

Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande

Les obsessions créatrices

Rencontre entre les arts vivants et les arts plastiques
dans *Re* de François Gremaud



BALESTRA Rébecca

Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Mai 2013

Quant à la musique. C'est l'art le plus difficile à comprendre, le plus imprégné d'intellect, et... il vient entièrement du cœur. Là, pas question de copier la nature — on n'en sortirait pas des lieder qui imitent les chants d'oiseaux et la roue du moulin. Et moi... petite bonne femme, avec un cœur si petit et une cervelle encore plus petite, moi, je veux y accomplir quelque chose! - Bah!...

Alma Mahler, *Journal intime* (1918)

Les femmes sont capables non seulement d'être des images mais d'en produire.

Lee Miller

RESUME

En assistant à la pièce de théâtre *Re*, créée par la 2be company en 2012, j'ai rencontré des similitudes entre la démarche de travail de François Gremaud et la mienne. Son processus de création visant à partir de formes obsessionnelles a révélé mes propres désirs de mise en scène, que je jugeais jusque là – plus instinctifs que réflexifs. Je souhaite ici faire partager les objets obsessionnels-référentiels de *Re*: des œuvres rayonnantes ressorties de l'histoire de l'art et déplacées au théâtre par François Gremaud. Je vais démontrer que ces images de références ne sont pas reproduites scéniquement en tant que pièces « muséales » ou « canoniques », mais bel et bien comme nouvelles œuvres de théâtre, grâce à la réappropriation de Gremaud, de son scénographe et de ses comédiens.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement par ces quelques lignes les personnes qui m'ont aidée durant la rédaction de ce mémoire : Rita Freda, pour sa clairvoyance et sa sensibilité, mes proches, pour leur relecture attentive, ma petite sœur et ses connaissances informatiques, Christophe Jaquet, bibliothécaire à la HETSR, Christian Geffroy Schlittler et finalement François Gremaud qui est à l'origine de tout.

Sommaire

INTRODUCTION	7
CHAPITRE I – Revenir au début	13
CHAPITRE II - Redéfinir l'espace et en revisiter les enjeux	13
1. La scénographie en tant que tableau	14
2. Voyage dans l'histoire du décor de théâtre	15
3. Des arts côte à côte	17
CHAPITRE III – Réjouissances	18
1. Accueil des visiteurs	18
2. La ronde	19
CHAPITRE IV – Responsabilité	22
1. Initiation	22
2. La représentation théâtrale	22
CHAPITRE V – Résistance	24
1. Costumes	24
2. Influences de l'Œuvre de Denis Savary sur le travail de François Gremaud	25
3. Danses et chansons	27
4. Hommages	29

CHAPITRE VI - Retour à l'origine	30
1. La grotte de <i>Re</i>	30
2. La matrice	31
CONCLUSION – <i>Venus im Pelz</i>	33
BIBLIOGRAPHIE	38
ANNEXE - Entretien avec François Gremaud	40

INTRODUCTION

J'ai débuté mes études à la Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande, sise à Lausanne, en septembre 2010. Au fil de mon cursus de formation, j'ai eu l'occasion par deux fois de me lancer de manière autonome dans une création personnelle présentée devant un semi-public. C'est lors de ces travaux réalisés au sein de ma deuxième et troisième année à la Manufacture (en 2011-2012 et en 2012-2013) que mon goût pour les références plastiques au théâtre m'a été entièrement révélé. En effet, à cette double occasion, j'ai eu la liberté de me lancer dans la création d'un travail exclusivement personnel et donc de faire appel à mes propres ressources. Dès le début de mes recherches pour mon premier travail intitulé « solo », je me suis dirigée naturellement vers l'art pictural et sculptural. Ce solo était pour moi l'occasion de revenir et d'œuvrer à partir d'images qui m'obsèdent depuis de nombreuses années : les différentes représentations de Vénus. Parmi ces images récurrentes du corps et de la beauté de la femme, je me souviens de celle relevant d'une vulgaire reproduction sous la forme d'un poster de *La Naissance de Vénus* de Botticelli (1485), souvenir rapporté de Rome qui a orné pendant une grosse période de ma vie d'appartement l'un des murs de ma chambre ; je me souviens aussi d'une réplique de la Vénus de Milo, sculpture d'extérieur occupant depuis tout temps notre jardin familial ; je me souviens encore d'une statuette en plâtre de la Venus de Botticelli à nouveau, que j'ai vue apposée sur le rebord de diverses baignoires dans lesquelles, au fil du temps, j'ai eu l'occasion de me prélasser. Venus, c'est également la marque de mon rasoir.



Solo de et par Rébecca Balestra (2012)



La Naissance de Vénus, Sandro Botticelli (1485)

Ces différentes représentations de la déesse sont les premières visions que j'ai eues de la nudité féminine. Je suis marquée par la représentation d'un corps imberbe (dont le sexe est presque toujours dissimulé), d'une abondance de cheveux et de hanches proéminentes. J'ai la sensation que dès l'instant où j'ai fait connaissance avec ces Vénus, mon corps et mon cerveau n'ont cessé de se modeler à leurs images, pour me rapprocher au plus près de ces physiques, qui pour moi ne pouvaient être que parfaits, puisqu'ils appartenaient tout à la fois au monde d'une divinité mythologique et à celui des beaux-arts. L'influence de ces différentes œuvres sur ma vie a été, je le crois, très grande.

Pour démarrer mon solo d'actrice, je suis donc partie de ces représentations en focalisant mon attention sur des éléments précis (posture, accessoires, couleurs...) et en replaçant l'objet plastique sur une scène de théâtre. J'ai également tenu à élargir ma connaissance des semblances possibles données à Vénus, en allant chercher plus loin dans l'histoire de l'art. Parmi celles que j'ai découvertes, j'ai retenu la Vénus d'Alexandre Cabanel (1823-1889), celle de Théodore Chasseriaux (1819-1856), celle d'Henri-Pierre Picou (1824-1895) et *La Vénus au miroir* de Titien (1488-1576). J'ai choisi ces tableaux parce que dès que je les ai regardés, tout comme à chaque fois que je les regarde d'ailleurs, j'ai ressenti en moi comme un fort appel du corps à les reproduire sur un plateau. Etrangement, c'est dès l'instant où j'ai reconnu ces chefs-d'œuvre comme étant parfaits, que j'ai ressenti en moi le désir de leur donner sur scène une nouvelle naissance, en me laissant la liberté de les réinventer. Pour Jean Lauxerois et Peter Szendy : « L'œuvre est une forme en formation, une forme ouverte. Non pas inachevée, mais dont justement l'achèvement réside dans son inachèvement, dans l'ouverture ¹. »

¹ Jean Lauxerois et Peter Szendy. *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.117.



Solo de et par Rébecca Balestra (2012)



Venus d'Henri- Pierre Picou (date inconnue)

Il a d'abord fallu que je parvienne à m'émanciper du rapport d'intimidation que peut induire tout « chef d'œuvre ». J'ignorais donc tout à fait les propos du cinéaste Robert Bresson qui déclarait : « Ce qui a passé par un art et en a conservé la marque, ne peut plus en passer par un autre ². » Ensuite, tout en gardant l'essence première des œuvres qui m'avaient tant inspirées et structurées, j'ai pu concevoir un objet nouveau. J'ai par exemple transformé la nudité représentée dans les tableaux de Boticelli et de Picou en une *fausse* nudité. Pour cela, j'ai revêtu un justaucorps couleur de chair avec le désir de recréer un nu

² Luc Boucris et Marcel Freydefont, *Arts de la scène, scènes des arts volume 1, Espaces et frontières des arts : territoire, scène, plateau, Etudes théâtrales*, n27, Louvain-la-Neuve, 2003, p.12.

qui paraisse fidèle aux œuvres originales : lisse, unifié, imberbe. Je souhaitais recouvrir ma peau entièrement afin de me rapprocher au plus près de la perfection des corps picturaux originels. Puis au cours du travail, l'image que je renvoyais sur le plateau me semblait trop lisse et trop belle à mon goût (par rapport à ma personnalité scénique, ponctuellement qualifiée de « brouillon » ou de « désordonnée », par mes camarades ou responsables de formation à la HETSR). J'ai donc eu le désir de rajouter des poils sur mon corps, et j'ai agrémenté mon costume d'éléments en fourrure. Cette initiative a éveillé en moi le souvenir du livre de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure...* En effet, sur la page de couverture de l'édition Rivages (2009) est reproduite *La Venus au miroir* de Titien. Venus derrière laquelle se trouvait l'une des références principales avec laquelle j'avais commencé mon travail. J'ai alors découvert que sans qu'il n'y ait aucune volonté consciente de ma part, les références plastiques qui étaient les miennes jouaient les unes avec les autres. Cela m'a tout de suite plu et je me suis mise à la recherche d'autres références à mettre en tension pour donner du relief à mon solo...

Quelques mois après la présentation de mon travail, j'assiste à Nyon à une représentation de *Re*, créé par la 2be company. J'ai immédiatement eu la sensation de reconnaître des similitudes entre la démarche artistique du metteur en scène François Gremaud et les questions que je m'étais posées lors de mon solo. J'ai d'ailleurs perçu cette pièce comme une énigme, puisqu'elle contenait, entre autre, plusieurs références plastiques qui jouaient avec ma mémoire de spectatrice car, en moi, pendant et même après la représentation, il y avait l'envie, et même le besoin, de reconnaître les œuvres originelles utilisées pour la réalisation de ce spectacle. Mon souvenir le plus vivant de la première vision que j'ai eue de *Re*, c'est l'apparition de costumes de femme de fourrures, poilues, chevelues et charnues. Je n'arrivais pas à me rappeler où j'avais déjà aperçu ce corps de femme, mais dès le premier instant, j'étais totalement absorbée. « L'œuvre est toujours en train de naître sous le regard qu'elle fait naître.³ » dit Jean Lauxerois. Pour moi, j'avais à faire à un emblème de la Femme. J'ai été fascinée par la forme proéminente des seins et des fesses factices, par la matière des poils et des cheveux longs et finalement par la représentation d'un sexe velu. J'ai premièrement cru à une reproduction d'une Vénus à la fourrure. J'étais aux anges. Puis

³ Jean Lauxerois et Peter Szendy. *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.123.

J'ai appris après la représentation théâtrale, qu'il s'agissait d'un hommage rendu à la poupée d'Oskar Kokoschka (1886-1980). Cet artiste autrichien avait tenté de reproduire son ex-maîtresse Alma Mahler, l'obsédant toujours après leur rupture, en une sorte d'énorme peluche de taille humaine, qu'il emportait ensuite partout avec lui. Quand j'ai eu la pleine connaissance de l'histoire du costume poilu de *Re*, histoire me ramenant à Kokoschka et à sa mascotte de fourrure, je me suis immédiatement rappelé mon amour obsessionnel pour la Venus. La pièce de François Gremaud, *Re*, m'a ainsi renvoyée à mon propre travail (solo) sur les images obsédantes que chacun transporte partout avec lui et qui influencent nos vies de façon monumentale. J'ai alors eu le désir de retrouver et de comprendre les références ayant nourri la réalisation de ce spectacle. C'est en partant de la poupée de Kokoschka que de nouvelles références scéniques et plastiques se sont alors succédées les unes derrière les autres, les unes dans les autres, devant moi. Dans *Re*, chaque œuvre en dissimule une autre, un peu comme à la manière de poupées russes. A ce propos, François Gremaud se confie : « A chaque fois que je découvre un nouvel objet, ce dernier m'ouvre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible... »⁴.

Ce présent travail n'est pas une enquête, mais bel et bien un jeu de piste. Je pars sur les traces de cette poupée de fourrure et de chiffons (une histoire de l'art à elle toute seule) ; qui au fil de ma réflexion m'invite à remonter le fil cette Histoire, à creuser dans les références puisées dans la grande réserve des arts par François Gremaud, et à y rencontrer d'étonnantes surprises. Ce travail de mémoire témoigne des découvertes successives de nouvelles œuvres cachées dans la pièce de théâtre *Re* et nous fait voir les perles trouvées lors de cette grande chasse aux trésors, afin de les rassembler, pour en tisser les liens.

⁴ Entretien avec François Gremaud, mars, 2013, cf. annexe, p. 43.

CHAPITRE I – Re-venir au début

Initialement, François Gremaud et Denis Savary, son scénographe et plasticien, se sont lancés dans la création de *Re* avec la volonté de faire se rencontrer art vivant et art plastique : « Denis Savary a une connaissance très pointue de l'histoire de l'art, il ne se place pas en rupture par rapport à elle, au contraire, il y fait souvent référence. Son attitude m'a beaucoup appris et m'a permis d'oser inscrire mon travail dans cette histoire-là. A son contact, je me suis senti décomplexé et j'ai eu l'audace de puiser dans ce grand réservoir artistique ⁵.» raconte François Gremaud.

Le point de départ de la création de *Re* a été pour eux la scénographie d'un ancien spectacle, à nouveau fruit de leur collaboration : *Simone two three four* (Espace Nuithonie, avril 2009). François Gremaud et Denis Savary ont souhaité partir de ce lieu pour le revisiter, afin de le modifier et y ajouter d'autres figures, d'autres objets, et surtout d'observer les changements qui s'y opèrent. Leur point de départ pour la création de *Re* : une structure tournante mobile constituée de deux pneus horizontaux que Denis avait spécialement confectionnée pour le spectacle *Simone two three four*.

Dans la finalité du travail, dans la scénographie de *Re*, on peut remarquer que ce socle, vestige d'un passé artistique commun, est bel et bien resté - mais qu'il a été multiplié par cinq... C'est donc à partir d'éléments empruntés à une ancienne scénographie qu'un nouvel espace est redéfini. Mon intuition de départ, qui était de croire que la démarche de *Re* se rapprocherait de ma recherche artistique, est vérifiée : Gremaud démarre effectivement sa création en partant d'une base solide, d'un véritable objet artistique en lui-même : une œuvre qu'il recycle et duplique dans la scénographie de *Re*.

⁵ Propos de François Gremaud, plaquette remise aux spectateurs à l'issue de la représentation du spectacle *Re*, 2be Company, mars, 2012.

CHAPITRE II - Redéfinir l'espace et en revisiter les enjeux

1. La scénographie en tant que tableau

Quand le public entre dans la salle, il n'y a pas de rideaux ou d'effets de lumière cachant la scène : Le décor est visible instantanément. Le temps pour le spectateur d'aller prendre place, au gré du trajet réalisé, la possibilité de voir le décor sous plusieurs angles de vue est possible, néanmoins toujours de face, puisque le rapport scène-salle est frontal. Au milieu jardin, il peut voir un rocher orange dans lequel est aménagée une drôle de grotte pailletée, semblant être fabriquée en papier mâché. A cours, en arrière-scène, une toile peinte représente un paysage montagneux avec une plage. A l'avant-scène cours, les éléments provenant de *Simone two three four*: cinq espèces de tabourets composés chacun de deux pneus disposés l'un sur l'autre.

En découvrant la scénographie, je suis tout particulièrement sensible à la palette de couleurs qui s'y déploie. La grotte est peinte avec des tons chauds en rouge orangé, tandis que le tableau représentant le bord de mer est coloré dans les tons froids avec des nuances bleutées. Ce qui n'est pas anodin puisque les tons chauds donnent une impression de proximité (rapprochent l'objet), alors que les tons froids éloignent. Or, grâce à la disposition des objets dans l'espace, la grotte à l'avant-scène et la mer à l'arrière, plus le jeu des couleurs, le champ de vision du spectateur et l'espace de jeu des comédiens nous donne l'impression, l'illusion, d'être élargi. La composition des objets sur le plateau et le jeu des couleurs créent une illusion de profondeur. La scène est donc considérée comme un tableau puisqu'elle obéit à des lois picturales (bien que le public, encore éclairé, soit intégré lui-même dans le tableau puisqu'il n'y a pas une lumière faisant office de frontière entre *ce qui est vu* et *ce qui est regardé*). Au sujet de la scénographie « picturale » au théâtre, Denis Bablet écrit : « L'art dramatique est considéré " comme un aspect et une dépendance de l'art plastique ". La représentation, avant d'être jeu ou action, apparaît au spectateur comme " une fresque mouvante " dont le peintre est l'un des principaux artisans ⁶.»

⁶ Denis Bablet, *Le Décor de théâtre*, Paris, Edition du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 216.

En plus des oppositions de couleurs et de spatialités, la scénographie de *Re* confronte deux visions d'époques théâtrales différentes jouant aussi bien de la bidimensionnalité que de la tridimensionnalité.

2. Voyage dans l'histoire du décor de théâtre

Avec la toile premièrement, la scénographie se réfère à un temps antérieur où la peinture était le décor même du théâtre, et deuxièmement avec la grotte (volume) nous sommes propulsés à un tournant de l'histoire du décor dramatique avec la naissance de la perspective au théâtre. Au sujet de ce grand changement dans le décor théâtral, Denis Bablet développe : « Cette pratique s'explique par la volonté d'agrandir l'espace scénique : le spectateur est "un voyeur" qui découvre, au-delà du cadre, des lieux immenses, un univers sans limite ⁷. »

La présence d'une toile en tant que décor convoque également Adolphe Appia, en nous remémorant son désir d'abolition de la peinture au théâtre, pour un retour à l'acteur en tant qu'œuvre d'art vivante. Car pour lui, la peinture et la réalité scénique, l'espace tridimensionnel donc, sont incompatibles. Il argumente cette incompatibilité en trois points : son premier argument est que le fait de remplir un espace scénique en trois dimensions, est contraire aux règles de l'art pictural. Il affirme ensuite que le théâtre, avec tout ce qu'il a de réel, dénonce l'artificialité de la peinture. Enfin, il dénonce la co-présence du corps plastique et physique, affirmant que la présence de l'acteur empêche l'effet de l'illusion picturale. Appia s'explique au sujet de l'affranchissement du théâtre et de la peinture : « Le signe n'est pas un élément vivant du spectacle, il ne concerne pas directement l'action dramatique, les indications qu'on offre à notre vue sont fréquemment superflues, initiales et dangereuses. [...] C'est le principe même de la peinture qui s'oppose à son emploi sur la scène. L'art dramatique n'est un art, dans la force littérale du terme, qu'en renonçant à la peinture ⁸. » Ce dernier ira jusqu'à dire : « Notre mise en scène moderne est tout entière esclave de la peinture ⁹. » Selon Appia donc, l'élément scénographique de *Re*, la toile peinte,

⁷ Denis Bablet, *Le décor de théâtre*, Paris Edition du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 30.

⁸ Adolphe Appia, *Comment réformer notre mise en scène*, Berne, 1986, p.246.

⁹ *Ibidem* p. 347.

serait en rupture totale avec le jeu des acteurs. Mais selon moi, la co-présence des corps plastiques et physiques dans cette pièce révèle tout, tant les acteurs que les œuvres car ils sont tous tout à fait *autonomes*. Mais ils ne se font pas de l'ombre, au contraire, ils se font échos. Pour réfuter les trois arguments d'Appia, qui sont donc, le principe de l'espace (cadre) de l'art pictural, la dénonciation des défauts de la peinture par le théâtre et la co-présence, selon lui, désastreuse des corps plastiques et vivants, je me permettrai de citer Luc Bourcis et Marcel Freydefont. Pour l'espace premièrement : « Un art peut, on le sait, excéder l'espace qui lui est alloué. De même qu'un espace donné peut-être investi par un usage qui n'a rien à voir avec la destination d'origine. Et ce qui est établi peut-être remis en cause en raison de la sclérose, réactivant le cycle instituant-institué. A l'espace dédié, confiné, cloisonné s'oppose l'espace investi, débordé, traversé¹⁰. » Pour la dégradation de la peinture au théâtre ensuite, « l'œuvre en tant qu'œuvre n'est pas essentiellement de communication. Or, l'enchaînement transversal des arts est du même type que l'imitation verticale de la nature par l'art. Donc une œuvre qui enchaîne sur l'autre la parachève, la conduit à la perfection à sa fin¹¹. » Comme quand, par exemple, lors d'une chorégraphie de *Re*, dont je reparlerai plus loin, les personnages font des mouvements au sol, comme des sorte de phoques échoués, et ce devant le tableau du bord de mer : ces gestes des danseurs ont comme donné vie à la toile. Cet exemple met permet de répondre au troisième argument d'Appia au sujet de l'élément plastique mis côte à côte avec le corps des acteurs : Les corps vivants des comédiens prolongent l'œuvre plastique et au lieu de dénoncer sa « facticité », lui donnent vie.

3. Des arts côte à côte

On peut finalement remarquer que sur la scène, il y a deux représentations de montagnes mais sous formes, supports, différents. Le premier est un objet plastique et le second une toile peinte. Dès les premières secondes du spectacle, nous constatons donc la mise en tension de deux arts sur le plateau : la sculpture et la peinture. Ici, la sculpture peut

¹⁰ Luc Bourcis et Marcel Freydefont, *Arts de la scène, scènes des arts volume 1, Espaces et frontières des arts : territoire, scène, plateau, Etudes théâtrales*, n27, Louvain-la-Neuve, 2003, p.122.

¹¹ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.99.

être vue comme la continuité de la peinture, avec d'un côté la montagne, et de l'autre, la mer. La vision de la toile figurant un bord de mer montagneux est ainsi contaminée par la présence réelle d'une sculpture faisant office de rocher, et vice et versa. Déjà la scénographie porte donc en elle-même la volonté des deux artistes, François Gremaud et Denis Savary, de mélanger art théâtral et arts plastiques. Dans un dossier de presse concernant l'œuvre de Savary, un journaliste s'exprime à propos de la scénographie de ce dernier pour le spectacle *Simone two three four*: « Appréhendé à la manière d'une scénographie muséale, Denis Savary joue au théâtre : les éléments se juxtaposent, se répondent de façon incongrue sans jamais pour autant manquer de justesse¹². » Au commencement de la pièce, tout dans *Simone two three four*, chaque élément du décor de *Re* est une fin en soi, il est un objet achevé, une œuvre à lui tout seul. Le principe du socle en pneus est par ailleurs repris de façon autonome par Denis Savary, puisqu'il est à présent exposé dans un musée (Galerie Medamothi, Suisse).

¹² http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-savary.pdf, dossier de presse de la galerie Xippas, Paris.

CHAPITRE III – Réjouissances

1. Accueil des visiteurs

Arrivent sur le plateau cinq comédiennes (Tiphany Bovay-Klameth, Catherine Büchi, Michèle Gurtner, Léa Polhammer, Emanuelle Ramu) et deux comédiens (Thomas Kohler, Pierre Misfud). Ils portent un t-shirt, chacun d'une couleur différente, une perruque brune et longue, ils sont en culottes et sont affublés de faux derrières. Ces costumes grotesques semblent incomplets. Ils donnent l'impression que les acteurs sont en train, ou sont sur le point, de faire quelque chose. Entre un visiteur, interprété par François Gremaud. Il porte une structure sur ses épaules, une sorte de sac à dos portant des verres à boire. J'ai appris par la suite qu'il s'agissait d'une référence directe à des gravures de Nicolas Larmessin (1640-1725) représentant des personnages habillés avec différents éléments, outils, de leur propre métier. Le metteur en scène de *Re* s'explique : « Denis souhaitait que les comédiens portent sur eux-mêmes les éléments de la scénographie. Ce principe Denis l'avait déjà exploré, puisqu'il avait créé des sculptures en s'inspirant de gravures de Nicolas de Larmessin ¹³. » Dans *Re* le costume de Gremaud est composé de verres vides.

Les sept personnages accueillent alors le visiteur avec un chant de bienvenue. Après quoi, ils situent les différents objets de la scénographie dans l'espace en les nommant : « Là c'est la plage ». Je vois dans ces actions de paroles, une référence inversée aux œuvres du peintre surréaliste René Magritte (1898-1967). La plage est bien une plage, nous ne sommes pas ici dans une trahison des images comme dans les peintures de Magritte où une pipe n'est pas une pipe et où une pomme n'est pas une pomme... Le fait de confirmer que la plage est la plage, annule la représentation du tableau qui la symbolise, et elle devient alors, une véritable plage. Par l'action de parole (nomination des objets), les comédiens changent l'œuvre picturale en une œuvre théâtrale, puisqu'elle devient réalité de plateau ; et que le spectateur comprend (accepte) ce changement de code de lecture. Dans un spectacle de Denis Guenoun *L'Eneide*, ce dernier démarrait la représentation sur une scène vidée de tout et disait au public : « Dans mon dos, il y a la mer Egée ». Il s'établissait alors un pacte entre le

¹³ Entretien avec François Gremaud, mars, 2013, cf. annexe, p. 42.

spectateur et le comédien : Ils concédaient ensemble de l'existence d'un décor, voire d'une réalité.

2. La ronde

Après avoir nommé les éléments constitutifs de la scénographie, les personnages de *Re* se mettent à former une ronde. Des rires dans le public se font immédiatement entendre. Les comédiens se tiennent en cercle, immobiles. Les mains sont en l'air et ne se touchent pas, ce qui donne une impression de mouvement à cette ronde figée, comme si elle tournait. Les jambes sont un peu pliées, ce qui apporte une impulsion aux postures des corps et de ce fait, accentue l'impression de mobilité. La vision de cette ronde me frappe, me surprend et m'intrigue. C'est vertigineux. Dans *La partition du visible*, Jean Lauxerois et Peter Szendy expliquent de façon pertinente ce qui m'a troublé à cet instant de la pièce : « L'image est rappel, commémoration de ce dont elle est l'image. [...] Ainsi, elle ouvre un monde, un espace et un temps qui viennent interrompre le cours du monde actuel de l'espace et du temps. [...] Ainsi, venant interrompre le cours du temps et de l'espace, la forme est un événement¹⁴. » C'est alors qu'elle se formait sous mes yeux, que l'œuvre d'origine à laquelle cette ronde faisait référence, me revient soudainement en mémoire : *La danse* de Matisse. Un tableau du début du 20ème siècle. Cette peinture est composée essentiellement de bleu, d'orange, et de vert, et représente cinq individus, nus, formant une ronde dansée. Bien que sur le plateau, les personnages ne sont pas cinq mais sept, et qu'ils ne sont pas entièrement nus, les postures et les couleurs de leurs costumes me font clairement repenser à l'œuvre. Comme beaucoup d'autres spectateurs, j'ai ri instantanément à la vision de la ronde des personnages de *Re* car, premièrement, j'ai eu un grand plaisir à avoir reconnu le tableau de Matisse, et deuxièmement, la réalité du plateau rend tout à fait justice à l'œuvre originelle: les personnages sont un peu maladroits, un peu idiots, et semblent être afférés de façon tout à fait acharnée, et ce avec un plaisir immense, à tourner en rond. « Si un ensemble de personnes rit d'un geste distrait, il passe en elle un courant intense de communication. Chaque existence isolée sort d'elle-même à la faveur de l'image trahissant l'erreur de l'isolement figé. Elle sort d'elle-même en une sorte d'éclat facile, elle s'ouvre en même

¹⁴ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.119.

temps à la contagion d'un flot qui se répercute, car les rieurs deviennent ensemble comme les vagues de la mer, il n'existe plus entre eux de cloison tant que dure le rire, ils ne sont pas plus séparés que deux vagues, mais leur unité est aussi indéfinie, aussi précaire que celle de l'agitation des eaux¹⁵ ». Comme le décrit ici Georges Bataille, dès « l'évènement » de la ronde, dans mon souvenir de sensations, le public ne fait plus qu'un.

¹⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.



Re, François Gremaud, 2012



La danse d'Henri Matisse, 1909

CHAPITRE IV – Responsabilité

1. Initiation

Les personnages décrivent ensuite une partition chorégraphique au visiteur (développent une suite de mouvements) qu'il semble que le visiteur devra reproduire par la suite. Ils font en fait une interprétation personnelle de chaque étape de cette marche à suivre. (Il y a quelque chose à faire qui semble complètement écrit mais qui laisse place à l'interprétation particulière de chacun) . Cette scène est pour moi un hommage même au théâtre : Ces œuvres que l'on doit porter en tant que comédiens sont souvent écrites, mais nous avons et devons avoir la liberté de se les approprier pour mieux les révéler au final.

2. La représentation théâtrale

Après l'initiation à la danse, un des personnages prend un verre qu'il va chercher dans l'installation du visiteur (étagère à verres ambulante) et le désigne comme étant « l'instant présent ». Cette métaphore nous ramène dans l'espace surréaliste de Magritte ; un verre n'est pas un verre dans *Re*, il est l'instant présent. Les protagonistes forment ensuite un cercle autour de ce verre et se mettent à faire de la poésie rimée et improvisée. Hommage au théâtre encore une fois : théâtre qui ne peut être joué, ni avant, ni après, mais dans le présent de la représentation. C'est là la vraie poésie de l'art théâtral. Comme l'expliquent les philosophes Jean Lauxerois et Peter Szendy : « La poésie est un art de l'action, de l'action de ce qui se transmet au présent¹⁶. » Le présent est d'autant plus accentué ici car les rimes qu'inventent les comédiens sont composées instantanément, au moment même où elles sortent de leur bouche. La spécialiste en théâtre, Anne Ubersfeld, écrit à ce sujet: « Le théâtre est ce qui par nature, nie la présence du passé et du futur. L'écriture théâtrale est une *écriture au présent*¹⁷. » En effet, le théâtre ne peut se jouer qu'au présent car il est contenu dans l'instant unique de la représentation.

Si, dans ce spectacle, l'instant présent est représenté par un verre, le spectateur peut déduire, alors que l'installation que portait le visiteur au début de la pièce, est en fait un

¹⁶ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.99.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996, p.159.

cumul d'instant, et que cette somme d'instant représente une sorte de vécu, un bagage. Ce bagage serait-il celui d'un visiteur ou peut-être d'un spectateur, qui viendrait dans ce théâtre avec son passé sur le dos, se remplir de nouveaux instants présents ?

Durant cette première scène de *Re*, un nom est scandé plusieurs fois : Alma, Alma, Alma... Un nom qui, au moment où je l'entends, reste pour moi sans réponses aucunes. Je cite ici Hans-Thies Lehman, qui pour moi résume tout à fait ce que le public pourrait vivre après une représentation de *Re* : « Le spectateur de théâtre post-dramatique ne se retrouve pas appelé à une intelligence immédiate et dans l'instant, mais à un enregistrement ajournant des impressions sensorielles de l'esprit d'une attention également flottante¹⁸. » Effectivement, *Re* nous offre des sensations fulgurantes et momentanées, puis nous invite par la suite, je trouve, à donner une intelligence à ces mêmes sensations, en partant à la recherche de ce qui les avaient provoquées.

¹⁸ Hans-Thies Lehman, *Le théâtre post dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

CHAPITRE V – Résistance

1. Costumes

Tous les personnages, excepté le visiteur, enfilent des costumes qui se trouvaient devant la toile de bord de mer et qui étaient préalablement disposés en une forme de pieuvre, installée devant la toile de bord de mer et qui encore une fois, contamine et prolonge l'espace du tableau, afin de le faire ressortir de son cadre. Les vêtements sont des combinaisons poilues composées de faux seins. Une fois que ces tenues sont enfilées, les spectateurs comprennent l'utilisation des fausses fesses de la première scène, qui n'étaient pas anodines, puisqu'elles étaient en réalité un élément du costume de la deuxième partie de la pièce. L'habit des personnages est à présent complet/complété.

Après avoir recherché l'origine de ces tenues poilues, j'apprends qu'elles sont des répliques de la poupée d'Oskar Kokoschka. Un artiste autrichien de la fin du XIX^{ème} siècle qui avait été tellement affecté par sa rupture avec son amante et compositrice, Alma Malher, qu'il passa commande auprès d'une marionnettiste, afin de créer une poupée à l'effigie de son amour perdu. Son souhait était que cette poupée soit « l'exacte » réplique d'Alma. Une fois finie, il trimballa sa marionnette partout avec lui à la manière d'une mascotte. Après quelques mois de vie commune, Kokoschka trancha la tête de la fausse Alma lors d'une fête très arrosée. En la découvrant, je tombe immédiatement sous le charme de cette histoire, car elle se rapprochait de ma démarche de travail qui consiste notamment à matérialiser des obsessions par le biais de moyens artistiques. Je pense alors à Oskar Kokoschka tentant de reproduire son ex-compagne Alma Malher au plus proche de la vision qu'il avait de cette femme et des souvenirs sensoriels qu'il lui en reste:

S'il vous plait, écrivez-moi pour me dire si c'est réussi et à quel état de perfection tout est parvenu : les cheveux blond vénitien, la forme de la tête à la fois agréable, plaisante et géniale, les mains et les jambes gracieuses et fermes aux articulations sûres ; je vous en conjure pour l'éternité au nom de votre créativité artistique ; assurez-moi que vous avez réussi à concrétiser cette peau de pêche lumineuse dans laquelle je vois en pensée la désirable bien aimée enveloppée depuis longtemps. Et que les traces terre-à-terre qui procèdent des méthodes de réalisation soient anéanties par d'heureuses trouvailles de l'humeur créatrice

*érotique, ou transformée en un nouvel enrichissement du bonheur et de la volupté*¹⁹.

Cette lettre dédiée à Hermine Moos, la marionnettiste chargée de créer la poupée Alma, montre bien l'importance de la matérialisation de l'obsession par Oskar Kokoschka, et de la réjouissance qu'il y trouve.

2. Influences de l'Œuvre de Denis Savary sur le travail de François Gremaud

Après un chant rappelant un rituel et une balance lumière qui plonge les spectateurs dans le noir, donnant pleinement à la scène son impression de tableau, les personnages velus que j'appellerai dès à présent « les Alma », amorcent des pas de danse. En repensant à cette scène après mes découvertes sur l'histoire Kokoschka-Mahler, je peux constater que la poupée d'Oskar Kokoschka a été non seulement multipliée par sept, mais qu'en plus, elle est ici en mouvement. J'apprends que ce procédé de duplication d'Alma, après celui d'Oskar Kokoschka, a été reproduit par le plasticien et scénographe Denis Savary. En effet, lors d'une exposition à la Ferme du Buisson en 2010, ce dernier avait déjà multiplié la poupée Alma par quatre et avait ensuite suspendu ces reproductions au plafond grâce à des fils (marionnettes) puis les avait disposées en cercle. Les postures de chacune des poupées rappelaient des mouvements dansés. Quand je vois une photographie de cette œuvre de Savary appelée *Carrousel*, une image me vient immédiatement à l'esprit et avec elle le souvenir de la ronde de *Re : La danse* de Matisse. Effectivement, les poupées de Denis Savary sont nues et forment un cercle dansé, exactement comme dans le tableau d'Henri Matisse. Pour cette exposition, l'idée du plasticien était de s'approprier des œuvres d'art d'autres artistes et de les recréer à sa manière. Démarche se rapprochant fortement de celle de Gremaud et de la mienne.

Je remarque que le travail de François Gremaud est effectivement très influencé par celui de Dennis Savary. En effet, en me renseignant plus avant sur le travail du plasticien, je découvre une vidéo où un groupe d'individus font une chorégraphie quelque peu maladroite, devant une toile peinte de bord de mer. La similitude entre *Re* et cette vidéo filmée par Savary à l'âge de treize ans lors d'une soirée de gymnastique annuelle, est frappante ; d'autant plus que ce film est un plan séquence avec un cadrage en plan fixe dans

¹⁹ Oskar Kokoschka, *Lettres à Hermine Moos 22.7.1918 - 6.4.1919*, Genève, Eliane Vernay, 1988.

lequel s'inscrivent des personnages dans une action unique et en temps réel, exactement comme *Re*.



Carrousel, Denis Savary, Ferme du buisson 2011

3. Danses et chansons

Au fur et à mesure que la chorégraphie des Alma avance, différentes références à des pièces dansées apparaissent. Des figures sont reprises des danses libres de François Malkovsky (1889-1982), chorégraphe ayant élaboré des mouvements axant sur le thème de la liberté et de l'idéal. Étonnamment, ces mouvements sont eux-mêmes issus du monde de l'histoire de l'art, puisqu'ils sont directement inspirés de figures sculpturales antiques. Coïncidence d'autant plus frappante que ces chorégraphie de Malkovsky, peu connues du public, ont été remises en lumière par deux chorégraphes contemporains : François Chaignaud et Cecilia Bengolea . Ils disent à ce sujet : « L'oubli dans lequel est tombé cet artiste pionnier nous a procuré l'impression grisante – que doivent ressentir des archéologues qui exhument de nouveaux sites – de découvrir des patrimoines insoupçonnés. Notre projet est de s'emparer de ces danses afin d'en inventer nos propres interprétations ²⁰. » Je trouve que la démarche de ces deux chorégraphes se rapproche de celle de François Gremaud ; car en ressortant des œuvres du passé, ces artistes nous donnent la chance de redécouvrir ces mêmes œuvres, peut-être oubliées, et peut-être même pour certains, de les découvrir tout court.



Danses libres, Cecilia Bengolea et François Chaignaud, 2012

²⁰ <http://plastiquedanseflore.com/CECILIA-BENGOLEA-FRANCOIS.html>

Apparaît aussi dans la chorégraphie des Alma, un hommage au boléro de Maurice Béjart (1927-2007), dont la partition dansée, jouée en 1960, est reprise à l'identique. Dans la pièce de Béjart, un danseur se retrouve en hauteur sur une scène circulaire. Dans *Re*, ce sont les socles de pneus qui sont utilisés pour faire office de piédestal. Le support est sans doute bien plus petit que celui de la scénographie de Béjart, mais il fait totalement écho à ce dernier, grâce à sa forme ronde. Si le ballet est connu du spectateur, l'analogie entre le boléro de Béjart et celui des Alma se crée naturellement et de façon très surprenante dans la tête du spectateur, et ce grâce à la musique premièrement, le Boléro de Ravel ; à la « nudité » des corps ensuite ; au pas de la chorégraphie et finalement ; à la sensation de hauteur amenée par l'utilisation du socle. On se rend compte qu'en prenant uniquement quelques lignes, éléments clairs, de l'œuvre initiale, la reconnaissance chez le récepteur se fait instantanément. Un plaisir se crée alors, tant dans la salle que sur le plateau : premièrement pour celui qui *reconnaît* et ensuite pour celui qui *est reconnu* dans son imitation. Car si l'œuvre originelle a été retrouvée, l'hommage qui lui est rendu est accompli : l'imitation est la plus grande preuve d'admiration, dit-on.

Au cours de la chorégraphie du Boléro, le spectateur s'aperçoit que la première partie de la pièce, où les personnages expliquaient tour à tour au visiteur la marche de ce qui allait suivre, visait à l'explication de la méthode servant à recréer les pas de cette danse, qu'ils allaient effectuer en deuxième partie de la pièce. Les comédiens portaient donc la responsabilité de la transmission des pas de la chorégraphie (action centrale) de la pièce.

Au milieu de la danse des Alma, les personnages fredonnent à nouveau des chants allemands dont l'un d'entre eux est un lied d'Alma Mahler, composé sur un poème de Gustave Falke. Cette action théâtrale ajoute donc à ce lied, qui antérieurement mélangeait déjà deux arts différents qui étaient la poésie et la musique, un troisième art - celui de la danse.

4. Hommages

A un moment de *Re*, les Alma se retrouvent assises sur les socles en pneus. Cette image est premièrement une référence directe à une poupée créée par Denis Savary en 2007, qui avait été elle-même assise sur un socle pour l'exposition. (L'action de faire assoir les personnages sur les pneus forment également un mixage de différentes œuvres de Savary : *Alma* et l'installation des pneus). Deuxièmement, je vois dans cette image un renvoi à l'art sculptural puisque les socles, mobiles, font tourner les Almas (qui sont à l'origine des objets plastiques). Comme le spectateur ne peut pas tourner autour de la sculpture, comme il le ferait d'ordinaire dans un musée, dans ce théâtre, c'est la sculpture elle-même qui se met à tourner.

Quand la danse se termine, les Alma chantent une dernière fois. C'est un au revoir au visiteur. Il reprend alors son sac à dos et avant que la lumière ne disparaisse sur le plateau, le motif du chant de bienvenue du début de *Re* est repris, mais ses paroles sont modifiées : elles souhaitent cette fois un au revoir chaleureux au visiteur. Au revoir qui est peut-être adressé aux spectateurs-visiteurs également...

CHAPITRE VI – Retour à l'origine

1. La grotte de *Re*

A la fin de la pièce, une question restait en suspens, celle de l'origine et de l'utilité de la grotte pailletée sur le plateau. J'ai assez vite compris que sa fonction principale était de cacher un grand piano à queue qui survenait au trois-quarts de la pièce. Mais j'ai surtout vu que ce camouflage avait été l'opportunité pour Denis Savary et François Gremaud de créer un objet plastique pour l'occasion. Cette grotte a été directement inspirée d'une caverne où la comédienne Sarah Bernhardt aimait, dit-on, répéter ses textes. La grotte de *Re* fait aussi référence à une œuvre célèbre de Jean Tinguely *Le Cyclop* (1987). Une sculpture située dans les bois-des-pauvres à Milly-la-Forêt, imbriquée à quatre chênes centenaires qui font partie intégrante de l'œuvre. L'une des caractéristiques principales de cette sculpture est que sur la tête de ce cyclope sont disposés des milliers d'éclats de miroir qui réfléchissent les mouvements naturels des autres arbres.



Intérieur de la grotte de la scénographie de *Re*, Denis Savary, 2012

« La scène doit permettre l'exposition – c'est un miroir²¹. » Je m'aperçois alors que dans cette grotte, dont la fonction première et idiote, était de cacher un piano, se cache en fait la synthèse même de *Re*. Premièrement, elle fait référence au théâtre et au plaisir de la répétition avec Sarah Bernhard et deuxièmement, avec Tinguely, elle se réfère à une œuvre elle aussi créée à partir d'éléments préexistants (les arbres) et qui dans sa finalité en reproduit et en reflète beaucoup d'autres, tel un kaléidoscope. Cette grotte est le cœur de la pièce, elle recouvre la source même de la naissance de *Re*. C'est d'ailleurs dans les grottes que sont nés les premiers arts picturaux avec les peintures rupestres... Denis Bablet résume bien le principe de la pièce de théâtre *Re*, invitant à la recherche des œuvres référentielles de sa réalisation : « Redonner au théâtre sa dignité d'art, c'est en refaire un phénomène de culture, un art vivant qui participe au développement et à l'enrichissement des autres arts, qui ne soit pas en retard sur eux par ses moyens d'expression et ses facteurs stylistiques, et s'intègre à leur évolution²². » Pour aller dans le sens de Bablet, j'affirmerai que *Re* a été pour moi, comme je le suppose pour beaucoup d'autres spectateurs, un enrichissement culturel.

2. La matrice

Trouver l'origine de la grotte me remet en mémoire une photographie montrée dans un catalogue offert après la représentation de *Re*. Sur l'image nous voyons l'entrejambe (factice) de l'une des Alma. A cette vision, je n'ai pu m'empêcher de repenser à l'origine du monde de Courbet (1866). Ce tableau provocateur réalisé (1866), représente le sexe et le ventre d'une femme allongée nue sur un lit, les cuisses écartées. Il avait fait scandale à l'époque, non parce que l'on y voyait un sexe de femme en très gros plan, mais parce que ce sexe était poilu. Les sexes féminins étant jusqu'alors soit dissimulés, soit imberbes. Je repense et reviens alors sur toutes les représentations de Vénus que j'ai pu voir lors de mes recherches pour mon solo, et je comprends que de rajouter des poils sur ma reproduction

²¹ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.90.

²² Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre*, Paris, Edition du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 230.

scénique de Vénus, était totalement l'effet que je recherchais : salir cette image de perfection féminine.



Vue du sexe d'un des costumes Alma du spectacle *Re*

Re m'a donné cette pleine conscience que des créations artistiques, que l'on qualifie souvent d'instinctives et insolites, sont souvent plus réfléchies qu'elles n'y paraissent. Que ce qui peut sembler « idiot », comme de danser en habit poilu, de se tenir simplement les mains en cercle, ou de construire une grotte pour cacher un piano, peut se révéler être un acte chargé, cultivé, et cultivant.

CONCLUSION – *Venus im Pelz*

Pour mon second travail autonome présenté dans le cadre de ma troisième année, j'ai souhaité continuer ma démarche artistique visant à démarrer le travail de création avec une œuvre d'art préexistante et obsessionnelle. J'étais en adéquation totale avec la pensée de François Gremaud : « Sans obsessions, je suis perdu et il devient délicat pour moi de faire de l'art, car il n'y a plus de quête²³ ». Cette fois-ci, pour mon deuxième travail de recherche, mon idée fixe se portait, ainsi qu' Oskar Kokoschka, sur Alma Mahler, et plus particulièrement sur sa reproduction. C'est dans ce travail appelé « parcours libre » et que j'ai intitulé *Venus im Pelz* (la Vénus à la fourrure), que j'ai pu matérialiser la fascination que j'avais pour cette poupée et ainsi rendre un hommage à *Re*, qui me l'avait faite redécouvrir. Lors de la représentation en octobre 2012, je suis entièrement recouverte de poils. Derrière mon costume, il y a Alma, et il y a *Re*. La réaction du public me surprend : ce costume que je trouvais réellement esthétique et beau – fait rire. Je me rends immédiatement compte que le résultat de la réalisation de mon fantasme n'était pas ce à quoi je m'attendais, car il apparaissait comme grotesque. En moi raisonne alors la réaction d'Oskar Kokoschka lorsqu'il reçoit de la marionnettiste Hermine Moos, les premières ébauches de sa poupée:

Et maintenant, qu'allons-nous faire ? Je suis sincèrement épouvanté par votre poupée, bien que depuis longtemps je fusse prêt à prendre la mesure de la distance entre mes fantasmes et la réalité, contredit en trop de choses par ce que j'exigeais d'elle et espérais de vous. L'enveloppe extérieure est une fourrure d'ours blanc qui pourrait être l'imitation d'une descente de lit en grizzli hirsute, mais n'aura jamais la souplesse et la douceur d'une peau de femme, alors que nous avons toujours mis au premier plan l'illusion du toucher. [...] Toute l'histoire s'effondre comme un paquet de chiffons [...]. Et le travail de couture est si négligent à tous les endroits où s'arrêtent les poils que les bouts de matériau apparaissent comme fixés provisoirement, c'est tout à fait contraire à notre accord, de même que j'ai déjà senti quantité d'épingles et de fils de fer, alors que je demandais une fabrication si solide et si discrète que je puisse y puiser une certaine illusion : j'y suis cruellement attaché, sans savoir ce que désormais il doit en advenir²⁴.

²³ Entretien avec François Gremaud, mars, 2013, cf. annexe, p. 43

²⁴ Oskar Kokoschka, *Correspondance-fétiche*, lettres à Hermine Moos, Genève, éditions Éliane Verna.

C'est alors que je prends conscience que l'œuvre même de Kokoschka en créant cette marionnette, met en exergue l'impossibilité d'une représentation idéale. Pensée qui se vérifie d'autant plus au théâtre avec *l'effet de réel*, car la vision concrète des poils est reçue de manière répulsive et la disproportion du costume donne un effet de monstruosité. Je comprends tout à coup que la reproduction d'un rêve en général, ou même d'une réalité (subjective), est toujours impossible. En recréant le costume d'Alma de François Gremaud, je déçois. C'est bien cela qui va créer cet effet sur le spectateur car il est comme attendri. Cette prise de conscience me conforte encore plus dans ma volonté de recherche autour des beaux-arts car l'échec dans la reproduction est justement ce qu'il y a de plus beau au théâtre et c'est peut-être lui qui nous donne l'envie de revoir, ou de recommencer... Au sujet du revoir, je me permets de citer une fois encore Jean Lauxerois: « Nul regard de spectateur ne peut s'approprier le rythme de l'apparaître ; et lorsqu'on revient voir un tableau une deuxième, troisième fois, le rythme de l'apparaître n'est plus tout à fait – ou parfois plus du tout – le même, il change et, changeant, il me dessaisit de moi-même, me désapproprie de moi-même. Je ne suis plus moi, je ne suis que regard, et ce regard appartient chaque fois, à l'apparaître, à la forme-événement auxquels j'assiste toujours de nouveau, mais jamais à l'identique²⁵. » Ces pensées expriment le revoir de la peinture, mais je trouve qu'elles peuvent s'appliquer au théâtre. Et j'ajouterai qu'au théâtre, le regard (du spectateur), à chaque fois différent donc, modifie également l'apparaître du comédien dans son jeu et sa réflexion artistique. (Comme lors de la remise en question de ma création lors de mon parcours libre.)

²⁵ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.120.

Je vous le demande [...] qu'allons-nous faire ? Comme cela revient à envisager une nouvelle confection et que, franchement, je ne vous crois pas capable de cette patience d'après l'essai précédent, je ferais mieux d'y renoncer complètement. Vous apprécierez mieux la vérité comme une obligation de ma part, je crois, que si je parlais autrement. Si j'ai fait plus confiance à votre main et à votre imagination [...] c'était parce que vous m'avez toujours assuré que vous me compreniez jusqu'au bout et que vous vous chargiez de tout.

Alors comment réglons-nous cette affaire et qu'en pensez-vous ? Répondez vite, je vous prie et de tout coeur,

Votre Oskar Kokoschka²⁶.

La réception du public, le rire, provoque donc en moi ce jour-là une grande surprise et m'amène à revoir ma proposition. Je comprends qu'en me débarrassant de l'intimidation des œuvres m'ayant nourries, une émancipation s'est effectuée : mon costume est devenu un objet nouveau ; rattaché bien-sûr à l'histoire d'Alma et à l'histoire de l'art , mais il a été totalement incorporé dans mon travail. Incorporé pour se libérer.

Je peux redire que *Re* m'a éclairée sur mon propre travail et m'a surtout aidée à en rendre compte : en émancipant l'Alma de Kokoschka, je me suis rendue compte que durant mes différents travaux autonomes à la Manufacture, j'avais peut-être émancipé la/les femmes... Venus premièrement, en lui donnant vie sur la scène. Et Alma Malher ensuite. Car, en effet, en métamorphosant cette « poupée » du créateur Kokoschka, je l'ai placée sous une autre lumière : elle était recréée cette fois-ci à partir d'un point de vue féminin. Par ce point de vue de femme, j'ai libéré Alma de la vision masculine qui l'avait (ré)inventée en une femme *objet* - en y ajoutant ma réflexion (vision) de jeune femme comédienne-créatrice. Dans mes différents travaux, j'ai finalement tenté d'émanciper ces muses obsessionnelles de leurs créateurs mâles, car effectivement, toutes ces images référentielles que j'avais de la femme, avaient bel et bien été créées - par des hommes. Je me permets de citer ici Nancy Huston, qui selon moi a tout à fait saisi ce phénomène de la capture de l'image des femmes

²⁶ Oskar Kokoschka, *Correspondance-fétiche*, lettres à Hermine Moos, Genève, éditions Éliane Verna.

par les hommes dans l'art : « Plus elles deviennent sujets, plus elles se font objets²⁷. » Nous les femmes, sommes souvent prisonnières de l'image que l'homme se fait de nous-mêmes, tant dans l'art que dans la vie, et nous perdons souvent notre essence première, celle d'avant ce *regard d'homme* : « La forme commune du regardant et du regardé peut être dissonante, contradictoire, contrariante²⁸ » .

Les réactions du public pendant mon parcours libre ont prouvé que ma position féminine sur la reproduction d'Alma Malher par Oskar Kokoschka avait rajouté à la poupée un humour qu'elle n'avait peut-être pas avant... Au sujet de l'auto-dérision féminine, Nancy Huston écrit : « [...] le bon temps de la beauté non faite de canons, *de chair*, la beauté non imprégnée du sexe des hommes, celui de la facétie, de l'autodérision [...]; c'était le temps où cela fait plaisir de s'enlaidir, pour rire ; c'était le temps d'avant le temps de l'*aimancipation*, du plus grand sérieux de la capture des hommes²⁹. » Nancy Huston parle ici de la construction et du changement de la femme à travers le regard masculin. Comme le disent Jean Lauxerois et Peter Szendy : « Les lignes de construction ne sont pas des lignes de construction des objets dans leur être-objectif ; ce sont des lignes de construction du *regard*³⁰. » Donc, en se libérant et en ignorant ce « regard masculin », ma performance était peut-être une « conception auto-dérisoire » d'une femme - vue *dans un œil d'homme*. Nancy Huston écrit aussi : « Les femmes sont capables non seulement d'être des images mais d'en produire³¹ »...

La chose dont je suis certaine, c'est que grâce à mes recherches, j'ai réussi à délivrer au moins une femme : la comédienne-créatrice que j'étais. Ici je n'ai pas échoué, je me suis délivrée de ces images obsédantes que j'avais en les redessinant sur le plateau et dans mon esprit, grâce à une démarche artistique (tout comme Oskar Kokoschka avec Alma Malher et François Gremaud avec les Alma de Denis Savary). J'ai finalement réalisé que cette même

²⁷ Nancy HUSTON, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, ACTES DUD, 2012, p.144.

²⁸ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Jean-Lizus Déotte, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Eliane Escoubas, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997, p.114.

²⁹ Nancy Huston, *op.cit.*, p.41.

³⁰ Jean Lauxerois et Peter Szendy, *op.cit.*, p.114.

³¹ Nancy Huston, *op.cit.*, p.166.

démarche, dite « déceptive », relevait malgré tout de la force de proposition, car je pouvais l'explicitier (dans le but d'échanger avec d'autres praticiens).

Je finirai ici par citer les propos de François Gremaud qui concentrent tout ce que j'ai pu ressentir lors de mes recherches et de mes créations durant ces trois années d'école à la Manufacture: « Je pense que l'art structure mon regard. J'ai l'impression que l'art offre une grille de lecture du monde. Il nous invite à aller ailleurs et aller ailleurs, c'est forcément aller plus loin que l'endroit où se trouve. A partir du moment où quelque chose nous invite à regarder ailleurs ou autrement, il y a un enrichissement. Donc l'art m'offre bel et bien un regard plus riche sur le monde. A chaque fois que je découvre un nouvel objet, ce dernier m'ouvre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible... Si l'art structure nos vies, il le fait par rebond. Je pense que l'art "ramifie" la vie. Il tisse des liens invisibles entre les éléments, comme si des racines venaient toujours tout entourer ³².»

J'ajouterai que c'est par l'art qu'on se construit et c'est également par l'art qu'on se transforme ; et aussi que sur la scène, toute œuvre prend une signification autre, ainsi qu'une place nouvelle dans nos esprits et dans nos cœurs. C'est bien de cela que je souhaiterais témoigner dans mes travaux futurs.

³² Entretien avec François Gremaud, mars, 2013, cf annexe p.43.

BIBLIOGRAPHIE

- APPIA Adolphe, *Comment réformer notre mise en scène*, Adolphe Appia, Berne, 1986 (T.II), p.347.
- ARFARA Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang SA, 2001.
- BABLET Denis, *Le décor de Théâtre*, Paris, Edition du Centre national de la recherche scientifique, 1975.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.
- BOUCRIS Luc et FREYDEFONT Marcel, *Arts de la scène, scènes des arts volume 1, Espaces et frontières des arts : territoire, scène, plateau, Etudes théâtrales*, n27, Louvain-la-Neuve, 2003.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998.
- HUSTON Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, ACTES DUD, 2012.
- KOKOSCHKA Oskar, *Lettres à Hermine Moos 22.7.1918 - 6.4.1919*, Genève, Eliane Vernay, 1988.
- LABRUSSE Rémi, *Matisse, La condition de l'image*, Paris, Gallimard, 1999.
- LAUXEROIS Jean et SZENDY Peter, *De la différence des arts, du bon enchaînement d'un art sur l'autre* de Déotte Jean-Lizus, *La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre* de Escoubas Eliane, Paris, L'Harmattan, Icran, 1997.
- LEHMAN Hans-Thies, *Le Théâtre post dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996.

Document de la 2b company :

-Dossier de presse de Re, lausanne, 2012.

-Publication (brochure) pensée pour accompagner le spectacle *Re*, 2be company, Lausanne, 2012.

Sites web :

http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-savary.pdf

<http://www.lafermedubuisson.com/Denis-Savary.html>

<http://plastiquedanseflore.com/CECILIA-BENGOLEA-FRANCOIS.html>

<http://www.2bcompany.ch/2bcompany/pro>

ANNEXE - Entretien avec François Gremaud, mars 2013

Pourrais-tu me parler du rapport plasticien/metteur en scène ? Quelles ont été les réactions des gens quand tu as démarré ta collaboration avec Denis Savary ?

Au départ, cette collaboration a été mal vue par le milieu des arts plastiques. Je ne sais pas si c'est le théâtre et sa dimension fictionnelle qui ne les intéressaient pas, ou si c'est l'image vieillotte qu'ils pouvaient s'en faire, mais beaucoup de plasticiens autour de Denis Savary, lui faisaient comprendre que ce n'était pas une bonne idée de travailler dans le théâtre, parce que selon eux, ça n'était pas de l'art. Mais quand nous avons donné la représentation de notre premier travail *Simone two three four* en 2009, beaucoup de plasticiens sont venus y assister, un peu à reculons peut-être et ont été « bluffés » parce que d'ordinaire, quand un plasticien travaille sur un spectacle de théâtre ou de danse, son travail est plutôt visuel ou entre guillemets décoratif. Dans *Simone two three four*, je pense que ce qui a frappé les gens et surtout les plasticiens, c'est que l'art existait en tant que tel, c'est-à-dire que les œuvres que Denis Savary, qui avaient été créées pour le spectacle et qui portaient de cette œuvre vivante (théâtrale) en construction, existaient vraiment en tant qu'objets d'art et cela de manière intrinsèque. J'ai l'impression qu'en fin de compte, ce qui a été déterminant pour certains plasticiens, c'était que dans *Simone two three four*, les objets plastiques se développaient dans un parcours d'espace-temps. Les critiques d'art ont été d'ailleurs surpris qu'une telle collaboration eût été possible.

Dans quelle mesure l'œuvre intégrale de Denis Savary a inspiré ton travail pour *Re* ?

Quand j'ai vu *Alma* de Denis Savary la première fois, lors d'une exposition au musée Jenisch à Vevey, je ne connaissais rien sur l'histoire de cette poupée à l'époque. Je l'ai trouvée tout simplement horrible. C'était une poupée en fourrure, terrifiante, assise sur un socle. Je ne comprenais pas pourquoi Denis avait créé cette affreuse poupée. Après quoi, je me suis renseigné sur l'histoire de Kokoschka et d'Alma Malher, mais cela n'a pas amélioré mon appréciation de cette œuvre. Il a exposé ensuite cette même poupée à la ferme du Buisson, en reproduisant *La danse* de Matisse, c'est-à-dire qu'il a multiplié Alma et il a placé ses reproductions en cercle.

Denis Savary souhaitait rendre un hommage au tableau de Matisse, motif souvent repris dans le milieu des arts plastiques, car la ronde qu'il représente est souvent utilisée comme référence dans l'installation d'objets plastique, parce que c'est un modèle d'équilibre pour le placement des œuvres. Quand j'ai vu ces Alma (*carrousel*) cette fois là, j'ai été très ému. Je les ai trouvées magnifiques et c'est précisément ce moment entre le laid et le sublime, qui m'a intrigué. Je me suis dit qu'il fallait que je travaille sur cette notion : qu'est ce que l'apparition de la beauté ?

Ce qui m'a donc influencé chez Denis Savary c'est évidemment cette ronde et c'est aussi l'autre aspect de son travail, dans lequel je me retrouve totalement, qui est la tendresse pour l'humain (en train de faire quelque chose). Pour la réalisation de *Re*, je me suis nourri de l'une de ses vidéos, *Les Charlots*, dans laquelle un groupe d'individus tentent (tant bien que mal) de reproduire une chorégraphie devant une toile peinte ; toile reproduite d'ailleurs dans la scénographie de *Re*. C'est l'aspect tendre et comique du travail de Denis qui m'intéresse. « Comique » n'est d'ailleurs pas le mot juste, en allemand on pourrait dire « komisch » qui signifie: quelque chose entre le drôle et le bizarre.

Qu'est ce qui t'as déplu puis plu chez Alma ? Comment s'est effectué le passage entre la laideur et la beauté ?

Au début, je n'avais vu que sa laideur car je la voyais à travers des préjugés. « Pourquoi représenter une femme avec des poils ? C'est dégueulasse », je me disais. Je voyais cette Alma comme un croisement entre une guenon et une femme ! Mais quand j'ai vu la deuxième œuvre de Denis Savary, *Carrousel*, qui a rendu Alma tellement humaine à mes yeux, parce qu'elle tendait vers la beauté en essayant de danser, tout comme les individus dans la vidéo des *Charlots*, elle était devenue, pour moi, accessible. Elle avait pris vie. C'est sans doute cela qui a fait que je l'ai reproduite par la suite sur un plateau, pour continuer la rendre vivante.

Pourrais-tu me parler de la structure que tu portes sur le dos dans *Re* ?

Dans *Simone two three four*, notre première collaboration avec Denis Savary, ce dernier avait imaginé et créé une scénographie *extérieure* aux comédiens. C'est-à-dire que l'imaginaire des personnages se ressentait dans la scénographie, leurs esprits étaient comme répandus sur les murs. Dans *Re*, au contraire, Denis souhaitait que les comédiens portent sur eux-mêmes les éléments de la scénographie. Ce principe Denis l'avait déjà exploré, puisqu'il avait créé des sculptures en s'inspirant de gravures de Nicolas de Larmessin, qui représentaient des personnages portant sur eux, grâce à une installation, des outils de leurs propres métiers.

Comment choisis-tu les références plastiques que tu places dans tes mises en scène?

Mes choix sont à la base de longues discussions avec Denis Savary, où on se laisse aller à faire voyager notre imaginaire. Nous passons dans des endroits très différents les uns des autres. Nous avons même imaginé par exemple, que les personnages de *Re* porteraient des costumes en forme de bateau et que le spectacle serait une sorte de bataille navale ! Bref, c'est entre les obsessions de Denis Savary et mes propres nécessités que nous parvenons à cerner des choses qui deviennent ensuite *évidentes*. Par exemple, la toile de bord de mer dans *Re*, est en fait tirée d'une vidéo de Denis Savary *Les Charlots*, que nous avons fait reproduire par une peintre de théâtre pour obtenir le décalage entre la toile de la vidéo, produite par des amateurs et la toile de *Re*, créé par une véritable artiste. Tout comme Alma qui est passée par le biais de la marionnettiste en fait... Nous trouvions intéressant de nous pencher sur les différents chemins de production (glissements des œuvres), qui sont en fait des transpositions et leur résultats scéniques. Ce qui m'a plu au départ dans la toile de la vidéo *Les Charlots*, c'est qu'elle figurait une manière dont on représentait le théâtre autrefois, avec ces grandes toiles de fond, etc...

Est-ce que l'on pourrait dire que Denis et toi créez toujours à partir d'obsessions ?

J'ai effectivement l'impression que ce qui reste dans mes spectacles, c'est la rencontre de nos différentes obsessions. Par exemple, Denis Savary tenait vraiment à cacher le piano de *Re* avec une grotte car il était omnubilé par une caverne dans laquelle la comédienne Sarah Bernard aimait à réciter ses textes et moi, j'étais ravi par la texture de la grotte qu'il m'avait proposée, car le papier mâché avec lequel il l'avait produite, me faisait penser à ces spectacles d'école où les décors sont artisanaux. Donc oui, nous démarrons la production d'un objet quand nous sommes tous les deux obnubilés par ce dernier. Cela étant dit, j'ai aussi une énorme confiance en Denis, donc il peut également arriver avec un objet qui m'est complètement étranger et qu'il place de lui même sur le plateau. C'est alors aux comédiens et à moi de créer avec cet objet plastique, ou pas. Car parfois, comme quand il y a une transplantation en médecine, il y a un rejet! Quelques fois, il y a des oeuvres qui sont totalement rejetées par le corps vivant des comédiens.

Il y a aussi des motifs qui reviennent sans cesse dans mon travail, comme le temps et l'humain au travail (le vivant). J'ai même je crois, des obsessions inconscientes parce qu'il y a des personnes qui, quand elles me parlent de mes spectacles, y voient des objets et sujets récurrents, auxquels je n'avais même jamais songé. Sans obsessions je suis perdu et il devient délicat pour moi de faire de l'art, car il n'y a plus de quête.

Est-ce que l'art structure nos vies ?

Personnellement, je pense que l'art structure mon regard. J'ai l'impression que l'art offre une grille de lecture du monde. Il nous invite à aller ailleurs et aller ailleurs, c'est forcément aller plus loin que l'endroit où on se trouve. A partir du moment où quelque chose nous invite à regarder ailleurs ou autrement, il y a un enrichissement. Donc l'art m'offre bel et bien un regard plus riche sur le monde. A chaque fois que je découvre un nouvel objet, ce dernier m'ouvre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible, qui m'offre un nouveau possible... Si l'art structure nos vies, il le fait par rebond. Je pense que l'art "ramifie" la vie. Il tisse des liens invisibles entre les éléments, comme si des racines viendraient toujours tout entourés.