puissent avoir valeur égale : le texte demeurant essentiel, mais ne prévalant plus sur le geste, les lignes, les formes, les couleurs et le rythme.

⁵ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris : Seuil, p. 321.

⁶ Josette Féral, *Poétique*, no 75, Septembre 1988, p.358.

Une révision théâtrale s'opère alors à travers le travail spatial et gestuel poursuivi principalement par Meyerhold, Brecht, Grotowski et Artaud. D'aucuns cherchent à retrouver les fondements essentiels de l'art théâtral, jusqu'aux sources, jusqu'à évoquer le théâtre originel des cérémonies et rituels. Par eux, le rôle du metteur en scène - jadis ordonnateur au service des mots - se développe et lui permet d'accéder au rang d'« *auteur du texte scénique* »⁷.

S'éloigne ainsi le théâtre, en apparence du moins, du lieu établi de la littérature : se reconnaissant davantage comme art de la scène et affirmant son caractère immédiat et unique. Il réaffirme l'idée, pourtant établie en d'autres cultures, que le texte n'est en rien indispensable au théâtre, du moins ce texte entendu comme œuvre dramatique à sa source.

Étrangement, alors que le théâtre s'est émancipé dans cette voie, ne cessant d'explorer le lieu scénique, rencontrant d'autres arts, s'ouvrant au métissage, le terme *théâtralité* s'est dénaturé en cherchant à se préciser.

Ainsi désignera-t-il aujourd'hui tout à la fois la qualité dramatique d'un texte, la nature spectaculaire d'un événement, la marque de l'artifice, se rapprochant parfois aussi de la notion « concrète et pragmatique de mise en scène »⁸. Ce concept sera recherché, étudié, analysé en tout lieu, du spectacle jusqu'à la vie quotidienne, et jusqu'à faire oublier que c'est au théâtre, et pour celui-ci, que la théâtralité existe en premier : pour permettre à ce théâtre de se reconnaître, de se distinguer et de se déployer.

⁷ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Paris : Actes-Sud, 1988, p.174.

⁸ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 336.

1.2 Les multiples théâtralités

Les loupes dissemblables qui se posent au-dessus de la théâtralité expriment tout autant l'indice de son intérêt et de sa complexité que le vrai problème de sa définition, révélant des attentes et des perspectives divergentes face à l'art théâtral et à la nature même de ce que le terme exprime. Observons donc comment se formulent ces attentes, qui modulent et font dériver ce concept vague et multiple, en les mots de Barthes, Bernard, Evreinov, Féral et Thorêt.

1.2.1 Barthes : polyphonie, présence

Bien qu'il en soit en quelque sorte le fondateur, reliant le premier le terme au concept, la position de Barthes face à la théâtralité n'est ni claire ni aisée. Ayant tenté, par des actions plus ou moins concrètes de sortir le théâtre de son cadre littéraire, ses théories ne le prétendent pas pour autant libéré de celui-ci, si l'on se réfère à cet extrait abondamment cité :

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁹

Le théâtre moins le texte, mais, à partir de *l'argument écrit* : est-il possible de douter que Barthes exprime par là autre chose que le rapport de la représentation au verbe, le théâtre lié à l'auteur et à l'oeuvre dramatique ?

⁹ Barthes, *op. cit.*, p.122.

Si le *texte* pouvait cependant être envisagé comme structure de l'œuvre ou logique du récit, plutôt que comme littérature, cette définition aurait bien sûr une autre visée, soulignant la narrativité ou le discours qui distinguent en principe l'œuvre théâtrale de la danse ou de certains types de performance, tout en mettant de l'avant sa mise en forme dans l'espace. Car elle possède aussi cette qualité de faire ressortir l'apport nécessaire d'éléments extérieurs, et *l'épaisseur de signes et de sensations* qui façonnent la représentation et en établissent la densité. Mais les termes *écrit* et *texte* demeurent indéfinis, et ainsi demeure aussi imprécise l'idée d'indépendance du théâtre face à la littérature.

Au-delà de cet énoncé, la théâtralité que Barthes examinera peut aussi être celle de l'acteur, qu'il esquisse, en évoquant le souci d'une certaine théâtralité du corps : celle qui « met l'acteur au centre du prodige théâtral, et constitue le théâtre comme le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel »¹⁰.

Ainsi Barthes pose-t-il ce problème de l'illusion et de la métamorphose nécessaires. Lorsqu'il se résout à parler de l'acteur, toujours signale-t-il cet effacement de la personnalité, cette qualité de jeu, cette maîtrise et cette présence, qui permet au spectateur d'éprouver la matérialité de l'acte et du geste théâtral, car c'est là-dedans aussi, que tient le signe exploité « jusqu'à sa fin »¹¹.

Cette conception de la théâtralité, bien qu'elle démontre un intérêt pour les signes non-textuels, semble ne pas renoncer entièrement à la suprématie du texte, et ne peut donc s'appliquer en totalité à un théâtre qui comme celui d'Artaud, prétend se passer de la littérature.

¹⁰ *Ibid*, p. 124

¹¹ *Ibid*, p. 83.

Des conceptions théâtrales de Barthes, nous retiendrons cependant les idées, brièvement mentionnées en ses écrits, que sont l'apport obligatoire et complexe du corps de l'acteur, ainsi que l'apport des signes et des codes - différents du texte - composant la narrativité d'une œuvre.

1.2.2 Michel Bernard : corps et langage

Plus que d'autres, Michel Bernard met de l'avant le corps de l'acteur et le geste, posant sa théorie de la théâtralité sur le rapport du corps au langage, et sur son expressivité propre. Le corps et le geste deviennent paroles qui redoublent, répondent et transcendent le texte dramatique ou scénique.

C'est ce mouvement de débordement de la corporéité vis-à-vis du texte qu'il expose comme étant la théâtralité ; cette parole du corps, qui met l'être en scène plutôt qu'elle le raconte. Michel Bernard poserait donc en ses théories, le corps, le geste, son langage, mais aussi et surtout la voix de l'acteur, lieu d'intersection du texte et du corps, comme objet et moyen de communication théâtrale.

Cette idée d'une théâtralité du corps, esquissée par Michel Bernard, sera développée et réaffirmée en ce mémoire, comme une obligation d'exploiter les aptitudes de l'acteur au théâtre, sa corporéité, non pas simplement pour l'aspect formel et l'instrument de transmission directe qu'il représente, mais également pour son potentiel émotionnel et narratif.

1.2.3 Evreinov : la métamorphose

Dramaturge russe, Evreinov est le véritable père du terme théâtralité. Par *teatralnost*, il exprime l'idée qu'il est un besoin inhérent à l'homme de « jouer à être un autre »¹², se métamorphoser et se donner en spectacle. Evreinov établit la relation entre théâtralité et religion, considérant le rituel comme cette nécessité pour l'homme de représenter et de symboliser la vie, pour s'en expliquer autrement le mystère.

Le théâtre serait donc mu et motivé par cet *instinct de théâtralité* qui s'énonce comme sa justification davantage qu'il ne concerne sa composition spécifique. Evreinov pose néanmoins l'idée de métamorphose, inhérente à celle de personnage, et révèle, par l'allusion au rituel, un théâtre qui n'est peut-être pas si loin de celui, métaphysique, d'Artaud.

1.2.4 Josette Féral : regard, espace et communication

Selon Josette Féral, la théâtralité se dévoile principalement par le biais du spectateur et de l'acteur, par la reconnaissance des positions de chacun, initiant la confrontation d'un *regardant* et d'un *regardé*. Cette relation, parce qu'elle permet de révéler aussi bien que de dissimuler, offre la possibilité de perceptions sélectives qui constituent aujourd'hui, et de plus en plus, un trait distinctif de l'écriture théâtrale : le sens de l'œuvre se créant alors à partir du point de vue, choisi, offert ou préservé au regard, par les metteurs en scène, les acteurs et les spectateurs.

C'est dans le regard du spectateur principalement que se situerait selon Féral la théâtralité. Car c'est lui qui autoriserait, en la percevant comme telle, la représentation.

¹² Yves Thorêt, *La théâtralité : étude freudienne*, Paris ; Dunod, 1993, p.10.

Ainsi la théâtralité semble-t-elle pouvoir émerger hors de la scène, au quotidien, par le biais du simple regard et du corps : regard du *regardant* et corps du *regardé*. Il semble nécessaire cependant de mentionner ce reproche à cette théorie, qu'elle omet la conscience d'être regardé et la mise en état de jeu comme compléments essentiels du regard d'autrui à la source de cette théâtralité.

Comme tout type de communication, le langage théâtral serait limité par la réussite du processus de décodage de l'information, et par l'habileté à transmettre et à recevoir. Ainsi Féral suggère-t-elle, séparant implicitement la communication de l'expression :

Another perspective is to consider theatricality as linked above all to communication. It would be a process whereby a subject put things in a different perspective in order to compel the spectator to see differently.¹³

Ces signes du théâtre, qu'ils soient plutôt sensibles, ou plutôt rationnels, devraient en effet avoir été perçus, assimilés par l'auditoire, sans quoi aucune théâtralité n'en découle, et échoue alors la mission de l'acte théâtral : exprimer ce que le langage articulé n'exprime pas d'ordinaire, donner à voir et à penser différemment. D'une certaine façon, en énonçant la nécessité de la réussite du processus de communication, c'est aussi la convenance des moyens d'expression utilisés et la cohérence de l'organisation du récit qui sont exposés.

Josette Féral soutient également que chaque élément ou objet de la représentation prend à la fois place dans le monde concret et dans la fiction, appartenant à deux mondes simultanés, celui, familier, d'où l'objet déplacé de son contexte tire sa signification première, et celui, virtuel, qui coiffe d'un sens nouveau le même objet. De façon similaire, l'acteur est à la fois lui-même, jouant, calculant ses effets ; et autre, exhibant ce personnage qu'il n'est pas, qui lui échappe.

¹³ Josette Féral (Éd.), *Substance*, no 98/99, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2003, p. 8.

L'illusion que propose le théâtre tiendrait donc dans l'affirmation de ses effets et structures, par imitation et transformation du réel, et dans l'affirmation de ce réel par ce qu'il veille à faire appel à l'expérience humaine. Le théâtre reposerait ainsi en grande partie sur la simultanéité de la réalité physique et de l'artificialité qui s'inscrit dans un espace précis. C'est ainsi aussi que se conçoit l'espace de la représentation, se dressant dans le clivage entre le quotidien et le spectacle.

Car ce lieu qui doit, pour exister, être reconnu distinct de la réalité, possède cette double fonction de représenter et d'être, exhibant de façon sensible d'un côté la sphère privée du spectateur et de l'acteur ; et de l'autre la sphère publique qu'acteurs et spectateurs partagent.

La scène constitue donc un espace complexe, où s'allient le lieu physique réel et celui porteur d'illusion ; et un espace partagé, où se fait à la fois la mise en évidence et le camouflage volontaires de la frontière entre ces deux univers contradictoires. La théâtralité repose en partie dans ce besoin qu'a le théâtre de transcender cette frontière, et de la souligner à la fois, pour faire de la scène un territoire singulier et unique.

Cette théâtralité qu'évoque Josette Féral n'est pas toujours celle, propre, du théâtre, mais aussi celle qui s'observe en dehors de lui, qui nous le rappelle ; elle est d'ailleurs davantage celle qui s'annoncera par et pour le spectateur, que par le rôle des artistes d'une production scénique. De cette théâtralité nous retiendrons cette nécessité d'associer le théâtre à la représentation. Nous conserverons également, des écrits de Féral, les éléments déterminants que sont le rapport immédiat entre acteur et spectateur, la relation entre fiction et réalité, ainsi que l'acte de communication qui s'en dégage.

1.2.5 Thorêt : texte, performance et spectature

Yves Thorêt expose comme mouvements obligatoires de l'acte théâtral, le triangle relationnel qui se construit entre acteur, personnage et spectateur. Il insiste sur la coprésence de l'acteur et du spectateur comme distinction principale du théâtre et des autres arts, bien que la danse et certaines performances d'arts visuels reposent aussi sur ce rapport. Par la notion psychanalytique de *transfert*, il dévoile le point de rencontre de leurs imaginaires, que constitue le personnage : point de rencontre qui assure en quelque sorte la réussite du théâtre.

Par ailleurs, Thorêt note aussi l'importance de la métamorphose et du jeu représentatif au théâtre, soit l'utilisation de la fiction pour représenter ce qui « n'est pas représentable »¹⁴ et implique le recours à la métaphore et au symbole.

Définissant la théâtralité comme « la qualité qui permet, à l'aide d'effets et de mécanismes divers, la transformation d'une représentation scénique, associant texte, performance et spectature, en une œuvre théâtrale », il mentionne trois matériaux principaux de la théâtralité : « le texte, la performance (ce qui fait que le texte n'est plus seulement un texte), et la spectature »¹⁵. Ce troisième matériau, constituant sans doute l'élément d'intérêt des études de Thorêt, est cet assentiment du spectateur à se livrer volontairement à une *action spectatrice*, ou en d'autres mots, cet engagement à ne pas prendre pour la réalité ce qui lui est présenté, et à s'impliquer, émotivement ou intellectuellement, dans cette représentation théâtrale.

À moins d'étendre, comme pour Barthes, la notion de texte en cette définition, à une simple narrativité pouvant ou non être soumise à l'écrit, les théories de Thorêt ne faciliteraient ni ne supporteraient l'investigation tentée en ce mémoire, d'un théâtre du corps et du geste.

¹⁴ Thorêt, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ *Ibid*, p. 14

1.3 Théâtralité reconstituée

Au regard de ces théories, la théâtralité semble équivoque, morcelée, leur synthétisation ne menant pas à un ensemble de caractéristiques complémentaires, mais à des considérations et postulats étrangement isolés, disparates et vagues, déviant de diverses façons de la quête de spécificité du théâtre.

Dans les énoncés de ces théoriciens se recourent pourtant certains éléments, qui pourraient s'énoncer comme composantes essentielles de la théâtralité. Celles-ci se résument principalement au texte (signification des signes et communication) ; au cadre spatio-temporel (frontière scène/salle, densité des signes) ; au personnage ; à la relation entre fiction et réalité (métamorphose et illusion) ; ainsi qu'au spectateur et à l'acteur (co-présence et apport expressif du corps).

Ces composantes pourraient certainement constituer des outils valables afin de déceler l'indice du potentiel théâtral d'une discipline. Et c'est ce que nous ferons avec le butô. Quant à repérer et comprendre la théâtralité spécifique du butô au-delà de sa forme et structure, et en dresser un portrait au-delà de l'esquisse, il semble qu'il faille creuser plus loin encore, sous ces théories établies, et trouver d'autres mots que cette théâtralité, jusqu'à nous pencher sur ce qu'Artaud a appelé l'*essence du théâtre*, et qui fait si bien écho aux fondements du butô.

CHAPITRE 2

ANTONIN ARTAUD

Artaud n'a jamais rencontré le butô. Mort en 1948, il lui aurait fallu quelques dix années de plus pour faire la connaissance de cet art singulier, pourtant si familier de ses propres visées théâtrales. Mais il l'a inspiré, de ses écrits destinés à définir le théâtre, son essence. Ayant voué sa vie à élaborer et interroger le théâtre, Antonin Artaud aura sans doute aussi participé à la naissance du concept de *théâtralité*.

Poser la question du théâtre, croit Artaud, c'est « poser la question d'un langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre »¹⁶. Cette même poursuite d'un langage spécifique, d'autres l'ont en effet nommée la théâtralité, la traquant dans toutes les directions, et même hors du théâtre lui-même, oubliant trop souvent la pertinence et la justesse des réflexions d'Artaud. Ce sont sur ces réflexions que nous nous pencherons, non sans avoir d'abord dressé un portrait de la vision artistique et du théâtre anticipé de cet homme de théâtre et penseur singulier, à travers son parcours, son œuvre, et quelques préceptes de sa *discipline de l'acteur*.

¹⁶ Antonin Artaud, *œuvres complètes V, Paris* : Gallimard, 1956, p.13

2.1 Parcours et œuvres d'Antonin Artaud

Personnage singulier, visionnaire, à la personnalité excessive, contradictoire, et à la santé psychologique instable et fragile, Antonin Artaud n'eut pas toujours les crédits ni l'attention qu'il eut souhaité, considéré souvent comme une espèce de génie loufoque et enragé.

Les actions et les constats principaux de cet artiste témoignent néanmoins d'une étonnante lucidité, tirant leçon de ses apprentissages et observations pour élaborer une conception originale et authentique de l'art du théâtre.

Antonin Artaud s'insère dans le milieu du théâtre parisien vers 1922. Alors tout à la fois comédien, scénographe et costumier, il y entre par la grande porte : celle de la réforme en cours et du Cartel. Déjà, il conteste les institutions en place, se liant aux revendications qui lui paraîtront trop peu radicales. Car si il croit d'abord fermement à la rénovation théâtrale proposée par les Dullin, Pitoëff et Jouvet, s'opposant à l'idée d'un théâtre purement divertissant, il ne tardera cependant pas à s'en dissocier, poussant plus loin la réflexion, validant davantage les desseins de la nouvelle génération d'artistes, cette « jeunesse écervelée, impertinente »¹⁷ qui succédera au Cartel.

Dans ses poèmes, Artaud inscrit son refus de l'art pour l'art et met au premier plan la question du langage ; langage dont il ressent vivement l'échec, du moins dans l'écriture. Il s'en prend à la suprématie de la logique et de la raison, et valorise l'abstraction, qu'il considère comme la voie de l'expression privilégiée, servant sans doute ce lien qu'il voudrait tant renouer entre l'art et la vie, point fondamental, complexe et obscur, de la mission d'Artaud.

¹⁷ Antonin Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris ; Bordas, 1952, p.18

À l'Atelier des Champs-Élysées, Artaud collabore avec Dullin. Il y prend conscience de l'importance d'une formation complète et d'une discipline rigoureuse, telles que prônées par son maître. Comme lui, il adopte ce modèle idéal de l'acteur japonais, dont il admire le dépouillement, la constance et l'assiduité à exploiter de façon maximale ses capacités physiques et psychiques. Il croira repérer dans l'art de Dullin ce même culte à la frénésie et à la barbarie qu'il aimerait voir attribuer à tout l'art théâtral. Mais le radicalisme d'Artaud lui fera admettre bien vite sa méprise quant à l'adéquation de leurs visions respectives.

Si les projets du Cartel et d'Artaud ne coïncident guère, c'est qu'en plus de vouloir, à l'instar des premiers, *re-théâtraliser*¹⁸ le théâtre, Artaud cherche à le transformer en le rejetant dans la vie, le rapprochant des préoccupations humaines, des règles de l'existence et de la nature. Attendant en effet d'un spectacle qu'il soit un acte spontané et ouvert à l'imprévu, il récuse fermement ce théâtre psychologique intellectuel et élitiste cherchant à résoudre les conflits ; il en souhaite un qui soit passionnel et poétique.

La révolution qu'espère Artaud commencerait donc par une remise en question de l'humanisme et du *rationalisme*¹⁹. Par celle-ci, Artaud souhaite que renaisse l'homme et sa société sous un jour nouveau : soit une société plus en harmonie avec la nature, plus près de ses sens, et donc moins soumise à la pensée logique. Et c'est en redonnant au théâtre une fonction essentielle, purificatrice et métaphysique, qu'il croit pouvoir y arriver.

Pour pallier à ses attentes, Artaud fonde en 1927 le Théâtre Alfred Jarry, grâce auquel il souhaite donner à voir un théâtre non seulement proche de la vie, mais absolument pur, ayant retenu de l'atelier de Dullin une certaine idée d'ascétisme.

¹⁸ Mouvement à contre-courant du naturalisme. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : A. Colin, 2002, « re-théâtralisation », p.409

¹⁹ Kenneth White, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1989, p.166.

Trois règles plutôt abstraites régiraient ce théâtre, témoignant de sa vision artistique, et dont les procédés prendront formes à travers ses écrits : exprimer la vie, chercher les moyens d'articuler l'essentiel, et tenter d'accorder au spectateur un rôle actif.²⁰

Pour ce faire, Artaud annonce un *irrespect* des auteurs et des textes joués au Théâtre Alfred Jarry, prétendant aspirer à une interprétation libre, sans pour autant modifier ni altérer les oeuvres. Afin d'exprimer et de servir son idéal théâtral, le texte entre ses mains devient donc simple schéma dynamique. De-là se développe son idée de spectacle intégral, de théâtre total, déjà esquissée par Wagner et Gordon Craig, mais qu'Artaud juge irréalisée.

En 1931, le théâtre balinais - entrevu à l'Exposition Coloniale - confirmera et précisera de façon intuitive les attentes d'Artaud face au corps théâtral. Il y voit un théâtre idéal, unissant la rigueur dans l'art de la représentation à la volonté spontanée de figurer la violence et l'irrationalité par le seul biais du corps. En le théâtre oriental, il reconnaît un souci de l'univers et de l'universel absent en Occident. Il s'engagera dans une voie métaphysique, soulignant, à l'instar de l'Orient, le caractère sacré, rituel et cérémonial de l'art théâtral, cherchant à lui redonner l'aspect d'une fête ou d'un culte sans dieu.

Au moment de la fondation du *Théâtre de la Cruauté*, suite à l'échec du Théâtre Alfred Jarry, Artaud écrit : « ce théâtre a l'intention de rompre avec toutes les idées dont se nourrit le théâtre en Europe en 1932 »²¹. Parmi ces ruptures : le théâtre anecdotique, psychologique, où le spectateur n'est que voyeur, et bien sûr le texte dramatique, qu'il abandonne au domaine littéraire, et auquel il oppose un théâtre des passions et des grands conflits, que seuls le corps et une exploitation dynamique de la scène, semblent pouvoir parvenir à ranimer.

²⁰ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, p.51.

²¹ Artaud, *Œuvres complètes V*, p.28.

Le *Théâtre de la Cruauté* s'énonce comme: un théâtre qui bouleverserait le *repos des sens*, libérant « l'inconscient comprimé »²².

Défendant l'idée qu'il n'y a pas de spectacle réussi sans un élément de cruauté, et constatant néanmoins que peu d'œuvres portent les traces de cette violence et liberté poétique tant recherchée, Artaud écrira *La conquête du Mexique*. Plutôt scénario théâtral qu'œuvre dramatique, *La conquête du Mexique* se présente comme une synthèse des idées d'Artaud sur le théâtre total et la cruauté.

Il en conçoit la création par le biais de sa mise en scène : processus qu'il désigne par l'expression *mise en scène directe*, et dans laquelle le metteur en scène devient le véritable auteur, plutôt que l'organisateur de l'intrigue. N'ayant cependant pas trouvé le financement nécessaire à sa réalisation, Artaud fera le compromis d'un théâtre un peu moins pur en concevant *Les Cenci* : une préparation, juge-t-il, au Théâtre de la Cruauté.²³

D'un genre traditionnel, mais hérité de la cruauté, *Les Cenci* attaque les valeurs de la société, démontrant combien la nature est immorale. L'œuvre s'organise cette fois autour d'un texte, mais la mise en scène y prend une importance particulière.

Ainsi que les précédents projets d'Artaud, *Les Cenci*, se révélera un échec : complet sur le plan financier, et mitigé quant à la critique, l'accusant parfois de jeter dans Paris des « ondes et maléfices diaboliques »²⁴, ou lui reprochant véhémence et inégalités dans le jeu, mais concédant presque toujours des instants mémorables, « embrasés du feu dévorant »²⁵.

²² Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, p.27

²³ Artaud, *Œuvres complètes V*, p.37.

²⁴ *Ibid*, p. 46.

²⁵ Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, p.68

Suite à cette nouvelle déception, Artaud s'exilera un temps au Mexique, pour étudier le sens magique du spectacle de certaines tribus indiennes, et en revenir avec une vision plus radicale que jamais : le théâtre doit être une mise en scène qui appelle les mots, avec l'action et le dynamisme comme pivot.

Plusieurs années d'internement succéderont au retour d'Artaud, dont les égarements et les excès ne sont plus rares, ne lui octroyant guère l'occasion de développer et mettre en pratique ses ambitions théâtrales. La publication d'un certain nombre d'articles et de correspondances lui permettra cependant de poursuivre l'explication de son théâtre idéal. Entre temps, aura aussi été publié le manifeste le plus complet et le plus éloquent d'Artaud : *Le Théâtre et son double*.

La dernière œuvre d'Artaud, réalisée alors qu'il avait retrouvé une certaine autonomie, aura constitué l'entreprise la plus déroutante et irrévérencieuse de l'artiste. « *Pour en finir avec le jugement de Dieu* », un théâtre sans spectacle, émission radiophonique arrogante et cynique, résultait d'un travail imparable du souffle et de la voix. Désormais, Artaud ne devait plus se dédier qu'à un *théâtre de sang*, une alliance des forces vitales et du sens veillant à enrichir corporellement l'acteur et le spectateur, et à ranimer les paroles d'avant les mots. Toutefois, le 4 mars 1948, quelques jours après cet enregistrement légendaire dont la diffusion fut repoussée par crainte de scandale, Antonin Artaud s'éteint.

Par ses œuvres et écrits, Artaud aura cherché à réviser les rôles du texte, du spectateur, de la mise en scène, de l'acteur, et de la salle même. Ceci, afin de permettre le jaillissement d'un *théâtre vivant*, ne s'adressant non pas qu'à la cérébralité, mais aux sens ; exaltant en sa forme et contenu le caractère mystérieux, mystique, équivoque et éphémère de la vie ; l'affirmant, en la faisant sujet, thème et matière.

L'héritage d'Artaud a porté fruit, dispersé un peu partout en Occident dans diverses sphères théâtrales. Ses idées ne furent jamais aussi fougueusement débattues que par lui, mais en pratique, certaines de ses ambitions, morcelées, trouvèrent tout de même preneurs, guidant ou montrant la voie à plusieurs : des Bread and Puppets au Théâtre du Soleil, en passant par Jean-Louis Barrault, en lequel Artaud, de son vivant, avait cru reconnaître son allié. Quant au but⁰, nous verrons plus tard combien il lui est également redevable.

2.2 Pratique et discipline de l'acteur

Pour des raisons diverses, financières autant que médicales, Antonin Artaud n'a eu que peu l'occasion de rendre à la scène ses réflexions sur l'art théâtral, mais il eut néanmoins le temps de concevoir et d'interroger les prémisses d'un entraînement physique de l'acteur. En effet, pour atteindre son objectif du Théâtre de la Cruauté, Antonin Artaud avait émis quelques préceptes assurant la préparation des acteurs et des collaborateurs au spectacle. Il élabor⁰, par le biais de ses observations et de sa pratique, la notion d'« athlète affectif »²⁶.

Il est incontestable qu'à la rigueur de telles conceptions scéniques devaient s'accorder chez Artaud une aussi rigoureuse discipline d'acteur. On ne s'étonnera donc pas qu'il encourage ou exige des interprètes « précision et mécanisme d'horloge dans les scènes dialoguées »²⁷. Ce dont il a cherché à soigner et enrichir l'emploi au théâtre, est en vérité le corps tout entier, qu'il concevait comme un instrument destiné et habilité, comme tout autre, à être maîtrisé et exploité.

²⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.195.

²⁷ Artaud, *Oeuvres complètes V*, p.48.

Dans ce qu'il nomme le « laboratoire magique de la respiration »²⁸, Artaud élabore un *sofège du souffle et du corps*, qui cherchera à développer la conscience de la respiration et son accord avec le geste et la parole. Cette conscience permettrait en effet de maîtriser et de nuancer l'expression verbale et l'expression corporelle, et de lier l'un à l'autre, par le biais de points d'appuis musculaires. Peu d'ouvrages relatent les assises de cette technique physiologique, et l'on ignore avec exactitude ce dont est composé ce sofège, et en quoi ses résultats furent valables ou non.

Si l'on ne peut contester la pertinence d'une démarche visant à une plus grande maîtrise vocale et gestuelle, d'ailleurs retransmise sous diverses formes de nos jours, elle demeure pourtant encore en marge de la pratique théâtrale. Lorsque corps et voix sont exploitées dans une œuvre, il s'agit souvent d'une collaboration de deux entités distinctes que sont la direction théâtrale et la direction chorégraphique, et non d'un travail simultané.

L'athlète affectif que tentait de former Artaud à travers cette technique en était donc un capable d'exploiter le corps avec la précision du mime, mais pour qui le geste, plutôt que de correspondre à des mots, correspondrait à des sentiments, à des concepts, à des images sensorielles. Le corps posséderait ainsi son propre langage, qui n'en est pas un uniquement cérébral, mais nécessairement sensuel et organique.

²⁸ Antonin Artaud, *Oeuvres complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1956, p.246

CHAPITRE 3

ANTONIN ARTAUD ET L'ESSENCE DU THÉÂTRE

Certains diront que les écrits d'Antonin Artaud, ne constituent pas des théories ; que ses conceptions sont celles d'un théâtre rêvé, ou concerneraient même plutôt la poésie. Différent en effet, d'un certain théâtre occidental classique, l'art dont parle Artaud est pourtant bien le théâtre. Et s'il est possible qu'il n'ait pas été un théoricien au sens strict du terme, sa démarche afin de cerner et de définir la spécificité du théâtre n'en fut pas moins rigoureuse. C'est ainsi que nous scruterons sa conception de *l'essence du théâtre* avec un regard averti, ne niant pas les élans poétiques avec lesquels il écrit, mais cherchant à déceler en ceux-ci les idées servant à exposer une certaine théâtralité.

En ces pages, nous verrons en quoi le projet de théâtre pur ou essentiel d'Artaud, en lequel s'incarne le *Théâtre de la Cruauté*, peut répondre, compléter ou questionner ces composantes dites essentielles de la théâtralité, que sont le texte, le cadre spatio-temporel, les personnages, la relation entre la fiction et la réalité ainsi que les acteurs et les spectateurs.

3.1 La mise en scène au croisement du texte et de l'espace

La question du théâtre doit réveiller l'attention générale, étant sous-entendu que le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, (...) permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés.²⁹

Pour articuler l'essentiel croit Artaud, il n'est guère besoin de mots. Pour dire autant et même davantage suggère-t-il, est un autre langage qui n'est pas celui que l'on écrit, mais celui plus puissant encore, des signes concrets, des actions immédiates et des corps. C'est ainsi que le théâtre se révèle à ses yeux, par sa dimension réelle, être ce lieu privilégié de l'expression poétique. Et pour mettre à jour ce langage dynamique qu'est la mise en scène, il faut un texte, un espace et une temporalité avec lesquels elle fait corps.

3.1.1 Texte

Le rapport d'Artaud à la parole et aux dialogues théâtraux, dont il veut réduire l'emploi et qu'il ne juge ni inévitable ni spécifiquement théâtral, est une audace que peu de réformateurs de son époque partagent. À l'époque actuelle, la question du rapport entre texte et représentation demeure toujours un objet de dissension.

Du texte, Artaud semble à priori tout récuser. En vérité, il refuse les deux tendances dominantes – le descriptif et le récitatif –, qui génèrent un théâtre s'enrichissant trop peu du passage de la littérature à la scène. Il les accuse de favoriser la copie et le mimétisme par la psychologisation des personnages et la surenchère anecdotique, de mésestimer la fonction du signe au théâtre, et de négliger la présence physique de l'acteur, le rôle du spectateur et l'immédiateté.

²⁹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.107.

« Le domaine du théâtre, affirme Artaud, n'est pas psychologique, mais plastique et physique »³⁰. C'est donc sur cette dimension physique et plastique du théâtre, qu'insiste Artaud quant au rapport qu'il doit entretenir avec le texte.

Héritier de cette idée wagnérienne de théâtre total, Antonin Artaud croit en effet en la nécessité de faire émerger *les possibilités poétiques extrêmes* du théâtre, à travers la multitude de disciplines et de matériaux habilités à se répondre et se corrompre pour forger la richesse de l'œuvre. Il tient à souligner l'autonomie du théâtre face aux autres arts, mais sans manquer de noter la possibilité de ces autres arts à venir l'enrichir :

Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée du spectacle intégral. Sans que bien sûr, le théâtre se confonde à aucun moment avec la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature.³¹

Si la différence entre théâtre et littérature repose donc sur cette qualité plastique du théâtre, c'est la narrativité qui le distinguera des autres arts de la scène et de certains arts visuels : une narrativité qui ne repose pas uniquement sur le dialogue, mais qui se crée d'un assemblage plus ou moins complexe de signes concrets. Gestes, sons, paroles, feux, cris, dirait Artaud, pour évoquer ces signes qui composent le langage de la scène, et qui s'incarnent en les costumes, les éléments du décor, les éclairages, les voix, le rythme, le mouvement et la musique.

À l'échec du langage rationnel, Artaud remédiera par cette poésie concrète et visuelle des signes qui se répondent, bien plus propice selon lui, à atteindre les sens et l'esprit : « sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée »³².

³⁰ *Ibid.*, p.135.

³¹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1980, p.55.

³² *Ibid.*, p136.

Rejoignant cette densité textuelle dont parle Barthes, c'est la mixité de ceux-ci, et l'absence de hiérarchie entre eux, qui crée la solution des systèmes, chaque fois renouvelés, que le théâtre s'invente.

Il insistera par ailleurs sur la nécessité d'éviter les constructions narratives trop chaotiques, et le besoin de déterminer des thèmes cohérents à l'esprit des spectateurs. Ainsi, tout en favorisant l'onirisme et l'inconscient, il décrira les récits trop hermétiques et encouragera l'utilisation de structures complexes et de clefs permettant au spectateur d'en déchiffrer le sens, les interrogations et les visées de l'œuvre, l'encourageant à « s'engager affectivement dans l'action de la représentation »³³. Le théâtre ne se départit donc pas, entre les mains d'Artaud de sa fonction de communication, il lui adjoint cependant une fonction plus participative, d'échange ou de communion.

La notion de texte, demeurée vague chez les théoriciens étudiés précédemment, se précise chez Artaud : ce n'est pas l'œuvre dramatique qui fait le théâtre, c'est le théâtre qui la fait, qui la compose avec les moyens dont il dispose et qui lui sont propres. Cette composante essentielle, discursive, du théâtre, se trouvant à l'intérieur de lui, et non à l'extérieur, c'est donc en quelque sorte dans l'espace qu'elle s'incarne et prend forme en premier.

3.1.2 Cadre spatio-temporel

Parce que le théâtre est action en un temps et un lieu définis, Artaud veillera à approfondir l'idée d'un espace scénique réellement porteur et porté par cette action : « La tragédie est inséparable de son espace »³⁴, affirme-t-il.

³³ *Ibid*, p.141.

³⁴ Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, p.70.

À cet effet, Artaud n'adopte pas les scènes traditionnelles révélant une frontière stricte et évidente, créant une trop grande distance émotive entre le public et la représentation. Il abolit plutôt cette frontière, ouvre la scène, pour arriver à créer un véritable lieu d'échange et propose un genre d'arène où l'action serait éparse, ou encore, suggère des stations à l'image des mystères médiévaux.³⁵

Si l'espace théâtral proposé par Artaud ne nécessite pas d'être à l'image du lieu de représentation conventionnel, il ne demande pas non plus d'en camoufler pour autant son état : la représentation se reconnaissant désormais par les moyens utilisés – expression verbale et corporelles extra-quotidiennes, éclairages, effets sonores, etc. Ainsi, les positions regardant/regardé telles que proposées par Josette Féral demeurent, Artaud introduisant, ou réintroduisant simplement, ce regardant actif, sollicité différemment, abondamment.

Car il est bien une frontière entre les deux, et elle repose en ce langage dynamique et concret responsable de la fiction. Ainsi se dresse-t-elle, non par le récit inventé que le théâtre propose, mais par les « moyens qu'il a d'agir sur la sensibilité »³⁶, cette organisation d'éléments sonores, de gestes ou d'éclairages qui ne peuvent être qu'une proposition ou manifestation de l'imaginaire.

Le potentiel du théâtre dépend donc en grande partie de ce qu'il est lieu physique et concret, espace aux voix multiples. Pouvant exploiter simultanément plusieurs axes de l'expression et de la perception humaine, il a cette nécessité de les explorer et de les faire parler. Pour ce faire, c'est à la mise en scène que le théâtre doit s'en remettre pour exposer avec cohérence cette narrativité puisée hors du texte ; mise en scène sans laquelle ne peut se concevoir la spécificité du théâtre d'Artaud.

³⁵ *Ibid*, p. 41.

³⁶ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.137.

3.1.3 Mise en scène

Avant d'en revenir au texte, croit Artaud, pour rompre l'assujettissement du théâtre envers lui, il faut rendre à ce théâtre ses « possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace »³⁷. En effet, Artaud décela qu'au croisement du texte et de l'espace du théâtre existait un langage unique qui demandait à être exploité, celui de la mise en scène.

Alors que le texte de théâtre tend à restreindre au verbe le drame qui peut s'incarner dans l'action, la mise en scène, même sans le verbe, peut atteindre un but similaire à la parole : diffuser un discours, non fait de pensées claires, mais qui donnerait à *faire penser*. Explorant cette idée, Artaud aura élaboré l'idée « d'essais de mise en scène directe »³⁸ : processus évoquant une oeuvre produite dans l'espace de représentation, par le biais d'un canevas ou d'improvisations. Ce sera la première fois en France, allèguera-t-il, « qu'on aura affaire à un texte de théâtre écrit en fonction d'une mise en scène dont les modalités sont sorties toutes concrètes et toutes vives de l'imagination de l'auteur »³⁹. Par ces moyens ultimes, Artaud valide l'autonomie du théâtre, ainsi que la possibilité d'une narrativité inscrite d'elle-même par l'action dans l'espace.

Se dégage de la conception d'Artaud un théâtre qui ne relève pas que de la littérature, mais où la matière textuelle subsiste néanmoins, sous des formes variables, de l'oeuvre adaptée au simple prétexte, jusqu'à être composé d'une autre matière que les mots : soit de gestes, de sons, d'effets dynamiques, etc.

³⁷ *Ibid*, p.136.

³⁸ *Ibid*, p.149.

³⁹ Artaud, *Œuvres complètes V*, Les Cenci, p.37.

« Le théâtre, aujourd'hui, croit Artaud, ne recherche pas des textes, mais un *langage* ; et le langage du théâtre, ce n'est pas dans les chœurs, mais dans l'espace qu'il se situe »⁴⁰.

3.2 Manière d'énoncer : personnage, fiction et réalité

Le rapport de la réalité à la fiction au théâtre, croyait Artaud, sert la vérité. Elle tient en ces personnages et ces métamorphoses, lieux d'incarnation de la vie et de son double. En ces composantes, que sont les personnages et le rapport entre réalité et fiction, et qui n'existent pas que pour rendre cohérent le récit mais aussi pour que s'établisse la transfiguration, se fait le passage d'une idée à un discours énoncé.

3.2.1 Personnage

C'est par le biais du théâtre Balinais et de son oeuvre *La conquête du Mexique*, qu'Artaud décrit le mieux le personnage, son rôle dans l'oeuvre théâtrale. Il y propose ou observe des créatures servant au développement d'un sujet dramatique, mais s'exprimant principalement par des gestes dévoilant des états d'esprit.

Les acteurs qui incarnent ces personnages, Artaud les compare à des *hiéroglyphes animés* : êtres signifiants au langage physique. Et c'est de cela, et non de psychologies, croit-il, que le théâtre a besoin pour exposer un drame et le faire ressentir. La matière première de l'art théâtral, révèle Artaud, est le corps, devenant moyen d'expression, de transmission d'émotion. Le personnage du théâtre d'Artaud n'a donc plus tant besoin des mots ; il s'incarne en ses gestes, thèmes et idées.

⁴⁰ Antonin Artaud, *Œuvres complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1952, p.254.

L'action, déjà énoncée comme prioritaire dans le théâtre d'Artaud, est portée par ces personnages grandioses et triviaux, qui transcendent l'être humain, la vie réelle. Mus par des forces qu'ils incarnent et soutiennent, à l'instar des mythes, ils illustrent ces possibilités inexploitées de l'être humain : les performances comme les dangers à la source des grands mouvements, qui le décrivent, lui, sa nature, son histoire.

De *Barbe Bleue* aux héros shakespeariens qu'il souhaite « mettre en scène sans tenir compte du texte »⁴¹, les personnages anticipés de ce théâtre émergent de l'imaginaire d'une collectivité, qui se les représente comme étant à la source de quelque révolution ou mutation. C'est ainsi que les personnages qui peuplent les visées théâtrales d'Artaud, lorsqu'ils ne sont pas issus d'œuvres ou de légendes, seront souvent des archétypes, caractérisés par les conflits qui les animent davantage que par leur physiologie ou leur psychologie. Car à travers ceux-ci prétend Artaud, il est possible à une société, son époque, de se remettre en question, de provoquer son propre bouleversement :

L'amour quotidien, l'ambition personnelle, les tracasseries journalières, n'ont de valeur qu'en réaction avec cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement.⁴²

3.2.2 Réalité et fiction

Où qu'il soit, c'est avec des objets de la vie : tables, chaises, armoires, échelles, que l'acteur joue, à eux qu'il est limité ; le reste, il le fait passer par des gestes. Le décor, il est dans ses bras, dans son corps, ses pieds, dans son œil, dans ses mains, et par-dessus tout dans son visage aussi changeant qu'un paysage où des nuages s'amuseraient à créer le soleil.⁴³

⁴¹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.147.

⁴² *Ibid*, p.130.

⁴³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1956, p. 245.

Les signes dont se sert le théâtre possèdent leurs correspondances dans le réel, mais les dépassent également, par la métaphore et le symbole. Le monde réel, comme l'acteur, se prête par le théâtre au jeu de la métamorphose. Par un procédé étrange de combinaisons de signes, il s'enrichit de significations multiples, complexes et suggestives et en crée de nouvelles. Sorte d'ombre du réel, ayant les qualités du rêve, l'art théâtral se doit en effet d'être, selon Artaud, le double magique de la vie.

Le théâtre, semble croire Artaud, doit mettre la poésie sur la scène en détournant le rapport usuel à la réalité d'une mise en espace et d'un jeu trop pragmatique, qui évitera la simple analyse ou la réplique du monde vivant. La réalité devant s'y manifester émerge des rapports complexes, insolites et authentiques qui se créent hors de la rationalité. Paradoxalement donc, la réalité et la fiction doivent s'additionner et non s'éviter pour que fonctionne l'illusion du théâtre : « l'on verra ce que peut être une mise en scène qui fuit les artifices pour retrouver avec des objets et des signes directs une réalité plus réelle que la réalité »⁴⁴.

3.2.3 Énonciation

Par le personnage et l'illusion, ce qu'Artaud recherche est la possibilité d'énonciation. En extrayant de l'inconscient et de l'imaginaire des forces illusoires rattachées à l'existence, il souhaite « faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie »⁴⁵.

⁴⁴ Artaud, *Œuvres complètes II*, p.58.

⁴⁵ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.131.

Le « principe d'actualité »⁴⁶, qu'il mentionne en quelques chroniques, exprime cette nécessité d'ancrer l'art dans la vie, dans un temps, une époque, une culture : une manière d'aller au-delà des simples préoccupations du jour, et se soucier de façon plus globale des problèmes de société et des questionnements existentiels propres à l'homme moderne.

Mais Artaud souhaitait aussi rejoindre en l'humain un souci collectif d'une mémoire et une conscience historique qui exigeait autre chose. Car avant tout, il croyait en ce pouvoir du théâtre de révéler du monde une authenticité ensevelie ou cachée. Il lui fallait donc la possibilité de créer l'illusion d'un univers différent mais semblable, transcendant, par lequel l'être humain ressentirait l'horreur, les sentiments extrêmes, sans avoir à les vivre. Cela, ce sont les thèmes et les êtres, les conflits et les forces ennoblis de la fiction, qui la portent, et l'inscrivent dans l'espace de la représentation.

3.3 Dialogue des corps

Antonin Artaud voit en l'acte de l'interprète un sacrifice, que le spectateur reçoit et s'approprié. En leur échange singulier, qu'il souhaite le plus actif possible, il présume du lieu de partage et de purgation qu'est le théâtre.

3.3.1 Coprésence de l'acteur et du spectateur

Noyau central du travail d'Artaud que cette co-présence de l'acteur et du spectateur, leur relation complexe et déterminante, basée sur l'immédiateté, l'aspect éphémère de l'action et l'accord implicite qui la sous-tend : cet accord que Thorêt mentionne sous le nom de *spectature*, élément inestimable du théâtre.

⁴⁶ Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, p.61.

S'il y a en effet entente ou accord, il provient d'un désir partagé de donner vie aux fantasmes et aux rêves, de fréquenter des événements qui sont les fruits de l'imagination humaine, mais qui parlent néanmoins de lui.

En le corps de l'acteur, en celui qui se pose sur la scène, s'inscrit un sacrifice, par lequel Artaud prédit que s'établit une sorte de *régénération du monde*. Par ceci, sans doute entend-t-il que cette réalité d'un corps sur la scène permet ce phénomène de transfert par lequel l'être humain vit par procuration, s'explique, et s'approprie les conflits vécus par d'autres dans la fiction.

De la même manière que l'acteur lui-même s'offre et se donne, Artaud aspire, en ses œuvres et écrits, à ce que le public ait « l'impression de s'offrir à une opération »⁴⁷, comme une possibilité de mettre l'esprit, les sens et la chair en jeu durant la représentation. Ainsi énonce-t-il sa prétention à toucher, troubler, voire à provoquer la réaction du public, pour l'impliquer émotionnellement dans l'action, et créer cet échange fécond et précieux sans lesquels le théâtre n'est que distraction.

Du spectateur, Artaud souhaite donc étendre la place, le rôle et les qualités sensuelles et sensorielles à exploiter, le souhaitant actif et lui accordant une place de choix dans le spectacle. Artaud l'y intègre donc, physiquement, le plaçant au centre ou à proximité du lieu de l'action théâtrale. Mais il l'y intègre surtout affectivement, en tentant de produire des effets qui séduiront ou heurteront ses sens.

C'est pour lui que le théâtre d'Artaud se conçoit et s'élabore avant tout ; pour ce spectateur, sa société, qui évolue avec et à travers lui, et à travers l'acteur également, qui lui impose de son *sacrifice*, sa transformation.

⁴⁷ *Ibid*, page 53.

Le public de théâtre, pour Artaud, est donc à la fois l'individu et l'être social, membre actif d'une société. Et le théâtre est là pour agir sur cet être, intimement et collectivement. D'où l'accent mis sur le dialogue qu'il engage avec lui.

3.3.2 Présence scénique et apport expressif du corps

Bien qu'Artaud n'ait eu que rarement l'occasion de mettre à profit ses idées sur la scène, il n'en a pas moins élaboré des notions précises quant aux exigences physiques du théâtre, héritées de son expérience d'acteur et de spectateur.

Il manifestera avec force son aversion contre la suprématie de la raison, faculté qui devrait se concevoir comme une fonction du corps ni plus ni moins essentielle que toute autre, et surtout, liée à toute autre. Un corps émancipé cherche à émerger sous cette rationalité, « qui n'est pas l'envers de la pensée, mais une de ses dimensions actives »⁴⁸.

De là le souci d'Artaud de faire émerger de la corporéité de l'interprète, des sons et des gestes qui ne soient pas purement figuratifs, représentatifs ou formels. Il les veut poétiques, surprenants, troublants, assez puissants pour stimuler les sens des interprètes comme de l'auditoire.

Par le biais d'une rigoureuse science des localisations du souffle et de ses points d'ancrage, Artaud cherchait donc à ce que l'acteur puisse toucher le spectateur, en contrôlant en sa voix, ses attitudes et ses gestes, l'émergence de ses différentes émotions.

⁴⁸ Philippe Sollers (sous la direction de), *Artaud*, Paris : Union générale d'éditions, 1973, p.276.

Par la justesse et la précision de l'interprète, s'opèrerait la métamorphose nécessaire qui permet cette même vérité, cette même réalité, que le rêve : « Cette logique qui dans une main donne à voir un visage et qui, à partir d'un soupir exhalé tout près de l'oreille, suggère le passage d'un ouragan »⁴⁹.

Le geste concret dont use l'acteur devait en effet être « d'une efficacité assez forte pour faire oublier jusqu'à la nécessité du langage parlé »⁵⁰. Hors de la forme, la gestuelle et le mouvement deviennent symboles, paroles. Cette gestuelle destinée au spectateur moderne, doit cependant être suffisamment accessible pour lui permettre de saisir la portée métaphysique de ce qui se joue pour lui : un *essai de gesticulation symbolique* ou un signe, valant, selon Artaud, un mot écrit et même davantage.

3.3.3 Aire de cérémonie

Au centre des réflexions d'Artaud, ce corps comme langage dont il déplore que l'on ait perdu les clés. Repensant son statut au théâtre, il veille à trouver le moyen de le rétablir : à la fois celui de l'acteur, par qui l'émotion passe et celui du spectateur, à travers lequel l'émotion doit passer avec plus de force et de vitalité.

Artaud, comme d'autres avant et après lui, souligne l'aspect éphémère du théâtre et s'en inspire. Ainsi perçoit-il cette qualité qu'il partage avec peu d'autres arts, comme une des données déterminantes et inséparable de l'art théâtral, et dont il ne doit pas cesser d'être conscient, exploitant sa qualité d'acte instantané, cet échange spontané, provisoire et précieux qu'il impose.

⁴⁹ Artaud, *Œuvres complètes VIII*, p.247

⁵⁰ *Ibid*, p.168

C'est ainsi qu'il évoque les rites de purification, les cérémonies païennes auxquels le théâtre ressemble parfois lorsqu'il cherche à rejoindre les préoccupations de la masse. En cet acte de communion qu'est le théâtre, comme en toute cérémonie, il est un but, un désir de modifier le cours des choses. Ainsi, par la relation rétablie entre spectateur et acteur, ce désir aussi d'éveiller les consciences, d'influer sur les êtres, leurs pensées, leurs actions.

3.4 Théâtre cruel, acte social

De la théâtralité, la spécificité du théâtre d'Artaud reconnaît les constituantes. De celles-ci cependant, il ne prétend pas se satisfaire. C'est ainsi que chez Artaud, le texte devient mise en scène, que la rencontre de l'acteur et du spectateur se transforme en cérémonie, et que l'incarnation et la représentation deviennent prise de parole, représentation du monde et énonciation. Et ainsi seulement, Artaud trouve ce *théâtre cruel* fidèle à ses ambitions. Car se pose chez Artaud cette question qui apparaît en chacune des composantes de son théâtre et la colore : ce qui motive le théâtre et ce qu'il peut ?

Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps.⁵¹

Artaud a donc perçu que le théâtre pourrait devenir plus autonome et utile. De cette utilité qui repose dans ses qualités distinctives et dans sa capacité à atteindre et toucher l'être humain, d'appréhender sa quête de vérité intrinsèque. À cela servirait donc le théâtre : témoigner des possibilités infinies de l'être, irréalisées.

⁵¹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.130.

La cruauté est le contrepoison des états de dégradation qu'observe Artaud quant à la société et l'art. « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves »⁵². Sauvagerie, chimères, frénésie : voilà selon Artaud ce qui doit habiter les êtres qui peuplent le théâtre.

Si le principe d'actualité situe l'art dans son temps, c'est au-delà de lui, dans une sorte de permanence que la métaphysique, telle que la conçoit Artaud, situe le théâtre : lui assurant une viabilité malgré les modes et les conjonctures. Et cette métaphysique s'exprimerait par la poésie et la marque d'une certaine cruauté, manifeste en les grands mythes.

Tout grand mythe a un pied sur le « mal », c'est-à-dire sur le désastre qui nous menace tous, nous les hommes, périodiquement, et si un sursaut est nécessaire pour anéantir le désastre c'est avant tout au théâtre qu'il appartient de réaliser par ses images et par ses formes le signe poétique et magique de ce sursaut.⁵³

L'exploitation des potentialités théâtrales aurait donc, selon Artaud, des vertus *thérapeutiques*, indissociables de cet art et inévitables. Car le théâtre est « instrument de révolution, et, arme d'une exceptionnelle puissance et d'une inépuisable fécondité »⁵⁴, pouvant rétablir en un seul mouvement, le lien rompu entre corps et esprit, rationalité et abstraction. Le théâtre, croit Artaud, doit et peut servir au revirement des pensées des êtres et des sociétés.

⁵² *Ibid*, p.139.

⁵³ Artaud, *Œuvres complètes VIII*, p.256.

⁵⁴ *Ibid*, p.275.

Car si Artaud ne croit pas le théâtre possible sans un élément de cruauté, ce n'est pas de cruauté sanguinaire qu'il est question, mais de choc, d'émotion forte, devant être ressentie par l'interprète comme par le spectateur, reposant sur la recherche de vérités profondes qui touchent l'humain universellement, intensément, et qui bouleversent ses perceptions. La vie, prétend-il, est elle-même cruelle, du fait que nous ressentions des émotions ou des sentiments extrêmes.

Il est donc une sorte de justification originelle, d'innocence et de pureté, à l'instinct primitif et barbare de cette cruauté qu'Artaud vise à réhabiliter.⁵⁵ Il s'en prend à la bonne conscience et à la morale qui font de la cruauté une contre-nature de l'être humain, et que lui perçoit plutôt comme une nature profonde, qui cherche à émerger de nouveau en l'homme, par l'art, et d'où exulte une action bienfaisante, salvatrice. Cette cruauté peut servir l'homme plutôt que lui nuire, le libérant de ses craintes et angoisses, et le poussant à agir. Il réfute par elle la dimension sémantique du théâtre, la suprématie de la logique, « au profit de la dimension sensorielle »⁵⁶; et s'éloigne aussi de la dimension purement plastique, esthétisante, du théâtre.

Ainsi, lorsque Artaud prétend rechercher des thèmes à la *puissance envoûtante*, et à *l'intensité humaine* pour son théâtre, c'est qu'il présume, à l'instar du théâtre sacré, que cet art peut influencer sur une collectivité, doit tendre à le faire, en le ramenant, par des thèmes et des formes vitales, à la nature et à l'existence même de l'homme, à son mystère.

⁵⁵ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, Paris ; Presses universitaires de France, 1992, p.59.

⁵⁶ Derrick De Kerkhove, in Féral, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal : Hurtubise, 1985, p.183.

Bref, le théâtre pour Artaud, en articulant l'essentiel, en cherchant à exprimer la vie et en veillant à atteindre les sens, pourra mesurer un jour son impact sur l'homme et son monde. « Assez, croit-il, de ces manifestations d'art fermé, égoïste et personnel, de poèmes individuels qui profitent à ceux qui les font beaucoup plus qu'à ceux qui les lisent »⁵⁷. Le rôle de la culture doit être révisé ; celui du spectateur aussi. Les artistes doivent aspirer à un bouleversement des esprits et de la sensibilité.

⁵⁷ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.120.

CHAPITRE 4

LE BUTÔ

Le butô⁵⁸ a l'agressivité et l'exubérance des boîtes de nuit – d'où a germée l'idée -, la spontanéité et la pureté de l'homme primitif, et l'audace et l'indocilité des artistes marginaux. Mais on le dit né de la glaise, de la boue ; d'un sol où le pied de l'homme s'enfonce et s'élève à la fois, et de laquelle il puise sa forme et son contenu.

C'est ainsi, en effet, que le butô se révèle : par ses apparentes contradictions et ses foyers d'oppositions, qui le font visiter les extrêmes limites de la vie humaine et les frontières des arts. Car ses artistes seront pour certains des danseurs, pour d'autres des acteurs ; cette même ambiguïté qu'Artaud avait soulevée chez les artistes Balinais, et qui l'avait fait dire :

Les tenants de la répartition et du cloisonnement peuvent affecter de ne voir que des danseurs dans les magnifiques artistes du théâtre balinais... La vérité est qu'il nous propose et nous apporte tout montés des thèmes de théâtre pur auxquels la réalisation scénique confère un équilibre dense.⁵⁹

Il importe de préciser que c'est un regard tout aussi occidental qui se pose sur le butô aujourd'hui, ne prétendant pas éviter la subjectivité de références et de repères culturels, mais cherchant plutôt à relever l'intérêt de cet art pour l'Occident.

⁵⁸ À l'instar de Odette Aslan, *Butô(s)*, CNRS, 2002), nous adopterons la graphie «butô».

⁵⁹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.98.

C'est à partir d'un tel regard et de tels repères qu'aura aussi été tenté l'essai de mise en scène qui constitue l'objectif central de ce mémoire, et son motif.

Avant de nous pencher sur cette zone floue de la théâtralité où se manifeste le plus clairement l'intimité du théâtre d'Artaud et du Butô, nous dresserons en ce chapitre un portrait général de cette discipline. Nous verrons à cette fin comment ses origines, le contexte historique à sa source et ses fondements, lui confèrent sa vision du monde singulière ; et comment sa pratique lui octroie son esthétique puissante et éloquente.

4.1 Origines et influences du butô

4.1.1 Aux sources, le chaos

Vers la moitié du siècle dernier, alors que le monde entier questionne aussi les mots progrès et évolution, le Japon ne se reconnaît pas, ne se reconnaît plus : ni en ses valeurs traditionnelles, jugées révolues, ni en celles, renouvelées, de l'Occident. Suite aux ravages d'une guerre, d'une bombe, il est un pays à recomposer, avec des valeurs à substituer et à interroger.

C'est dans cette confusion, dans l'histoire politique et dans l'art, bien au fond, et à la fois bien au-delà du Japon, que le butô, mouvement artistique d'avant-garde, puisera ses motivations, ses sujets et ses sources. De l'Orient à l'Occident, du Nô à l'expressionnisme allemand, et de la *modern dance* à la bombe atomique, il a cherché ses influences et ses inspirations.

Ainsi a-t-il fallu qu'Artaud découvre l'art balinaï - théâtre du corps à la conquête des sens -, que les danseurs quittent leurs tutus et leurs ailes, et que surgissent les prémisses de la danse moderne, pour que le geste, dans les arts, soit mis à l'honneur et fasse jaillir le corps, le dépouille, le libère et le veuille affranchi de frontières, de limites, de contraintes esthétiques.

Ainsi a-t-il fallu aussi que les guerres passées et à venir lui en assignent d'autres : limites de la douleur, de la laideur. Ces corps de la Shoah, d'Hiroshima, ayant marqués l'imaginaire collectif, ont marqués aussi l'imaginaire des artistes japonais qui souligneront en l'homme, par le butô, sa force destructrice et sa fragilité.

Le butô parle donc pour avouer ses limites et rejeter les normes établies, la technique, la beauté plastique ; pour exposer la marginalité et souligner la différence en chaque être.⁶⁰ Avec dans la voix l'accent de son pays et des accents d'Amérique et d'Europe, il s'invente une langue saisissante, qui parle par le corps, tirée des fonds de l'âme et de l'histoire de l'homme. Entre exubérance et minutie, il met un peuple à profit, expose ses inhibitions au grand jour, sans honte : il met en lumière ses ténèbres.

4.1.2 Fondation et évolution

Au Japon, il fut un temps où les théâtres se trouvaient relégués hors des villes, à la limite des villages ou sur un rivage : les japonais souhaitant éloigner d'eux ces lieux mystérieux de l'étrange et de l'invisible.⁶¹ C'est ainsi sans doute que, plus tard, l'art de l'avant-garde dont est issu le butô prendra place lui aussi dans les lieux périphériques mal famés, et que leurs metteurs en scène seront revendicateurs et provocateurs, faisant du théâtre un événement.

Les fondateurs de l'art singulier qu'est le butô, ont choqué parce qu'ils ont dénudé le corps, et fait appel à ce qu'il avait au-dedans, jusque dans les fantasmes de l'inconscient. Ils s'appelaient Tatsumi Hijikata (1928-1986) et Kazuo Ôno (1906-), partisans de la nouvelle gauche, artistes en mal de renouveau et de création.

⁶⁰ Nourrit Masson-Sekine et Jean Viala, « *Butoh : Shades of darkness* », Tokyo : Shufunotomo Co Ltd , 1988, p.14.

⁶¹ Odette Aslan et al., « *Buto(s)* », Paris : Éditions du CNRS, 2002, p.31

« Dans l'ancien théâtre japonais, écrit Meyerhold, l'acteur doit obligatoirement être aussi un danseur »⁶². Ôno et Hijikata développent donc - dans un Japon possédant une tradition de théâtre corporel, où danse et théâtre se partagent pratiquement une même catégorie - un art que le souci de catégorisation de l'Occident cherchera bien vite à classer. Inspirés pourtant tout autant par la danse moderne, l'expressionnisme, le mime, le surréalisme, que les écrits de Genêt et d'Artaud dont les échos atteignent tout juste l'Orient, les artistes du butô puisent aussi dans les traditions du Japon, du Nô et du Kabuki, arts du geste et de la parole, et tout à la fois les récusing.

C'est en 1959 qu'Hijikata créera *Kinjiki*, l'œuvre fondatrice du butô, de l' *Ankoku butoh* ou *Danse des ténèbres*, sa branche la plus sombre et la plus radicale. Empreintes de violence et d'érotisme, les œuvres d'Hijikata choquent et provoquent, constituant dans le milieu de la danse moderne japonaise une sorte de manifeste anti-danse.⁶³ Dans ses œuvres les plus significatives, *Kinjiki* et *Nikutai no Haran* (1968), *Hôsôtan*(1972) ou *La Rébellion de la chair* (1968), Hijikata utilise le corps comme l'instrument de critique sociale, soulignant le contrôle historique auquel il est soumis. Ayant eu comme maître l'écrivain surréaliste Tatsuhiko Shibusawa, pour qui l'art *doit perpétuellement remettre en cause les conventions sociales, procurant à la société le plaisir de saigner du nez...*, l'artiste butô ne tardera pas à s'approprier à son tour cette doctrine.

Alors qu'Hijikata était considéré comme « un véritable diable, une vraie force des ténèbres »⁶⁴, Kazuo Ôno dégagait le côté lumineux du butô, imprégnant son œuvre et son interprétation de sa spiritualité légendaire, dans une gestuelle tendant au lyrisme. Plus philosophe que provocateur, il apparaissait dans des improvisations structurées aux thèmes intimistes, souvent relatifs à la mémoire, au temps, et à la fin de l'existence.

⁶² Cité in Odette Aslan et al., «*Buto(s)*», Paris : Éditions du CNRS, 2002, p.9

⁶³ Bonnie Sue Stein, « Butoh, Twenty Years Ago We Were Dirty Crazy and Mad », in *Drama Review* 30, no. 2, 1986, p.115.

⁶⁴ A. Adasinski, cité in Odette Aslan, «*Buto(s)*», Paris : Éditions du CNRS, p.342.

Kazuo Ôno dansa jusqu'à l'âge vénérable de quatre-vingt dix ans. (Figure 4.1) Avec un corps vieillissant, fragilisé, mais pourtant maîtrisé, il se faisait porteur d'autres valeurs que celles occidentales, de puissance, de jeunesse et d'autorité. Revêtant les habits de personnages de tous âges et de toutes qualités, incarnant le banal et l'odieux, la grâce et la disgrâce, par des mouvements ayant à la fois leur âge et l'éternité, il se laissait hésiter, trembler, dressant par-là le portrait de l'homme commun et singulier.

L'art de Ôno émerge de la vie quotidienne, laquelle repose sur deux éléments essentiels et indissociables, qui fondent son œuvre et qu'il nomme l'humanitarisme - idée basée sur l'amour profond ou l'idéalisme, et le pragmatisme - basé sur les besoins immédiats de l'individu. C'est cet individu, sa place dans l'environnement, et le rapport de l'art à la vie qu'il met de l'avant, et qu'il souligne : « Clearly dancing can't be separated from dancing »⁶⁵.

Si Hijikata se refusait à performer hors de son pays, de peur que son art – si propre au Japon - ne se perde en route ou ne s'estompe, le butô de Ôno fut introduit en Europe en 1980, au Festival de Nancy. Mais déjà en 1978, une performance de la troupe Ariadone avait atteint Paris. Car de ces deux fondateurs, de leur enseignement, naquirent d'autres générations d'artistes butô, dont les troupes évoluent en tous lieux du globe aujourd'hui.

Parmi les plus connus ; Min Tanaka et le *Body Weather Farm* (Yamanashi, Japon), Ushio Amagatsu et la *Compagnie Sankai Juku* (Paris), Carlotta Ikeda et la troupe *Ariadone* (Bordeaux), Akaji Maro et le *Dairakuda-Kan* (Tokyo), *Su-En butoh company* (Suède), *Yumiko Yoshioka* (Berlin), *Tangentz performance group* (Honolulu).

⁶⁵ Noriko Maehata, *Selections of the Proseses of Kazuo Ohno*, in *Drama Review* 30, no 2, 1986, p.156.

Certains déplorent qu'en s'institutionnalisant et en s'exportant, le butô qui se voulait à ses débuts, spontané et vivant, s'est codifié, figé quelque peu, esthétisé, en relâchant l'urgence.⁶⁶ Mais, en vérité, les scènes butô sont rarement dépouillées de l'un ou l'autre des principes initiateurs de cet art, soit de cette attitude critique, ou de cette quête des limites et des racines de l'être humain qui furent les desseins de ses pionniers.

Ainsi, Min Tanaka prône-t-il encore la spontanéité, l'intériorité et l'expérimentation, investissant des lieux publics tels les asiles, les parcs ou les toits ; ainsi la troupe Byakko-Shô (Figure 4.3), penche-t-elle plutôt vers un théâtre de l'excès, faisant du butô ce rite et ce cérémonial grotesque et barbare ; et ainsi la Compagnie Sankai Juku prône-t-elle le dépouillement, incarne le sacrifice, menant, jusqu'à récemment, des performances parfois périlleuses et saisissantes (Figure 4.2). « Je revendique de dégager ma voie dans l'esprit du butô, qui est de toujours se remettre en question »⁶⁷, prêcherait quant à elle la chorégraphe Carlotta Ikeda, exprimant bien le refus de conformisme, la soif d'expérimentation, qui inspire toujours l'exercice de cet art.

⁶⁶ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, p.12.

⁶⁷ Rosita Boisseau, « Carlotta Ikeda : l'intimité brute du butô », *Le Monde*, 13 janvier 2004.



Figure 4. 1 – Force et vulnérabilité : Kazuo Ôno.⁶⁸

⁶⁸ Source : Ufficio Stampa, *Bolletino Telematica dell Arte*, 1999, <http://www.bta.it/>



Figure 4. 2– Le corps en péril : *Sankai Juku*, «Kinkan Shonen »,
Butoh, Festival de Nancy, 1982.⁶⁹



Figure 4. 3 – Le rite et l'excès : *Byakko Sha*,
« *The Last supper* », Mer morte, Israël, 1985.⁷⁰

⁶⁹ Masson Sekine et Jean Viala, *Shades of Darkness*, p. 112, photo de Osamu Nojiri.
⁷⁰ *Ibid.*, p. 117, photo de Hideo Kazama.

4.2 Pratique du butô

Le butô n'est ni une forme, ni une technique particulière. Il est un « effacement de soi, une sorte de néant »⁷¹ : l'œuvre de la rigueur et de l'abandon, d'une discipline où oisiveté et affaissement sont bannis. Car si le butô ne prône pas de codes esthétiques établis, l'ouverture et la disponibilité qu'il exige de la part des interprètes ne fait aucun compromis. Le butô entretient en effet face à l'entraînement ce même rapport ambigu qu'avec la tradition : la recherchant et la niant, souhaitant une liberté, une spontanéité, dans une grande maîtrise.

Pour Kazuo Ôno, qui ne croyait pas en les vertus de la pratique technique – mais plutôt en la « prise de conscience individuelle des attitudes et comportements quotidiens »⁷² -, le contenu de ses classes rejoignait néanmoins cette idée essentielle en butô de *mise en disponibilité* physique et mentale, et d'expérimentation de ses capacités et limites. C'est aussi ce que mettent en pratique les entraînements et échauffements physiques butô usuels.

L'artiste butô doit donc trouver à l'intérieur de lui de quoi forger son art⁷³, mais sa fréquentation régulière lui permet néanmoins d'en saisir et d'en assimiler les fondements et l'esthétique. À la base de certaines méthodes d'entraînement butô, le *M.B. - Mind and Body* -, les *manipulations*, et le *travail sur l'imaginaire*. Émergés de l'art de ses pionniers, elles sont récurrentes et reconnues aujourd'hui comme prémisses d'une certaine éthique de l'interprète et créateur butô, telles quelles s'enseignent par exemple au *Body Weather Laboratory* de Min Tanaka.⁷⁴ Voici une description cherchant à exposer la substance de ces méthodes aux innombrables variantes.

⁷¹ Rosita Boisseau, « Carlotta Ikeda : l'intimité brute du butô », *Le Monde*, 13 janvier 2004.

⁷² Richard Schechner, « Kazuo Ohno doesn't commute », *The Drama Review*, no 30, p.165

⁷³ Daniel De Bruycker, « Entretien avec Min Tanaka », in *Alternatives théâtrales*, no 22-23, Avril-mai 1985, p. 84.

⁷⁴ Aslan, *Butô(s)*, p.329.

4.2.1 Mind and Body

Son nom le dit, le Mind and Body cherche à rétablir le lien entre corps et esprit. Voisin en apparence des diagonales du ballet classique et de la danse moderne, le *M.B.*, consiste en un enchaînement dirigé de déplacements ininterrompus et dynamiques, de divers niveaux de complexité, et cherchant à activer les muscles et articulations en force et en souplesse. Le *M.B.* veille à générer et propager un rythme commun aux participants, favorisant un soutien collectif, à travers ce qui peut apparaître pour certains comme une épreuve d'endurance et de détermination.

Cet enchaînement est alimenté d'images familières des tenants du butô, inspirées ou dérivées par l'art de l'un ou l'autre de ses pionniers. Chaque action est démontrée et saisie dans le flux des diagonales, autant à partir d'expressions sensorielles que du modèle physique de l'entraîneur(e), habilitant ainsi le corps à retenir et s'approprier rapidement forme et dynamisme à la fois.

Ce que cherche à faire avant tout le butô à travers le *M.B.*, est de libérer le corps de ses inhibitions, par le relâchement des tensions mentales et physiques, pour faciliter par la suite la concentration, l'abandon et la création, et cela en opposition, en contrastes : tonus et délicatesse, souplesse et résistance vont de paire pour exprimer cette complexité, ces contradictions et dualités propres aux êtres. Dans ce dernier stade du *M.B.*, la capacité de concentration et d'abandon s'amplifie. Un objet moins formel que sensitif pouvant suggérer un embryon de personnage cherche d'ordinaire à émerger du corps des interprètes

4.2.2 Manipulations

Les manipulations sont essentiellement des exercices d'assouplissement et d'extension, allongeant et déliant muscles et articulations. Elles sont composées de sept séquences de mouvements pratiquées en paires : soit un manipulé étendu au sol, bras en croix ; et un manipulateur, debout et actif. Si le premier doit bénéficier de son contact avec le sol et de la possibilité de détente pour distendre et relâcher ses membres, le manipulateur utilise son poids et sa mobilité pour dépasser les limites physiques et blocages musculaires du manipulé, tout en activant son propre corps.

Encore une fois, la transmission d'énergie est essentielle à un travail en profondeur et en précision, et s'obtient par le biais d'une respiration sonore et rythmée, accomplie à l'unisson. Ces manipulations des muscles et des articulations agissent comme un massage et permettent donc à la fois l'évacuation des toxines lors d'un effort physique extrême et le rétablissement d'une perception d'un corps total plutôt que morcelé. Il est d'usage que les manipulations entament ou terminent la séance, selon que l'on cherche à préparer le corps pour l'entraînement, ou à le décontracter.

4.2.3 Travail sur l'imaginaire

Le travail sur l'imaginaire réside en l'évocation d'images, de matières ou de situations qui deviendront objets de concentration, et qui appelleront ou serviront la transformation du corps de l'acteur. Quelques représentations mentales sont récurrentes, et propres au but, telles celles engageant les éléments de la nature à mettre le corps au défi, à lui dresser obstacles ou gênes : avaler le vent, avoir des fourmis sur la langue, des jambes comme du bois sec, les bras à contre-courant, les doigts en sang, etc.

Cet exercice est inspiré des répétitions menées par Hijikata, où il guidait les corps en énonçant métaphoriquement les formes et états recherchés.⁷⁵ Les actions naissant de ces images, par leur aspect narratif, et leur propension à la métamorphose, ont une portée dramatique évidente.

4.2.4 Ateliers exploratoires

Les ateliers exploratoires sont souvent préalables au travail de création de l'artiste butô, qui s'inspirera et s'appuiera librement des objectifs et contraintes de cette discipline : mettre le corps au défi, lui faire franchir les limites posées par l'esprit moderne, lui faire vivre des expériences inscrites dans l'histoire du corps, celui d'une vie humaine comme celui de l'humanité.

Ces exercices exigent une écoute attentive et soucieuse du rythme interne du corps, du travail des muscles, des os, des nerfs et du souffle ; d'où se dégagera paradoxalement l'impression d'accéder à une certaine universalité. Les expériences possibles sont multiples, à travers lesquelles le butô peut chercher à dépasser les habitudes du corps, le surprendre. Ils peuvent exploiter les limites du corps, les multiples possibilités de l'environnement humain, ou explorer l'effet de distorsion de l'espace et du temps sur l'individu : gestuelle extrêmement lente, répétition d'un mouvement jusqu'à l'épuisement⁷⁶, lieu d'exécution étroit ou parsemé d'obstacles, course avec les yeux fermées, etc.

En plus de préparer le corps à tous les possibles, ces explorations ramènent à l'esprit de celui qui l'exerce, l'idée de la nature précaire et surprenante de l'homme et de son environnement, à la base de tous les drames. La mise en scène croit Artaud, doit veiller à actualiser ces *vieux conflits* qui peuplent les mythes. Il espérait par cela que le théâtre détourne l'homme de la vie superficielle, lui donne un souffle nouveau.

⁷⁵ Aslan, Butô(s), p.278.

⁷⁶ *Ibid.*, p.207.

CHAPITRE 5

LA THÉÂTRALITÉ DU BUTÔ

Les pionniers du butô auront été les premiers à avouer leur familiarité avec le théâtre d'Artaud, émettant comme lui le désir qu'il demeure un espace de recherche, un laboratoire où l'art ne se soustrairait pas à la tradition, mais inventerait ses codes : « La fixation du théâtre dans un langage (...) indiquerait à bref délai sa perte »⁷⁷, aurait dit à ce propos Antonin Artaud.

À l'instar de ce théâtre, le butô recherche une « parole inédite à créer sur la scène »⁷⁸, souhaitant rétablir un art de la présence, où l'ordre et les lois seraient changeants. Mais au-delà de ce refus des conventions, nous observerons ces constituantes que sont le texte et l'espace, les personnages et l'illusion, ainsi que la place du spectateur et de l'acteur. Nous chercherons en ce chapitre les traits caractéristiques de la théâtralité du butô, dévoilant aussi sa rencontre avec l'essence du théâtre d'Artaud.

⁷⁷ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.17.

⁷⁸ Catherine Bouthors-Paillart, *Antonin Artaud ; L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève : Droz, 1997, p.189.

5.1 Espace du texte et texte de l'espace

5.1.1 Texte

Avant tout, ce qui parle dans le butô est le corps. Alors que le mouvement et le geste y sont favorisés, la parole verbale s'y fait discrète, rare ou absente. Les mots qu'il inscrit en ses œuvres sont inscrits dans les corps aussi, qui les appellent et les incarnent.

Ainsi, les représentations de butô découlent-elles la plupart du temps d'explorations et d'improvisations gestuelles, sans autres sources que le corps lui-même et que les thèmes que le butô chérit : la mort, la mémoire, la vie... S'il fréquente peu, même aujourd'hui, les textes théâtraux et les dialogues, il arrive néanmoins qu'il côtoie la littérature, puisant en une oeuvre avec laquelle il est en harmonie, l'utilisant comme point de départ pour lancer un *état de corps* ou pour en dégager titres et extraits d'où émergeront des sujets ou des parcours narratifs. Ainsi les œuvres de Genêt et de Mishima furent-elles souvent visitées par Hijikata, proposant des drames éloquentes et controversés dont le chorégraphe savait préserver l'essence, tel en *Kinjiki (1959)* et *Notre-Dame des fleurs (1961)*.

Mais la narrativité du butô provient aussi de ce qu'il expose sur la scène. Parce qu'il s'ancre dans l'action immédiate, le butô fait de la représentation un événement, un instant de la vie, obéissant aux règles du temps et des relations interpersonnelles et spatiales. Les défis que ces actions imposent, et que l'interprète relève en son propre corps, (courir les yeux fermés, garder l'immobilité sans être passif...), les récits imaginaires qu'il incarne dans sa chair et ses os (avoir des jambes de bois sec, porter l'univers sur son dos...), composent le texte pur du butô, auxquels s'ajoutent les chocs émotifs et les ambivalences qui se créent à la rencontre des images et effets scéniques.

Alors qu'Artaud reprochait au théâtre de négliger l'importance du corps au profit du texte, le butô reprochait à la danse de négliger ses possibilités énonciatrices ou subversives. C'est à la frontière des deux qu'ils se rencontrent donc : là où la représentation sait à la fois porter tout le potentiel symbolique, émotif et discursif des corps et de l'espace.

5.1.2 Cadre spatio-temporel

L'espace de butô est le lieu d'expérimentation de l'existence : lieu permanent où l'être ne fait que passer, qu'il habite en communauté avec d'autres formes de vie. « Et dans cet espace là, rappelle Hijikata, il ne saurait y avoir de divisions scène/salle : les êtres humains se présentent à nous en tant qu'êtres humains, ils nous offrent un moment de vie »⁷⁹. Ainsi s'expliquent les salles modestes et la proximité des spectateurs, mais aussi, les lieux publics non conventionnels - jardins, hôpitaux psychiatriques et usines désaffectées - que recherchaient déjà les pionniers du butô. (Figure 5.1)

Ainsi, comme en *l'essence du théâtre* le théâtre doit être expression dans l'espace⁸⁰, le butô est pour ses artistes le symbole d'un espace dynamique et vrai, habité. Outre la réduction des frontières, cette qualité influencera également le choix des structures, objets et éléments scéniques qui s'inscrivent dans l'action de par leur rapport avec l'humain : s'en imprégnant, le supportant et le subissant. C'est essentiellement à travers ces rapports, et de ces rapports, que parle le butô, soulignant l'un des fondements de la vie humaine, la coexistence : celle du rationnel et de l'inconscient autant que celle des individus entre eux.

⁷⁹ Tatsumi Hijikata, cité in Butô(s), p.292.

⁸⁰ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.135.

L'espace scénique butô s'accommode de la nature, comme du monde matériel : « L'espace nous contient tous morts et vivants, danseurs et spectateurs. Le décor de butô c'est l'endroit où nous nous trouvons ; son espace c'est l'air que nous respirons »⁸¹. Il implique donc aussi ce nécessaire dialogue entre l'être et la matière, le vrai et le simulé, le matériel et le vivant. Ainsi, bien que le corps soit au premier plan de la mise en espace du butô, il fait nécessairement place dans ses explorations à ces autres éléments avec lesquels il partage l'existence. La matière peut constituer à cet égard un motif du drame, en plus de s'y additionner et de s'y heurter, comme en les rêves qui forgent ainsi leur richesse et leur densité.

Le butô utilise donc l'espace et ses composantes pour énoncer et réévaluer son rapport au monde. Il accueille en ses performances des éléments scéniques fabriqués autant que ceux naturels et spontanés que porte l'instant de la réalité ; de tous ces éléments qui racontent l'homme, à travers les rapports qu'ils entretiennent : bruit de la pluie, rayons du soleil, regard du spectateur, peuvent s'ajouter au texte abstrait que fait déjà le corps, non pour distraire de la fiction mais pour les intégrer à celle-ci. Car c'est aussi avec ces objets qu'il combat, chérit, et qu'il invente que l'être humain, son univers mental et ses souvenirs sont construits (Figure 5.2).

5.1.3 Mise en scène

Dans le rapport du butô au texte et à l'espace se crée une certaine alchimie souvent plus proche de la mise en scène que de la chorégraphie. Car alors que la danse part du corps vivant pour lui faire avouer son état de matière - source de rythme et de formes -, le butô part de la matière pour faire parler le corps de l'être qui habite en lui, pour lui faire avouer ce qui lui est propre : l'existence, la vie. Ce qu'il dévoilera, en l'espace et la structure narrative, sera donc une représentation organisée de cette vie qui l'anime.

⁸¹ Tatsumi Hijikata cité in Aslan, Odette, *Butô(s)*, p.292.

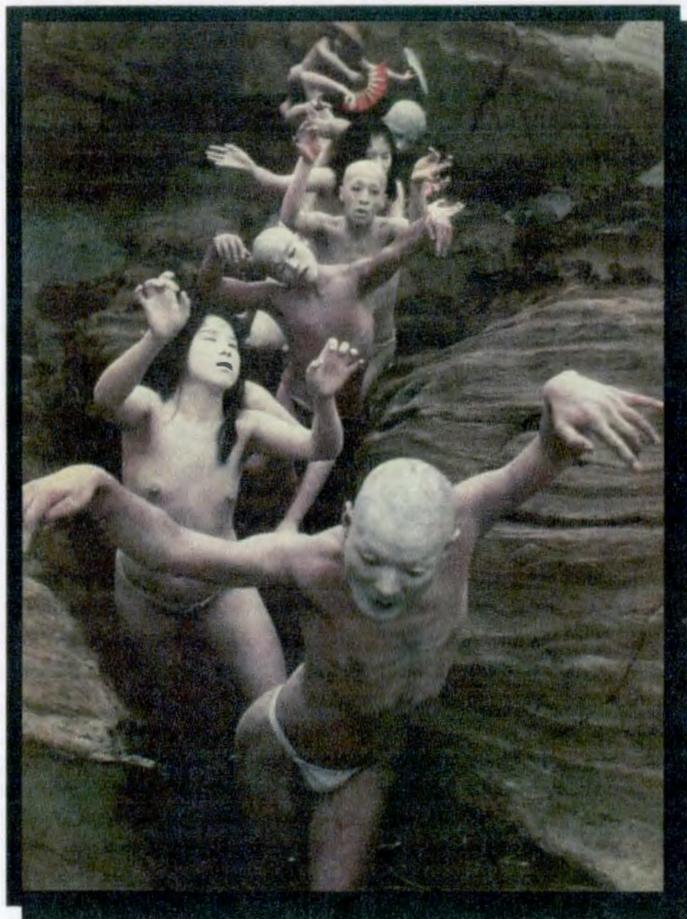


Figure 5. 1 – Utilisation de l'espace naturel :
*Dai Rakuda Kan, « The North Sea ».*⁸²

⁸² Source : Ufficio Stampa, *Bolletino Telematica dell'Arte*, 1999, <http://www.bta.it/>



Figure 5. 2– L'objet et l'humain : Kazuo Ôno.⁸³

⁸³ Source : Kazuo Ôno dans les films de Chiaki Nagano (1969-1973), in Masson-Sekine Nourrit et Jean Viala, *Shades of Darkness*, p.27.

5.2 États de conscience

Pour que se révèle cette face du monde jusqu'alors obscure et fardée, la part des êtres profondément ancrée qu'est l'inconscient collectif et les craintes de l'humanité, le butô a échangé les masques entre l'individu et la collectivité. Et c'est toute la réalité qu'il a souhaité transformer ; c'est autrement, croit-il, que l'homme devrait se remettre à marcher.

5.2.1 Personnages

Corps flétri, anormal, disloqué ; un petit doigt levé, un tremblement léger, tracent déjà les silhouettes qui peuplent les manifestations du butô. Les personnages du butô naissent de la corporéité plutôt qu'ils ne la précèdent comme ils le feraient au théâtre conventionnel par le biais d'un texte ou d'une description fictionnelle. Ce qui les fait est une gestuelle, une attitude, qui les suppose anonymes et muets, mais qui les rend plutôt étrangement familiers et bavards.

Par le butô, l'histoire du Japon est pourtant contée, mais est contée aussi, et surtout, celle de l'individu, celle de l'humanité : « Notre corps est tous les corps ; our body is everybody »⁸⁴. Ces paroles prononcées en entraînement par l'artiste Martine Viale, témoignent de cette conception singulière de la notion de personnage, de même que du refus d'individualisme et d'hermétisme des artistes butô. S'exprimant parfois par le biais d'archétypes et de mythes en guise de personnages, le butô use de conceptions symboliques, irréelles et irréalisables dont il rétablit une certaine authenticité sur la scène, pour atteindre une dimension collective. « Le danseur (...) perd ses souvenirs personnels et laisse effleurer un passé qui ne lui appartient pas mais qui est inscrit dans ses gènes »⁸⁵.

⁸⁴ Entraînement, janvier 2002.

⁸⁵ Akira Kasai cité in Kuwabara Toshiroa « Dance Closely Related to matter », *Butoh Dance Nikutaemo*, no 2, 1995, Tokyo, p.34.

Plus que pure forme en mouvement, les corps de l'interprète butô sont donc pluriels, représentant l'autre et eux-mêmes. Eux, parce que le corps ne ressemble qu'à celui qui l'habite, et qu'ils se présentent à la scène sans se départir de leur subjectivité ; autres, parce qu'ils transcendent l'expression de soi pour se faire parole universelle. Ainsi rejoignent-ils ces personnages mythiques, ou ces êtres spectraux mus par des forces, des instincts, des urgences, que prônait Artaud. Ainsi prennent-ils parfois l'allure de l'être immense et fantômatique qui se déploie dans la simple marche lente de Yoshito Ôno (Figure 5.3), ou de celui grotesque et maléfique né des attitudes fantasques de Yoko Ashikawa (Figure 5.4).

5.2.2 Réalité et fiction

L'action du drame, en butô, naît de l'intérieur du corps, en les os et les nerfs ; et de l'esprit, en l'inconscient et l'imaginaire. Elle fonde leur alliance pour traduire de façon poétique et sensible ce qui repose dans les attentes et les angoisses collectives.

La réalité que fait voir le butô, n'en est pas qu'une superficielle, palpable et anecdotique, mais plus profonde, obscure : questionnant les forces qui animent l'être vivant, et qui le lient aux divers éléments. Pour cela, le butô doit fréquenter des états divers, du familier jusqu'à l'inaccoutumé. Il poétisera en les corps les diverses formes de la naissance, de la marche, de la croissance ; et aussi de la folie, de l'infirmité et de la mort. « Le corps réel n'est pas ce que nous voyons »⁸⁶ : le butô doit donc tenter de rendre visible l'invisible. Ainsi s'est-il attardé au travestissement, à la bestialité, pour faire émerger ce que l'humain moderne dissimule et enfouit.

⁸⁶ Akira Kasai cité in Fraleigh, Sondra Horton, *Dance and the lived body : a descriptive aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press , 1987, p. 247.



Figure 5. 3 – Personnage en longueur, lourdeur et lenteur :
Yoshito Ôno, « The dead sea », 1985.⁸⁷



Figure 5. 4 – Personnage de ruptures, tensions et torsions :
Yoko Ashikawa, « Breast of Japan », *Plan B*, Tokyo, 1985.⁸⁸

⁸⁷ Source : Haerdter, Michael et Sumie Kawai, *Butoh Die Rebellion des Körpers*, p.117.

⁸⁸ Source : *Butoh Shades of darkness*, p.90

Les tenants du butô affirmaient : « Nous voulons montrer la vie à partir de différents points de vue. La manière dont les choses apparaissent de l'envers, à travers un trou dans le rideau (...), est tout aussi valable »⁸⁹. Ôno, Hijikata et les autres cherchaient en effet une façon insolite de parler du monde et de le toucher : menant à la déformation d'une réalité familière, son inversion, son éclatement. Et de cet envers apparaîtrait non le mensonge, mais une nouvelle réalité, négligée, que l'imaginaire seul a le pouvoir de faire apparaître.

Il est en butô une illusion révélée, assumée, ainsi qu'en le Théâtre de la Cruauté. La métamorphose du monde, plus grande et plus radicale que nature s'opère, veillant à cette même catharsis, ce même acte purgatoire, que prônait Artaud pour l'Occident, et que souhaitait le butô pour sa société rigide et austère. Les signes qui, en butô, se combinent pour exposer ces métamorphoses ne sont pas à proprement parlé codifiés. Ils trouvent néanmoins leur justification dans le regard du spectateur, usant de repères culturels propres au Japon, comme de repères communs, universels qui trouveront davantage de facilité à s'incarner en l'abstraction qu'en la réalité.

5.2.3 Énonciation

Pour dire ce qu'ils avaient à dire, les artistes de butô ont inventés un art du geste, le souhaitant au carrefour du cri et du silence. Les maux de l'humanité, les consciences meurtries, les corps blessés n'auraient pas su quoi ni comment dire s'ils n'avaient eu la possibilité de la fiction. Et des corps sains n'auraient pas su les dire s'ils n'avaient eu la possibilité de la métamorphose.

Ainsi s'énoncent en effet les conditions précaires de l'être humain, les transformations de son monde, le rythme effréné de la vie, qui, incarnés, atteignent l'esprit pour enfin s'expurger.

⁸⁹ Odette Aslan, *Butô(s)*, p.138.

La métamorphose y est à la fois le résultat et l'arme de combat : de cela elle exprime les traces, de l'esprit jusqu'au délire, des corps jusqu'à l'anéantissement ; pour peut-être, ainsi, inciter certains changements, rétablir une certaine authenticité et renverser les valeurs.

5.3 Butô et sens du sacré

Exploitant jusqu'à l'extrême le caractère direct et immédiat qui unit les acteurs et les spectateurs, le butô en explore les diverses facettes : de la provocation au danger, de la performance spontanée au manifeste anticipé. À la rencontre de leur émotivité, naît cette conscience de l'échange singulier qui prend forme en cette volonté partagée de transcender l'humain.

5.3.1 Coprésence de l'acteur et du spectateur

Le butô a choisi d'exister pour le spectateur, pour lui donner, à travers l'acteur, à sentir et à voir le corps, la vie cellulaire, l'activité des nerfs, ainsi que les rêves et les chimères, qu'il reçoit comme son reflet en éclat, aussi vrai et troublant qu'impossible.

En le butô réside ce lien implicite entre l'interprète et son public d'un corps collectif, qui appartiendrait à chacun et personne. Car c'est en effet d'un corps et d'un imaginaire commun qu'il sera question sur la scène. Les images puissantes que le butô lui renvoie et tend à lui faire ressentir peuvent être les siennes ; et possiblement sien aussi, ce corps qui est mis en péril, qui souffre et qui agresse.

Le butô tend parfois à défier la frontière qui le sépare du public. Par ses regards directs, ainsi que par la réduction des distances, l'interprète peut en effet renouer ce lien rompu par la fiction entre les deux corps : l'un renvoyant à l'autre sa corporéité comme en miroir. Ainsi, suffit-il d'un regard pour qu'interprètes et acteurs émergent de leur rôle respectif, devenant simultanément regardants et regardés, nécessairement actifs. Ils confirment par là l'accord déjà implicite qu'implique la représentation - accord que Thorêt nommait la *spectature* – et collaborent dès lors à la vérité de l'instant comme à l'invention de l'imaginaire. Et c'est ainsi qu'ils communiquent - presque qu'ils communient -, et qu'une conversation de corps à corps s'engage alors.

5.3.2 Apport expressif du corps

L'interprète butô est un anatomiste : il sait que sous la peau coule le sang et sillonnent les veines ; il ressent l'activité des organes internes, conçoit que les os s'appliquent pour le maintenir debout, que le cœur lui dicte sa rythmique, et que les nerfs activent ses pas. « Hijikata allie une proposition esthétique jaillie de l'inarticulé, langage du souffle inspiré d'Artaud, à une technique de composition parfaitement maîtrisée et consciente »⁹⁰. Ce que le butô souhaite faire émerger est donc ce corps incarné, sensible, réceptif et à l'affût, comme Artaud qui, en ébauchant ses théories du souffle, cherchait à rendre l'acteur maître de son expressivité par la conscience de son potentiel corporel.

Cette maîtrise et habileté des corps à exprimer et à se métamorphoser est fondamentale dans le travail des artistes butô. Sur elle reposent la plupart des méthodes d'entraînement. Comme le souligne Maro Akaji, qui ose vouloir « entendre les démons qui sont dans son ventre »⁹¹, le butô part de l'intérieur, pour se manifester dans la chair, dans les os et sur la peau.

⁹⁰ Odette Aslan, *Butô(s)*, p.276.

⁹¹ Maro Akaji, cité in Théo Le Soualc'h, « l'espace au temps japonais, Représentations du Japon », *Corps écrits*, no 17, Paris, PUF, 1986, p184.

Peau, chair et os signifiant ici les différents lieux de manifestation du mouvement, *points d'ancrage* de l'émotion ou des états des personnages.

Tous les mouvements butô émergent du bassin, là où le souffle naît et exulte ensuite de toutes les pores du corps. Il favorise ainsi la constance d'une énergie qui, dans le butô doit être maintenue et fluide, variant du total abandon à l'extrême raideur ou tension, initiant torsions et déséquilibres : la moindre de ses articulations cherchant à exprimer la souffrance et la vie, l'urgence. Par cette maîtrise du souffle et de ses ancrages seulement, l'interprète butô pourra à son gré visiter la fragilité, la décadence, la fureur, etc. (Figure 5.5)

L'appétit de vie que prônait le Théâtre de la Cruauté, en chaque acte et en chaque geste du théâtre, souscrit aussi à l'intensité et à l'intériorité propre à l'art butô. Car l'interprète butô dispose d'une capacité de concentration, d'une aptitude à combler l'instant de sa seule présence, et de sa conscience des potentialités du corps astreint ou exhibé au regard. Avec l'humilité et la conscience de ses forces et de ses faiblesses, il fuit les états parasites et parvient à cet échange de sensations entre le regardant et lui-même, à cet abandon lui permettant de rendre profitable et intense l'aventure de la représentation.

Déjà, en rapprochant la maîtrise excessive des corps dans l'art oriental, la liberté et la fougue pulsionnelle d'un théâtre des sens, et une complexité formelle proche de l'art total de Wagner, Artaud concevait certaines des particularités les plus chères au butô : soit cette conjonction de rigueur et de débordement, et cette corporéité de l'acteur comme élément essentiel de toute mise en scène. Car c'est également, en butô, ce qui est visé : le corps exploité en globalité, comme « source, signe et lieu de manifestation »⁹², servant à énoncer, à être porteur de subjectivité. Ainsi, si la présence tient en ceci : être le sujet, et accepter de l'être ; elle nécessite aussi cette utilisation multiple et juste de l'expressivité.

⁹² Philippe Sollers, *Artaud*, p.280.



Figure 5. 5 – Marche d'un corps en tension : *Itto Moritta*.⁹³

⁹³ Source : *GooSayTen Butoh Dance Group*, <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/butoh-e.htm>

5.3.3 Aire de cérémonie

Tout lieu de cérémonie et de rituel, est, comme le butô, et comme le théâtre d'Artaud, lieu d'accomplissement d'une action. Cette action, qu'elle soit figurative ou non, vise un but précis qui est celui de la transformation des êtres ou des événements. C'est en quelque sorte ce qu'entend Artaud, et que recherche le butô en favorisant l'immédiateté et le caractère éphémère de la représentation, et en soulignant la temporalité et la proximité réelle que contient cet instant de fiction.

Le butô accepte l'imprévu, le risque, met le corps en équilibre instable, forçant le public à prendre position, à s'engager émotionnellement dans l'action dramatique. Cet imprévu, il l'accentue même, l'intégrant parfois dans le présent de la représentation, n'évitant pas non plus de souligner la présence du regard d'autrui. Ainsi le théâtre devient-il un moment de partage réel, une offrande simultanée d'une sensibilité et d'une émotion.

Le corps n'est pas, dans le butô comme dans l'esprit d'Artaud, qu'une simple forme d'où émerge le sens, mais aussi, le lieu de perceptions et de sensations, à explorer et à révéler pour l'acteur comme pour le spectateur : *l'enrichissement corporel* de l'un et de l'autre, constituant, de leur avis, l'une des visées fondamentales de leur art.

5.4 De la Cruauté à la Laideur

Du texte à l'apport expressif du corps, ce que les constituantes de la théâtralité en le butô révèlent, c'est qu'il est familier avec l'essence du théâtre élaboré par Artaud. Comme à travers lui, elles prennent le parti de l'acte social. Ce qu'Artaud espérait par la cruauté, le butô l'exalte en son art par son esthétique de la laideur.

Artaud avait imaginé un théâtre pour le spectateur, le toucher. Il l'avait appelé le *Théâtre de la cruauté* : cruauté sans coups ni sang, « action extrême »⁹⁴, cherchant à faire subir au spectateur un traitement émotif choc, le libérant de l'emprise de la pensée discursive et logique, pour constituer une expérience esthétique et éthique originale.

Traitement choc, le butô l'est aussi parfois. Particulièrement, lorsque Hijikata rachitique et nu, égorgé entre ses cuisses un poulet, arborant un pénis métallique en érection (Figure 5.6). Défiant tous les tabous de son époque et de sa société, heurtant les sensibilités, il exposait l'urgence de violer l'interdit pour sortir du silence. Les tabous sont tombés. Mais aujourd'hui encore, lorsque le corps butô parle, c'est rarement pour nous laisser indifférent. Par son esthétique singulière, dite de la laideur, ne niant guère les tares ni les urgences de l'humanité, le butô se voue toujours à mettre en scène une certaine cruauté, non pas sanglante, mais certainement troublante et déstabilisante.

C'est sans doute par sa prose, que s'explique le mieux l'esthétique singulière d'Artaud : « C'est ainsi que la vraie beauté ne nous touche jamais directement et qu'un soleil couchant est beau à cause de tout ce qu'il nous fait perdre »⁹⁵. Faire voir l'envers pour évoquer l'endroit ; le laid pour suggérer le beau. Ainsi se comprend aussi l'idéologie du butô, poussant plus loin l'idée évoquée par le romantisme.

Le théâtre est un acte *dangereux et terrible*, croit Artaud, car il vise à la transformation de l'être. « Quête à la frontière de la normalité et de la folie »⁹⁶, le butô va plus loin que la surface du corps ou des intentions qui articulent le geste et qui désignent l'action. Il transporte l'interprète et le spectateur dans les profondeurs de l'âme humaine, dans les fantasmes et l'inconscient, exposant l'inavouable.

⁹⁴ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.130.

⁹⁵ *Ibid*, p.108.

⁹⁶ Carlotta Ikeda citée in Boisseau, Rosita, *Carlotta Ikeda : l'intimité brute du butô*, *Le Monde*, 13 janvier 2004.

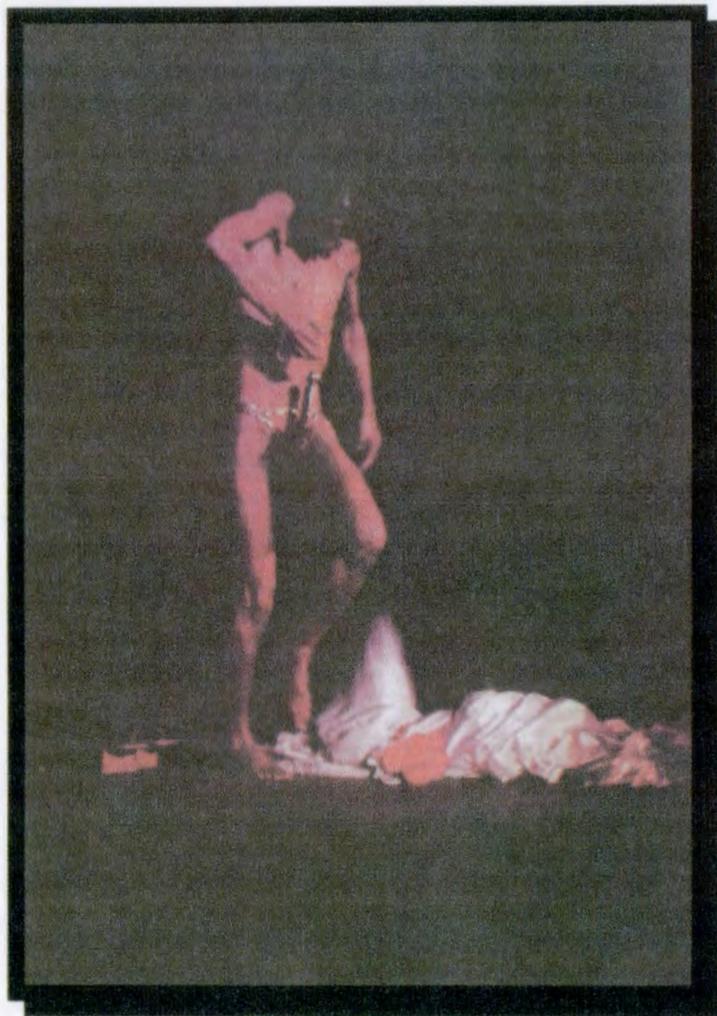


Figure 5. 6 – Chair à vif et chair nue : Tatsumi Hijikata, «Revolt of the Flesh », 1968.⁹⁷

⁹⁷ Source : Haerdter, Michael et Sumie Kawai, *Butoh Die Rebellion des Körpers*, p.19.

Rarement aussi fidèlement aux souhaits d'Artaud, l'art a su sonder l'individu, le corps humain, son mystère, et le situer, dans la société, dans l'univers, s'inquiétant de ses angoisses personnelles et collectives, les révélant, les éprouvant, pour provoquer une modification des perceptions.

Le butô favorise l'éveil, il est la redécouverte de la manière dont nous pouvons bouger dans les circonstances de tension, dans la terreur, dans l'extase, dans la violence, la manière dont nous pouvons réveiller notre âme, en nous ouvrant aux autres, au monde.⁹⁸

Les thèmes qu'il évoque désignent en effet les rapports troubles de l'être à son monde, et « ramènent l'esprit à la source de ses conflits »⁹⁹. Les artistes butô y répondent par le corps, qui les subit, ils le laissent parler, en le découvrant tel qu'il est, au propre et au figuré.

De façon semblable, ce que cherchent Artaud et le butô est une unité rétablie entre les organes et la pensée qui menacent la vie ou la préservent de disparaître. Le butô et Artaud proposent donc un moyen de guérison par cette symbolique et poétique violence ; guérison d'un certain marasme d'une société en déséquilibre ; d'un corps malade, parce que non exploité selon sa nature et ses potentialités. Ils souhaitent reconstruire l'humain, en lui faisant identifier ses maux : normes, tabous, abus de rationalité et refus de la vérité, à travers un art qui ne se soucie pas des critères de beauté établis.

Plus que l'individu singulier, le butô souhaite mettre en scène l'humain, être doté de chair, de nerfs et d'os. Et c'est celui-là qu'il découvre, celui-là qu'il expose aux yeux du monde : ni le corps individuel, ni celui d'un protagoniste informel, mais le squelette humain, la chair à vif, le sang qui circule dans les veines et fait battre le cœur, faisant appel aux états extrêmes du corps.

⁹⁸ Aslan, *Butô (s)*, p.140.

⁹⁹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.42.

Car le butô est un art qui « ne peut se constituer indépendamment du fait de vivre »¹⁰⁰. Et vivre, c'est aussi, pour lui, s'inscrire dans son monde, ne pas s'intéresser qu'aux conflits qui opposent des subjectivités, mais plutôt à celui, cosmique, qui bat dans tous les cœurs, qui oppose l'homme à la nature et la chair à l'esprit. Du point de vue du butô, comme de celui d'Artaud, l'art doit passer, ou retourner, à des préoccupations collectives et universelles.

¹⁰⁰ Kazuo Ôno cité in Daniel de Bruycker, (sous la direction de), « À propos de l'entraînement », *Alternatives théâtrales*, page 90.

CHAPITRE 6

LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS : *UN THÉÂTRE BUTÔ*

Le théâtre c'est de la vie, mais passée au crible de la volonté humaine, on n'y laisse pas la destinée n'en faire qu'à sa tête, on la tord, on la force, on la fracture. Et le résultat est de la singulière substance de chair et de sang, de souffle et de sueur *qui savent où ils vont* durant le temps de la représentation.¹⁰¹

Juxtaposer théâtre et butô ; vérifier dans quelle mesure ces disciplines se complètent et se répondent lorsqu'elles accomplissent la traversée de la création, de la conception et de la représentation, telles étaient les ambitions de *La route est pleine de trous*. Mais au premier plan, le désir de témoigner de la théâtralité inhérente au butô, de sa singularité à l'exprimer, pour ainsi, peut-être, exposer concrètement, consciemment, une part des visées d'Artaud, et explorer ce que pourrait être son théâtre idéal s'il était d'inspiration butô.

D'inspiration, car la création que réclame ce projet en était une non faite de butô pur, - qui n'existe plus d'ailleurs depuis la retraite de ses fondateurs -, mais d'une certaine conception de cette discipline, relevant de son histoire, de son esthétique, de la vision artistique qui la meut encore ; et émergeant d'une pratique personnelle de cet art, de sa découverte en ce temps et ce lieu éloigné de sa naissance qu'est l'Occident aujourd'hui.

¹⁰¹ Jacques de Decker, *Le théâtre et le temps qui passe*, Carrières : Lansmann, 1995, p.49.

En ce chapitre, donc, s'amorcera une brève exposition de la démarche de création de *La route est pleine de trous*. Puis s'explicitera sa théâtralisation : un parcours de ses composantes témoignant de ce qu'elle emprunte consciemment au butô et à l'essence du théâtre d'Artaud.

6.1 Sur le chemin de *La route est pleine de trous*

Des trous comme ravages, comme passages du temps qui creusent les objets et les êtres. Le passage de la vie dans ce qu'elle a de plus banal ou de plus trivial : les conflits, les guerres, la vieillesse et la mort. Cela visible sur les murs, sur l'allure générale d'une scénographie fractionnée et altérée. Par eux s'annonce le passé, le présent et l'avenir : trous de mémoires et trous noirs, instants imprécis, flous, inventés...

La route est pleine de trous n'est pas butô, mais s'en approche, soutenant, en invoquant Artaud, qu'elle est d'abord théâtre. Butô et théâtre dictèrent donc le choix des collaborateurs, unissant des artistes liés au domaine théâtral à d'autres fréquentant aussi assidûment le butô. Entraînements et stages de butô accompagnèrent les interprètes et la metteuse en scène de *La route...* du début de la création jusqu'aux soirs de répétitions, préservant ce lien avec l'objet d'inspiration, et disposant le corps et l'esprit à son esthétique et ses à visées, à sa singulière théâtralité.

6.2 Canevas de lumières et d'actions

« La théâtralité d'à présent est aux antipodes de l'antique regard sur la parole d'autrui. Elle aspire au spectacle »¹⁰². Préférant la scène au papier, et le corps aux mots, *La route est pleine de trous* y aspirait également, cherchant sa place au cœur même du théâtre et du butô. Elle s'est trouvée un espace et une narration, s'est composée un canevas de lumières et d'actions.

¹⁰² Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, p.319.

6.2.1 Texte

Une création dans l'espace, sans texte dramatique ; voilà à peu près ce qu'Artaud nommait *mise en scène directe*, et qui aurait pu aussi être de la danse s'il n'y avait eu ce désir de transcender la forme et de signifier.

Ainsi s'est opérée la création de *La route est pleine de trous* : sans texte dramatique de départ mais des corps, autour desquels l'espace fait le vide et le plein, et appel un discours vivant et vibrant. À l'instar du butô et d'Artaud, nous avons préféré ces corps au verbe, explorant le langage du geste et du silence, leurs conséquences.

Il y eut cependant aussi des paroles prononcées, auxquelles nous avons accordé la même chance qu'aux divers éléments théâtraux, de venir composer la *densité textuelle* de *La route...* : « Bien que la danse se crée là où il y a peu de mots, de nombreux mots sont néanmoins devenus progressivement nécessaires, au moment où le corps doit les ordonner »¹⁰³, énonça un jour Hijikata, laissant poindre cette même volonté que nous avons caressé, d'explorer la coïncidence de la parole et du corps.

Ainsi furent cités Albert Jacquard et Hubert Reeves, dont la prose semblait faire écho à l'expressivité des personnages comme aux thèmes explorés (le cycle de vie, la co-habitation de l'humain et de la nature, la solitude, l'individualisme...). Aussi scientifique et rationnelle que cette parole ait souhaitée être au départ : « Les insectes (...) s'organisent très bien avec la pollution »¹⁰⁴, elle deviendra nécessairement poétique en cette mise en scène, à force de répétitions, de juxtapositions ou d'isolement. Mais pour que ces extraits, et que d'autres issus de notre plume prennent place en *La route...*, il fallut d'abord que les corps aient trouvés ce qu'ils voulaient dire.

¹⁰³ Hijikata, Tatsumi, *The Drama Review*, New York, Été 2000, p.64.

¹⁰⁴ Hubert Reeves, *Société de surconsommation et environnement*, Conférence donnée le 17 octobre 2000, Salle Marie-Gérin-Lajoie, UQÀM (Source : www.consommateur.qc.ca/acefest/300.htm).

Des répliques ne vinrent se juxtaposer aux actions seulement alors que les partitions gestuelles, contraintes spatiales et univers poétique des personnages furent définies et bien ancrées dans les corps des actrices. Complémentaire plutôt qu'accessoire, le texte venait se juxtaposer à un corps déjà bavard, donnant la possibilité de considérer l'utilisation de la voix et du souffle, non comme une autre forme d'expression, mais comme un prolongement du travail corporel amorcé.

Ces mots de *La route...* usaient comme les corps du butô de référents simples et familiers, et s'enrichissaient, par leur rapport aux actions, d'une éloquence vive, d'une signification autrement pressante et porteuse d'émotions. « *Je suis vide tu m'aimes-tu ?* », et « *Je n'ai pas rencontré le restant de l'humanité...* », venaient, parmi d'autres, appuyer le discours qui prenait vie déjà dans l'espace de répétition, devant servir la densité et l'unité de l'œuvre.

Mais le texte qu'est celui de *La route...* émerge bien davantage hors de ces phrases, dans le travail d'orchestration des différents éléments ; et c'est par cela qu'il devient si singulier et si parlant. Il use de ce langage *non fait de pensées claires*, amalgame d'éléments scéniques espéré par Artaud comme nouveau langage du théâtre. Car un travail semblable à celui des corps dû s'opérer en chacun des lieux de la création, obligeant ses concepteurs à une même liberté que ses auteurs (interprètes et metteurs en scène), et à un même désir de visiter les zones floues de la pensée et de la créativité.

Si les laboratoires d'improvisations et les répétitions furent aussi pour ces concepteurs des lieux d'explorations, il fut utile au terme la création d'élaborer un canevas permettant la visualisation de l'organisation scénique, des principaux repères, limites et situations. (Voir Appendice A.1) Pourvu d'indications visuelles et sonores autant que d'images métaphoriques, ce canevas rappellera le système de notation Butô-Fu de Tatsumi Hijikata¹⁰⁵. Il illustre combien le véritable texte de cette création consiste en une théâtralité du corps exacerbée et une exploitation du potentiel expressif de la scène : un texte d'actions et de lumières.

¹⁰⁵ Aslan, *Buto(s)*, p.277.

6.2.2 Cadre spatio-temporel

Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel que celui des membres dans le corps d'un animal.¹⁰⁶

Les tableaux proposés dans *La route...* offrent ce point de vue unique, plutôt frontal, sur un univers clos, mais dont les trois parties concourent également à créer un objet organique, démembré, qui serait la vie humaine, son déroulement. Ainsi, en pénétrant dans l'espace de représentation, ce que le spectateur aperçoit d'abord sont les planches à nu et les câbles de soutien, repérant les efforts de travestissement des matières ; découvrant l'envers du décor, les rouages de l'illusion, avant même la fiction. Le spectateur doit contourner les décors, les pénétrer, s'insérer dans un lieu déjà habité d'actrices, où il choisit son siège et son angle de vue. Une maison sectionnée apparaît alors à travers ces trois lieux que sont les mansions : salle de bain, chambre à coucher, salon. La maison, intérieur matériel et symbolique de l'être contemporain, se trouvant divisée pour mieux être reconstitué dans la narration, comme l'est aussi souvent le corps dans la danse butô.

Mise en lumière de notre imaginaire : un cube, restituant l'assemblage miniature des mansions, et qui s'éteint entre les deux limites de la fiction. Comme ces récipients qui s'insèrent les uns dans les autres, les corps de *La route...* s'insèrent dans ces mansions, qui s'intègrent elles-mêmes dans cet espace plus vaste qu'est la salle de représentation, et plus vaste encore, qu'est le bâtiment qui l'abrite, sa ville, son continent... reliés entre eux par des fils invisibles. L'espace *en soi et autour de soi* du butô tient en cela aussi : cette conscience d'une vastitude, celle de l'extérieur comme de l'intérieur des êtres. (Figure 6.1)

¹⁰⁶ Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p.334.

Cet espace témoignera aussi de ses différents rapports sensibles avec l'humain, ainsi que le souhaitent Hijikata et Ôno en leur art. Des anfractuosités et des obstacles physiques posant des défis sur le chemin des actrices - trous dans le plancher, moments d'obscurité, palier de jeu surélevé, effets sonores et distances entre les êtres -, permirent d'effleurer cette nécessité de l'humain à composer avec son environnement. Les éléments scéniques de *La route...* s'inscrivent donc comme le moteur de certaines actions et émotions : l'aire de jeu réduite et surélevée de l'enfant, l'aire ouverte de l'adolescente ou l'aire obstruée de la vieille, initiant des tâches et des sentiments différents.

Si les instruments de musique de *La route...* n'étaient pas, dans notre création, « utilisés à l'état d'objets et comme faisant partie du décor »¹⁰⁷, - puisqu'il s'agissait de musique électronique - c'est néanmoins en accord avec cette idée d'Artaud que nous avons rendu visible, et intégré par un élément scénographique, la console de son et la table de régie à l'espace scénique. Artaud et les tenants du butô, par leurs collaborations avec différents concepteurs, recherchaient aussi cette fabrication d'un espace et d'un temps solidaires de la fiction et du drame.

En la trame sonore, l'éclairage, les costumes et la scénographie, nous avons cherché ce qu'ils pouvaient avoir de puissance émotive et de dynamisme, de retentissement dans l'instant de la représentation. Combinés les uns aux autres, corps, sons, couleurs et textures... proposèrent un espace ouvert sur l'imaginaire, et actif, posant le spectateur et les actrices au centre d'une toile de signification dense, convergente et criante.

¹⁰⁷ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.144.

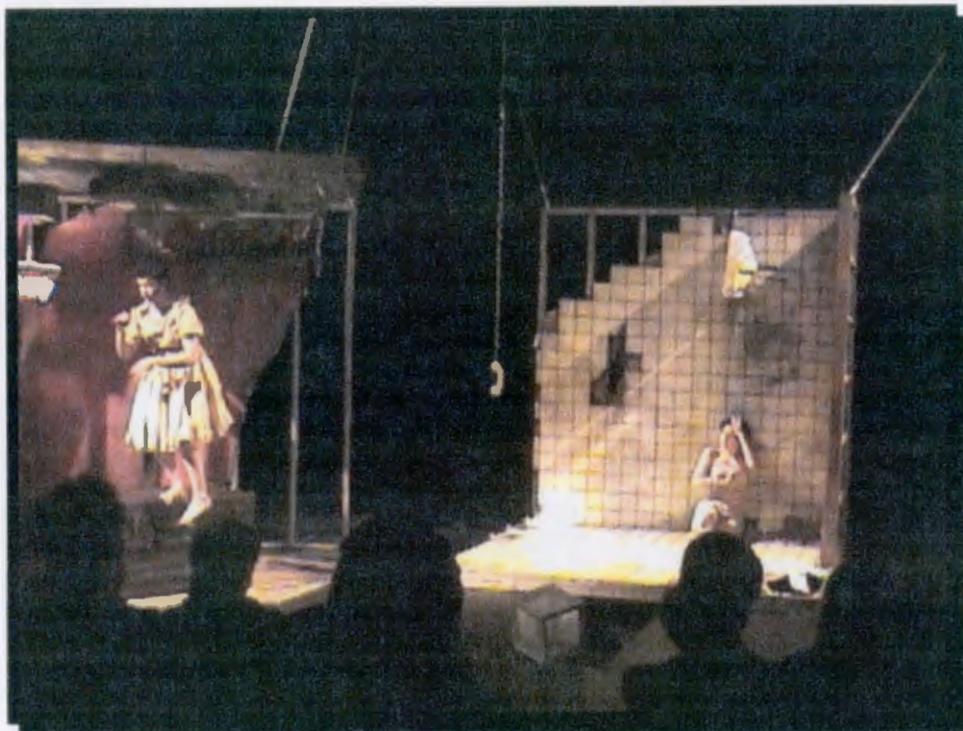


Figure 6.1 – Cube et mansions : unité et morcellement.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Photo : Marc-Olivier Lacroix.

6.2.1 Mise en scène

Avant de pouvoir se lire sur papier, *La route est pleine de trous* se lisait dans l'espace où elle est née, là où elle s'est écrite, avec les corps et les sensibilités comme outils. Entretenant l'ambition d'atteindre l'émotivité, son discours devait être celui que l'espace - ses vides et ses pleins - et les thèmes juxtaposés et orchestrés, arrivaient à articuler. Comme un parcours quotidien ne peut se dissocier de ses entraves physiques, de la pluie et des rencontres qui organisent au bout du compte un parcours de vie cohérent, les événements et contraintes de *La route...* demandaient simplement à être organisés, à devenir en la mise en scène un récit pour les sens.

6.3 La parole du monstre

Reflète des états d'esprit, de la condition et des relations, le corps est un langage complexe et puissant. Les personnages de *La route...* sont nés de lui, parlent par lui. C'est donc avec force que ce qu'ils disent jaillit. Par eux ce qui s'affirme est la voix non d'un individu, mais de l'être humain entier et singulier.

6.3.1 Personnages

Adolescence, vieillesse, naissance : les personnages de *La route...* émergent du cycle de vie. Ils côtoient l'âge adulte, la naissance et la mort. Nous les nommons affectueusement les *monstres* parce qu'ils étaient en substance des humains étonnants et distordus, à la fois trop loin du réel et trop près de la vérité ; trop différents de l'être vivant singulier, et trop semblables à son idée globale et achevée. (Figure 6.2)



Figure 6.2 - L'enfance, l'adolescence et la vieillesse :
*Superposer passé, présent, avenir....*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Photo : Marc-Olivier Lacroix

Les *monstres* de *La route*... reflètent donc bien cette idée du double de la vie véhiculée par Artaud : ils sont de cette réalité inatteignable et invisible. Sans équivalents concrets dans la réalité, ils rejoignent certains mythes collectifs et certains archétypes. En leur corporéité, ils ne sont pas qu'enfant, vieille et adolescente, mais cette enfance, cette vieillesse et cette adolescence qui pourraient hanter les imageries mentales contemporaines.

Postures, gestuelles et actions de cette création, squelette d'une narration abstraite, furent initiées d'un vocabulaire proche d'une certaine quotidienneté à l'instar du butô qui cherche dans le familier ce qu'il a de refoulé. À force de répétition et d'épuration, les corps n'auront préservé que l'essence du geste initial, perdant en contenu pratique ce qu'ils ont gagné en poésie et en portée symbolique, en immanence et en organicité.

Du risque, manifeste en la scénographie et le jeu, découlent aussi des états réels et des attitudes physiques qui ont su composer ces êtres mouvants : de la vulnérabilité de la vieillesse au désarroi de l'adolescence. Comme les personnages du théâtre essentiel d'Artaud, c'est l'action, si intériorisée soit-elle, qui les compose, les rend vivants et habités.

6.3.2 Réalité et fiction

Des actions facilement reconnaissables, que le corps quotidien sait exécuter, trouvent en butô un sens second, renouvelé. De gestes déjà simples devenus minimaux, résulte une efficacité à atteindre les sensibilités. Ainsi en est-il du rire inquiétant de l'adolescente et de ses tics gestuels et vocaux : de la main passée dans les cheveux aux répétitions verbales. Pourtant, le mal d'être y est inmanquablement perçu. En ces actions simples, anodines et concrètes s'exprime l'individu, sa relation à son milieu, croit-on en butô, et par celles-ci aussi, se révèlent les ténèbres, les profondeurs de l'âme.

L'espace butô fait place à l'intériorité, à une imagerie mentale qui expose le drame. Ses objets, ses éléments et effets ayant la double fonction d'être ce qu'ils sont et d'incarner des émotions, rejoignant certain point de la théâtralité de Josette Féral. Ainsi, un losange lumineux peut-il cesser d'être un effet d'éclairage pour dévoiler la confusion ; ainsi un lavabo placé de façon insolite peut-il suggérer le malaise tout en donnant à voir un lieu du quotidien.

Quant aux corps, ils côtoient aussi fortement cette oscillation de la réalité à la fiction en ce qu'ils sont de chair et de peau, et que cette chair, cette peau, ces os, subissent réellement quelque chose durant la représentation, par des actions pourtant dictées par l'imaginaire. Les interprètes s'intègrent dans un univers créé de faux, le forgent et y mettent leur corporéité et leur émotivité en jeu.

Elles expriment par leurs gestes, actions et regards, la conscience d'être en état de représentation, se rendant responsables et maîtresses de l'illusion qu'elles fabriquent. Cela est souligné dans *La route...* par la fréquentation des frontières limitrophes de la réalité et de la fiction par ses actrices, par l'utilisation des bordures des mansions, leur dépassement même. Et cette fréquentation laisse ses traces, initie la métamorphose, sinon un mouvement perceptible qui rend vraie l'invention, indique son passage. (Figure 6.3)

Le quotidien y est observé avec une loupe grossissante ou déformante. Car c'est aussi dans l'espace intime de l'individu que le butô voit se dégager la part obscure et commune aux êtres. Les manies de l'adolescente, l'effort de la femme âgée pour transporter sa chaise hors des limites de ses murs, les jeux périlleux de l'enfant... cela n'est que machinal et coutumier, jusqu'à ce que, hors d'un contexte utilitaire, dans le choc des images et des matières, naisse la poésie. Et alors un sens renouvelé est accordé à ces gestes humains ; faisant apparaître une nouvelle réalité, presque plurielle, sur notre humanité.

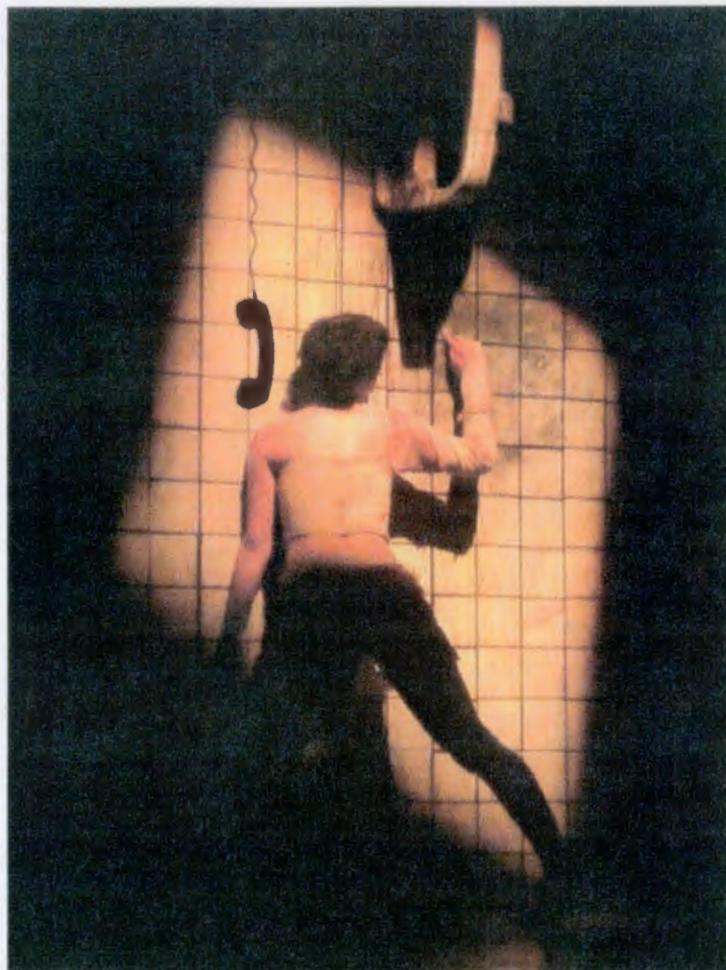


Figure 6.3 – Inscription dans la fiction,
traces réelles sur les murs.¹¹⁰

¹¹⁰ Photo : Stéphane Beck

6.3.3 Énonciation

Trois âges de la vie pour dire le monde, son état ; pour dire les besoins et les envies. Pas de cris, mais le bruit des êtres et des objets familiers déplacés. Les personnages de *La route...* ne sont personne, mais un petit condensé de tous et chacun, d'un parcours de vie impossible à énoncer autrement qu'en leurs chutes, leurs défis, leurs hésitations qui se mêlent comme en un cauchemar pour dire autrement ce qui a déjà été dit : la solitude, le mal d'être, les urgences d'agir pour éviter que l'être et l'environnement ne s'abîment davantage.

6.4 Cérémonie du thé

Voulez-vous un peu de thé ?, demandera le personnage de la vieille, au terme d'une avancée troublante et résolue vers le public. Une question posée pour affirmer plus fort la distance des corps : celle entre les spectateurs, les actrices et les personnages, pour souligner l'isolement ; une question posée aussi pour rapprocher, invitant à une plus grande proximité, le temps d'une présence éloquente et d'un espace partagé.

6.4.1 Coprésence de l'acteur et du spectateur

Trois êtres immobiles mais animés observent la salle, postés debout, aux limites de leur mansion respective. Le regard qu'ils adressent au public n'est pas neutre et intérieur comme ils le sont parfois en butô, mais franc, témoignant de la reconnaissance des positions respectives de chacun ; comme un effet suggéré de réflexion, d'incarnation. Dès l'introduction de *La route...*, un lien se crée entre l'être en scène et celui qui ne l'est pas : le public devenant le quatrième personnage, témoin sensible de l'action. (Figure 6.4)



**Figure 6.4 - Regard au public
et fréquentation des limites scéniques ¹¹¹**

¹¹¹ Photo : Marc-Olivier Lacroix

L'espace de *La route...* n'est pas celui imposant et vaste, peuplé de figurants, qu'aurait souhaité Artaud. Mais il édifie un espace rassembleur, où le public s'inscrit dans le dispositif scénique, intégré par le biais d'éléments scénographiques, d'effets d'éclairage et d'architecture sonore, qui imposent aux corps une mise à profit des sens et des rapports renouvelés. Déjà, en prenant place dans le dispositif de *La route...*, en choisissant sa position dans l'espace, le spectateur n'est plus passif, il accepte sa part de risque. Car les personnages de *La route...* ne sont pas seuls à fréquenter des lieux précaires et fugaces. Ses actrices et son public, risquent aussi de voir ce temps et cet espace suspendus, à tout moment menacés d'être rompus.

Réside dans le butô cette ambition de visiter au plus près ce risque, amplifiant les signes éphémères, la magie, l'équilibre fragile entre les éléments scéniques, pour rendre le moment plus unique. C'est donc un jour comme un autre, une portion de l'existence offerte aux sens et aux regards des spectateurs qui se joue dans *La route...*, et d'où émerge une vulnérabilité coutumière, celle qui se vit à toutes les étapes de la vie, aussi propre et singulière que récurrente et fatale.

6.4.2 Présence et apport expressif du corps

Le butô oblige ses interprètes à retirer des couches inutiles, pour faire émerger, de sous la représentation, l'émotion. C'est ainsi qu'en *La route...* des interprètes transformées s'animent, cherchant en elles-mêmes les images qui les motivent, et qui feront de leur recherche de l'expression juste une quête authentique de vérité dont Antonin Artaud aurait souhaité sûrement être témoin .

Souvent en position d'inconfort et de déséquilibre, soumises à des contraintes spatiales et temporelles, les interprètes de *La route...* offrent la puissance vive des corps butô. Elles habitent leurs mouvements, les déploient dans le temps, conscientes qu'en cela repose le rayonnement de la présence et la constance de l'attention : premiers indices, aux yeux d'Artaud, de la théâtralité.

Bien que déterminée et fixée en ses grandes articulations, la mise en scène de *La route...* offrait à ses interprètes certaines portions d'improvisation, ainsi qu'il est d'usage en butô. Veillant, comme en la performance à garder les sens et l'esprit vifs et attentifs, l'indéterminé et le caractère performatif du butô ne laisse pas pour autant place à des gestes incontrôlés. Car le corps y demeure mobilisé en le souffle, la posture et les ancrages spécifiques qui préservent chez l'interprète cette fluidité, cet éveil nécessaire à relever les défis que le butô lui lance. Par cette liberté de jeu, les trois actrices avaient donc la possibilité de poursuivre l'exploration jusque dans les représentations, et de rester liées à l'instant présent pour que se dégage dans l'œuvre la spontanéité, évitant qu'elle ne se fige.

Le peu de paroles prononcées en *La route...* permettait aussi d'attirer l'attention sur l'activité des muscles et des nerfs, et ainsi mettre en lumière les manifestations de l'expression des corps, ces corps qui provoquent, initient et poursuivent la pensée plutôt qu'ils ne la figent en gestes, ce qui rend jusqu'à leurs mouvements minimaux intenses et vivants.

6.4.3 Aire de cérémonie

La route... possède d'une cérémonie intime sa relative contiguïté, son public limité, et des corps et des sensibilités offerts sans trop de pudeur. Mais c'est avant tout dans les noirs et la fixité, dans le rapport impalpable et muet entre les êtres, indéterminés et obsédants, qu'un dialogue des sens s'opère entre l'interprète qui s'avance et le spectateur attentif, comme l'accomplissement d'une mise en péril. Car les représentations de butô ont ceci de rare et de menaçant, aussi perceptible en *La route...* : une tendance à fréquenter la gravité et le danger, dont quelquefois, résulte – frisson ou prise de conscience – un bouleversement. (Figure 6.5)

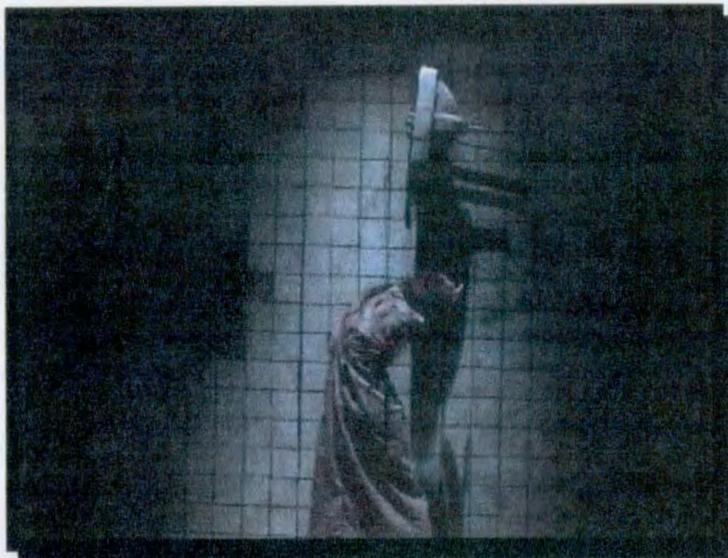


Figure 6.5 – Fréquentation de la gravité et rapport muet des corps.¹¹²



¹¹² Photo : Marc-Olivier Lacroix.

6.5 Sur la route de l'engagement

En *La route...*, il n'est ni nudité ni violence, et pourtant une certaine cruauté, et une certaine laideur en la manifestation de la souffrance quotidienne, de la dégradation de l'habitat humain. Car pour que notre théâtre énonce, à l'instar du butô avec choc et intensité, il a fallu chercher l'urgence. Nos urgences et celles, fondamentales, de chaque étape de la vie, présentes en différents lieux, pour différentes raisons, mouvantes et relatives.

Le désir de provocation d'aujourd'hui, en ce pays, ne correspond en rien à celle ayant inspirée la naissance du butô et les propos d'Artaud. S'il n'est plus guère de tabous dans l'art occidental, et si en apparence nos sociétés ne font face à aucune opposition majeure, d'aucuns diront pourtant que les injustices et menaces diverses qui tourmentent notre monde et nos vies, sont autant d'urgences à dénoncer par l'art.

En le théâtre, cette apparence d'avoir tout exploré, tout dit. Et pourtant, il comporte encore plusieurs zones négligées, peu explorées. Malgré la tendance à la multidisciplinarité et au métissage, il s'est en effet surtout diversifié et autonomisé de la littérature hors des lieux institutionnels. En ceux-ci, le théâtre se définit encore souvent comme la mise en lecture d'une œuvre, et les corps demeurent, la plupart du temps, sous-exploités et subordonnés au texte, comme s'ils ne savaient que parler.

Ainsi, dans *La route est pleine de trous* a été recherchée une mise en évidence du corps comme lieu de manifestation de la théâtralité. La parole s'y fait rare, complémentaire au geste, ne le prévalant pas dans la narration, mais s'ajoutant à lui pour créer une œuvre plus dense et plus riche. Ce théâtre est donc né du corps expressif, qui fut son premier langage.

La théâtralité de Barthes, de Féral et des autres n'auraient pas suffi à *La route...*, s'arrêtant là où l'horizon peut s'ouvrir, quand le public rencontre l'actrice, quand la réalité et la fiction s'imbriquent..., passant outre ce désir de transcender les formes pour s'approprier une langue pure et vive, lucide et désespérée : passant outre cette utilité du théâtre, sa nécessité originelle, retrouvée parfois en morceaux épars dans l'art contemporain.

Parce que de ce prolongement de l'horizon, de ce théâtre différent, *La route...* se réclame, elle évoque en ses thèmes des urgences actuelles : vie humaine menacée, solitude intensifiée, rapport destructeur de l'être humain à son environnement... elle accède par là à une certaine subjectivité, une intériorité et une intensité familières au but. Celles-ci expriment aussi une réalité propre à chacune des étapes de la vie et leurs préoccupations, communes et singulières. L'homme, sa vie, deviennent ainsi sujets, porteurs de revendications et d'une certaine révolte face à l'état du monde. Ce que *La route...* a de provocant est donc peut-être seulement cette volonté de questionner la situation que l'être humain moderne s'est forgée en son monde et qu'il n'interroge pas, de peur de n'y trouver que des trous, des éclats...

CONCLUSION

Nous pensons que l'homme vit dans un état permanent de guerre contre le monde qui l'a engendré et qu'il perd cette guerre à chaque seconde..., qu'il existe des hommes qui ont trouvé la paix, qui vivront éternellement une belle vie, mais que le son de leur voix est bas..., que les anciens livres et l'amitié avec les animaux ont de l'importance, que l'horizon est toujours nos pieds et que le ciel commence immédiatement à la terre.¹¹³

Saisir la spécificité qui transperce les pores d'Artaud et du butô, se composer un essai de mise en scène à cette image : voilà ce qui de ce mémoire-crédation apparaît réalisé. Quant à saisir la théâtralité, il aurait fallu pour cela investir - comme le suggèrent les théoriciens étudiés en invoquant la psychologie et le quotidien - d'autres zones que le théâtre, et le suivre hors des sentiers jusque dans une réalité qui compose du faux, jusqu'aux *reality show*. Mais notre investigation avait d'autres visées : celle de retourner à ses fondements, de mieux s'expliquer sa force et sa mission. Et ainsi présumer, en tentant d'atteindre « l'essence du théâtre », qu'il pourrait faire s'élever le son des voix et l'horizon.

Par *La route est pleine de trous* une certaine rencontre s'opère donc, consciente, d'Artaud et du butô, de leur envers de la beauté, substance vitale indispensable à la société. Bien sûr, ils ne sont pas les seuls à avoir choisi cette voie politique de la théâtralité. Mais ce qu'ils ont de rare et de singulier est cet acharnement à vouloir que cette quête métaphysique de l'engagement soit indiscutablement liée à cette recherche esthétique d'un théâtre pur.

¹¹³ Manifeste de la troupe butô *Derevo*, www.derevo.org

Il a fallu ces pages nombreuses pour dire en mots ce que dirent moins d'une heure de gestes, de sons et d'éclairages, pour voir se réaliser des attentes imprécises d'affinités partagées et de possibilités à exploiter ; cela donnant peut-être raison à Artaud qui prétend que l'œuvre concrète sert mieux que les mots. Épreuve périlleuse, il faut l'avouer, que celle de vouloir cerner ne serait-ce qu'une part de cette théâtralité, en tant que noyau dur et pur de l'art théâtral. Car comment exposer, en effet, cette capacité prétendue et insaisissable du théâtre, à défier une forme pour exprimer par les sens, l'univers et l'humain qui éclatent et s'ébrèchent ; comment lui redonner cette scène frénétique qui parle aux sens, et qu'Artaud et butô ont crus possible et fondamentale?

Bien sûr, le butô et la cruauté d'Artaud semblent aujourd'hui moins pressants qu'il y a cinquante ans. Un peu plus d'intime et moins de collectif hantent les imaginaires chaque fois que les guerres se dissipent. Comme si, lorsqu'elles s'éloignent, l'art se mêle moins de politique, s'engage moins dans l'existence. Mais faut-il vraiment attendre de les fréquenter pour que le théâtre s'intéresse à la souffrance, à l'humain pour lequel les combats sont pourtant quotidiens ; attendre que survienne un événement comme celui qui fit s'écrouler les certitudes des américains, un certain 11 septembre, ou celui plus récent, par lequel les eaux ont submergés les terres asiatiques, en nous rappelant que l'être n'est pas maître de la nature autant qu'il le soutient. Et alors seulement, espérer que, comme pour les japonais après Hiroshima, « pour nous aussi (..) un inconscient collectif va se manifester dans les arts »¹¹⁴ ?

Nous croyons au contraire que la mémoire du corps est vaste, et que même de loin s'y ressentent les guerres ; que seul peut exposer ses défenses et comprendre ce qui l'atteint un organisme sain. Ainsi le théâtre, pourrait s'y destiner, revoir l'ordre des choses, anticiper, puisqu'il en a le pouvoir, et surtout, puisqu'il est encore temps, nous soufflerait Artaud...

¹¹⁴ Magazine culturel Voir, *Le théâtre face à la terreur*, Montréal, 4 septembre 2002.

APPENDICE A

LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS : COMPLÉMENTS DIVERS

A.1	CANEVAS <i>LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS</i>	93
A.2	PROGRAMME <i>LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS</i>	98
A.3	MONTAGE VIDÉO - EXTRAITS DE <i>LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS</i>	100

CANEVAS

*La route est pleine de trous***Prologue**

La fumée enrobe les trois personnages réunis au centre des mansions

Cube lumineux

Voulez-vous un peu de thé ? Ça me dérange pas, C'est une belle histoire...

Musique : *Rupture et éclatement*

On entre

Entrée

La vieille d'abord, on la suit

Ne jamais rien affirmer sans dire d'abord des choses intelligentes et sophistiquées comme : Bonjour et Il y a cinq ans je n'existais pas c'est comme ça pour tout le monde tous nos atomes ayant été respirés dans cet intervalle. La lumière parcourt 300 000 km par secondes, au cours d'une vie humaine moyenne, elle aura parcourue 750 000 milliards de km, et seulement 300 000 milliards pour un coupeur de canne à sucre... Un des réels problèmes est que nous ayons commencé à respirer de l'oxygène...

Semi obscurité et luminosité graduelle

Naissance à la lumière

La lumière émerge des mansions, semblant de naturel, rayon de soleil

Ils apparaissent

Enfant Vertige, Ado Flottement, Vieille À contre-courant

Musique : *Le bruit des choses*

Sonnerie du téléphone, sans réponse

Premiers regards sur le monde

Semi-obscurité

Plastiques/premiers regards sur le monde

Silence

Noir

Présentation Au bord du vide

Les mansions s'allument, une à la fois

Les corps immobiles s'éclairent et s'offrent au bord des mansions

Regarder, se laisser regarder

Enfant :

Au-dessus du vide et du monde

Ado :

Dans le regard des autres

Vieille :

Devant un passé lointain

Volonté esquissée de dire E - Le monde me regarde avec ses yeux crevés, il me tire par en-bas, il veut jouer. A -
Quand cela finira-t-il ? Je suis vide. Tu m'aimes-tu ? V - Le monde est flou. Qui s'en va, lui ou moi ?

Musique Gap : « fascination du vide »

Noir

Comptine suspendue

Ce qu'on voit la tête en bas

Mon ami m'a dit qu'il voulait jouer à la corde à danser

J'ai dit mon ami tu ne peux plus danser

Tu n'as plus de pieds

Mon ami m'a dit qu'il voulait chanter

J'ai dit mon ami

Tu ne peux plus chanter

Tu n'as plus de voix

Mon ami m'a dit qu'il voulait jouer

Au petit soldat

J'ai dit mon ami

Tu ne peux plus jouer

Tu n'as plus de vie, la guerre est finie

Comptine enfantine distordue

Les tâches - Vie

La vie, les gestes quotidiens

Éclairage chauds aux angles dynamiques

Vieille :

Chercher ses amis morts, Monter et descendre des escaliers sans fins, Combat quotidien

Enfant :

La vie donne le vertige, Parler une langue imaginaire, Se mettre en péril

Ado :

Poil, Bottes, Rire

La vieille entreprend la traversée sa mansion en transportant sa chaise, s'assoit.

Cosy : confort du foyer

Lumières sur la vieille

Vieille :

Voulez-vous un peu de thé ?

Mouvement d'oscillation. Changement brusque de l'éclairage.

Le téléphone sonne encore, pour rien :

Bombes

Corps en opposition/résistance – chute au sol

La lente chute des bombes

Ordre aléatoire.

Ado :

Certains éléments demandent à être manipulés avec soin : comme la pluie, et la plupart des gens dessous. Je n'ai pas rencontré le restant de l'humanité.

Enfant :

Je ne sais pas pourquoi il ont jeté la cage... Ils ont mis de la terre dessus. Touche pas. C'est sale. Les oiseaux morts ne chantent plus.

Vieille :

Je portais une robe vert-de-gris... Sur la photo, on pouvait voir des êtres humains naître, vivre et mourir. Si c'était vrai, on m'aurait demandé mon avis...

Éclairage sombre, intime

Thème clochettes : « le lendemain des bombes »

Marche des adultes

Aller nulle part, mais avancer

Avancée en marche des adultes. Énoncés d'actions.

Ordre et contenu aléatoire. Libre choix aux interprètes.

Suggestions :

Promener son chien

Avaler des vitamines

Apprivoiser l'existence

Fumer une cigarette

Aimer une fois sur deux

Être ébloui par le soleil

Ronger son espace vital

Porter les gentils dans une main et les méchants dans l'autre

Feindre l'indépendance

Cracher sur le temps qui passe

Téléphoner pour être sûr d'exister

Voter pour le moins pire

Préférer être deux

Faire son chemin dans la vie

Aller au guichet automatique

Synthétiser ses rêves

Cracher sur ses idéaux

Hésiter entre deux portes à ouvrir

S'arracher les cheveux gris

Avoir peur de l'orage

Ne jamais rien supposer

Brûler son journal intime

Avaler de la misère

Éviter les discussions sur la mort et la maladie

Superposer l'avenir et le passé

Route éclairée, lumière froide et tranchée

Musique : « Le son que font les adultes en marchant »

Superposition

Vieille, ado, enfant :

Tentent de superposer passé, présent et avenir

Vieille :

Chute au sol et tente de se relever

Retour à la mansion

Tout ce qu'il est possible de dire : au choix des interprètes

Le restant de l'humanité, je ne l'ai jamais rencontré. Mais ça ne l'empêche pas de continuer de respirer les mêmes atomes que moi... Et à respirer comme ça, on continue de naître, vivre et mourir. L'air que nous respirons contient 10 exposant 15 atomes qui ont déjà été respirés par le restant de l'humanité au cours des semaines précédentes. Il y a cinq ans, je n'existais pas. Sur la photo, on voit des gens naître, vivre, mourir... les insectes eux ne sont pas menacés... Ils s'organisent très bien avec la pollution... La constatation selon laquelle le temps passe est une conception abstraite néanmoins exacte néanmoins. Les humains sont des êtres géniaux qui font des choses magnifiques et oublient parfois d'ouvrir les fenêtres. Je n'ai pas rencontré le restant de l'humanité

...

Répétitions des tâches

La vie après...

Musique et éclairage : Tâches

Ado : Le regard des autres / Ça me dérange pas

Vieille : Combat quotidien

Enfant : Ronde existentielle : comment, pourquoi... ?

Noir

Musique et éclairage : Tâches

Belle histoire

Un vrai mensonge qu'il faut croire

Enfant :

« C'est une belle histoire »

Musique : Distorsion de la vérité

Les tours du temps

L'étrange passage du temps

Ado : Révolte

Vieille : Fait le tour de sa vie

Enfant : S'étourdit

Éclairage principal sur la vieille – et sporadique sur les autres

Violons graves

Éclatement du temps

Éclairages froids et troubles, cliché photographiques

Fantasm No1

Vieille chez l'enfant, L'ado chez la vieille, L'enfant chez l'Ado

Fantasm No2

Isolement enfant chez la vieille

Proximité vieille et adolescence chez l'ado

Fantasm No3

Isolement vieille

Proximité ado et enfant chez l'ado

Fantasm No4

Ado et vieille se frôlent

Éclatement

L'enfant chez la vieille, l'ado chez l'enfant

Marche de l'ado

Ado - Marcher à reculons de soi-même

Les autres regardent

Rencontre

Vieille, ado et enfant chez l'ado

Le monde me regarde avec ses yeux crevés, il me tire par en-bas, il veut jouer. A - Quand cela finira-t-il ? Je suis vide. Tu m'aimes-tu ? V - Le monde est flou. Qui s'en va, lui ou moi ?

Combiné téléphonique et silences sporadiques

Effets stroboscopiques et arrêts fixes sur images

Re Naissance à la lumière

Le contraire de naître

Éclairage propre à chacune

Musique du quotidien

Re Présentation Au bord du vide

Les mansions s'allument, une à la fois

Élans des corps vers le bord des mansions

Musique : Fascination du vide interrompue

Noir

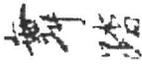
Épilogue : nouvelle solitude

Énoncés aléatoires

*Bonjour. Bonjour.**Il y a cinq ans je n'existais pas. ...*

Noir/Silence/Fin

LeButô



Danse des ténébres

Lendemain d'une guerre, d'une bombe, de l'occupation. Les américains se retirent d'un Japon qui ne se reconnaît pas, ne se reconnaît plus : ni en ses valeurs traditionnelles, jugées révolues ; ni en celles, renouvelées, de l'Occident. Un pays est à recomposer, avec toutes ces valeurs à la fois à substituer et à interroger.

Le butô naît de cette société complexée, déchirée, divisée, et à la redécouverte de son identité. Entre danse et théâtre, progrès et nostalgie, et entre l'individu et sa société, un art émerge du chaos, défiant les tabous, rejetant les normes esthétiques établies. Il a comme souci et comme inspiration, le corps en son entier, et morcelé. Individuel et collectif. Le corps comme lieu de mutation de l'être, de relation au temps, à l'espace. Il puise dans une gestuelle familière, quotidienne, pour évoquer le parcours de l'existence humaine, de la naissance à la mort, exprimant ses angoisses, sa violence, ses souffrances, ses contraintes et ses joies... On le dit né de la glaise, de la boue. D'un sol où le pied de l'homme s'enfonce et s'éleve à la fois.

Merci

À tous ceux et celles qui ont mis leur temps, leur enthousiasme, leur curiosité, leur subjectivité et leur talent dans cette création.

Aux trois monstres, et à ceux qui les ont incarnés, logés, nourris de leurs gestes, leurs lumières, leurs couleurs, leurs matières ou leurs bruits.

Myriam Archambault Interprétation-création
Marie-Lyse Laberge-Forest Interprétation-création
Émilie Olivier Interprétation-création
Geneviève Beloin Direction de production
Guillaume-Van Roberge Musique
LynnKatrine Richard Éclairage
Émie Gagnon Costumes

Yan Courtois Scénographie
Loïc Lacroix Hoy Assistant à la scénographie
Mélanie Bélaïr Violon

Martine Viale Répétitrice et conseillère
Ginette Laurendeau Impression des affichettes

Aides aux décors : Amélie Bourbonnais, Martin Nadeau, Mona-Dominique Régnier.
Montage décor : Maxime Da Silva, Mona-Dominique Régnier.

Console Éclairages : Julien Lafamme
Console Son : Christine Beaudoin
Régie : Azraël.

Directrice technique : Julie-Anne Parenteau-Comfort

Merci également

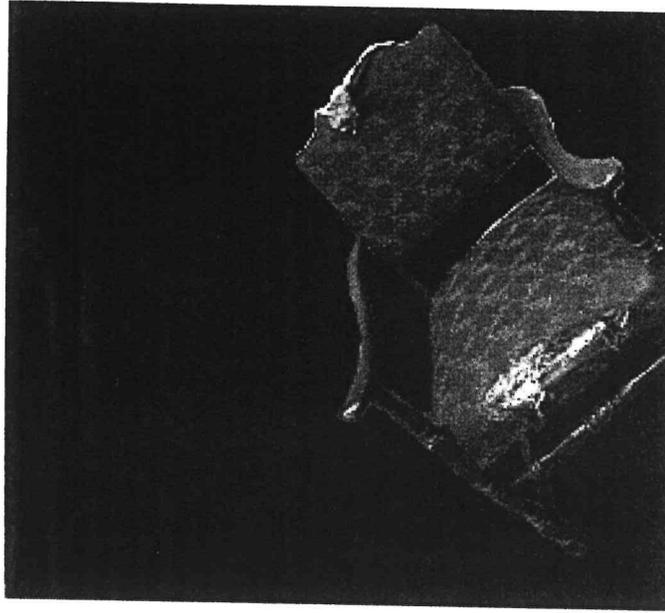
À Michel Laporte qui dirige ce mémoire
À Martine Beaulne et Serge Ouaknine qui ont accepté d'en être le jury. Au corps professoral et au personnel de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, particulièrement Jean Gervais, Raymond Naubert, Gilles Chartrand, Guy Rouillard, Raymonde Chaussé, Lucie Matte.

Sources textuelles de certaines répliques: Hubert Reeves, Albert Jacquard

La route est pleine de trous

Tableaux des recommencements

Essai de mise en scène portant sur la théâtralité du butô par Genevieve de Pasquale



Une présentation de L'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM dans le cadre d'un mémoire-crédation.

Nous ne sommes pas des êtres aboutis et refermés, nous sommes criblés de trous. Ce sont ces trous qu'il nous faut continuer à regarder, comme autant de rêves à venir. (Min Tanaka)

La route est pleine de trous est né d'un désir d'exploration des propensions théâtrales du butô, et de la volonté de mettre en scène ces corps à plusieurs dimensions - à la fois fragiles, forts et présents - lieux de quête de cet art singulier. Cette création s'est nourrie des recherches corporelles des trois interprètes, et des entraînements de butô, dirigés par Martine Viale, qui constituèrent en quelque sorte notre laboratoire d'exploration, notre coffre à outil, et le terrain de jeu qui a vu croître notre intérêt commun.

Exploitant les thèmes et fondements esthétiques propres au butô, la route est pleine de trous évoque le passage des êtres et des choses au temps. Elle esquisse certaines étapes du cycle de vie, et met en relief l'isolement de ces êtres, leur rapport individuel et collectif, au temps et à l'espace du quotidien. L'exploration d'une gestuelle familière, observée à travers la lentille crue et non-esthétique du butô nous a mené vers ce cycle, et cette route parsemée de doutes, de haltes et de trous.

Genevieve de Pasquale

Enfance

Émilie Olivier



Son corps parle une langue inventée, donne aux gestes familiers une autre vérité. Elle s'invente un monde sans lois de la gravité, sans gravité mais urgence, celle d'y poser un regard neuf, cristallin. *Le monde me regarde avec ses yeux crevés. Il veut jouer ?*

Adolescence

Myriam Archambault



Un être tombe, se redresse, éclate et se fige, cherche sa place entre deux corps, les regards et son propre reflet... Et puis derrière un mur, pilier, muraille ou frontière ? *Quand cela finira-t-il ? Je suis vide, tu m'aimes-tu ?*

Vieillesse

Marie-Lyse Laberge-Forest



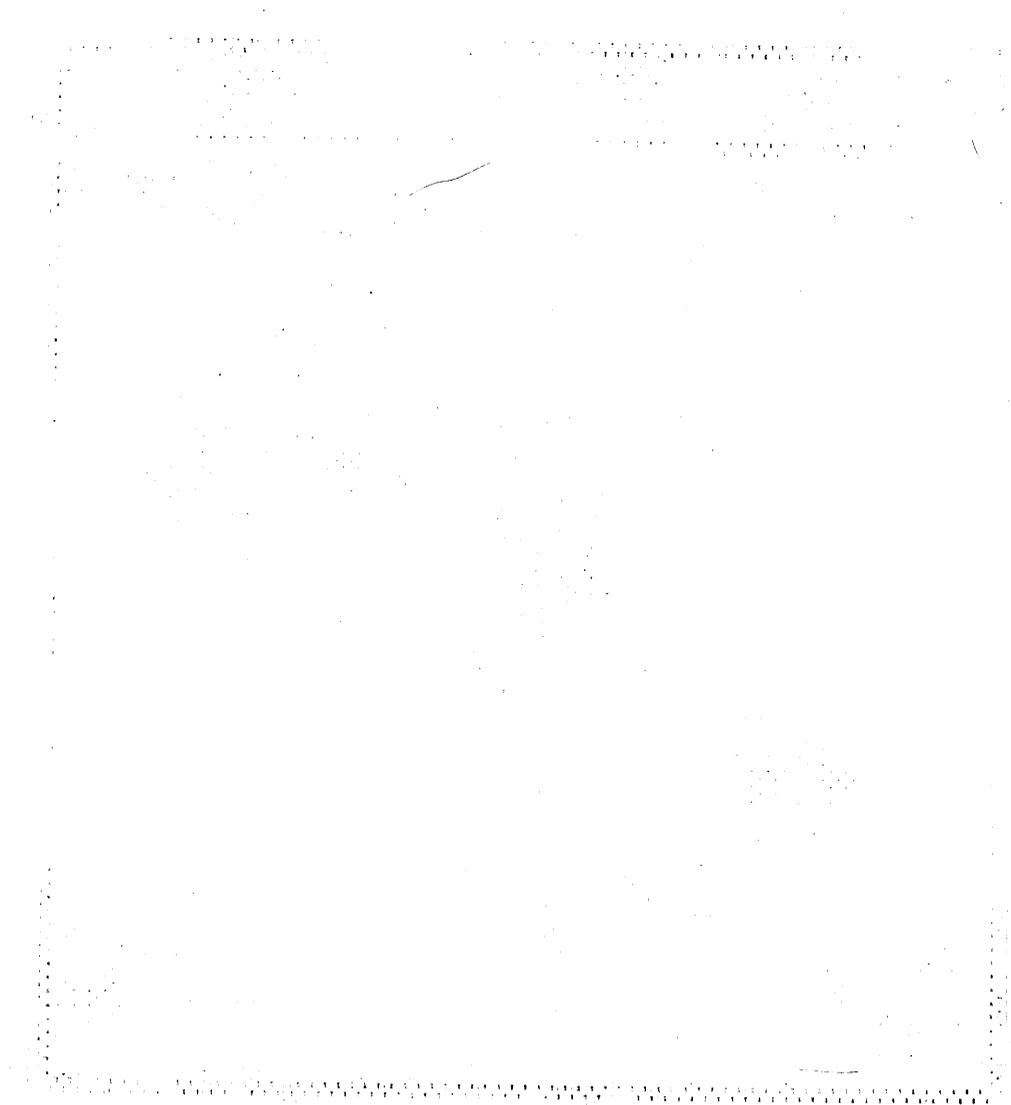
Cet être-là a la mémoire trouée, mais n'oublie pas le sens de l'immobilité, ni n'omet de se relever. Elle porte sur elle sa durée, qui la fait aller et venir, s'isoler, chercher la compagnie, se retirer, et revenir, mêler présent passé, avenir... *Le monde est flou. Qui s'en va, lui ou moi ?*

Le bout de la route est toujours devant soi, il suffit d'avancer... mais est-il vraiment nécessaire d'arriver les premiers ?

Adultes

MONTAGE VIDÉO

EXTRAITS DE LA ROUTE EST PLEINE DE TROUS



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Antonin Artaud (Auteur)

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, 246 p.

----- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Tomes 1 à 8, Paris : Gallimard, 1976-82.

Artaud, Antonin, *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris ; Bordas, 1952, 182 p.

Antonin Artaud (sujet)

Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté : ou Dionysos profané*, Paris : Librairie des Méridiens, 1982, 155 p.

Dumoulié, Camille, *Artaud, la vie*, Paris : Desjonquères, 2003, 153 p.

Dumoulié, Camille, *Les théâtres de la cruauté*, Paris : Desjonquères, 2000, 269 p.

Dumoulié, Camille, *Nietzsche et Artaud : pour une éthique de la cruauté*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, 246 pages.

Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris : Vrin, 1974, 252 p.

Sollers, Philippe (sous la direction de), *Artaud*, Paris : Union générale d'éditions, 1973, 306 p.

Bouthors-Paillart, Catherine, *Antonin Artaud : L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève : Droz, 1997, 230p.

Thorêt, Yves, *La théâtralité : Étude Freudienne*, Paris : Dunod, 1993, 216 p.

Virmaux, Odette, et Alain Virmaux, *Artaud : un bilan critique*, 1979, Paris : Belfond, 414 p.

Butô

Aslan, Odette. et al., *Butô (s)*, Paris : CNRS Éditions, 2002, 388 p.

De Bruycker, Daniel, « Entretien avec Min Tanaka », in *Alternatives théâtrales*, no 22-23, Avril/mai 1985, 92 p.

De Bruycker, Daniel ; 1985, « Le butô et ses fantômes », in *Alternatives théâtrales*, no 22-23, 93p.

Durland, Steven. 1990. « Weekend in the country : a visit to Min Tanaka's farm », in *High Performance* no 50, Été, p. 46-49.

Fraleigh, Sondra Horton, *Dance and the lived body: a descriptive aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987, 284 pages.

Fraleigh, Sondra Horton et Sandra Fraleigh. *Dancing into Darkness : Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, 192p.

Haerdter, Michael et Sumie Kawai, *Die Rebellion des Körpers-Butoh : ein Tanz aus Japan*, 1988, Berlin : Alexander, 192 p.

Hoffman, Ethan, *Butoh : dance of the dark soul*, New York : Aperture, 1987, 129 p.

Ikedda, Carlotta et al., *Buto*, Paris : Éditions du Félin, 1985, 78 p.

Noriko Maehata, «Selections of the Proses of Kazuo Ohno», in *Drama Review* 30, no 2, 1986, p.156.

Stein, Bonnie Sue, 1986. «Twenty years ago we were crazy, dirty and mad», *The Drama Review* 30 (2) : 107-125.

Tanaka, Min, 1981, «Min Tanaka and the Body Weather Laboratory», in *Contact quarterly* 6 (3/4) printemps/été, p. 5-9.

-----, 1986, "Farmer/Dancer of Dancer/Farmer : an interview by Bonnie Sue Stein." *The Drama Review* 30 (2), p. 142-151.

Viala, Jean et Nourrit Masson-Sekine, *Butoh : shades of darkness*, Tokyo : Shufunotomo Co Ltd., 1988, 207 p.

Théâtralité

Aperghis, George et al., *Le corps en jeu*, Paris : Éditions du C.N.R.S., 2000, 421 p.

Banu, Georges, *L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris : Aubier, 1986, 126 p.

Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris : Seuil, 2002, 358 p.

Beaulne, Martine, *Le passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique*, Montréal : Leméac, 2004, 196 p.

Bernard, Michel, *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris : J. P. Delarge, 1976, 417 p.

Bourgaux, Jacques, *Possessions et simulacres : aux sources de la théâtralité*, Editions E.P.I., Paris , 87 pages.

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse, 1998, 1894 p.

Dort, Bernard, *La représentation émancipée*, Paris : Actes-Sud, 1988, 192 p.

Fèbvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris : Chiron, 1995, 163 p.

Féral, Josette, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal : Brèches Hurtubise, 268 p.

Féral, Josette (Éditeur), « Theatricality », in *Substance*, no 98/99, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2003, 318 p.

Féral Josette, *Poétique*, no 75, Septembre 1988, p. 347-361.

Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, 252 p.

Kuypers, Patricia (Éditeur), 1994, « Carte blanche », *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, janvier no 18, 84 p.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, préf. d'Anne Ubersfeld, Paris : A. Colin, 2002, 447 p.

Pavis, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille : Perspectives Septentrion, Presses universitaires, 472 p.

Thorêt, *La théâtralité : étude Freudienne*, Paris ; Dunod, 1993, p.10.

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris: Seuil, 1996, 87 p.