

# Les voix scéniques

Comment raconter la scène, ensemble ?

« Tout est langage au théâtre...  
Tout n'est que langage »

Ionesco, *Notes et Contre-notes*, 1962

# Remerciements

à Alain Rauline

Héloïse Jouary

Sandrine Anglade

et Arnaud Churin,

partenaires de travail et initiateurs de ce mémoire de recherche.

11	Introduction
12	1. Langage et arts vivants
12	1.1. Redéfinir le(s) langage(s)
14	1.2. Les langages des arts vivants
23	1.3. Les arts vivants, un dialogue collectif permanent ?
27	2. La pratique du design graphique appliquée aux arts vivants
27	2.1. Le rôle du designer graphique
29	2.2. Être designer graphique pour les arts vivants
32	2.3. La voix du designer graphique sur la scène
35	3. Construire ensemble un langage commun
35	3.1. Une interdépendance évidente
40	3.2. La nécessité du dialogue
41	3.3. Ensemble, on va plus loin
44	Conclusion
46	Annexe

---

## Introduction

Septembre 2021. Reprise de saison, réunion au bureau pour la Compagnie Sandrine Anglade dans le cadre de la création de l'affiche de *La Tempête* de Shakespeare pour l'Opéra de Vichy qui accueillera le spectacle en mars 2022. Sont présents Sandrine, metteuse en scène, Alain, administrateur, Héloïse, chargée de production, et moi, designer graphique. Nous discutons longuement, j'interroge Sandrine et fais des croquis pendant qu'elle parle, Alain et Héloïse commentent. Au bout d'un moment, Sandrine me dit, comme pour synthétiser un ensemble : « Mais en fait je crois que ce qu'il faut que tu fasses, c'est que tu *racontes* la scène ». Je note cette phrase qui retient mon attention, me disant qu'elle sera un guide pour ma recherche créative. Et pendant cette recherche, je tente effectivement de raconter la scène : je rassemble et assemble tous les éléments de la mise en scène de Sandrine, la musique, les bruitages, les lumières, la scénographie, les costumes, même les jeux des comédiens, et les interventions des régisseurs. Tout devient *signe* et *sens*, pour ensuite construire du *commun*. Depuis cette phrase, je travaille différemment avec les compagnies. Je réalise que nous sommes tous, nous, professionnels du spectacle vivant, liés par une force que je ne parviens pas encore à définir clairement. Et puis vient l'évidence : c'est le plateau qui nous rassemble, comme une ruche humaine en perpétuelle effervescence. Comme si la scène était un orchestre de nos voix à chacun qui, accordées ensemble, font symphonie. Tout sur un plateau devient un langage en soi. Et à partir des langages propres à chaque acteur (dans le sens professionnel) du spectacle vivant, un langage commun semble possible.

Comment donc raconter la scène, ensemble ? Nous commencerons cette recherche par redéfinir ce qu'est le langage, explorer les langages des arts vivants, puis nous étudierons la pratique du design graphique dans ce secteur spécifique, et pour terminer, nous étudierons les possibilités de construction d'un langage commun, ensemble.

# 1. Langage et arts vivants

<sup>1</sup> Aristote, *De l'interprétation*, I, 16 à 3

<sup>2</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1404 b 1

## 1.1. Redéfinir le(s) langage(s)

### 1.1.1. Le langage comme système de communication

Nous sommes l'espèce parlante ; le langage — soit, dirait-on aujourd'hui la faculté d'exprimer des pensées à l'aide de signes articulés — est le propre de l'homme, fait partie de son essence, de sa réalité fondamentale. Cette thèse remonte au moins à Aristote, qui au Livre I de ses *Politiques*, immédiatement après avoir signalé que « l'homme est par nature un vivant politique » relève que « seul entre les vivants, l'homme a un langage » (ce dernier terme étant censé traduire le grec *logos*). Ces deux définitions de l'homme sont naturellement indissociables. La possession du langage par l'homme se marque en effet à ceci, tout d'abord, qu'il s'adresse à ses semblables, au milieu desquels il vit, et peut aussi voir son comportement modifié par leurs paroles. Parler c'est parler—à (un autre que moi), et l'homme comme « animal politique », c'est le langage qui sert à la relation à l'autre de manière fondamentale. Avoir le langage, c'est aussi pouvoir être affecté par la parole de l'autre. Cette manière proprement humaine de vivre que détermine la possession du langage serait donc impossible en dehors de la Cité, le lieu de la communication.

Le langage *signifie* la réalité. Entendons par là qu'il y renvoie sans l'imiter, et de manière non immédiate. C'est la position qu'on peut être tenté d'attribuer à Aristote, dans la mesure où il affirme que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme »<sup>1</sup>. Il y a une fonction dévoilante de la parole, où « le langage, s'il ne se manifeste pas, n'accomplira pas son œuvre propre »<sup>2</sup>. Les choses extérieures à nous ne nous apparaissent jamais telles qu'elles sont en elles-mêmes, mais à travers le cadre linguistique qui est le nôtre. Mais le langage peut aussi devenir outil de manipulation de la réalité en vue de l'action. À la question « Pourquoi parlons-nous ? », Bergson

<sup>3</sup> *Le langage du corps et la communication corporelle*, Marc-Alain Descamps, 1989

répondrait que nous parlons parce que nous sommes des êtres insérés dans une communauté sociale et culturelle ; nous parlons d'abord pour agir. La fonction primitive du langage serait l'action, l'action commune au sens la coopération au sein d'une société.

Depuis 1948, pour définir la communication, on se référait à la théorie de C. E. Shannon et utilisait son schéma général :

SOURCE ► ÉMETTEUR ► CODAGE ► MESSAGE émis ►  
CANAL bruit ► MESSAGE reçu ► DÉCODAGE ► RÉCEPTEUR ►  
DESTINATAIRE

Ce modèle a connu ses limites, et aujourd'hui, toute communication est considérée interrégissante et circulaire, émettant à plusieurs niveaux, de manière multilinéaire. Il y a des centaines de variables à la fois : les mots, la parole, le sens des mots, le ton, l'accent, la prononciation, le message et son commentaire, tout le corps avec les distances interpersonnelles, la position, la posture, les gestes, les regards, les sourires, les mimiques, les tics... Isoler un seul élément de l'ensemble, c'est changer tout le sens du contexte. Ce nouveau modèle fait retrouver le premier sens du mot communication. Il apparaît pour la première fois en français dans le livre de l'évêque Oresme, en 1361, comme traduction du latin *communicare* : mettre en commun, être en relation avec, partager, être en communion. Ce n'est qu'au XVI<sup>ème</sup> siècle que se développe un second sens, transmettre. <sup>3</sup>

### 1.1.2. Les fonctions du langage

Les six fonctions du langage sont formulées par Roman Jakobson dans les *Essais de linguistique générale*, 1963. Chacune exprime un aspect de la fonction de communication, qui implique un locuteur (destinateur, narrateur) produisant un message à l'attention d'un interlocuteur (destinataire, narrataire), en référence à une situation donnée et en fonction d'un code commun :

■ Fonction *expressive* : libérer la subjectivité du locuteur, qui exprime ses sentiments

■ Fonction *conative* (ou *impressive*) : on cherche à modifier les

conceptions du destinataire, ou à le conduire à certains actes

■ Fonction *référentielle* : produire des informations objectives sur le référent

■ Fonction *poétique* : l'accent est mis sur le message en tant que tel, indépendamment de son contenu

■ Fonction *métalinguistique* : on attire l'attention sur le code, le langage alors parle de lui-même

■ Fonction *phatique* : on cherche à établir, rétablir ou prolonger le contact avec l'interlocuteur

À ces fonctions classiques, certains ajoutent la fonction *cognitive* (en vertu du pouvoir organisateur du langage, le langage informe le monde, les signes linguistiques structurent notre vision du monde, notre perception) et la fonction *symbolique*, par laquelle nous pouvons nous arracher au monde, nous abstraire du monde, évoquer des fragments du réel que nous n'avons jamais perçus et ne percevrons jamais. Cependant, le langage ne sert pas seulement à communiquer ; il sert aussi à dissimuler, mentir, créer de l'ambiguïté. La polysémie est un caractère fondamental du langage, et non un accident de la communication.

Et si l'on souhaite s'éloigner des considérations traditionnelles du langage qui viennent d'être exposées, les réponses à la question « Qu'est-ce que le langage ? » semblent infinies. À partir du moment où il y a transmission d'information, il y a langage. Ici, ce sont les langages corporel, gestuel, visuel, interprété, en somme des langages plus éloignés de la simple parole qui vont nous intéresser de manière spécifique dans cette recherche.

## 1.2. Les langages des arts vivants

La scène compte une multiplicité de langages telle qu'elle devient le support d'une grande symphonie de langages, s'accordant comme un orchestre. Souvent, lorsqu'on interroge un artiste sur sa raison d'être et de travailler sur une scène, il répondra « Parce que j'ai des



choses à dire. », comme s'il y avait une sorte d'évidence du langage scénique, à tel point qu'il n'est même plus utile de le rappeler. La scène est fondamentalement langage parce qu'elle induit par nature une relation avec un public — non pas que les arts visuels, la musique, le cinéma ou la littérature n'en induisent pas, mais ce rapport est moins frontal, moins évident — la représentation est toujours tournée vers. « Le théâtre c'est d'abord une histoire qui se raconte, et ensuite une langue. Au point de départ de ma recherche, il y a toujours la nécessité de faire entendre une langue en laquelle je crois sur un plateau » déclare Pauline Blaye (directrice du Nouveau théâtre de Montreuil, metteuse en scène, comédienne, directrice artistique de la Compagnie À Tire-d'aile), invitée par France Culture dans le cadre des représentations au Théâtre de la Bastille de la pièce qu'elle crée en 2020, *Illusions perdues* d'après Balzac.

### 1.2.1. Mise en scène et mise en sens

Le metteur en scène exerce une « fonction auctoriale » (relatif à l'auteur, qui est d'un auteur, qui est lié à un auteur) : il se charge de « donner au texte un sens que le public attende et perçoive ». En outre, « l'écriture scénique » recourt aussi au spectacle (c'est une « fabrique d'image »). La part du jeu y est majeure : « des acteurs qui épousent intimement leur temps par leur diction et leur gestuelle (...) interprètent la pièce et tendent au public le miroir d'une image de lui qu'il ne se connaît pas encore ».

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, avec la constitution d'un répertoire, la distance s'est accrue entre le texte des œuvres classiques et le public : d'où la nécessité du metteur en scène. Médiateur et intercesseur, il parle une première langue qui est « celle de son public et pas du tout celle de la pièce qu'il monte » ; mais il en parle aussi une deuxième qui lui est propre.

Qui parle, dès lors, au théâtre ? Le metteur en scène apparaît locuteur principal, dont la voix couvre toute autre voix. Sans lui l'œuvre ne prendrait pas de sens ; elle stagnerait, insensée, flottante, inutilisable, asociale, livrée à une lecture libre. « Promu Grand Déchiffreur, le

metteur en scène, pour dire ce que le spectateur/public doit (au double sens d'éventualité et d'obligation) voir et entendre, n'a pas besoin d'emboucher une trompette professorale ; il lui suffit de jouer des effets (lumières, gestes, costumes, décors) que la scène lui offre à profusion, de supprimer ici une scène qui le gêne, d'ajouter là un personnage muet qui devient le pivot de la pièce. ». Cristallisateur de l'air du temps, il inscrit dans le concret des sensations immédiates ce que le public, plus qu'à demi aphasique, vit obscurément. Mais le metteur en scène ne lui en renvoie pas moins son image et son discours : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté », disait La Bruyère dans la préface des *Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, 1688.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> « Qui parle au théâtre ? » Michel Corvin, in *Le Théâtre au plus près*, Jean-Marie Thomasseau, 2005

<sup>5</sup> Le témoignage entier d'Olivia Corsini est disponible à la lecture en annexe

### 1.2.2. Nature du langage dramatique

Suivant la définition de la représentation théâtrale que donne Robert Champigny dans *Le Genre dramatique*, « Une œuvre dramatique est un ensemble de gestes, à dominante verbale, destiné à être apprécié esthétiquement à l'occasion d'une représentation scénique », tentons de comprendre ce qu'est le langage dramatique.

Le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit. Il n'en est cependant pas toujours ainsi, l'acte d'improvisation étant la preuve la plus évidente remettant en cause cette théorie, néanmoins, elle permet d'éclairer ce qu'est le langage dramatique dans sa généralité. Selon les conceptions classiques de l'art dramatique, l'écrit précède le dit. Il est aussi intéressant de considérer que l'auteur dramatique, en même temps qu'il écrit son texte, l'imagine déclamé. Et c'est pour qu'il soit dit et joué qu'il l'écrit. Le langage dramatique, plus qu'un compromis entre l'écrit et le dit, est un lissage de cet espace entre eux. Olivia Corsini, actrice et metteuse en scène, Arkadina de Tchekhov dans sa *Mouette* mis en scène par Cyril Teste, me dit : « Sur ce spectacle, Cyril nous a beaucoup fait répéter en essayant de nous amener dans un parler très frontal, très droit, assez vrai. Parfois il nous disait : « Parlons. Parlons de la pièce. », et d'un coup « Glissons dans Tchekhov. » pour essayer d'affiner. « Allez, on joue ! ». Il fallait lisser la frontière, glisser

<sup>6</sup> *Le langage dramatique*, Pierre Larthomas, 1980

du réel au réel, chercher le réel du plateau. ».<sup>5</sup> Je crois que le langage dramatique, parce qu'il est justement dramatique, cherche toujours à abolir les frontières pour que le réel soit perceptible. Le théâtre est une écriture qui a ses propres codes, et la scène est un moyen d'affranchissement, affranchissement qui amène vers une liberté toujours plus grande pour que la scène reste le lieu des infinies possibilités créatrices.

Les frontières de la fiction du plateau ébranlées, le langage dramatique devient un langage inséré dans la vie réelle. Parler, c'est intégrer sa parole dans le *temps* nécessairement commun à son interlocuteur et à soi-même, une sorte de temps partagé. Cette parole ensuite est inséparable de tout un ensemble d'éléments que l'on peut désigner du terme général de *situation*. Et c'est dans la mesure où cette situation est commune aux interlocuteurs que la parole, c'est-à-dire finalement le dialogue, est possible. Ce dialogue est intimement lié aussi à ce que l'on peut désigner du terme général d'*action*, parce que le locuteur par la parole toujours agit sur son interlocuteur. Enfin, la parole est liée au *cadre*, là encore au sens le plus général du terme, elle dépend des objets qui nous entourent, de l'endroit où nous nous trouvons. Ces quatre éléments, *temps*, *situation*, *action* et *cadre*, appliqués au langage dramatique, donc à la scène, prennent une importance considérable. Le temps au théâtre est particulier ; on dit d'une réplique efficace qu'elle est en situation, que les paroles sont intimement liées à l'action. Quant au cadre, le décor, les accessoires, le son, les costumes et masques, chacun a son propre langage, sa propre signification. Tous les éléments du cadre scénique sont des *signes* et leur caractère commun est qu'ils *signifient*, en même temps que les éléments verbaux. Ce qui est recherché, c'est l'accord profond entre l'entendu et le vu, accord qui donnera aux paroles toute leur efficacité. Paroles et plateau étant tellement unis qu'à eux deux ils constituent véritablement un langage.<sup>6</sup>

### 1.2.3. Le langage gestuel

<sup>7</sup> *Le théâtre et son double*, Antonin Artaud, 1938

« ...le geste, ce langage universel, mais déchu de son rang de langage par la prépondérance du langage vocal... » Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, 1931

Sur un plateau, la parole est-elle toujours le vecteur principal du langage qui est donné par la représentation ? Prolongeant notre réflexion sur la mise en scène et la mise en sens, et la nature du langage dramatique, Antonin Artaud dans ses « Lettres sur le langage »<sup>7</sup>, fournit une réponse : « il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux. Considéré sous cet angle le travail objectif de la mise en scène reprend une sorte de dignité intellectuelle du fait de l'effacement des mots derrière les gestes, et du fait que la partie plastique et esthétique du théâtre abandonne son caractère d'intermède décoratif pour devenir au propre sens du mot un *langage* directement communicatif. Au-delà d'une hégémonie présumée de la voix, elle n'est au contraire qu'un langage parmi d'autres, au même titre que le geste. Pour Artaud, le théâtre réside dans une certaine façon de meubler et d'animer l'air de la scène, par une conflagration en un point donné de sentiments, de sensations humaines, créateurs de situations suspendues, mais exprimées en des gestes concrets. ».

Avant même de parler de geste théâtral, le geste est d'abord un mouvement. Il a une définition temporelle, un début, un milieu, une fin, et une définition spatiale claire par son orientation dans l'espace. On dit aussi souvent qu'il existe une dimension d'intentionnalité dans le geste, mais quand on s'intéresse à la communication non verbale et aux gestes inconscients, on se rend compte qu'il y a quand même une multiplicité de gestes qui nous échappent et n'ont donc pas d'intentionnalité. « On peut distinguer le mouvement, compris comme phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace [...] et le geste, qui s'inscrit dans

<sup>8</sup> « Variations autour du geste théâtral », in *Revue d'histoire du théâtre* n°287, 2020

l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain » Hubert Godard (spécialiste de l'analyse fonctionnelle du mouvement). Dès lors que le mouvement se charge d'intensité, d'expressivité, d'affect, il devient un geste. Et au-delà du musculo-squelettique, le geste est porté par une pensée, qui n'est pas la simple pensée du mouvement, mais celle qui est en accord avec l'état profond de l'être. « Dans ma manière d'explorer et de composer, je pars rarement d'une histoire préalable, mais du matériau corps, du matériau objet. À partir de ces matériaux, je guette dans ce qui émerge, le(s) sens qui pourraient s'en dégager. C'est ça qui m'intéresse, une écriture qui prend des chemins buissonniers, et qui permettra d'éviter le piège du sens unique, de l'attendu théâtral, mais, au contraire, d'obtenir des feuilletés de sens, à des niveaux différents, où chacun des spectateurs pourra trouver son sens à lui. » Claire Heggen (directrice artistique de la Compagnie Claire Heggen — Théâtre du mouvement, autrice, actrice, metteuse en scène, professeure).<sup>8</sup>

#### 1.2.4. Le mime

Le mime, du grec « mimos », signifie « imitation ». C'est un genre théâtral sans parole dont les principaux moyens d'expression sont l'attitude, le geste et la mimique. Vers 240 av. JC, un grand acteur, Livius Andronicus, lors d'une représentation, perd la voix et obtient du public de faire dire son texte par un jeune esclave pendant qu'il joue et exécute les mouvements. Pour l'acteur, texte et geste se dissocient : c'est la naissance du mime. Pendant de nombreux siècles, les mimes parlants et les mimes muets se côtoient, se rencontrent, se multiplient. Le geste croise le mot, le mot croise le geste. C'est finalement plus de vingt siècles plus tard, qu'après de nombreuses disparitions, mutations, restrictions, amplifications, souvent en rapport avec l'interdit de parole, qu'un certain art théâtral du corps, du geste, du mouvement souhaite se retrouver

sous l'appellation « arts du mime du geste ».

« *Silence, ça bouge !* » avait coutume de clamer Jacques Lecoq, ancien kinésithérapeute et professeur d'éducation physique, qui s'appuyant sur ses expériences de la connaissance du corps et de l'analyse du mouvement, ouvre en 1956 L'École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Après des années d'errance, elle trouvera son port d'attache définitif en 1976, au 57, rue du Faubourg Saint-Denis. Sa pédagogie se concentre sur le corps pour apprendre « le geste qui bouge et parle juste ». Pour y parvenir, il est nécessaire d'observer le monde extérieur. Les exercices sont tous tendus vers un même but : se taire et observer, puis descendre au plus profond de soi, à la recherche des sensations intérieures pour rendre ensuite visibles, par les contorsions, les déplacements, les mimiques, les postures, voire l'immobilité, ces perceptions du « dedans ». Partir à la recherche de ce que Lecoq appellera le *corps poétique*. Autre élément de sa pédagogie, le *masque neutre*, un masque dépourvu d'expression, pour atteindre en soi-même un état de réceptivité, d'apaisement et d'équilibre sur lequel s'appuieront toutes les actions à venir. Il eut l'intuition qu'il fallait donner la parole au mime, le propulser sur les scènes pour innover les représentations de ce corps revivifié, envisagé comme une écriture à part entière. Convoquer la parole et le mouvement comme une seule et même entité. « J'apporte un mime déchargé de ses codes, de ses formalismes esthétiques. À partir de là, le mime prend la parole. C'est tout. Et c'est au présent. »<sup>9</sup>

<sup>9</sup> « Jacques Lecoq, le gourou caché d'Avignon », Joëlle Gayot, *Télérama* juillet 2012

### 1.2.5. L'espace public comme agora

La rue, espace public, est l'espace pour faire du commun, agir, dire ensemble.

« La rue, la place, l'espace public sont souvent le plus court chemin entre un désir de rencontre, le besoin d'expression personnelle et les autres, tous les autres. Tous ceux que l'on ne connaît pas. [...] Lieu d'exutoire, lieu d'intimité partagée, lieu de révolution, j'aborde l'espace public comme le cadre du possible renouvellement de la relation à l'autre et à soi-même. [...] Choisir un lieu « du réel »

<sup>10</sup> « La rue, le plus court chemin entre soi et les autres ? » in « Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange », *Les Études Théâtrales* n° 41-42, 2008

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> *Le Théâtre*, Anne Ubersfeld, 1980

comme support d'une proposition, c'est choisir d'être en contact avec ses habitants. [...] Une proposition dans l'espace public rejoint la réalité des gens, dans leur vie de tous les jours. Elle cristallise un moment de croisement de personnes très différentes (culture, niveau social...), qui n'ont pas choisi d'emblée de se retrouver pour partager un temps commun. Pour instaurer un temps où art et réalité entrent en dialogue, et permettre un rendez-vous éphémère qui transforme la géographie et l'organisation habituelles de l'espace public, chacun doit faire un petit effort... » Ema Drouin (membre du Conseil d'administration de la Fédération nationale des Arts de la Rue et présidente de la Fédération des Arts de la Rue en Île-de-France).<sup>10</sup>

Par-delà le travail sur le contexte lui-même, jouer dans l'espace public permet un rapport de proximité avec le public. La prise de parole directe et la relation de proximité peuvent faire prendre au spectateur une place dans la représentation. La relation « les yeux dans les yeux » entre l'acteur et le spectateur, où l'on cherche et trouve le trouble, la « communauté » incarnée par cet effacement total des frontières de la scène, l'effet d'entraînement proposé par des acteurs capables d'emmener avec eux le public, sont autant de possibles qui font entrer le corps du spectateur, du passant, de l'habitant, au cœur d'une situation à partager. C'est avec le corps, les mots, les actes des spectateurs qu'une écriture pour l'espace public prend toute sa dimension. « Il s'agit de mettre en interaction les vibrations d'une population dans son lieu d'habitation avec le questionnement sensible de l'artiste, à la fois subjectif et porteur d'universalité, dans une rencontre où le réel côtoie la poésie la plus infime. »<sup>11</sup>

### 1.2.6. La voix didascalique

Les didascalies, émises par le scripteur, fournissent des informations au metteur en scène et aux comédiens qui les transmettent ensuite au public sous la forme de signifiants non verbaux (jeux de scène, expressions, sons, éléments du décor).<sup>12</sup>

La distinction entre dialogue et didascalies est essentielle pour un

lecteur de texte dramaturgique. Mais les didascalies ne peuvent pas être réduites à des indications scéniques de lieu ou de jeu qui n'auraient pas d'intérêt au texte dramaturgique. Dans le texte théâtral contemporain, elles tendent à se raréfier dans le corps du dialogue et à perdre leur rôle fonctionnel par rapport à la scène, mais elles prennent parfois un rôle important dans la fiction, alors destinées d'abord au lecteur. Elles peuvent poursuivre le récit, créer une atmosphère, voire commenter les personnages, établir une communication complice avec le lecteur. Il peut arriver qu'elles s'invitent sur la scène, en voix off, en projection, dites par l'acteur. Pour aller au-delà de cette seule différence entre didascalies et dialogue, Marie Bernanoce développe la notion de voix didascalique. La voix didascalique permet d'entrer dans toute la porosité qui existe entre ces deux couches de texte, porosité qui peut se nommer paratexte dont la valeur didascalique est très forte.

<sup>13</sup> « L'image est une actrice pas comme les autres », Benoît Pradel (metteur en scène, acteur et vidéaste), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

### 1.2.7. Nouvelles formes de langage dramaturgique

« Je suis attaché à un théâtre où se croisent plusieurs formes, le cirque, la danse, le cinéma... Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est d'inventer des langages, des relations entre les formes pour parer à cette impression que le théâtre est en train de mourir. »<sup>13</sup>

Les possibilités technologiques contemporaines et le développement de l'art numérique donnent de nouvelles perspectives à la scène. Amener des images sur scène et l'un des moyens de réveiller le théâtre. L'image devient un partenaire, comme un acteur avec lequel les autres acteurs peuvent jouer — avec, mais aussi contre, ensemble. L'intégration d'images sur un plateau demande un travail qui consiste à voir si la présence simultanée d'acteurs et d'images fonctionne, si l'une n'annule pas l'autre, ou si au contraire une nouvelle situation, inattendue, prend forme.

Dans la mise en scène de Cyril Teste de *La Mouette* de Tchekhov, le plateau devient le berceau d'une communion entre théâtre et cinéma.



<sup>14</sup> À ce propos, le témoignage entier d'Olivia Corsini est disponible à la lecture en annexe

Sur scène, plusieurs tableaux scénographiques, certains visibles du public, d'autres cachés, derrière de grands panneaux de bois. Des toiles de tailles variables, en mouvement, servent de support à des projections vidéo en direct performées par les régisseurs ou les acteurs eux-mêmes. À ces toiles s'ajoutent quelques écrans tantôt fixes, tantôt mobiles. Une scénographie d'apparence très sobre, mais les projections vidéo révèlent un décor caché plus élaboré, qui ne sera montré au public que par les projections. Cette approche scénique est une mise en abîme vertigineuse d'une pièce déployée en plusieurs dimensions, et ici le langage qui nous est donné est infinie multiplicité. Où commence la fiction, où s'arrête le réel ? Pour Cyril Teste, dans son travail de mise en scène, revenir à la langue a été fondamental. Et la nouvelle traduction d'Olivier Cadiot lui a permis d'intégrer la dimension cinématographique à la mise en scène, parce qu'elle est très novatrice dans l'écoute. En 1896, le cinéma n'est pas très loin et Tchekhov lui-même, comme d'autres artistes de l'époque, sent une révolution se profiler, celle de la psychanalyse et du cinéma. Le texte qu'il écrit est, dans la forme, psychanalytique et cinématographique.<sup>14</sup>

« Résidence de création de Cyril Teste et du Collectif MxM autour de *La Mouette* de Tchekhov, Le Monfort, Paris, 2020 » vidéo accessible sur le compte YouTube du Monfort

[www.collectifmxm.com](http://www.collectifmxm.com)

### 1.3. Les arts vivants, un dialogue collectif permanent ?

#### 1.3.1. Dialogues sur le plateau

Sur la scène, on se raconte par la rencontre. S'y produit la connexion entre des silhouettes, par les corps qui s'entremêlent. La proximité devient un support, un atout. Le travail avec l'autre permet de dévoiler ses propres facettes, de se trouver, se retrouver sur scène. Le plateau devient le lieu d'un foisonnement humain permanent, fondamentalement parce qu'il est par nature un espace de rencontres

et d'échanges. Le langage gestuel prend une forme particulière lorsqu'il est collectif : quand deux ou plusieurs acteurs doivent se rencontrer sur scène, ils entrent, s'approchent l'un de l'autre, puis se séparent et sortent. Sur scène, les mouvements relationnels des acteurs sont autrement expressifs que les mouvements individuels. Les membres d'un groupe bougent pour montrer leur désir d'être en contact l'un avec l'autre.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *La maîtrise du mouvement*, Rudolf Laban, 1950

<sup>16</sup> *Movement Research*, Daniel Lepkoff, 1998

Le cas du *Contact Improvisation* : l'improvisation est inséparable de l'expérience du contact, qui doit ici être distingué du toucher en ce que ce dernier peut résulter d'une intention, alors que le premier suppose au contraire une rencontre imprévue avec un partenaire sur le plateau. L'improvisation se caractérise alors par une disposition particulière des danseurs : il s'agit d'expérimenter ce que peut un corps, de lui-même en quelque sorte, et au contact d'un autre corps ; elle requiert une forme de conscience particulière, non pas un état de transe ou d'inconscience, mais un état d'attention qui ne se réduit pas à l'intention. C'est apprendre à se poser la question : « Que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre et sur mon partenaire ? »<sup>16</sup>. La perception est dans une disposition particulière, centrée sur le présent ; il faut pouvoir percevoir avec la rapidité du corps lui-même lorsqu'il est livré à ses propres réflexes, l'attention est dégagée de la mémoire aussi bien que de l'intention. Elle engage une forme de temporalité particulière parce qu'elle consiste en la découverte de l'état et des réactions d'un corps mis en situation inhabituelle plutôt que dans l'invention d'une forme. Elle implique une forme d'élasticité du temps, un ralentissement de la perception lié à son caractère analytique, comme dans la perception d'un accident, mais aussi parfois des moments d'absence de conscience, qui peuvent conduire à une forme de désorientation.

La danse improvisée suppose la formulation ou l'énonciation minimales d'injonctions : porter, se laisser porter, glisser, toucher par la tête ou par le thorax plutôt que par les mains... Elle suppose tout autant que ces injonctions puissent être infléchies par l'attention

<sup>17</sup> *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Anne Boissière et Catherine Kintzler, 2006, Septentrion presses universitaires

qu'on leur porte et que l'on porte à ce à quoi elles se rapportent, espace, sol, corps et mouvements du partenaire. Infléchir l'impulsion, c'est la moduler au contact d'une autre impulsion, se servir de la résistance ou de l'appui qu'elle rencontre pour la réaffirmer dans sa puissance propre.<sup>17</sup>

### 1.3.2. Rapports du spectateur à la scène

Lorsque que l'on observe les actions d'un individu, on a tendance à privilégier les interprétations qui permettent d'expliquer son comportement en mobilisant le moins d'hypothèses possibles. Par exemple, si quelqu'un traverse simplement la scène en marchant, on ne pensera pas qu'il est en train de tracer une ligne avec son épaule. Ce serait une manière très étrange d'interpréter son action si aucun indice ne le laisse penser. Cependant, s'il initie le mouvement par l'épaule, en retardant le reste du corps et qu'il la maintient un peu en hauteur pendant toute la durée du mouvement, une telle interprétation sera favorisée. Lorsqu'on observe un spectacle, on sait que les actions des performeurs nous sont adressées. On sait donc que les performeurs savent qu'on les observe et que l'on essaiera de déterminer comment regarder et interpréter leurs actions d'après les informations qu'ils nous transmettent. La plupart du temps, de nombreuses interprétations concurrentes sont possibles et c'est souvent le glissement d'un mode de regard et d'une interprétation à une autre qui fait l'intérêt d'une performance.

La feuille de salle et les documents transmis au public en amont du spectacle peuvent orienter la perception et l'interprétation des actions des performeurs. Des projets vidéo et multimédias poursuivent cet objectif, par exemple le site Internet *Catalogue raisonné* de Jérôme Bel (Jérôme Bel, Yvane Chapuis, Rebecca Lee, *Catalogue raisonné*, 1994-2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers, R.B./Jérôme Bel, [www.catalogueraisonne-jeromebel.com](http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com)).

Des informations peuvent aussi être transmises par les performeurs au cours de la pièce elle-même. *Produit de circonstances* est une « conférence autobiographique qui devient une performance »

où Xavier Le Roy retrace son parcours de biologiste et de chorégraphe. Son discours est entrecoupé par diverses séquences de mouvements : *Je me déplace sur le côté gauche du pupitre (environ trois pas). Et je fais des exercices d'étirement qui consistent à enrrouler mon dos, les bras vers le sol cherchant à toucher le sol avec mes mains par de petits rebonds (20 environ). Mes mains n'atteignent pas le sol et restent à une distance d'environ 10 à 20 cm au-dessus du sol. Comme c'était le cas en 1987. Ensuite je me redresse et je retourne vers le pupitre.*<sup>18</sup> Le discours détermine fortement l'interprétation que l'on fera des mouvements. Le spectateur observe alors des mouvements dont le sens lui est déjà donné.

Dans *Parades and Changes*, le public prend part à l'œuvre non pas seulement comme dans l'œuvre ouverte, selon la conception d'Umberto Eco, en faisant un travail d'interprétation, d'imagination et de compréhension, mais en prenant part à la représentation, en performant quelque chose. « La Danse du soupir », séquence de *Parades and Changes*, consistait en 1965 en une partition remise à six ou dix personnes dans le public. Chacun recevait « un long morceau de carton rectangulaire avec des encoches sur ses deux longueurs. À un moment de la représentation, les participants devaient, au rythme des flashes lumineux, suivre du doigt les encoches du carton. Lorsqu'ils en rencontraient une plus profonde, ils devaient alors murmurer un ou deux mots. Lorsqu'ils terminaient un côté, soit ils revenaient en arrière, soit ils passaient sur l'autre côté du carton, et ainsi de suite » (texte de Morton Subotnik lors des représentations de *Parades and Changes* des 23, 24 et 25 septembre 2004 au Centre Pompidou « Je me souviens de *Parades and Changes* » in *Programme du Festival d'Automne*, Paris, p4).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Xavier Le Roy, partition de la pièce *Produit de circonstances*, 1999, sur le site de Xavier Le Roy ([www.xavierleroy.com](http://www.xavierleroy.com)) pour cette citation

<sup>19</sup> *Actions, mouvements et gestes*, Noé Soulier, 2007, Carnets du CND

<sup>20</sup> *Design écosocial — Convivialités, pratiques situées et nouveaux communs*, Ludovic Duhem et Kenneth Rabin, 2018, Les Presses du Réel

## 2. La pratique du design graphique appliquée au secteur des arts vivants

### 2.1. Le rôle du designer graphique

#### 2.1.1. Pouvoir du design graphique

Le design naît au XIX<sup>ème</sup> siècle en même temps que le capitalisme industriel moderne et l'économie de marché, il en partage le développement et les crises, les transformations et les destructions, les critiques et les alternatives, ce qui lui accorde une valeur de *symptôme* quant aux effets sociaux de ce régime de production et d'échange. Cette valeur de symptôme s'exprime notamment à travers les tendances contradictoires du design : à la tendance majeure de servir la logique productiviste et consumériste, laquelle consiste à soutenir le développement du profit par la valeur esthétique et symbolique ajoutée aux marchandises, mais aussi à promouvoir une élévation spirituelle par l'expérience esthétique au sein du capitalisme industriel, répond la contre-tendance mineure à critiquer radicalement l'aliénation de la marchandise et du système capitaliste en général, pour en appeler aussi bien à des alternatives concrètes qu'à des utopies sociales ou plus rarement à la révolution comme telle.<sup>20</sup>

#### 2.1.2. Enjeux sémiologiques et sémantiques du design graphique

Pour poursuivre la recherche, il s'agit ici de revenir sur la nature même du design graphique, sa capacité à faire signe et à faire sens, pour expliquer ce qui peut conduire à le considérer — avec toutes les précautions qu'induit l'usage de cette formule — comme une « forme symbolique ». Le design graphique a souvent été comparé

au langage, avec lequel il semble partager certaines propriétés. On trouvera des indices sur la validité de cette hypothèse dans les nombreuses analogies et références fréquemment faites par les designers eux-mêmes : *langage graphique*, *vocabulaire visuel*, *syntaxe*, et plus indirectement *système graphique*. Pour la théorie du design graphique anglo-saxonne, la notion même de critique — au sens d'étude théorique — est souvent directement associée au langage. Design graphique, langage, pouvoir, ces trois notions entretiennent des rapports étroits et dans une pratique quotidienne, doivent être considérées comme part très importante du travail. Le design graphique partage des propriétés du langage parce qu'il a comme lui des enjeux *sémiologiques* (l'étude des signes), et *sémantiques* (l'étude du sens). Les théories de Ferdinand de Saussure sur la langue peuvent être appliquées au design graphique : il peut être étudié en tant que système de signes — chaque signe étant constitué d'un *signifiant* et d'un *signifié*. Le signifiant est l'image, et le signifié le concept qui l'accompagne. La théorie du design graphique comme système de signes permet d'approcher cette discipline de manière plus analytique. L'affiche d'un spectacle n'est pas juste un visuel d'accompagnement du spectacle ; elle raconte à elle seule une histoire, celle du spectacle, mais avec son propre langage, le langage visuel, et en ce sens elle *signifie*, elle ajoute un nouveau niveau de lecture et de compréhension du spectacle, en amont de la représentation.

### 2.1.3. Langage visuel et principes de composition

La création graphique peut s'envisager comme un langage qui se construit dans un environnement visuel, où chaque mot correspond à une image, et une image à un mot, et où tout prend sens, sens devenant matériau linguistique à transmettre.

On entend par éléments du langage visuel la ligne, la couleur, la forme, le volume et la texture. Les principes de composition, quant à eux, sont la manière de répartir et de mettre en place tous les éléments qui composent un travail graphique en deux ou trois dimensions. Ces principes sont l'équilibre, le rythme, la dominance, la variété, le

<sup>21</sup> « Les affiches de théâtre françaises aujourd'hui : tout sauf la pub » par Véronique Vienne, conférence donnée au Signe le 27 octobre 2016 dans le cadre du cycle Regards croisés

contraste, la proportion, l'harmonie, l'unité.

## 2.2. Être designer graphique pour les arts vivants

### 2.2.1. Déjouer une économie de marchés <sup>21</sup>

En France il y a différents types de théâtres : les théâtres privés, puis les théâtres subventionnés (théâtres nationaux, scènes nationales, théâtres publics). Ils ont un mandat, une mission, celle de montrer la création contemporaine. Une bonne visibilité est donc nécessaire, et c'est notamment par l'intermédiaire de l'intervention graphique que cette mission peut être réalisée.

En France, le public va au théâtre pour se cultiver, à la différence par exemple des pays anglo-saxons, où il va au théâtre pour se divertir, s'amuser. L'enjeu d'un graphiste, d'un affichiste qui travaille pour le secteur du spectacle vivant va être de mettre en scène la création contemporaine. Il faut communiquer déjà au public qui va acheter une place, ou un abonnement au lieu, qu'il n'est pas là pour *consommer* du divertissement, qu'il est là pour la culture. Dans le passé, pour les théâtres on avait créé des kiosques (les colonnes Maurice) qui étaient les lieux de l'information, de la communication des théâtres. On collait des affiches de manière gratuite pour promouvoir un spectacle, et le public potentiel venait consulter les kiosques pour s'informer. Rudi Meyer (graphiste contemporain du théâtre) utilise encore les kiosques aujourd'hui, même si aujourd'hui le kiosque est devenu davantage un objet de décoration urbain qu'un objet de communication.

Dans les années 50, le TNP a été le premier théâtre à être subventionné. Il y a eu à cette époque un mouvement dans le graphisme à faire des affiches qui se démarquent, pour sans doute appuyer cette évolution dans le monde du spectacle vivant. À cette époque, Jacno, graphiste de Jean Vilar, du TNP et des trois clefs du Festival, typographe ayant créé de nombreux caractères dont le Scribe, le Jacno et, bien sûr, le Chaillot pour le TNP, a inventé la notion même d'identité visuelle,

avec, en premier lieu, celle du TNP, du Festival d'Avignon et de nombreux autres grands théâtres, du Théâtre des Nations aux Bouffes du Nord ou à la Comédie Française. Jacno c'est un art de l'utile, un art du proche et de l'ordinaire, un art savant et appliqué au propre comme au figuré. La culture n'est pas un produit de consommation. L'affichiste de théâtre se mobilise contre une économie de marché. C'est spécifique au théâtre grâce à cette mission dont nous parlions plus haut, d'être dans la création contemporaine et de la mettre à l'honneur, ce qui n'est pas le cas d'autres institutions culturelles qui ont plus une volonté, ou nécessité de faire du chiffre. Le théâtre reste pour l'instant protégé de ces travers. La mission des théâtres étant d'encourager la création pour bien marquer leur engagement, ils vont éviter les codes de la publicité et du marketing. Mais comment communiquer sans faire de la communication ? L'époque Dada a beaucoup influencé les graphistes contemporains du théâtre. D'ailleurs, la philosophie Dada était de mettre en valeur la parole presque en tant que geste. Ils invitaient un public à des soirées où ils se déguisaient, lisaient des poèmes incompréhensibles, insultaient le public. Il fallait que leurs affiches reflètent leur esthétique ; ils en ont donc créé pour leurs soirées qui allaient à l'encontre des codes de la communication de l'époque. « Pour nous, les affiches de théâtre c'est l'occasion de montrer la différence entre le graphisme et la pub » déclare Rik Bas Backer, qui, avec José Albergaria, créé l'identité visuelle du Nouveau Théâtre de Montreuil (devenu depuis le Théâtre Public de Montreuil, avec une nouvelle identité à l'arrivée de Pauline Bayle à sa direction). Ils ont cherché à déconstruire tous les codes, à s'affranchir des dogmes esthétiques pour créer une identité très proche du Dada (collages, fragmentations, couleurs vives, ...). Ne pas tout expliquer, laisser planer le mystère, ne pas cibler un public particulier : nous sommes tous potentiellement des gens pour qui le théâtre est une expérience importante à un moment de notre vie ; tout ça fait partie des codes de la non-publicité. Pour Pierre Vanni, qui réalise la nouvelle identité visuelle du Théâtre de la Cité à Toulouse, « il y a une liberté dans le culturel qu'on ne retrouve pas dans le champ du commercial ou de la publicité ».



### 2.2.2. Le métro parisien, lieu privilégié de la communication du spectacle vivant

Le métro parisien est l'un des derniers lieux où l'on peut se confronter à des affiches qui sont à hauteur d'homme ; on peut même les toucher. Pour les graphistes et les théâtres, cet affichage n'est pas encore trop cher, et ce lieu reste un endroit privilégié pour la communication. Il faut savoir aussi que le budget alloué pour la communication dans les théâtres subventionnés est moindre par rapport à d'autres institutions. Il y a donc un paradoxe évident dans le spectacle vivant où la communication ne semble pas être considérée comme un élément fondamental du fonctionnement d'un théâtre. Par exemple, on remarquera que le travail du Philippe Apeloig pour le Théâtre du Châtelet est quasiment toujours typographique, sans doute pour une question de budget restreint. « Je préfère voir mes affiches dans le métro que dans des galeries d'art » disait Malte Martin. Il y a ici un rapport personnel, intime avec l'affiche qui n'existe plus dans la rue. Le travail de Malte Martin pour le Théâtre de l'Athénée est intéressant parce que sa stratégie de communication depuis plusieurs années est celle de la mise en valeur des mots, de la ponctuation, donnant à voir que le théâtre est avant tout parole. Il fait se rejoindre subtilement (ou frontalement, selon comment on reçoit l'affiche) le langage scénique et le langage visuel. Les affiches de théâtre dans le métro constituent en elles-mêmes un dialogue avec les passants : leur taille prépondérante donne une texture aux couloirs, une présence visuelle forte. Pierre di Sciuolo et Marga Berra Zubietta, quand ils travaillent pour le Théâtre de la Colline, semblent par leurs affiches au vocabulaire typographique très simple, offrir des bouquets de fleurs graphiques, ludiques, aux gens dans les transports en commun pour leur donner des moments de plaisir dans ces temps de transports qui pourraient être désagréables. Le spectacle vivant c'est l'éphémère, parce que c'est pour un moment. Les affiches réinventent ce que pourrait être ce moment où le regard se pose sur une affiche, pour un moment. Elles deviennent des témoins de leur temps, d'un moment culturel très fort, on n'est pas simplement dans le résultat

d'une campagne. Le théâtre est une chose qui est dans le moment mais aussi, par cet ancrage dans le temps, dans la durée.

<sup>22</sup> « Labomatic et le Théâtre Nanterre—Amandiers », conférence donnée au Musée des Arts Décoratifs le 7 octobre 2010

### 2.2.3. Le collectif Labomatic et le Théâtre des Amandiers, Nanterre <sup>22</sup>

Le collectif Labomatic naît en 1997 (et se séparera en 2008), avec l'ambition de mettre en œuvre des projets communs et promouvoir de nouvelles formes d'autonomie artistique et économique. Chacun des membres venait d'univers et de formations professionnelles différents, pour un affranchissement de certains dogmes, et envisager un graphisme plus expérimental. Labomatic se considérait comme une plateforme ouverte à des invitations à d'autres disciplines. De cette prise de position a dérivé un certain état d'esprit, une forme d'éthique communautaire, qui a encouragé le collectif à tisser sans cesse de nouveaux liens avec ceux qui se retrouvent dans cette démarche.

À partir de 2002, il a travaillé pour le Théâtre des Amandiers à Nanterre pour lequel il a créé l'identité visuelle et les campagnes de huit saisons. Le lieu, à son changement de directeur, a souhaité moderniser le matériel de communication du théâtre (ce qui est d'ailleurs très courant quand il y a changement de direction dans un lieu), de l'inscrire visuellement dans l'espace urbain parmi toutes les offres parisiennes. Les Amandiers étant un théâtre de banlieue, premier CDN de France, il fallait frapper fort.

## 2.3. La voix du designer graphique sur la scène

Dans le théâtre, on fait du design contextuel ; c'est-à-dire que dans son processus de création, il faut s'interroger sans cesse sur le langage à adopter pour parler juste. Et pour parler juste, il faut tenir compte du contexte culturel, économique, social, du public à qui on va parler. En mettant le geste théâtral en image, on cherche un geste culturel, artistique, en commun. Selon Malte Martin, « créer un

design pour le théâtre c'est partager le théâtre ». Dans ce contexte, l'importance accordée à la recherche créative est très grande parce qu'il est délicat de *créer à partir de la création*. Ce qu'on fait en tant que designer graphique dans le secteur des arts vivants, c'est mettre en image ce qu'à un metteur en scène, un chorégraphe, un directeur de lieu, en tête. Et dans le cas d'un dossier artistique c'est d'autant plus vrai, parce que le spectacle n'existe pas encore : il faut parvenir à dialoguer assez avec l'équipe créative et technique (metteur en scène, chorégraphe, créateur lumière et sonore, costumier, scénographe, ...) pour saisir ce que *sera* la pièce. Quand je crée un dossier artistique (ce qui, en tant que graphiste travaillant en compagnies, est mon activité principale), je cherche surtout à ne pas briser l'équilibre de la pièce en donnant « trop » : il faut que le dossier mette en valeur la pièce avant tout. Il faut qu'il reflète l'univers de la pièce mais en laissant légitimement toute la place à ce qui est raconté pour que la cible de ce dossier puisse se sentir aussi libre d'imaginer ce que sera la pièce si elle choisit de la faire représenter dans son lieu. Assister à des répétitions, être là lors du choix des costumes, des décisions scénographiques, rencontrer l'équipe technique peut aussi être d'une grande utilité pour construire un univers et un langage visuel autour du spectacle. Une rumeur dit qu'à la Comédie Française, pour chaque saison les graphistes viennent en sessions de workshops quelques jours avec les comédiens pour saisir et définir les lignes de la saison à venir. Je crois que finalement, ce qui compte c'est de savoir de quoi on a besoin, en tant que designer graphique, pour créer ; reconnaître ce qui nous stimule. Dans mon cas, j'aime beaucoup me rendre ponctuellement dans mes journées de travail sur les répétitions pour m'imprégner complètement de l'atmosphère de la pièce. J'ai besoin de *sentir* le travail de la troupe. La parole interprétée des comédiens, les arrêts et reprises du metteur en scène, la musique s'il y en a, sont autant d'éléments qui font surgir en moi des idées visuelles et nourrissent mon travail. J'aime que les frontières soient ébranlées, sortir de ma case de « designer graphique » pendant un instant pour que quand j'y revienne, de nouvelles visions émergent, nourries par le travail de mes collaborateurs.

---

Ce qui est spécifique du graphisme dans le spectacle vivant, c'est que la relation est longue : les graphistes ont des contrats sur une longue durée, qui leur laissent le temps de développer de réels rapports avec le directeur du lieu, l'équipe administrative, la troupe ; ils entrent dans la création partagée, et développent ainsi un langage. L'esprit de travail d'un directeur avec sa troupe sera usuellement le même qu'avec des graphistes, le travail devient donc intéressant parce que très éloigné des habitudes de la communication et du marketing qu'on peut retrouver en agence. Le concept doit être original, mais doit surtout être le résultat d'un cheminement entre le directeur de théâtre et le graphiste dont la mission est de rendre compte de l'esprit de la troupe. En somme, c'est un travail très intime que d'être designer graphique dans les arts vivants, parce qu'il s'agit de mettre en forme visuellement une manière de créer. Il faut créer à partir de la création, et en ce sens tout n'est que création partagée, et, finalement, langage commun.

<sup>23</sup> *Poétique de la danse contemporaine*,  
Laurence Louppe, 1997

<sup>24</sup> *Ibid.*

## 3. Construire ensemble un langage commun

### 3.1. Une interdépendance évidente

« Le théâtre où tout est dépendant », écrivait Pierre Larthomas dans *Le langage dramatique*. Quand on pense au théâtre, n'a-t-on pas tout de suite en tête l'image d'une troupe, qui travaille ensemble en compagnie, se déplace ensemble, sillonnant les lieux de représentation avec leur spectacle ? Et dans la réalité, c'est le cas de manière évidente, pour les raisons que nous exposons dans cette troisième partie de recherche.

#### 3.1.1. La troupe

Durant des siècles, les troupes ont été le moteur du théâtre : par elles fut maintenue vivante la mémoire du jeu et des savoir-faire. La troupe offre un espace de recherches, de stages, d'exploration, formation et apprentissage sur le long terme. « Car une caractéristique essentielle de la création chorégraphique est le travail à plusieurs. [...] mais cette particularité de la danse est difficile à admettre qui fait que la création solitaire y est pratiquement impossible. Même pour un solo, avec soi-même comme partenaire-interprète. »<sup>23</sup>. Le collectif serait « l'égalité des tâches, ou du moins des titres »<sup>24</sup>, un engagement égal de chacun. Parler de collectif c'est d'emblée faire référence à la fabrication de l'œuvre, à son processus.

« Collectif » sous-entend un type de coopération lors de la création de l'œuvre. La démarche collective dans les processus de création et dans le contenu des pièces a été particulièrement importante dans les années 60 aux États-Unis (Open Theater, Living Theater...), on peut penser que le processus collectif a des répercussions sur l'œuvre.

« Certes, on connaît des « familles » d'acteurs qui, sans constituer un noyau permanent, sont habitués à travailler ensemble et se retrouvent dans les mêmes lieux, sous la direction de quelques

metteurs en scène. Mais il va de soi que, d'un point de vue artistique, ce n'est pas la même chose d'être engagé ponctuellement pour un spectacle, puis de passer à un tout autre univers pour le suivant, que de mener un travail suivi au sein d'un ensemble cohérent, qui a défini une politique et s'est fixé des objectifs. [...] Quant au metteur en scène, il lui est difficile de conduire un projet à long terme dans ces conditions : il lui faut prendre les acteurs tels qu'ils sont ; il n'a pas le temps de travailler avec eux à autre chose qu'à préparer le spectacle, il lui est quasiment impossible de consacrer de longues séances à un entraînement technique et physique soutenu, impossible de prendre le temps de la recherche d'une esthétique commune. »<sup>25</sup>

Ce qui permet la cohésion des troupes est moins une structure administrative qu'un « esprit », qui est au principe de leur fondation, se perpétue au fil des réalisations et évolue avec elles. Cette identité collective ne repose pas seulement sur des choix esthétiques, mais sur un mode de vie et de pensée au quotidien. « De manière générale, chaque troupe se donne le temps de développer une esthétique qui lui est propre. Ce n'est pas un hasard si Kantor, Barba, Mnouchkine refusent de travailler avec des acteurs formés dans un autre univers que le leur. Il s'agit en effet d'inventer un nouveau langage théâtral, ce qui suppose la mise en place d'objectifs communs, une formation commune et un long apprentissage, avec ses recherches et ses errances. »<sup>26</sup>

### 3.1.2. La compagnie

La plupart des structures hors institution ne sont plus des troupes — même si certaines en portent encore le nom — mais des compagnies « indépendantes ». Or, une compagnie est avant tout une entité juridique, une association à but non lucratif, qui recrute et engage des artistes en fonction de ses projets. Souvent le seul membre permanent est le responsable des choix artistiques, c'est-à-dire le metteur en scène. Ainsi, les compagnies sont des personnes morales représentant la personne physique du metteur

<sup>25</sup> « Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui ? », Jean-Louis Besson (Professeur au Département des Arts du spectacle de l'Université Paris X et au Centre d'études théâtrales de l'UCL. Traducteur de théâtre allemand), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> « Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui » de J.L. Besson in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

en scène—directeur. Une compagnie peut aussi être simplement une boîte aux lettres ou une structure administrative permettant de recevoir des subventions. Le modèle de la compagnie le plus répandu est une compagnie à la tête de laquelle se situe le metteur en scène, le chorégraphe. Aujourd'hui, la compagnie est bien souvent une structure permettant l'accès à des financements privés ou publics. L'évolution des pratiques artistiques va dans le sens d'une disparition des compagnies, non pas comme structure mais comme groupe de personnes stables. Ainsi, de nombreuses compagnies aujourd'hui ont pour seuls membres permanents le personnel administratif et l'équipe technique auquel vient s'ajouter le metteur en scène ou chorégraphe à la tête de cette structure. Les acteurs, danseurs, musiciens, sont engagés ponctuellement à titre individuel. Le statut d'intermittent a accéléré ce processus en rendant les danseurs plus mobiles (voire en les obligeant à la mobilité pour effectuer le nombre de cachets nécessaires à l'obtention ou au renouvellement de leur statut).

Aujourd'hui subsisteraient des familles d'artistes, non pas un noyau permanent mais des personnes habituées à travailler ensemble. Non pas un travail suivi dans un ensemble cohérent mais un artiste qui passe d'un projet à un autre. Le problème de cette manière de travailler serait l'impossibilité de mener un projet à long terme : le performer serait à prendre tel qu'il est, dans un temps réduit à la préparation du spectacle qui empêche tout travail technique et physique sur un temps long, temps de recherche d'une esthétique commune. Dans les années 70, de nombreux groupes se constituent : Le Soleil, le Living Theater, La Schaubühne à Berlin-Est..., et sont le lieu d'expérimentations. Cette effervescence autour de la pratique collective est très fortement liée au contexte social et politique. La volonté de ces groupes est d'afficher à la fois une esthétique et un mode de vie. Ils reposent non pas sur le fait d'une structure mais sur le fait d'un esprit. « Cette identité collective ne repose pas seulement sur des choix esthétiques, mais sur un mode de vie et de pensée, qui recoupe en bien des points certaines utopies de l'après-68. »<sup>27</sup>. Cet état d'esprit se définit par une opposition au vedettariat et à

la spécialisation, une égalité de salaire, une vie communautaire, un partage des tâches artistiques et ménagères et un apprentissage et entraînement collectifs. Paradoxalement, dans ce fonctionnement collectif, la fonction du metteur en scène se renforce : il opère un choix dans les propositions faites en répétitions ; il est responsable de la gestion idéologique, esthétique, voire administrative du groupe. Il occupe une place centrale en tant qu'interlocuteur de la troupe à l'extérieur face à la presse par exemple, et en tant que pivot et référent du groupe.

Aujourd'hui, une compagnie est une structure qui tente de vivre hors des institutions, ou du moins à côté. Elle est une entité juridique (association loi 1901 ou SARL) qui recrute et engage des artistes selon les projets et dont le seul membre permanent est le responsable des choix artistiques, c'est-à-dire le metteur en scène ou le chorégraphe, accompagné parfois d'un administrateur. L'équipe est plus fidèle que permanente. Elles sont en fait des structures administratives.

« Tout groupe de personne même réuni par le hasard, est déjà une composition au sens étymologique, où le jeu des affinités, des contradictions, des contrastes, des tensions surtout, commence à composer avant même que soit esquissée la moindre structure d'organisation »<sup>28</sup>

Quelles sont les limites de la mobilité, de la possibilité d'entrée ou de sortie du groupe ? Lula Béry, comédienne, affirme à la fois la nécessité de continuité du groupe, c'est-à-dire « un noyau maîtrisant ses codes et son langage, lui insufflant une identité et une énergie propre »<sup>29</sup>, et la nécessité de discontinuité, chaque mouvement au sein du groupe provoquant une nouvelle dynamique et donc une régénérescence.

« Chaque compagnie est un univers en soi. Comme une famille, chacune a son mode de vie propre et son langage qu'elle développe parce qu'elle est en recherche permanente et grâce au pouvoir d'imaginaire et d'inventivité de chaque individu qui la compose de manière continue ou discontinue ; continue, car une troupe n'existe que si elle est composée d'un noyau maîtrisant ses codes

<sup>28</sup> *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, 1997

<sup>29</sup> « D'un collectif à l'autre » de Lula Béry in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003, p132



<sup>30</sup> « D'un collectif à l'autre... Voyage au cœur de trois planètes : Leporello, Transquinguennal et The Primitives », Lula Béry (comédienne), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> *Comment vivre ensemble*, Roland Barthes, cours et séminaire au collège de France (1976-1977)

<sup>33</sup> *Comment créer ensemble : l'idiorythmie à l'œuvre dans le champ chorégraphique*, Céline Dauvergne, Mémoire de la Formation Supérieure en Culture Chorégraphique, sous la direction de Laurence Louppe, 2005

et son langage, lui insufflant une identité et une énergie propres ; discontinue, car chaque mouvement au sein du groupe crée une nouvelle dynamique et lui permet de se régénérer. »<sup>30</sup>

### 3.1.3. L'engagement ou la responsabilité des individus dans le projet collectif

Dans l'idée de travailler avec quelqu'un, collaborer signifie mettre en valeur l'idée d'un échange réciproque entre les différentes personnes prenant part à la collaboration. Des personnes qui se réunissent autour d'un projet plutôt qu'autour d'une personne : la partition permet de rendre visible ce projet auquel chacun travaille. Pour Lula Béry, le point commun de ses expériences en collectif (avec Leporello, Transquinguennal et The primitives), c'est que les « acteurs engagés dans le processus de création le sont à part entière »<sup>31</sup> ; un engagement qui concerne l'aspect artistique, auquel vient parfois s'ajouter la part technique et/ou un investissement par rapport à la structure. Cela ne signifie pas que tout le monde prend constamment tout en charge mais les fonctions peuvent glisser d'un individu à l'autre, varier au gré des projets, des désirs, des compétences et de la volonté de chacun. La responsabilité de l'acteur n'est donc pas engagée qu'au niveau de l'interprétation. Le chorégraphe est parfois également danseur dans le projet ; il partage alors l'expérience, grâces et disgrâces, de la représentation.

Concernant le nombre, Barthes affirme qu'au moins trois membres sont nécessaires pour qu'il y ait des relations interpersonnelles ; contrairement au deux, où il s'agirait de relations personnelles : « Deux, c'est l'intimité, trois c'est la foule »<sup>32</sup>. Terme connoté de manière négative, la masse ne permet-elle pas pourtant un certain apaisement de l'ego, en lui permettant de « se fondre dans la masse » ?<sup>33</sup>

### 3.2. La nécessité du dialogue

« L'organisme théâtral, outil de création, représente le premier terrain d'application des contenus de théâtre. Les notions de production et de médiation qui relient la cellule troupe au tissu social déclinent à travers les priorités qu'elles affichent la valeur accordée par les praticiens à la fonction du théâtre dans la culture. La troupe est à la fois porteuse d'une expérience primitive et d'une lisibilité à travers son comportement public. »<sup>34</sup>

La notion de dialogue collectif est inhérente au spectacle vivant parce que les lieux qui accueillent ses acteurs sont des fourmilières créatives. Et chaque acteur, individuellement dans sa pratique, va utiliser le lieu de résidence, de répétition, de représentation, pour travailler de manière collective et apporter au groupe sa pierre à l'édifice. Le Bauhaus est une bonne référence de travail collectif : il est la figure emblématique de la collaboration en art. Cette école d'art allemande des années 20 cherche à abolir la pensée du génie créateur pour lui substituer celle de la création collective : collaboration entre les arts, franchissement des frontières de sa discipline d'origine, intégration de l'art dans la société et dans la vie de tous les jours. Selon le Bauhaus, l'art le meilleur est celui qui est réalisé par une « diversité d'individus souhaitant coopérer sans pour autant renoncer à leur identité ». Walter Gropius, qui en a été le directeur pendant les premières années, affirme en 1963 : « Ma position par rapport aux élèves a été dès le début de leur laisser trouver leur propre voie, de ne rien leur octroyer d'en haut... »<sup>35</sup>. L'élève est essentiellement appelé à se former lui-même dans une pratique quotidienne du matériau. C'est ce qui est arrivé il y a presque deux ans quand j'ai été accueillie comme designer graphique au sein des compagnies : seule dans ma pratique, je me suis quotidiennement nourrie de celle de mes collaborateurs qui m'entourent. J'ai pris pour habitude de toujours, quand cela m'est permis, laisser mes oreilles traîner pour assouvir ma curiosité, persuadée que toute connaissance dans le domaine pourra me servir d'une certaine manière. Si je souhaite toujours être en lien avec l'autre, et faire partie intégrante du groupe, c'est parce

<sup>34</sup> « Quel retour de troupe ? », Dominique Serron (fondatrice et directrice de l'Infini Théâtre, metteuse en scène, professeure à la section théâtre de l'IAD (Institution des Arts de Diffusion)), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

<sup>35</sup> *Encyclopédie du Bauhaus* de Lionel Richard, 1984, p134

<sup>36</sup> « Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui ? », Jean-Louis Besson (Professeur au Département des Arts du spectacle de l'Université Paris X et au Centre d'études théâtrales de l'UCL. Traducteur de théâtre allemand), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

que je suis devenue persuadée de la nécessité d'une collaboration permanente, même si elle est discrète, pour que mon regard soit plus juste, et s'affine dans le temps.

« Chaque projet est singulier. Il est même possible de déceler dans un seul spectacle une multiplicité de pratiques, d'esthétiques, qui parfois se côtoient de manière étonnante, dans l'esprit de l'éclectisme postmoderne. Cette diversité va de pair avec le mélange des arts, la transgression des frontières entre les disciplines artistiques. Les pratiques transversales ne sont évidemment pas liées exclusivement à l'existence de troupes. Mais celle-ci les favorise dans la mesure où elle permet de rassembler autour d'un même projet, sur un long ou moyen terme, des artistes de disciplines différentes. Dans ce contexte, les friches — la Belle de Mai à Marseille, les Subsistances à Lyon, Mains d'œuvre à Saint-Ouen, et bien d'autres — offrent un terreau favorable au renouvellement de la création par des pratiques alternatives. Non parce que les artistes se mettent à l'écart de l'institution (un certain nombre de friches ont d'ailleurs été institutionnalisées depuis leur création), mais parce qu'elles constituent un espace de transversalité, de croisement entre les pratiques et les disciplines artistiques. On assiste à un foisonnement d'initiatives artistiques plus ou moins atypiques qui soulève de manière originale la question des conditions de production et de réception des œuvres. »<sup>36</sup>

### 3.3. Ensemble, on va plus loin

« La langue est commune, et cette communauté se manifeste en particulier lors d'une représentation de théâtre » dit Arnaud Churin, metteur en scène de la Compagnie La Sirène Tubiste lors d'une conférence qu'il donne à l'ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique) avec Rémi Godemont-Berline, linguiste, à l'occasion de la restitution de leur résidence pour leur projet de recherche, le *Laboratoire d'exploration de la prosodie dans la parole interprétée*, en novembre dernier. Je m'y rends parce que je suis à ce moment-là en pleine mise en page du contenu textuel de ce projet. Et c'est

cette phrase qu'il prononce, que je note sur mon carnet pour être sûre de ne pas l'oublier, qui me donne envie d'écrire ce mémoire de recherche, s'ajoutant à « raconter la scène », cette notion de Sandrine Anglade qui avait déjà peu avant ça fait émerger des réflexions. En lisant la recherche d'Arnaud, je me rends compte des possibilités immenses que le langage de la scène a à offrir, et que le langage que je développe par le design graphique peut accompagner celui de la scène. Je m'interroge sur la correspondance entre mon langage, et celui des compagnies pour lesquelles je travaille, et vient cette question, comment raconter la scène, ensemble ?

Dans leur *Laboratoire*, Arnaud et Rémi développent les gammes de parole : un jeu verbal où l'objet de la pratique est d'entendre, d'écouter mieux, en les reproduisant, les phénomènes que l'on peut repérer quand on parle. La pratique des gammes de parole renforce la collaboration au sein d'un groupe de locuteurs : elles amènent au groupe une expérience commune, qui fait de la parole un bien commun, une unité (pas une uniformisation), prédisposant ainsi à un partage avec le public.

« La langue a cette magie de nous ramener sans cesse vers le collectif. La communication suppose l'autre [...] Il y a toujours une relation qui pré-existe à l'idée même de langage. » La langue est commune, et cette communauté se manifeste en particulier lors d'une représentation de théâtre. Parler, c'est rappeler à l'autre sa compétence de parole et créer une connivence, une collaboration, celle-là même d'ailleurs qui produit les émotions dans la parole interprétée.<sup>37</sup>

L'évolution actuelle est symptomatique de nouveaux rapports qui semblent se dessiner entre les dimensions artistique, individuelle et sociale de la création artistique. Alors que l'idéologie dominante place l'artiste au centre du projet culturel, il semble que les collectifs qui voient le jour renouent avec une autre tradition, qui met l'accent sur l'œuvre d'art et sur le regard individuel que le spectateur porte sur elle. Elle redevient ainsi le lieu d'une nouvelle pratique artistique tentant de renouer avec l'approche sensible et l'expérience vécue de chacun. Alors qu'il y a quelques décennies les troupes se

<sup>37</sup> *Laboratoire d'exploration de la prosodie dans la parole interprétée*, Rémi Godemont-Berline (linguiste) et Arnaud Churin (metteur en scène, comédien, pédagogue et directeur artistique de la Cie La Sirène Tubiste). Projet de recherche aidé et reconnu par la DGCA (Direction Générale de la Création Artistique), avec des étudiants de l'ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique)

<sup>38</sup> « Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui ? », Jean-Louis Besson (Professeur au Département des Arts du spectacle de l'Université Paris X et au Centre d'études théâtrales de l'UCL. Traducteur de théâtre allemand), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

sentaient pour une part d'entre elles investies d'une mission de service public, tentant de rayonner à partir d'un lieu et de toucher un public, aujourd'hui l'objectif semble être plutôt de réinventer la relation théâtrale : il ne s'agit pas d'aller chercher le spectateur, mais de partager avec lui une expérience sensible commune, dans un moment donné. Peut-être faut-il voir dans cet échange émotionnel dans l'instant présent du théâtre une alternative à l'industrie du spectacle, à la commercialisation de l'art. Travailler dans une troupe, un ensemble, un collectif relèverait ainsi du souci de maintenir vivante une pratique artistique qui a besoin de temps pour la recherche. La troupe n'est alors pas une fin en soi, c'est un terrain d'exercice et d'exploration des possibilités scéniques, interdisciplinaires ou non, un dispositif d'échange et de confrontation fragile et éphémère, un espace utopique pour la sauvegarde de l'œuvre d'art dans ses pouvoirs originels.<sup>38</sup>

---

## Conclusion

Qui n'a jamais vibré de tout son être quand, à la fin d'un spectacle, toute la troupe démasquée vient affronter l'applaudissement dans un ultime geste de salut ? Est-ce la beauté de la représentation, ou le simple fait d'être confronté à une cohésion humaine si puissante, et dans laquelle le spectateur se sent inclus, qui transperce l'âme ? La scène, c'est une collectivité d'artistes qui entrent à l'unisson dans une convention de temps et d'espace pour représenter devant d'autres la tragédie et la comédie de la vie. La troupe relie ici et maintenant la salle et la scène, le réel et le réel. Il y a et demeurera, comme il y eut toujours, à l'essence des arts vivants, un langage commun entre tous ceux qui travaillent à mettre de la vie sur un plateau, pour un public. Ce travail de recherche rend compte de l'essentialité des arts vivants parce qu'ils représentent à eux seuls les capacités du faire et même du vivre ensemble que l'humain peut accomplir. La nécessité de l'autre, qui surpasse la seule individualité. Sans que l'autre ne devienne un besoin permanent, il peut, pour amener, par le spectacle, du merveilleux au monde, être support, soutien, force.



## Annexe

### Témoignage

Olivia Corsini, actrice et metteuse en scène

14 juin 2022, Ménilmontant

À propos entre autres d'Arkadina, personnage qui lui est donné à jouer dans *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène par Cyril Teste, Collectif MxM. Par souci de fluidité textuelle, ma présence a été effacée pour ne retenir que le témoignage.

« Je lis un texte, beaucoup de questions d'ordre personnelles naissent à la lecture, et il y a des endroits qui résonnent plus ou moins fort, parce qu'ils ont un écho avec la personne que je suis. Je commence en pensant beaucoup, mais pas forcément directement en me projetant sur la scène. Par exemple, la question de la maternité, qui est une question très importante pour Arkadina, et qui moi me touchait plus que la question ou le caractère divin. Je sentais que j'avais besoin d'entrer en conflit sur la complexité et la douleur que la question de la maternité pouvait provoquer en moi. Le théâtre se nourrit de conflits, j'ai essayé de comprendre où, presque physiquement, se trouvait chez moi ce conflit-là. Je pense que ce n'est pas tant psychologique, mais plus psychanalytique. Je suis mère, j'ai 43 ans, je suis actrice : les éléments principaux, je les avais. Et le conflit maternité/travail, je l'ai vécu très fort sur ma peau. Je suis allée là-dedans, et je me suis questionnée moi dans mes douleurs. La culpabilité, beaucoup. Je pense commencer comme ça, en rêvassant à mes états, aux états d'Olivia. Après, quand je lis le texte, j'essaie de ne pas avoir d'idées sur le personnage, mais de me laisser guider par le texte et les émotions que mes partenaires (et leurs rôles) provoquent en moi. Il y a une phrase de Roméo Castellucci qui m'a beaucoup touchée : « acteur, ton nom n'est pas un acte ». Il considère que l'acteur n'est pas quelqu'un qui acte, qui agit, mais surtout quelqu'un qui réagit. Je pense que



la création d'un personnage surgit avec le dispositif même, avec les musiques, avec les costumes, avec les lumières. C'est justement cette symphonie qui se crée à plusieurs que je ressens beaucoup, probablement parce que je viens d'un théâtre qui est collectif [Le Théâtre du Soleil], je peux avoir toutes les idées préalablement au jour J des répétitions, elles ne seront pas justes parce qu'elles ne seront pas en dialogue avec les éléments de la scène et en synergie avec le texte. Et le corps se dessine énormément par rapport à l'espace, et au corps des autres. Parfois, nous avons une physicalité qui change au fur et à mesure, parce que nous changeons, ou parce que nos partenaires changent. C'est vraiment quelque chose qui n'est pas réfléchi, qui surgit je pense, qui arrive aussi beaucoup grâce aux costumes : on ne bouge pas de la même manière avec une robe à volants ou avec un jean, en habits moulants ou en habits fluides. D'ailleurs, la justesse du costume est absolument fondamentale dans le dessin d'un corps parce que tu bouges autrement. Il n'est même pas tant question de forme ou de contenu, c'est une écriture qui se fait ensemble. Je crois que je ne me pose pas la question du dessin du corps, ou de la gestuelle en amont, je crois que ça vient. Je ne travaille pas en composition, aussi parce que ce spectacle-là [*La Mouette* de Tchekhov, mise en scène Cyril Teste, Collectif MxM] ne se prête pas à la composition. La composition, même le mot me dérange parce qu'il y a quelque chose à voir avec la fiction : si tu es en train de composer quelque chose de manière formelle, ça veut dire que les autres éléments ne sont pas posés de manière organique. C'est une construction que je fais en dialogue avec les autres éléments. Je ne pense pas être très différente, en réalité ce que j'amène sur scène c'est un peu de moi, avec quoi tu veux faire sinon ? [rires] C'est un jeu que je fais, je ne peux pas aller répéter Arkadina en jogging. Parce qu'il fallait ancrer Arkadina dans Olivia. « Sur ce spectacle, Cyril nous a beaucoup fait répéter en essayant de nous amener dans un parler très frontal, très droit, assez vrai. Parfois il nous disait : « Parlons. Parlons de la pièce. », et d'un coup « Glissons dans Tchekhov. » pour essayer d'affiner. « Allez, on joue ! ». Il fallait lisser la frontière, glisser du réel au réel, chercher le réel du plateau. » Et je suis arrivée sur ces

répétitions, parce que j'ai été repérée dans un spectacle, aimée dans un spectacle, flattée, j'arrive et j'ai tout ce qu'il me faut pour jouer l'actrice que je suis. Je crois que c'est ça qui m'intéresse : opérer ce glissement de la manière la plus subtile possible, mais aussi parce qu'une pièce comme ça te fera travailler sur toi, c'est ça qui est intéressant. En quoi un personnage t'aide ? Qu'est-ce qu'il t'aide à comprendre dans la vie, dans le monde ? C'est ça qui est passionnant dans le métier qu'on fait. Tu te retrouves à vivre des situations auxquelles tu pourrais être confrontées, à te poser des questions qui font partie de toi mais que tu ne t'es jamais vraiment posées comme ça. Il y a des réflexions que j'ai faites grâce à Tchekhov. Il y a des petites plongées philosophiques, psychanalytiques justement, auxquelles j'ai eu accès parce que le texte m'a posé des questions d'une certaine manière. En essayant de les plonger dans la vie.

À propos d'*Olmo et La Mouette* : le courage de ce film c'est d'ouvrir ces peurs là pour que justement elles ne restent pas peurs. Le moment où tu te poses les questions, tu es déjà en train de travailler dessus, et quelque chose naîtra de ces réflexions-là. Le fait qu'on ait voulu explorer cette question-là par un film résout d'une certaine manière la question : non, une actrice n'arrête pas d'être actrice en ayant un enfant, et même elle peut faire de sa maternité quelque chose, que ce soit de cette manière très directe, ou tout simplement donner à son instrument des cordes supplémentaires. Un acteur, il est touchant, je crois, quand on sent les couches de vie. Au-delà du fait que la maternité était pour moi une évidence, quelque chose à quoi je m'attendais, je pense que cette expérience, je ne voulais pas passer à côté, vraiment, comme expérience. De la même manière qu'on ne voudrait pas passer à côté de l'amour, qu'on ne peut pas passer à côté de la mort. Ça te fait, ça fait de toi celle que tu es. Je pense que c'est ça qui était touchant dans ce film, le courage de traverser l'interdiction en fait. « Ah je ne peux plus travailler ? Et bien on va en faire un film. ». Quand on a commencé à parler de ce projet, il n'était pas ça, parce que je n'étais pas enceinte. Ce devait être une adaptation de *Mrs Dalloway*, j'ai dit : « Les filles, je suis enceinte, il faut qu'on arrête. » « Mais qu'est-ce que tu racontes ? C'est de ça,

dont on va parler ». Et ça c'est quelque chose de merveilleux, les cinéastes qui viennent du documentaire ont une ouverture vers la vie, ils prennent la vie comme un cadeau, des étapes, des tremplins, des empêchements qui vont faire qu'on va être obligés de passer une charnière. Les obstacles alimentent le travail. Si on reste à l'abri de la souffrance, de l'amour, de la solitude, on n'aura pas grand-chose à vivre. Malheureusement c'est quelque chose de très commun, la peur de vivre. Toute rencontre est une mise en danger. On peut décider de vivre de manière superficielle, de ne jamais s'engager, sans relations et conversations profondes, mais je pense qu'on ne vit pas très bien comme ça. *Olmo et La Mouette* c'est une coïncidence très jolie, et quelque part les pensées dont je te parlais tout-à-l'heure, qui viennent en amont du travail, ont été là aussi pendant le film. Je n'ai pas fait le tour de la question de la maternité mais je l'ai prise dans mes mains à ce moment-là : l'œuvre de quelqu'un d'autre m'a obligée à non pas analyser mais vivre ce moment-là comme quelque chose de complet. Parfois on ne se donne pas le droit de vivre quelque chose d'important comme étant important. Là, il n'y avait pas de doute, on en fait même un film. Et aussi, j'étais alitée et quelque part j'avais besoin d'être alitée parce que je suis quelqu'un dans une certaine boulimie de vie et de travail. J'allais peut-être courir, courir, courir, et passer un peu à côté de certaines questions très profondes qui se posaient à ce moment-là. Je voulais correspondre à cette image induite par la société de la femme qui ne s'arrête pas, je joue et je prends des trains et je tourne des films, et je suis enceinte, tout en même temps. Et en fait, Olmo a été extraordinaire parce que c'est lui qui m'a dit « là tu te calmes, et on discute » [rires]. Je ne sais pas si c'est une philosophie de vie, mais je tente d'être à l'écoute, j'essaie d'être au plus proche de ce que je ressens pour que ce que je fais ne soit que la réaction de ce que je ressens, l'amplification de ce que je ressens. C'est un but, pas ce que j'arrive à faire. Mais pour moi, le travail, c'est ça. Merci, c'est important de mettre des mots sur sa manière de traverser les choses.

Je voulais à tout prix sauver cette femme [Arkadina], parce que je pense que ce qu'elle vit est très difficile. Même si c'est contemporain,

je suis consciente que je la replonge dans un temps qui n'est pas celui d'aujourd'hui. C'est une pièce de 1905, qu'est-ce que ça veut dire être actrice en 1905, avoir élevé un enfant seule, pu, voulu, continué à être actrice ? J'avais vraiment envie de partir de là, plus que la méchante mère qui me paraissait être une lecture vraiment simpliste. Et je crois que j'avais été déjà plongée, sans en avoir l'expérience, vu les difficultés, en étant mère, actrice, et un peu seule quand même, parce que Serge, ... On a eu de la chance, parce que Serge a eu une vraie pause longue après la naissance d'Olmo pendant trois mois. Et après, il a recommencé les répétitions avec des horaires de folie comme on peut avoir au Théâtre du Soleil, c'est-à-dire qu'il partait à 9h du matin, et il rentrait à 11h, minuit. J'ai vécu ça entre temps. Et pour Arkadina ça a été très utile de sentir, de savoir comme c'est difficile d'élever d'une certaine manière par moments, seule, un enfant, de s'occuper d'un bébé, d'un nourrisson. Travailler avec un bébé pendant que l'autre est en train de faire sa route professionnelle, donc c'était de la nourriture, du vécu, de l'expérience qui est ancrée. Ça n'a pas été très difficile d'aller révoquer Arkadina. Parce que ça a été dur, comme ça l'est pour 99,9% des femmes [rires]. Il y a quelque chose, quelque part qui va nous aider à ressentir. Une actrice du Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha, qui m'a énormément appris, un jour m'a dit « Dans quel organe se situe cet état, ce personnage que tu vas jouer ? Dans quelle partie du corps est-il ancré ? ». Ça aussi, c'est quelque chose de très juste, en tout cas qui moi, m'a parlé beaucoup. Je ne suis pas en train de te faire l'apologie de l'analyse psychologique, mais je parle du ressenti, et de l'expérience à avoir avec le ressenti, et avec le corps. On porte un personnage dans le corps, plus que dans la tête. Je crois que c'est cette sensation-là qui est le premier germe du travail d'acteur, comment je ressens. Et c'est sur ça que tu vas construire.

[...]

En tant que metteuse en scène, j'essaie de créer une atmosphère dans laquelle eux puissent chercher la vérité des situations que je propose,

---

parce que je viens d'un théâtre où on travaille comme ça : la création est posée avec un cadre. Ce n'est pas que textuel. La création est aussi cinématographique, sonore, scénographique, esthétique. J'avance comme ça, en posant un univers. Et si je sens qu'ils ne sont pas à l'aise, probablement j'ai fait une erreur, c'est que quelque chose ne va pas. Ça c'est quelque chose qui m'a toujours touchée beaucoup, Mnouchkine disait « si les infos ne décollent pas (et il y avait sur le plateau des acteurs en qui elle avait confiance), qu'est-ce que je ne donne pas pour que vous y arriviez ? Qu'est-ce qui fait que vous n'arriviez pas, qu'est-ce qui vous trouble, ne vous porte pas, ou vous met sur une fausse piste ? ». Ce filtre est nécessaire pour que les acteurs n'aient pas l'impression de faire semblant, aient la sensation de vivre. Je pense que j'ai des choses à dire, des obsessions et que j'ai la nécessité de transformer des conflits, des tristesses, et créer c'est mon moyen. Je ne me dis pas « de quoi faut-il aujourd'hui, politiquement, parler ? » j'adore, mais ce n'est pas ma manière de fonctionner. Ariane Mnouchkine prend complètement au sérieux sa responsabilité de femme de théâtre phare, phare dans le sens lumière qui peut éclairer sur des choses complexes à comprendre dans une société, ou alors un théâtre engagé politique qui se doit dénoncer, qui prend au sérieux la responsabilité de dénoncer des choses. J'ai énormément de respect pour cette démarche-là, mais ce n'est pas la mienne. Ce que je fais a un signifié politique par le simple fait que je suis une femme qui crée dans le monde d'aujourd'hui. »

---

## Bibliographie

*Notes et Contre-notes*, Ionesco, 1962

*De l'interprétation*, Aristote

*Rhétorique*, Aristote

*Le langage du corps et la communication corporelle*, Marc-Alain Descamps, 1989

*Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson, 1963

« Qui parle au théâtre ? » Michel Corvin, in *Le Théâtre au plus près*, Jean-Marie Thomasseau, 2005

*Le langage dramatique*, Pierre Larthomas, 1980

*Le théâtre et son double*, Antonin Artaud, 1938

« Variations autour du geste théâtral », in *Revue d'histoire du théâtre* n°287, 2020

« Jacques Lecoq, le gourou caché d'Avignon », Joëlle Gayot, *Télérama* juillet 2012

« La rue, le plus court chemin entre soi et les autres ? » in « Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange », *Les Études Théâtrales* n°41-42, 2008

*Le Théâtre*, Anne Ubersfeld, 1980

« L'image est une actrice pas comme les autres », Benoît Pradel (metteur en scène, acteur et vidéaste), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

*La maîtrise du mouvement*, Rudolf Laban, 1950

*Movement Research*, Daniel Lepkoff, 1998

*Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Anne Boissière et Catherine Kintzler, 2006, Septentrion presses universitaires

Xavier Le Roy, partition de la pièce *Produit de circonstances*, 1999

*Actions, mouvements et gestes*, Noé Soulier, 2007, Carnets du C ND

*Design écosocial — Convivialités, pratiques situées et nouveaux communs*, Ludovic Duhem et Kenneth Rabin, 2018, Les Presses du Réel

« Les affiches de théâtre françaises aujourd'hui : tout sauf la pub » par Véronique Vienne, conférence donnée au Signe le 27 octobre 2016 dans le cadre du cycle Regards croisés

« Labomatic et le Théâtre Nanterre-Amandiers », conférence donnée au Musée des Arts Décoratifs le 7 octobre 2010

*Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, 1997

« Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui ? », Jean-Louis Besson (Professeur au Département des Arts du spectacle de l'Université Paris X et au Centre d'études théâtrales de l'UCL. Traducteur de théâtre allemand), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

« D'un collectif à l'autre... Voyage au cœur de trois planètes : Leporello, Transquinquennal et The Primitives », Lula Béry (comédienne), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

*Comment vivre ensemble*, Roland Barthes, cours et séminaire au collège de France (1976-1977)

*Comment créer ensemble : l'idiorythmie à l'œuvre dans le champ*

*chorégraphique*, Céline Dauvergne, Mémoire de la Formation Supérieure en Culture Chorégraphique, sous la direction de Laurence Louppe, 2005

« Quel retour de troupe ? », Dominique Serron (fondatrice et directrice de l'Infini Théâtre, metteuse en scène, professeure à la section théâtre de l'IAD (Institution des Arts de Diffusion)), in *Les Études Théâtrales* n°26, 2003

*Encyclopédie du Bauhaus* de Lionel Richard, 1984, p134

*Laboratoire d'exploration de la prosodie dans la parole interprétée*, Rémi Godemont-Berline (linguiste) et Arnaud Churin (metteur en scène, comédien, pédagogue et directeur artistique de la Cie La Sirène Tubiste). Projet de recherche aidé et reconnu par la DGCA (Direction Générale de la Création Artistique), avec des étudiants de l'ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique)



Rédaction et mise en page  
Anne-Sophie Rami

Master Direction artistique communication 360  
LISAA 2022