

DIRIGER AVEC LE CORPS

Maxine Reys

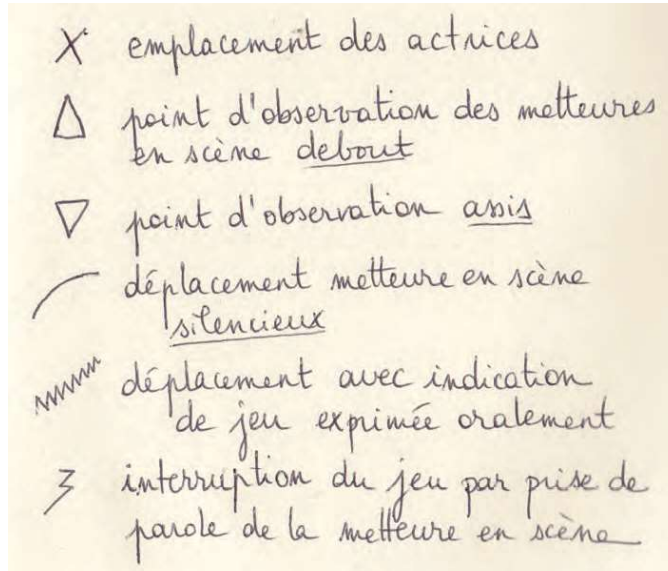


Fig. 1 Légende des croquis retraçant les parcours physiques des metteures en scène observés.

En mars 2020, alors qu'une personne de l'administration vient frapper à la porte du laboratoire de La Manufacture pour nous demander de réajuster la distance entre nos corps suite à l'apparition d'un virus, je me rends compte que c'est exactement à ce niveau-là que se cristallisent mes observations : m'étant lancée dans l'analyse des interactions entre actrices et metteures en scène au sein de la direction d'actrices⁴ pour ma recherche doctorale, je focalise une partie de mon attention sur la distance entre les corps présents en salle de répétition. Comment s'approche-t-on de l'autre ? À qui appartient cet espace au centre qui semble être alternativement habité par les corps des actrices et des metteures en scène ? Comment le corps de la metteure en scène, généralement invisible au moment des représentations, participe-t-il au processus de création ?

« La création passe volontiers par des voies qui échappent au langage commun »², écrit Rodrigo Scalari en s'intéressant à la place du non-dit dans les pratiques de direction d'actrices. Les carnets de répétition et les observations du travail de mise en scène, en vue de mieux comprendre la genèse d'une œuvre, s'attachent généralement à la description des indications scéniques exprimées oralement. On a accès par exemple à des retranscriptions sténographiques des cours de Jovet ainsi qu'à de nombreuses heures d'enregistrement de cours donnés par Chéreau, on connaît les carnets de répétition d'Eloi Recoing, le journal de bord d'Odette Aslan sur les répétitions des *Trois sœurs* de Tchekhov. Mais la présence de la metteure en scène en tant que corps physique partageant un même espace que les actrices est peu thématisée, quand bien même de nombreuses indications passent par le non-verbal, ce que l'anthropologue Edward T. Hall appelle « la dimension cachée »³.

À Montevideo en août 2020, dans le cadre du projet de recherche « Être et jouer – systèmes de l'acteur contemporain »⁴, je mets en place une grille d'observation des interactions verbales et non-verbales entre metteures en scène et actrices. Ne comprenant pas bien l'espagnol et ne pouvant donc pas mener une fine analyse du langage, je choisis de porter mon attention sur les corps, afin d'élucider la question suivante : la situation du corps de la metteure en scène dans l'espace de répétition a-t-elle une incidence sur le jeu ? Je pars alors de l'hypothèse que l'observation des distances entre les corps peut servir d'outil méthodologique permettant d'analyser les différentes pratiques de la direction d'actrices. À main levée, je décide de retranscrire l'ensemble des déplacements des trois metteures en scène observés⁵, Laurent Berger, Gabriel Calderón et Santiago Sanguinetti, pendant une heure de direction d'actrice ayant comme support un texte dramatique. La lectrice trouvera ci-dessous la légende des dessins [fig.1] dont la méthodologie est vouée à évoluer et s'approfondir au fil de mes observations :

Chez Santiago Sanguinetti [fig. 2], le parcours physique est régulier : il s'approche des comédiennes pour donner une indication, puis retourne silencieusement à sa zone d'observation, à une distance d'environ huit mètres. Laurent Berger [fig.3] multiplie les points de vue, les lieux d'énonciation et d'observation ; on lit une alternance entre une grande proximité et des moments d'éloignement (5 à 10m). Gabriel Calderón [fig. 4] alterne entre l'aire de jeu des actrices qu'il traverse tout en donnant des indications, et une position d'observation fixe (à 5m de distance des comédiennes) qu'il rejoint régulièrement et depuis laquelle il interrompt le jeu pour donner de nouvelles indications. Les dessins mettent en lumière deux points essentiels des pratiques de la direction d'actrice :



Fig. 2 Parcours physique de Santiago Sanguinetti, travail sur «El gato de Schrödinger» avec 2 acteurs. Hall de la bibliothèque nationale, Montevideo, août 2020.

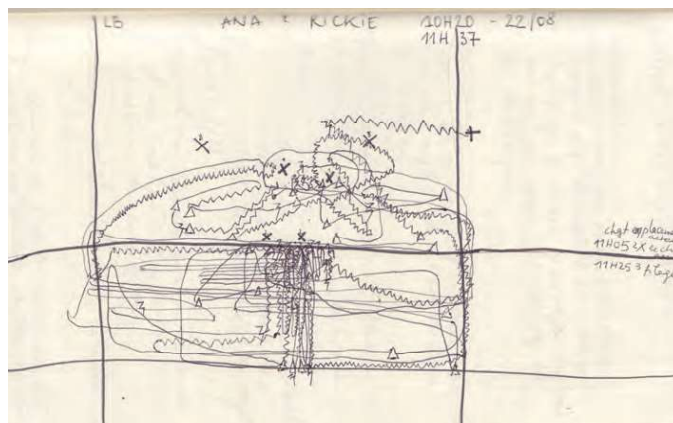


Fig. 3 Parcours physique de Laurent Berger, travail sur «Richard III» avec 1 acteur et 1 actrice. Hall de la bibliothèque nationale, Montevideo, août 2020.

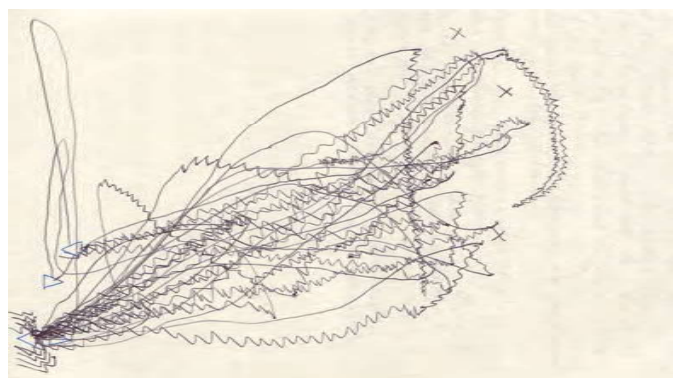


Fig. 4 Parcours physique de Gabriel Calderon, travail sur «Phèdre» avec 2 actrices et 1 acteur. Petite salle de répétition du Théâtre El Galpon, Montevideo, août 2020.

(1) ils soulignent d'une part l'importance des informations communiquées par la mobilité des corps des metteurs en scène. C'est l'actrice en tant que récepteur multi-sensoriel qui est donc convoquée, dans sa capacité à rester alerte, attentive, apte à capter ou se laisser imprégner par l'ensemble des informations qui se dégagent du type de présence physique de la metteuse en scène ;
 (2) d'autre part, ils témoignent de la diversité des points d'observation du travail en cours. Définir le lieu d'où l'on observe équivaut à choisir une stratégie en fonction des résultats recherchés : cherche-t-on à contaminer l'actrice en stimulant ses sens par sa présence physique (rapport proche), ou à lui laisser du champ en l'observant dans ses relations avec les autres éléments de la mise en scène (rapport éloigné) ? La direction d'actrice implique ainsi une alternance de positionnements qui sont autant d'indicateurs des rapports que la metteuse en scène entretient avec les interprètes

et la création en cours.

Afin d'analyser la variabilité des distances et son influence sur le jeu, je choisis de suivre les rapports de proxémie⁶ identifiés par Edward T. Hall dans ses études anthropologiques et de les appliquer à la pratique théâtrale. On peut ainsi élaborer une typologie des pratiques de la direction d'actrices : (1) diriger à une « distance personnelle ou intime », (2) diriger à une « distance sociale », (3) diriger à une « distance publique ».

1/ distance personnelle (entre 45 cm et 125 cm) : corps en contact, contagieux, accompagnant

« Dans le travail de certains directeurs, le fait d'être sur le plateau paraît engendrer des conditions d'un dialogue qui ne se réduit pas à la compréhension intellectuelle des énoncés ni à l'assimilation rationnelle de ce qui est dit, et qui sont peut-être de l'ordre de la contamination »,

observe Scalari⁷. Réduire la distance entre les corps, c'est espérer une contamination. On s'approche de l'autre pour lui insuffler une énergie, transmettre un mouvement ou une impulsion par la proximité. J'observe cela dans une séance de travail sur une scène dramatique dirigée par Gabriel Calderón, avec Lisa Veyrier et Simon Labarrière⁸. Gabriel demande aux actrices de concentrer leur énergie sur le langage, sur la capacité du texte à engendrer une action. « Les mots donnent de l'énergie », leur dit-il. Mais plus la scène est répétée, plus le corps des actrices est mobilisé, investi : elles occupent l'espace scénique, s'approchent et s'éloignent l'une de l'autre, étendent leur aire de jeu. Gabriel leur fait alors remarquer que leur énergie se disperse : celle-ci ne se contient plus dans les mots mais se dilue dans leurs corps. Il semble que les actrices réagissent alors davantage au corps de leur partenaire, à son dessin chorégraphique, plutôt qu'à l'impact du langage. Or, Gabriel souhaite qu'elles gardent la même intensité d'énergie qu'elles trouvent dans le corps pour la faire passer dans les mots. Pour cela, il leur propose alors de reprendre la scène à même le sol, très proches l'une de l'autre. Lui-même se rapproche d'elles, s'assied par terre, à équidistance des deux interprètes. La proximité qu'il s'autorise avec les deux corps a pour conséquence d'affecter les comédiennes, et de générer cette concentration de l'énergie dans les mots. L'indication verbale s'accompagne donc d'un mouvement physique de la part du metteur en scène : son rapprochement dans l'espace a des conséquences directes sur leur jeu, qui s'amorce dans l'intimité de la parole proche. C'est un corps qui se veut contagieux, ou tout du moins accompagnant, comme le souligne Scalari, « la direction d'acteurs passe par une recherche de stimuli en mesure de générer des processus créatifs et sensibles chez l'acteur »⁹. On pourrait ainsi parler de la dimension conative du corps de la metteuse en scène, de sa capacité à engendrer un effet, une action, à faire jouer la comédienne.

2/ distance sociale (entre 1,20 m et 3,60 m) : corps prêt à bondir

Une amie comédienne me dit au détour d'une conversation : « j'aime quand la metteuse en scène est toujours prête à y aller »¹⁰. Elle semble apprécier que son corps ne soit ni trop éloigné ni trop proche, traduisant une posture de tension et d'attention, créant du lien entre l'aire de jeu des actrices et la place des observatrices, toujours prêtes à bondir dans l'espace de jeu pour... Pour quoi ? Leur insuffler de l'énergie ? Les soutenir ? Les rattraper si elles tombent ? « Je crois que, en tant que pédagogue mais aussi en tant que metteur en scène, la chose la plus importante qu'on tente de créer est un endroit sûr pour que les comédiens puissent se mettre en danger et se dévoiler » fait observer l'acteur Paul Golub lors d'une table ronde consacrée aux pratiques de la direction d'actrices¹¹. Accompagner les risques des comédiennes, c'est peut-être aussi créer les conditions d'un échange dialogique infra-verbal, et donc s'engager corporellement dans la répétition. Anne Bogart souligne l'importance de cet engagement physique dans la direction d'actrices : « Je sais que je ne peux pas être assise quand un travail se crée sur scène. Si je m'assieds, une forme de torpeur s'installe. Je dirige depuis les impulsions de mon corps en réponse à la scène, aux corps des acteurs, à leurs dispositions. Si je m'assieds, je perds ma spontanéité, mon rapport à moi, à la scène et aux acteurs »¹². C'est la dimension haptique qui est ainsi remise au centre de l'expérience de

direction d'actrices. Le corps de la metteuse en scène se laisse traverser par les corps sur scène : en tant que première spectatrice de l'œuvre en construction, il s'agit pour elle d'être à l'écoute des effets que produisent la présence des interprètes, leurs résonances physiques et corporelles. Porter une attention sur ces effets revient à se positionner en tant que récepteur et non plus uniquement en tant qu'émetteur : diriger, c'est aussi se laisser contaminer.

Quand Hall parle de distance sociale, il parle aussi de « la limite du pouvoir sur autrui »¹³. Analyser la distance entre les corps en ces termes peut donner des indications sur le type de rapports de forces qui s'exercent en répétitions. L'espace entre est-il un espace toujours en négociation, un terrain à conquérir, une arène comme dirait Anne Bogart¹⁴ où s'alternent les prises de pouvoir ? « L'espace n'est pas neutre, il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements, il est cause, source de comportements. L'être réagit aux valeurs des particularités de cet environnement, en cherchant à les maîtriser »¹⁵ écrivent Rohmer et Moles dans *Psychosociologie de l'espace*. Cette observation souligne la dynamique de causalité entre le type de la relation actrice/ metteuse en scène et le placement des corps dans l'espace de répétition. De ce placement peut aussi naître de nouveaux rapports. Bien que la scène soit communément considérée comme l'espace de jeu des actrices, et la salle comme l'espace des regardantes (metteuse en scène et équipe artistique), la délimitation des zones de chacune est souvent trouble, mouvante. « Nous sommes exposé-es les un-es aux autres. Tout ce qui est émis nous impacte » rappelle justement Virginie Despentes¹⁶. Il manquerait donc à mes dessins le parcours physique des actrices en jeu afin de rendre compte de ces dynamiques : l'actrice choisit-elle de maintenir la distance quand la metteuse en scène pénètre l'aire de jeu ? Se laisse-t-elle approcher ? Lui arrive-t-il d'entrer dans l'espace des regardantes, et cela révèle-t-il une inversion momentanée des rapports de forces ? Analyser ces dynamiques permet de rendre compte de la perméabilité des zones de contact, qui ne se définissent pas de façon évidente et engendrent des comportements différenciés, liés au contexte de création, à la culture et au genre de chaque partie¹⁷.

3/ distance publique (3,60 m et plus) : corps regardant, écoutant

Au-delà de 3,60 mètres, Hall parle de « distance publique », qui pourrait être la distance avec laquelle on observe des comédiennes jouer dans un rapport scénosalle traditionnel. Adopter cette distance pourrait signifier laisser de l'espace, prendre du recul, changer de point de vue ou s'extraire d'un rapport de conquête de territoire. À la question de Georges Banu « Où se trouve [la metteuse en scène] ? Loïn du plateau, au bord du plateau ? Passe-t-elle fréquemment de la salle à la scène ? », Jacques Lassalle répondait : « Longtemps, près de la rampe, prêt à bondir sur le plateau. Mais depuis quelques années il a appris, non sans se faire violence, à prendre du champ, à regarder, à écouter, du milieu de la salle. Jamais pourtant avant les dernières semaines »¹⁸. Lassalle témoigne ainsi d'un changement dans sa pratique de metteuse en scène, ou comment l'expérience lui a appris à moins investir le champ des actrices pour rendre sa présence plus disponible, à l'écoute de ce qui se joue sur scène. Le rapport de force qui pouvait avoir lieu dans les conquêtes de territoire s'est retourné sur lui-même (« non sans se faire violence ») pour laisser

place à un regard plus ouvert, écoutant. Ce regard-là est adopté plus généralement en fin de processus de répétition, alors que la partition des actrices est comprise dans un dessin d'ensemble, comme le souligne Sophie Proust : « Dans les constants va-et-vient de nombreux metteurs en scène, la position « off » constitue un point de retrait et de distance objectif ; elle vise à réajuster en permanence le regard sur l'objet en création. En étant éloignés des acteurs, ces metteurs en scène se rapprochent paradoxalement de l'objet mis en scène en prenant de la distance pour l'évaluer : ils privilégient une vision plus globale de l'œuvre »¹⁹. La distance entre les corps se réajuste donc en fonction du type d'attention que demande chaque phase de la création.

Attirer l'attention sur le corps de la metteuse en scène en situation de direction d'actrices, c'est apprendre à tenir compte de son influence en salle de répétition. En prendre conscience peut permettre aux metteuses en scène de travailler, modeler, jouer elles-aussi avec leur présence. La chercheuse afro-américaine féministe Bell Hooks incite à l'érotisation des corps des professeuses en situation pédagogique, afin d'inverser une certaine tendance à la négation du corps : « Formées dans le contexte philosophique du dualisme métaphysique occidental, la plupart ont accepté la notion d'une séparation du corps et de l'esprit. Convaincues de cela, nous entrons en cours pour enseigner comme si seulement l'âme était présente, pas le corps »²⁰. Les metteuses en scène peuvent elles aussi apprendre à érotiser leur présence, non pas comme pouvoir sexuel, mais comme une « force motrice »²¹, c'est-à-dire à replacer leur corps comme véritable partenaire de la création. Jouer avec les distances, non pas comme des mises à distance froides et intellectuelles, non pas comme des remparts à la contamination, mais comme des rapports de porosité à l'autre, comme capacité à se laisser toucher et (é)mouvoir par les présences environnantes.

Maxine Reys mène une recherche de doctorat intitulée *Diriger, être dirigé : formes de collaborations et de résistances entre metteur en scène et acteurs dans les processus de création théâtrale* dans le cadre du projet de recherche « Être & jouer : systèmes de l'acteur contemporain », mené par Laurent Berger et soutenu par le FNS.

- 1 Afin d'alléger la lecture de ce texte, sans pour autant utiliser le masculin générique qui a pour conséquences d'invisibiliser les praticiennes, je choisis de l'accorder entièrement au féminin.
- 2 Rodrigo Scalari, « La place du non-dit dans les directions d'acteurs », in Jean-François Dusigne (dir.), *La direction d'acteur peut-elle s'apprendre ?*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 79.
- 3 C'est le titre qu'il donne à son livre : *La dimension cachée*, 1971, Paris : Éditions du Seuil.
- 4 Dans le cadre du projet de recherche « Être & jouer : systèmes de l'acteur contemporain », mené par Laurent Berger au sein de la Mission Recherche de La Manufacture et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). Pour ce présent article, je m'appuie sur les observations réalisées en mars 2020 à La Manufacture à Lausanne et en août 2020 à Montevideo en Uruguay.
- 5 Je dis metteurs en scène au masculin car il s'agit de trois hommes. Les trois faisant de la direction d'actrice sur des matériaux dramatiques, il est ainsi possible d'établir une analyse comparative. Vera Garat, chorégraphe, accompagnait également ce laboratoire en développant une recherche chorégraphique en collaboration avec les danseuses.
- 6 Néologisme créé par Hall, désignant « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 13.
- 7 Rodrigo Scalari, *op. cit.*, p. 93.
- 8 Observation réalisée en mars 2020. Travail sur une scène de Ex écrite par Gabriel Calderón.
- 9 Rodrigo Scalari, *op. cit.*, p. 92.
- 10 Elsa Thebault, 2020.

- 11 Paul Golub in Jean-François Dusigne, *op. cit.* p. 283.
- 12 Anne Bogart, *A director prepares, seven essays on art and theater*, Londres : Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 85.
- 13 Edward T. Hall, *op. cit.*, p. 152.
- 14 Anne Bogart, *op. cit.*, p. 2.
- 15 Elisabeth Moles et Abraham André Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 111.
- 16 Discours prononcé le 16 octobre 2020 dans le cadre du séminaire « Une nouvelle histoire de la sexualité » organisé par Paul B. Preciado au Centre Pompidou, Paris. Écoutez sur : https://soundcloud.com/dali_z/lecture-des-pentes-seminaire-paul-b-preciado
- 17 Sur ces questions, lire notamment *Espace et rapports de domination*, Anne Clerval, Antoine Fleury, Julien Rebotier, Serge Weber (dir.), Rennes : PUR, 2015.
- 18 Jacques Lassalle interviewé par Georges Banu, *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, 2005, Paris : Le Temps du théâtre / Actes Sud, p. 318.
- 19 Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2006, p. 266.
- 20 Bell Hooks, *Apprendre à transgresser*, Paris : Éditions Syllepse, 2019, p. 175.
- 21 J'emprunte ce terme à Sam Keen, *The Passionate Life: Stages of Living*, San Francisco : Harper, 1999.