

La Manufacture-Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

Quel langage utiliser pour s'exprimer :

Ou la forme comme utilitaire de dévoilement



Travail de Bachelor

Cyprien Colombo - Promotion G

*Vladimir. - Ne perdons pas notre temps en vain discours.
Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente !
Ce n'est pas tous les jours qu'on a besoin de nous.
Non pas à vrai dire qu'on ait précisément
besoin de nous. D'autres feraient aussi bien l'affaire,
sinon mieux. L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt
à l'humanité tout entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit,
en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non.
Profitions-en, avant qu'il soit trop tard. Représentons dignement
pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés. Qu'en dis-tu ?*

Samuel Beckett

En attendant Godot

Remerciements

Je souhaite remercier les personnes qui m'ont aidé à l'élaboration de ce mémoire : Lola Giouse, Emma Pluyaut-Biwer et Claire de Ribaupierre pour leur lectures et leur disponibilités, Christophe Jaquet bibliothécaire à la HETSR pour ses recherches et sa disponibilité, ainsi que Frédéric Plazy, directeur de la HETSR et Delphine Rosay, coordinatrice Bachelor à la HETSR, pour leur écoute. Merci également à ma promotion pour ce qu'elle m'a apporté durant ces trois années de partage...

Introduction

Nous n'inventerons rien de nouveau de ce qui à déjà été fait, mais nous pouvons, à l'instar de Marcel Duchamp¹, mélanger des éléments, les mixer, les broyer, les tordre, les distordre, et faire naître autre chose, un autre regard: car ce qui fait l'artiste, dans toutes disciplines confondues, peinture, cinéma, danse, théâtre, c'est son angle de vue. Un angle lui offrant un point de vue singulier sur le monde qu'il habite.

Nous vivons, il me semble, dans une époque qui tend à faire se rencontrer des formes d'arts auparavant distinctes. Dans bon nombre de mises en scène contemporaines se mêlent de l'image numérique projetée, de la musique, de la danse, des comédiens sur scène, le tout imbriqué dans une même représentation à la manière, par exemple, du collectif italien Motus ou du metteur en scène Romeo Castellucci .

Je ne veux pas dire par là que ce mélange de formes soit la garantie de la « réussite » d'un spectacle. Cependant le geste artistique du mélange m'intéresse particulièrement car mon parcours, notamment à la Manufacture, m'a fait découvrir des disciplines, des outils très différents qui me permettent aujourd'hui de traiter plus clairement les choses qu'il me tient à cœur d'aborder sur scène. Je me suis par exemple formé en autodidacte à la guitare et au piano et j'ai découvert par la suite, à la Manufacture, la pratique du gaga qui m'a apporté plus de souplesse et qui m'a permis d'élargir le spectre de mes sensations corporelles. Il s'agit d'avoir, à ma disposition, plusieurs langages pour exprimer plus précisément, au plus proche de ce que je ressens, quelque chose qui m'est cher.

Fort de ces nouvelles compétences, et avide de les mettre en pratique dans la construction de mon solo, je me suis posé la question : pourquoi utiliser un langage plutôt qu'un autre, une forme plutôt qu'une autre ? Finalement, c'est la forme qui fait naître, pour moi, le fond.

J'ai choisi la forme du cabaret, car elle rassemble, par essence, plusieurs modes d'expression qui me sont plus ou moins familiers : le burlesque, le stand-up et le piano. Ces trois formes, dans cet ordre, constituant pour moi une sorte de mise à nu progressive, j'ai choisi comme fond pour mon solo, mon cheminement personnel jusqu'à aujourd'hui, car je l'ai vécu comme une façon de plonger de plus en plus profondément en moi-même.

Mon parcours est la composante que j'utiliserai comme le liant nécessaire à la cohérence de mon solo. L'histoire de ma vie comme la fable de ma présentation. Cette fable nécessitant les diverses formes utilisées puisque comme l'écrit Aristote : « *La fable n'est pas une, comme certains le pensent, du fait qu'il n'y a qu'un héros, car la vie d'un même homme comprend un grand nombre,*

¹ Marcel Duchamp: peintre et plasticien ayant révolutionné l'art contemporain après 1945, connu notamment pour avoir inventé le ready-made assisté (procédé visant à juxtaposer deux éléments et de ce fait y donner une vision artistique)

une infinité d'évènements qui ne forment pas une unité. Et pareillement un même homme accomplit beaucoup d'actions qui ne constituent pas une action unique ».²

Ce mémoire, sera donc pour moi l'occasion d'une réflexion sur les trois formes issues du cabaret autour desquelles j'ai décidé de travailler : le burlesque, le stand-up et le piano.

Le Burlesque : de corps et d'esprit

Il me semble important pour aborder ma réflexion autour du burlesque d'en retracer d'abord la genèse.

Le burlesque est un genre qui naquit à la fin du XIXe siècle avec l'avènement du cinéma. Ce genre comique prend racine avec la naissance de la chronophotographie chez Etienne-Jules Marey en 1882 (technique artistique et scientifique grâce à laquelle le mouvement de l'homme est décomposé en plusieurs images photographiques). Cette naissance constituera le socle de la mécanique burlesque. Autre héritage donnant vie à ce nouveau genre, la commedia dell'arte, nourrie par la farce et la pantomime, qui connut son apogée au milieu du 19e siècle dans le théâtre anglais avec ses suites d'acrobaties, de bouffonneries en tous genres, simulations de bagarres d'une précision extrême. C'est aussi sur scène que, bien plus tard, Chaplin et Stan Laurel firent leurs premières armes dans la troupe comique anglaise de Fred Karno. Ce qui a amené les comédiens de théâtre à venir devant la caméra est sans doute le premier gag filmé par les Frères Lumière « l'arroseur arrosé » en 1895. L'immense succès généré par ce gag et la création de firmes de productions telles que Pathé et Gaumont incitèrent les comiques de scène à tenter l'expérience au cinéma.

En parallèle advient l'effervescence du monde moderne, l'essor industriel, et la société de masse. Effervescence qui sera le point centrale du burlesque à cette époque, autant du point de vue technique (c'est à dire du développement des techniques d'enregistrement, cascades et autres) que sur le plan dramaturgique (la critique du monde dans lequel on vit). C'est à partir de ce tournant dans son histoire que le genre burlesque devient intéressant à mes yeux. La première star du burlesque reconnue internationalement fut Max Linder. Ce comédien français a élevé le comique du burlesque en se distinguant de ses homologues brutaux et en composant un comique « tiré à quatre épingles ». Chaplin se considéra, d'ailleurs comme son disciple. On pourra constater en analysant leurs œuvres cinématographiques qu'elles dialoguent entre elles et que l'héritage élégant et l'humour raffiné de Chaplin est un héritage de Max Linder.

² Poétique d'Aristote p.92 N°8

C'est donc ici en 1905 que naît réellement le genre « burlesque ». Il s'inscrit principalement dans la dénonciation d'un sujet, ce n'est plus un genre uniquement pensé pour faire rire. On peut prendre en exemple Chaplin dans son dernier film muet *Les Temps modernes* en 1936. Ce film est une satire du travail à la chaîne et des conditions de vie inhérentes à cette nouvelle ère industrielle.

C'est dans cette veine-ci du genre burlesque que je souhaite inscrire le début de mon solo. En effet, il s'agit d'un genre divertissant et le divertissement est un endroit que j'affectionne particulièrement. C'est ce qui à fait naître mon envie de théâtre en premier lieu, la première fois que je suis monté sur un plateau, c'était pour reprendre le sketch « Les télémagouilles » des Inconnus, soit un sketch dont le but principal est de faire rire. Je me reconnais donc beaucoup dans la manière dont Brecht ouvre *le Petit Organon* : « Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tout les autres arts, est de divertir les gens. Cette affaire lui confère toujours sa dignité particulière ; il n'a besoin d'aucune autre justification que de l'amusement, mais de celui-ci absolument. »³ Cependant, dans la manière dont je conçois le théâtre aujourd'hui, le divertissement ne suffit pas. A l'instar de Charlie Chaplin, j'aimerais, en utilisant le comique proposer une certaine vision des choses qui m'entourent.

Dans *Les Temps modernes*, par exemple, il y a un passage dans lequel Chaplin doit visser des boulons et des écrous entre eux sur un banc de montage. Une fois le service terminé, il sort de l'usine complètement obsédé par le geste qu'il a effectué durant des heures et finit par avoir des hallucinations: il voit des boulons partout, notamment sur une femme portant un manteau à gros boutons qui passe par là. Il cherche donc presque mécaniquement, à refaire le geste technique qu'il faisait sur le banc de montage. Le procédé comique utilisé est burlesque parce qu'il dénonce l'aliénation des êtres humains par le travail dans l'ère industrielle par le biais d'un gag absurde.

Chaplin fut l'un des grands artistes du burlesque, il s'est toujours fermement opposé au cinéma parlant. Il n'y a qu'un seul passage parlé dans le film, c'est quand Chaplin se met à chanter dans un langage incompréhensible. Lui qui pourtant considérait le langage comme néfaste dans son cinéma aura finalement été le premier à avoir introduit le burlesque du langage . Le burlesque n'est donc pas uniquement lié au cinéma muet, il se développe également dans le cinéma parlant.

On peut citer les « Maxbrothers » qui ont effectué une bascule vers l'utilisation du burlesque parlant. Dans *Une nuit à l'opéra*, Groucho et Chico parlent ensemble de façon totalement absurde. Leur conversation avorte quatre minutes plus tard. Comme le relève Stéphane Goudet, critique de cinéma et universitaire français, « ici, les « Maxbrothers » utilisent le langage comme facteur de déconstruction du monde, ce qui est propre au burlesque. »⁴, comme à pu le faire au théâtre le dramaturge Eugène Ionesco.

Le burlesque ne se cantonne donc pas à un genre: c'est un style qui a pris racine dans le cinéma des années 1910, là où se produisait du burlesque dans le style du « slapstick ». Puis avec l'avènement

3 Petit Organon sur le théâtre P.13

4 http://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/le_parlant_a_t_il_tue_le_burlesque_conference_de_stephane_goudet.14752

du parlant est apparu le style de la « Joke », comique propre au langage. Il n'y a pas un burlesque mais des burlesques. « Ces procédés ne bornent pas un genre, ils offrent un cadre à des pratiques, à des manières de faire, de vivre et de penser .»⁵ En effet, le genre burlesque ne réside pas dans la manière de faire une chose, mais plutôt dans le décalage qui va naître entre cette chose et son environnement.. Créer quelque chose qui étonne l'oeil, qui nous surprend dans notre quotidien. Le personnage burlesque ne naît pas de manière cohérente dans un environnement, il est plutôt catapulté dans un milieu qui ne suit pas la même logique que lui .

Le personnage burlesque

« Le burlesque : Caractère d'une chose, d'une personne extravagante, ridicule, absurde »⁶

Lors d'un stage conduit par Charlotte Clamens, nous avons abordé la construction de ce qu'elle appelle « petits personnages ». C'est à ce moment là que j'ai créé Serge, avec un corps exagérément gros, et un rictus étrange. Il a tout de suite suscité le rire chez les spectateurs, notamment par sa manière décalée de se déplacer. En analysant mon processus de recherche sur ce personnage, j'ai réalisé que je l'avais construit en intégrant les codes du burlesque. « *Le renversement de la force ou de tout autre chose est un procédé central du burlesque, peut être même le plus important : il s'applique d'abord à un renversement des corps, par la contestation physique des lois de la pesanteur (...) Ce renversement s'accompagne donc obligatoirement d'une opération de transformation* ».⁷ La transformation ici est passée par l'ajout de rembourrage pour augmenter ma corpulence, ainsi que d'une perruque munie de cornes qui me donne l'air d'un faune. De plus, la démarche de Serge s'inscrit parfaitement dans cette lutte contre la gravité, dont parle Christophe Khim, puisqu'il se déplace en effectuant un balancement de droite à gauche, comme un gros pendule. Ce procédé est un élément comique visant « *à la fois faire d'émerger du mécanique dans le vivant et du vivant dans le mécanique* ». ⁸ Je ne souhaitais toutefois pas que l'apparence physique de Serge se cantonne à un gag auquel on aurait recours dans le seul but de faire rire . Comme le dit Bergson, « *pour que l'exagération soit comique il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifeste à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature.* » ⁹ La manière dont Serge bouge raconte ce qu'il a subi, et permet d'entrevoir des

5 « Artpress » spécial Numéro 24 2003 P.9

6 Ibid P.8

7 Ibid P.11

8 Ibid P.11

9 « Le rire »Bergson P.20

traits de son histoire : son embonpoint , son malaise à être sur scène , sa gêne face aux autres, dans lesquels, je pense , chacun peut se reconnaître.

L'échec d'une action ou la difficulté de l'entreprendre fait partie du burlesque, « *Puisque le savoir du héros se situe précisément dans sa capacité, sur le champ, de reversement d'une incompétence en compétence, il est comme condamné à la remettre perpétuellement en jeu sans pouvoir en capitaliser les bénéfices. Etre compétent dans l'incompétence nécessite en effet de savoir perpétuellement ne pas savoir* »¹⁰ Cette incompétence, si elle est exprimée par le corps du personnage, se retrouve aussi dans sa parole. « *Qu'il observe (Tati) ou qu'il agisse (Lewis), le héros burlesque (...) éprouve de réelles difficultés de communication avec ses proches, il semble jouir de capacités très développées pour comprendre ceux dont le langage lui échappe totalement, comme si là ou plus rien ne communique, lui seul est capable d'effectuer des branchements* »¹¹ Mon personnage, Serge, ne peut pas parler, ou lorsqu'il parle, il le fait en jetant des « boules de mots ». Offrir cette incapacité ou du moins cette maladresse à s'exprimer en public irait dans le sens de la définition du rôle de l'art que propose Pascal Quignard dans *Tous les Matins du Monde* : « *un petit abreuvoir pour ceux que la parole a déserté* ». Je pense que le personnage burlesque se doit de « *traverser perpétuellement le monde en laissant derrière lui, c'est-à-dire aux autres, souvent un chaos, parfois un enchantement* ». Je me suis posé la question de savoir ce que Serge laissait derrière lui, et je me suis demandé comment il pourrait se dévoiler d'avantage . Me sont apparus deux éléments : tout d'abord son tic des lèvres incontrôlé, qui nous révèle sa tentative désespérée de dire, puis je me suis dit que si ce petit bonhomme avait des choses à dire mais qu'il n'y parvenait pas, il allait prendre le parti de les chanter. Quand l'homme ne peut pas dire les choses, il peut avoir recours au chant, comme on conseille souvent aux bègues de le faire: « *Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter* », aime dire Heiner Müller ». ¹²Ce qui m'intéresse aussi dans le fait de faire chanter ce personnage au corps disgracieux et malhabile c'est le contraste que cela peut créer pour le spectateur avec la beauté du chant . Ce procédé typiquement burlesque est décrit par Christophe Kihm « *Au sens strict, le burlesque désigne une réaction du 16e siècle et du 17e siècle contre le romanesque et la préciosité, qui consiste à prêter aux personnages héroïques consacrés des sentiments et un langage vulgaire* ».

Enfin, la dernière raison qui me pousse, dans la construction de mon solo, à utiliser le burlesque et donc le personnage de Serge , est le fait qu'un personnage burlesque possède force d'attachement pour le public, comme les personnages de « *Stuck on you* »¹³ de Peter et Bobby Farrelly , Serge est touchant et me permet donc de créer un lien particulier avec les spectateurs qui me permettra par la

10 « Artpress » spécial Numéro 24 2003 P.11

11 Ibid P.12

12 De la parole aux chants P.11

13 *Stuck on You*, raconte la vie de deux frères siamois qui vivent collés l'un à l'autre. Le comique ici est utilisé non comme dénonciateur d'une société mais comme procédé visant à faire ressentir de l'empathie pour le personnage .

suite de pousser plus loin ma « mise à nu ». Il est plus aisé de dévoiler son intimité face à des gens que l'on a réussi à émouvoir et Serge en montrant plusieurs facettes de sa maladresse, de son embarras, nous permet d'y reconnaître les nôtres et donc de ressentir de l'empathie .

Le stand-up : un moyen d'échange

Dans la deuxième partie de mon solo, je veux emprunter la forme du stand-up. Le stand-up est un genre venant des Etats-Unis, importé notamment en France par Jamel Debuze, lequel sera porteur de toute une génération d'humoristes. Le procédé du stand-up est simple : un plateau et un micro. Le reste consiste pour l'humoriste à faire usage de la rhétorique et à être comique grâce à sa plume. Ce qui m'a plu dans le stand-up, c'est le style qui s'en dégage. Le comédien est seul face à un public avec généralement aucun accessoire. Tout repose sur sa manière d'articuler les mots et de divertir le public par le rire. Pierre Desproges est après coup un humoriste qu'on pourrait rapprocher du stand-up, de par son rapport au public et son style d'écriture. Il ne lui manquait plus qu'un micro pour « être stand-up » dans la logique du style. Le stand-up permet aussi se retrouver porteur d'un message politique ou social, comme en exemple Bill Hicks dénonçant le consumérisme et le capitalisme en règle générale par un humour noir décapant.

Je pense souvent à la forme en premier, comme ici le stand up, mais bien sûr, la question du fond est pour moi essentielle. De quoi parler? J'ai envie d'orienter mon projet sur la question du quotidien, de la vie de tous les jours. Le style du stand up se prête justement bien à ce thème. C'est donc vers le quotidien que s'est dirigé mon propos.

Étant originaire de France et nécessitant un emploi complémentaire pour payer mes études, j'ai du travailler hors des heures de cours. J'ai donc, sans l'avoir voulu, porté un regard comparatif sur ma vie théâtrale et le quotidien qui m'entourait, car comme le dit Charlotte Dumartheray dans son mémoire de bachelor: *«les gestes journaliers sont en vérité le fruit de l'héritage culturel et historique de la société dans laquelle chacun vit. Le quotidien est donc intrinsèquement lié à la construction de l'identité.»*¹⁴ Puis, comme le dit Georges Perec: *« Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la guangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. »*¹⁵ D'une langue émanant de ce que nous sommes, voilà ce qui a

14 Mémoire de bachelor de Charlotte Dumartheray P.12

15 Georges Perec « l'infra-ordinaire » P.11

résonné chez moi : le théâtre est un lieu de réflexion sur le monde qui nous entoure, et plutôt que de partir d'un auteur et de sa pensée, j'ai préféré clôturer mon cursus sur une forme et donc une langue qui partait de moi : « *Alors la langue n'a plus pour fonction la communication (...). Elle fait l'objet d'une pensée, elle engage des choix.* »¹⁶ Pour moi, partir du quotidien est ce choix. De plus, je souhaite développer une langue qui ne réside pas uniquement dans la parole, mais qui se trouve aussi dans le dialogue du corps, ainsi que dans l'image et la musique.

Ma parole est forcément le fruit de mon entourage, mon expérience, mon milieu social et mon éducation. « *L'écriture chez Barthes n'est pas le style, la manifestation d'une singularité. Elle est le lieu où cette singularité se confronte à la société dans laquelle l'écrivain se trouve inévitablement situé(...)* »¹⁷ Société donc, d'où l'écrivain puise ses références, dans l'entourage qu'il côtoie, dans le milieu dans lequel il baigne ou a été baigné. En ce sens, venant d'un milieu cosmopolite populaire, il est nécessaire pour moi d'amener sur la scène de théâtre des questionnements issus de la réalité à laquelle je suis confronté tous les jours. Mon étape de travail (sur le plan de l'écriture) provient plus de la réalité que de l'imaginaire.

Pour en revenir au stand-up, tout d'abord l'usage de ce style permet un rapport très concret et intime avec le spectateur. On peut choisir de le prendre à parti directement, sans qu'il se sente agressé, ou pas. Ensuite, l'intime vient de l'utilisation du micro, micro avec lequel on n'a pas besoin de pousser la voix. C'est la voix que l'on utilise tous les jours avec son grain, sa tessiture, la respiration que l'on entend. Le micro permet de garder une sensibilité dans la voix qui est souvent travaillée différemment au théâtre de par des contraintes techniques d'audibilité.

L'enjeu maintenant pour moi est de trouver la teneur du discours. Je veux éviter à tout prix de ramener le style du stand-up sur la scène pour me cantonner à faire des « private jokes » en parlant de théâtre à des gens de théâtre. Par exemple, comme les humoristes le font avec la « punch-line » qui est une vanne presque mécanique, efficace, qui vise à surenchérir en partant d'un thème qui serait presque un cliché, une généralité dont tout le monde va rire comme par exemple: « Décidément, je ne comprends rien aux femmes ». Le but de la punch-line est de faire rire directement, sans se soucier si on « rit avec », ou si on « rit de ». Ce sont des blagues sans contenu, qui ne visent pas en général à défendre une idée plus profonde mais à provoquer une réaction directe des spectateurs.

Pour moi, ramener le stand up sur scène serait plus intéressant si j'arrive à apporter un vrai questionnement sur la société, ou une réflexion plus profonde qui fasse se questionner les gens. Ne

16 « Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures » P.13

17 Ibid P.13

serait-il pas plus gratifiant de raconter une anecdote sur une expérience de vie, de l'amener de manière humoristique, dans le but d'emporter le public à un endroit de détente par le rire mais aussi d'ouvrir l'anecdote vers une réflexion plus large sur notre humanité ?

Ce contraste est utilisé par beaucoup, ainsi à la lecture du mémoire d'Audrey Cavelius traitant des procédés comiques dans l'élaboration d'un spectacle, à savoir la création d'Oscar Gomez Mata, *Kairos, sisyphes et zombies*, j'ai pu constater qu'il utilise un procédé équivalent. Durant une grande partie du spectacle, Oscar et sa troupe se servent de procédés comiques, amenant le spectateur vers un éveil en les stimulant. Par exemple, ils font sans cesse des allers-retours entre réalité et fiction, personnage et comédien, ils jouent beaucoup avec les contrastes allant jusqu'au style de jeu des bouffons. Ils sont en dialogue direct avec les spectateurs et jouent sur la vérité et le mensonge. Au final, quand ils s'assoient et parlent simplement, avec le regard brillant et le sourire, le spectateur est touché par le retour vers une forme de simplicité qui ne triche plus.

Comme je l'ai dit plus haut, le comique a plus de valeur quand il est utilisé à des fins d'évolution de pensée. Comme le souligne Audrey Cavelius, il y a deux sortes de rires : « le rire de » et « le rire avec » : « *Rire de n'a ni la même signification ni la même valeur que rire avec. Dans le rire de, je détruis quelque chose, alors que dans le rire avec, je construis quelque chose.* »¹⁸. Pour moi, il est clair que l'emploi du stand up ne doit pas s'utiliser pour « le rire de » mais « le rire avec ».

Par exemple, un des sketches du spectacle *Sane Man* de Bill Hicks cité plus haut traite le sujet de la cigarette. Il commence par demander si il y a des fumeurs dans la salle. Le public, le connaissant, et craignant de se faire assaillir, est réticent à se dévoiler. Quelques mains osent se lever. Bill Hicks voit cette manifestation comme une faiblesse des fumeurs. Il se met à les railler en disant que la cigarette les a affaibli, qu'ils sont condamnés à tousser jusqu'à leur mort dès le moindre effort physique. Ici, on est typiquement dans un « rire de », c'est à dire un rire visant à détruire l'autre. Puis l'humoriste demande donc s'il y a des non-fumeurs dans la salle. Le public se manifeste plutôt fièrement. Là, Hicks se met à les mépriser en les traitant de « minable pleurnichard » tout en sortant une cigarette et en l'allumant. Avec se revirement, le « rire de », destructeur devient le « rire avec » permettant la dénonciation du propos.

C'est le même procédé que je veux utiliser dans la partie du stand-up, c'est à dire amener le spectateur par le rire sur un sujet, puis le rendre plus profond ramenant la notion du « rire avec » contre le « rire de ».

18 Mémoire de bachelor de Audrey Cavelius P.14

Un exemple issu du quotidien que je souhaite questionner dans le fond, c'est la mode. Je voudrais parler de la différence qu'il y a face à la mode entre les années 80 et maintenant. Il y a trente ans, on ne se posait pas les mêmes questions problématiques d'aujourd'hui comme l'impact que peut causer les gestes d'un individu sur la société, notamment dans le domaine de l'écologie et de la consommation. Je veux utiliser concrètement ma tenue vestimentaire - tenue signifiant l'appartenance à un milieu social - comme appui de jeu, afin de traiter le thème de la mode et ses pratiques excessives en occident. Ce procédé pourrait m'amener au déshabillage progressif de moi-même, une mise à nu physique en métaphore d'une mise à nu plus poétique, à l'image de ma mise à nu progressive que je recherche dans la construction de ma fable. Cette fin serait, d'une part, une rupture dans le style stand-up, et d'autre part un glissement progressif vers une autre forme de théâtre.

Le piano

La dernière forme utilisée sera une tentative, mélangeant une partition au piano que j'aurai apprise ainsi que du texte constitué (je pense) de fragments de mes lectures. Pour cette partie, mon but est de désynchroniser la parole et la musique, c'est à dire, ne pas construire un rap logique, une chanson qui se voudrait proprement écrite.

La musique est une des expérience et découverte les plus fondamentale de ma vie. Elle me détend et m'enchante, et m'ouvre de nouveaux territoires : « *La musique est la langue de l'âme* » disait Kant. C'est avec cet amour pour la musique que j'ai commencé en autodidacte la guitare avant d'arriver à l'école, puis à la Manufacture, le piano. Pour moi, le piano est un instrument qui m'a toujours saisi de part sa simplicité d'exécution. J'entends que ma manière de l'aborder a été très intuitive. En effet, comparé à un instrument à vent ou à cordes, il ne nécessite pas de technique de base pour pouvoir créer un son. Il suffit d'appuyer sur une touche pour que la musique existe.

C'est comme cela que j'ai commencé à travailler le piano en restant pendant des heures à la Manufacture le soir, un des seuls lieux d'enseignement artistique en Europe où l'on a accès aux bâtiments vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept. C'est une école mise à la disposition des étudiants. Sans cela, je pense que je n'aurai jamais pu m'ouvrir sur cette pratique du piano comme je l'ai fait. Il m'est donc apparu nécessaire que la musique constitue une partie de mon solo. J'ai donc cherché sous quelle forme elle s'intégrerait à mon parcours.

Durant ces trois années à la Manufacture, j'ai travaillé dans divers endroits. Par exemple, j'ai été deux ans ouvrier au Métropole où il y avait une programmation mêlant différents styles de mu-

sique, dont la musique classique présente via l'Orchestre de Chambre de Lausanne. C'est ainsi que cet emploi m'a permis de découvrir la musique classique. Je me suis mis à en écouter plus souvent. J'ai découvert un compositeur de musique contemporaine, Philip Glass, en écoutant notamment ses compositions au piano. Philip Glass est considéré comme étant un compositeur les plus influents du XXe siècle, connu généralement pour ces compositions de musiques répétitives. Ses morceaux se sont donc avérés être une source d'inspiration pour la forme que je souhaite utiliser à la fin de ce solo. Je vais donc utiliser comme partition au piano « Mad Rush », un de ses morceaux venant de l'album « Glass: solo piano ».

J'aimerais à présent développer une notion théorique, qui est le spectaculaire, car je pense que cette dernière partie joignant le piano et la parole pourrait paraître spectaculaire d'un certain point de vue. Or, je souhaite justement déjouer cet aspect, par conséquent, l'analyser dans la partie qui suit me permettra d'avoir conscience de ce que je dois éviter.

Mon parcours à l'école m'a convaincu de la beauté d'une certaine simplicité, qui prend naissance au plus proche de ce que l'on est, de notre essence. Par exemple, dans *King Kong Théorie* mis en scène par Emilie Charriot, j'ai été frappé par le début du spectacle dans lequel Géraldine Chollet parle et partage son expérience avec le public. J'ai trouvé que ses silences et ses gestes mettaient en lumière l'authenticité de sa personne. C'est cette simplicité et authenticité vers laquelle je souhaite tendre malgré le fait que j'ai une partition de piano à exécuter et du texte par-dessus. Je voudrais que ces éléments révèlent qui je suis, sans avoir à porter un masque ou me cacher derrière l'exécution « spectaculaire » d'un morceau de musique.

Le spectaculaire est une notion assez floue ayant plusieurs définitions. L'une d'elle me semble se rapprocher le plus du propos que l'on aborde ici : « *En jouant sur la démesure, sur le débordement ou sur l'emphase, le spectaculaire exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur* »¹⁹. Au début du solo, je souhaite faire une entrée « fracassante » : apparaître depuis le plafond du plateau, en rappel, suspendu par un baudrier, suivi par une poursuite, en costume extravagant, avec un micro qui m'attend en bas pour la suite. Ici, il est clair que le spectaculaire définit plus haut à toute sa place par les effets de machinerie et des lumières, tout cela dans le but d'impressionner les spectateurs. Il s'agit dans la première partie de la fable de souligner l'aspect spectaculaire, de le rendre visible par des éléments extérieurs pour au contraire dans un deuxième temps, la partie au piano, l'annuler ; le stand up étant une étape intermédiaire de dépouillement. Comme la métaphore de l'oignon qui enlève ses couches successives pour arriver à

19 Société et Représentation

l'essentiel, ici pour moi la nudité puis mon intériorité révélée par le dernier tableau. Puisque la fable est créée en fonction de ce qui me constitue, l'aspect spectaculaire du solo devra aller decrescendo.

Cependant, le spectaculaire « *ne désigne pas nécessairement le trop-plein de spectacle et n'est pas à saisir au cœur d'une profusion des images. Son essence réside avant tout dans l'effet qu'il produit sur le spectateur.* »²⁰ Finalement, je me demande si l'effet que produira sur les gens cette fin ne pourra pas quand même relever du spectaculaire, mais provoqué grâce à une forme plus poétique et moins fabriquée. Par exemple, je pense passer aux lumières de service à la toute fin, après avoir donné l'illusion d'une fausse fin à la fin du stand up. Cette lumière crue, de répétition permettrait de casser le dispositif plateau/public, me rapprochant ainsi du spectateur. Je pense aussi jouer du piano en étant de trois quarts dos au public, comme pour les inviter à oser encore plus d'intimité avec moi. Les fragments de mots tenteront de s'extirper de la mélodie, comme une parole qui s'échappe d'une pensée. Une nécessité de dire.

Conclusion :

J'ai voulu réaliser cette forme théâtrale car elle résume mes différentes approches de la comédie. Le burlesque, le stand-up et le piano dans le cabaret sont des formes codifiées, mais dans lesquelles je souhaite ouvrir de nouveaux espaces de liberté pour parler de mon parcours en tant que comédien et homme ces trois dernières années.

Le premier film que j'ai vu et revu en VHS quand j'étais enfant, c'est *Les temps modernes* de Charlie Chaplin. C'est un événement dans ma mémoire qui est resté gravé. Ce qui m'avait plu à l'époque, c'était les gags utilisés pour dénoncer l'abrutissement du travail à la chaîne, comme cette machine automatique servant le dîner sans avoir à bouger. Par le rire, Chaplin dénonçait l'aspect néfaste que pouvait représenter notre nouvel ère du « progrès ». L'humour était pour moi un exutoire, une nécessité. Je ne me demandais pas pourquoi cela me faisait rire à l'époque et j'accueillais tout ce qui pouvait le provoquer. En grandissant, je me suis pris d'affection pour le seul en scène et le stand up. Puis avec mon entrée au conservatoire et ensuite à la Manufacture, par la remise à zéro de mes compétences et de mon savoir sur le théâtre, s'est trouvé un nouvel univers, celui d'une parole directe, n'ayant pas besoin d'artifices extérieurs, mais soulignée par la musique.

Ce spectacle est donc l'image de mon parcours dans le domaine du théâtre. Il commence par un cliché, une image que j'avais de moi, il finit par une déclaration, comme un dépouillement. Notre cerveau est plastique et se construit, se mue, en fonction du milieu dans lequel il est baigné. L'homme d'hier ne sera jamais l'homme de demain, dès l'hors que chaque pas qu'il fait, chaque pro-

20 http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=SR_031_0009

gression ou régression, est une image de plus dans notre processus de vie. Chaque moment est une expérience et nous reconstitue. Durant les trois années pendant lesquelles j'ai été étudiant à la Manufacture et employé dans divers endroits à Lausanne, j'ai rencontré énormément de personnes issues de milieux différents, de cultures différentes, et ayant chacun des objectifs variés. Ce sont ces rencontres, ces échanges, et l'influence qu'a eue un groupe comme ma promotion sur moi, qui font qui je suis aujourd'hui. Comme Michel Corvin l'a expliqué en introduction des deux jours de grand témoignage : « *« D'où parle chacun ? » C'est ce qu'il importe en premier lieu de savoir, l'origine matérielle ou mentale de la parole étant déterminante pour l'évolution du discours et son impact* ». ²¹ Chaque partie (burlesque, stand-up, piano) illustre un lieu/moment du passé où la parole a surgi. Il y a dans la vie des moments où il faut faire « tabula rasa » de nos petits démons passés afin de renaître, de muer, et ainsi aller de l'avant. C'est en ce sens que j'ai souhaité créer ce solo, comme une sorte de genèse artistique ouvrant sur de nouveaux horizons.

Bibliographie :

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

ArtPress Special N°24, *Le burlesque (une aventure moderne)*, 2003.

Banu, Georges, *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995.

²¹ Introduction sur l'Analyse dramaturgique de l'espace et du temps par Michel Corvin

Bergson, Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Brecht, Bertold, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.

Goetschel, Pascale, *Société et Représentation N°34 (Présentation. Le spectaculaire contemporain)*, Paris, Publications de la Sorbonne, Janvier 2011.

Goudet, Stéphane, *Le Parlant a-t-il tué le burlesque ?*, Paris, Cinémathèque française, 2014, Vidéo

Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

Quignard, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 2010.

Tessé, Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, Cahier du Cinéma, 2007.

Tron, Colette et Vergès, Emmanuel, *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.