



Patrice Pavis

# La dramaturgie et les textes de l'actrice

## Questions à Julia Varley

Abstract: *Patrice Pavis reflects on the relation between the actor, the text, and the sub-text, after a work demonstration by Julia Varley entitled The Echo of Silence, which took place in Saintes (France) in 1991, in the context of a series of meetings organised by Jean-Marie Pradier ("Emotions and Complexity"). A fertile discussion with Varley and other scholars too (Ruffini, Taviani, Risum) led to a broader analysis on the issues of text, subtext, score and subscore. The article was published for the first time in the journal Degrès (97-98-99, 1999, e1-15).*

Keywords: *Dramaturgy, Text, Actor's work*

« *Knowledge that has not passed through the senses can produce nothing but destructive truth* » (Leonardo da Vinci, cité par Julia Varley).

En marge du colloque « Emotions et complexité » organisé en juillet 1991 par le LIPS (Laboratoire interdisciplinaire des pratiques spectaculaires) de Jean-Marie Pradier, Julia Varley effectua une démonstration de travail intitulée *L'Echo du Silence* (et qui existe depuis en vidéo). La circonstance de la présente réflexion est dictée par la séance de dramaturgie appliquée en avril 1992 à Cardiff au cours de la conférence de l'ISTA au Centre for Performance Research, où Julia Varley expliqua de quels textes elle a besoin pour théoriser sa pratique. Cette étude sur la genèse d'une démonstration de travail est menée aussi dans la perspective de sa réception par le spectateur et de la description du jeu de l'actrice.

Le travail d'Eugenio Barba consiste aussi - on l'oublie parfois devant l'extrême diversité de ses tâches - à former des actrices et des acteurs qui soient capables non seulement de jouer dans ses mises en scène à l'Odin, mais de développer une méthode de travail autonome dont ils se nourriront ensuite dans l'élaboration de leur propres spectacles. Ainsi en va-t-il des démonstrations de travail d'Iben Nagel Rasmussen, de Roberta Carreri ou de Julia Varley. C'est en observant la genèse de leurs spectacles, en écoutant les explications illustrées de leur démonstration de travail, qu'on comprend le mieux l'esthétique et la dramaturgie de Barba. Le mode de préparation de l'acteur, son entraînement tout comme sa démonstration de travail, débouchent imperceptiblement sur une mise en forme artistique : on est loin des exercices des années 60 d'inspiration grotowskienne et qui visaient seulement à entraîner l'acteur à toutes les réactions possibles. A présent, la



201

démonstration de travail ou l'improvisation conduisent tout naturellement à l'élaboration d'un spectacle à un ou deux acteurs, puis, par accumulation et confrontation, à la mise en scène des grands spectacles de Barba, ceux qui font appel à tous les acteurs de l'Odin.

## **D'où vient la partition physique ?**

Au début de sa démonstration de *Saintes*, Julia Varley exécute à deux reprises une courte séquence gestuelle qui correspond à ce que lui suggère le texte de la chanson « Le temps des cerises ». Cette séquence est une partition physique, en ce sens qu'elle est minutieusement fixée dans le détail, et donc répétable, ancrée dans l'espace-temps selon un rythme et une énergie donnés, aussi précise et fixée que pourrait l'être une partition musicale. Elle forme la base gestuelle indispensable et immuable qu'elle a déjà parfaitement mémorisée et qui lui sert de point d'appui et de repère pour le travail ultérieur. Ainsi procède Barba avec ses acteurs : au cours des répétitions, ils mettent au point une série de partitions physiques et vocales qu'ils connaissent par coeur (ou plutôt « par corps ») et qui leur permettent de retrouver immédiatement le moment de la séquence, la chaleur d'une situation, la précision d'un détail, l'enchaînement psychique et formel de leur présentation. Selon Barba, « le sens de sécurité doit être recréé à l'intérieur de la situation artificielle qu'est la situation théâtrale. Il nous faut donc éliminer le blocage objectif du texte qui peut se produire si l'on est continûment forcé de se le remémorer ». (1979:69)

Pour Julia Varley, la première phase ne concerne que l'établissement de la partition gestuelle. Celle-ci tonne une base indépendante des langues et des cultures où elle pourrait trouver à se concrétiser : la partition physique ne dépend pas de la mélodie des langues, de leur plasticité et de leur syntaxe, elle est le moule incassable préexistant où celles-ci viendront se couler, le garde-fou dans la mouvance des diverses langues dans lesquelles l'actrice polyglotte est en mesure d'exécuter sa démonstration (anglais, italien, espagnol, français, etc.).

Mais d'où vient cet objet trouvé que nous offre l'actrice en déroulant sa partition scénique ? Difficile à dire. Julia précise seulement que la chanson « Le temps des cerises », ses allusions à la résistance française, aux Allemands, à l'envie de cueillir des cerises en dépit du danger, a été le déclencheur de son improvisation, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle connaisse cette chanson ou qu'elle veuille l'imiter. Rien n'est dit sur l'essentiel : pourquoi ces gestes tantôt mimétiques (cueillir, fuir), tantôt abstraits (sauter, se retourner), par quels indices du récit sont-ils motivés, et surtout dans quel ordre, selon quelle combinatoire, étirés, ponctués, figurés ou « tremblés » ? Là-dessus, Julia reste muette. Il fallait s'y attendre et le contraire eût été étonnant et périlleux : imaginons qu'elle eût justifié tout épisode de la séquence en révélant à quoi elle fait allusion : n'aurions-nous pas protesté de l'intentionnalité trop analytique et mimodramatique de sa démarche ? Heureusement, le refus - et l'impossibilité - de répondre à la question posée indique que le travail de l'improvisation se livre comme un matériau brut, dont on ne retrouve pas la trace, consciente ou inconsciente, matériau qui a été livré (et délivré) dans l'inconscience affichée de l'acteur « créateur ».

## Pourquoi ces choix plutôt que d'autres ?

Et pourtant, nous n'échappons pas complètement à la lancinante question du pourquoi, d'autant que nous sommes conditionnés par notre habitude de rapprocher le dire et l'agir. Car dans cette chanson, il nous semble bien que la phrase linguistique (lorsqu'on l'entend dans la version « intégrale ») se traduit immédiatement dans des épisodes gestuels assez « parlants ». Certes, le geste ne mime pas le discours comme dans une pantomime à la Marcel Marceau, mais un lien mimétique ne cesse de s'affirmer : cueillir les cerises et les placer dans son tablier, jeter un regard furtif sur les poursuivants, sont autant d'actions qui se concrétisent autant dans le texte que dans le jeu. Dès lors, la question surgit : pourquoi telle mimétisation de tels éléments plutôt qu'un autre ? Comment éviter les représentations déjà codifiées et stéréotypées (cueillir des fruits, se retourner, etc.). Nous ne nous contentons plus alors de la réponse classique des artistes sommés de justifier le choix et la figuration de leurs actions, et qui « savent non pas nécessairement parce qu'ils sont capables d'expliquer, mais parce que tous les souvenirs, sentiments, images sont directement transformés en action d'une manière que nous pourrions nommer intuitive » (Varley, 1990:6). Cette intuition est pour l'observateur ou le théoricien d'autant plus imprécise et insuffisante qu'il voit bien, dans le cas de cette chanson « jouée », que l'actrice reprend des éléments figuratifs et ne s'est pas lancée dans l'improvisation sans un projet, une réflexion, une recherche d'effet qui trahit une certaine intentionnalité et qui s'effectue exclusivement dans le sens texte-jeu, comme pour illustrer et ancrer le récit grâce à la partition scénique.

## La partition physique est-elle immuable ?

Sur cette partition physique fixée, ou plus exactement à l'intérieur d'elle, l'actrice greffe le texte et le travail vocal. Ce faisant, elle ne tient pas compte de la spécificité rythmique, de la syntaxe et de la diversité phonique et sémantique de chaque langue ; elle fait entrer la nouvelle langue, de gré ou de force, dans le moule de la partition et la séquence gestuelle reste le moule et le point de repère qui détermine tout le reste. Les linguistes protestent contre ce procédé quelque peu mécaniste : une nouvelle langue amène nécessairement une rythmique différente et le corps, donc la partition, s'en trouvera ébranlé. Ce qui a changé, c'est le verbo-corps (Pavis, 1990 : 151-156), l'intrication spécifique de la langue et du corps. On a peine à concevoir que la mémorisation du texte nouveau passe exclusivement par le repérage de la partition fixée une fois pour toutes, quel que soit l'investissement de la langue. D'où peut-être l'inconfort, la violence faite à la voix qui doit se couler dans le lit moyen, abstrait et universel d'une partition immuable. Les trous de mémoire de Julia (qui « a joué la même partition en espagnol deux semaines auparavant et a du mal à lui substituer la version française ») s'expliquent peut-être aussi par la négligence de la physique de la langue, de l'effet de feed-back qu'elle exerce sur la gestuelle trop figée. La mémorisation de l'ensemble geste/texte s'effectue non exclusivement par les automatismes du corps, mais par un schéma rythmique où langue et geste sont imbriqués de manière spécifique à chaque aire linguistique et culturelle.

## **La mémoire est-elle seulement corporelle ?**

La mémoire ne serait donc pas seulement celle d'un automatisme des gestes, de leur mise en séquence, de leur stratégie, comme c'est le cas pour la danse où le danseur est bien en effet livré à la merci d'un programme chorégraphique qui le meut et le déroule comme un tapis rouge sous les pieds d'un chef d'état... La mémoire de l'actrice parlante (ou simplement de l'actrice soumise à une fable figurative qui raconte une histoire) est aussi liée à la cinesthésie de la langue, à son imaginaire rythmique, pulsionnel, à la pragmatique de la langue en question, à ses appuis autant physiques que logiques et mentaux. L'actrice s'acharne à faire comme si la nouvelle rythmique verbale se subordonnait automatiquement à sa trajectoire pré-fixée et l'on peut supposer qu'elle se fait violence à elle-même, et aussi à ses articulations - celles de son corps comme celles de sa phrase. Elle bloque l'énergie mentale dégagée par la rythmique de son texte et ne lui permet pas de trouver des articulations souples et efficaces, ni de modifier la séquence gestuelle en fonction des nouvelles exigences physiques de la langue employée.

## **Garder l'essentiel, est-ce perdre l'accessoire ?**

Cette hypertrophie du gestuel considéré comme partition surtout visuelle et extérieure au corps parlant, n'empêche pas que l'actrice propose des improvisations où elle réduit la séquence dans son ampleur spatiale et temporelle : réduction proportionnelle qui selon elle - et nous n'avons ni le moyen ni la raison d'en douter et encore moins d'en effectuer la vérification - maintient intacte l'intensité intérieure qui préserve l'« image schemata » (Johnson, 1987) originale. Cet exercice, classique depuis Stanislavski et souvent proposé par Barba, qui consiste à réduire et intérioriser au maximum une improvisation gestuelle, est censé, selon Julia, renforcer la force et la cohésion de la séquence en la transférant du mouvement extérieur vers une énergie mentale (ainsi les sportifs pour mieux se figurer leur mouvement le repassent-ils minutieusement dans leur esprit). Mais en gardant l'essentiel, Julia sacrifie aussi du même coup l'« accessoire », qui n'est rien moins que le détail concret du travail. Il convient, à tout le moins, de distinguer le point de vue de l'actrice, qui est pré-expressif et lié au processus de préparation, du point de vue du spectateur, qui est expressif et lié au résultat : perspectives incommensurables. (Insistons sur ce point : selon nous, pas d'étude de l'acteur sans aussi une étude du spectateur, de sa manière de « lire » l'acteur). L'accessoire - ici l'ampleur et l'étalement démonstratif du geste - est pourtant hautement signifiant, tout comme sont pertinents le détail et la spécificité des formes expressives, même si on veut, dans l'esprit de Barba, insister sur les principes pré-expressifs universels qui les régissent. Perdre l'accessoire, n'est-ce pas alors se priver de l'essentiel ? Ou pour le dire en termes para-barbesques : à force de rechercher des principes universels et essentiels, ne va-t-on pas en oublier d'analyser sémiotiquement les formes expressives réalisées par chaque tradition et par chaque séquence performée par les acteurs-danseurs ; à force d'étudier le processus de la création de l'acteur, ne va-t-on pas omettre d'inclure le regard du spectateur sur le résultat ? (Pavis, 1995)

## Les textes ont-ils tous la même logique ?

Fort heureusement, nous n'en sommes pas là ! Car Julia Varley conçoit sa partition physique comme un moyen d'abandonner la linéarité (supposée) du texte écrit et de « s'aventurer dans une logique qui comme le film peut sauter d'un endroit à l'autre, un gros plan à un plan d'ensemble, d'une temporalité à l'autre » (Varley, 1990:6). Dès lors, le risque de réduction essentielle à un fil monologique banal est très mineur, d'autant plus que la séquence réduite pourra être immédiatement « étirée » et remodelée et un de ces détails gonflés à l'extrême: bref, la réduction n'exclut pas l'agrandissement du détail. Le fil gestuel de la partition scénique garde donc son caractère morcelé, discontinu, spatial, éloigné de la logique discursive et du texte linguistique qu'elle conçoit comme linéaire. Mais, la question n'est pas d'opposer essentiellement le texte linguistique au texte gestuel (ou scénique), elle est de distinguer divers types de textes et d'observer s'ils ont tendance à rester dissociés et distincts ou à se regrouper et s'homogénéiser dans le travail de l'actrice, qui comme une araignée fait passer l'ensemble de ces fils textuels à travers son corps.

Là encore, la perspective varie radicalement selon qu'on se place (1) du point de vue de l'actrice tissant tous ces textes (texte au sens sémiotique du terme) et donc les regroupant et les manipulant d'une manière ou d'une autre, ou (2) *du point de vue du metteur en scène*, en l'occurrence ici Barba, qui a le pouvoir de maintenir distincts tous les textes.

L'actrice regroupe et intègre les textes, à commencer - comme on l'a vu - par la séquence des actions physiques (le texte gestuel) et la vocalisation (le texte de la chanson). Certes, dans toutes les impros de Saintes, le ton et le mouvement varient avec une extrême rapidité et virtuosité ; mais le lien entre les deux textes reste le même : plutôt iconique, explicatif, redoublé, redondant, au point - et c'est le but déclaré de Julia - qu'on passe sans effort du *talking* au *walking*, de la vocalité à la gestualité, comme pour mieux signifier que la voix est le prolongement du corps en mouvement.

Le metteur en scène, par contre, qui pose un regard extérieur sur l'acteur, est responsable des divers systèmes de signes ; il est en mesure de dissocier et distinguer les divers niveaux. Comme l'observe Ian Watson, « dans la dramaturgie de Barba chaque 'surface' - la partition physique, le texte parlé et la musique - est distincte, mais chacune est posée sur l'autre, comme les surfaces d'un objet » (1991:319). Dans la mise en place finale des différentes « surfaces » par l'entremise du metteur en scène, les textes restent distincts, et bien souvent sans rapport direct les uns aux autres. La cohésion du spectacle est d'un tout autre ordre : elle réside dans sa texture, sa tonalité (au lieu de la totalité), sa lisibilité autant horizontale (selon la fable) que verticale (selon le réseau des renvois thématiques et formels). Barba veille à ne jamais confondre ou assimiler les divers niveaux, notamment les textes *gestuel* et *linguistique*. Le *texte gestuel* est donné dans la phase initiale du travail, de façon à ce que l'actrice réalise physiquement un parcours où le lien entre psychique et physique est forgé une fois pour toutes et où l'armature de la partition physique sert de rail indéfectible à toute l'improvisation. Le texte linguistique, souvent livré ultérieurement et sans rapport apparent avec la gestuelle, est celui du déroulement de la chaîne verbale, laquelle trouve à s'ancrer rythmiquement dans l'espace-temps-action du jeu.

## L'actrice et quels textes ?

Outre ces deux textes, Julia Varley énumère et décrit trois autres notions, celles de pré-texte, contexte et sous-texte.

Le *prétexte*, explique-t-elle, est constitué par tout ce qui vient avant le jeu et sert d'excuse pour déclencher le processus de travail, de tremplin pour lancer la création artistique et de justification pour saisir la motivation et la finalité de l'entreprise : il est proche de la notion d'*underscore* (la sous-partition qui précède et sous-tend le texte et la scène).

La question est de savoir s'il faut rechercher dans le processus de travail comme dans la résultat la trace de l'impact intertextuel de ces influences antérieures, leur inscription textuelle, bref leur participation à un processus intertextuel observable. Il s'agit donc d'établir si le prétexte est réductible à un processus sémiotique, une mise en signe de la culture, des motivations, des influences, qui soient suffisamment précises et malléables et dont on puisse observer l'impact intertextuel sur la création du texte gestuel ou vocal. Julia ne précise pas quels différents pré-textes elle utilise. Elle dit vouloir préserver à l'acteur et donc à son travail, une part de secret. Qui l'en blâmerait, hormis un théoricien indiscret ? Et d'ailleurs, ce ne sont pas les secrets biographiques qui intéressent le théoricien, ni les sources où l'artiste puise ses motivations personnelles, ses intuitions, ses mensonges, ses illusions ; ce serait plutôt la mise en forme de ces informations dans la gestuelle et la parole de l'acteur.

Le *contexte* est ce qui entoure les abords immédiats du texte, ce qui fournit les « circonstances données » (Stanislavski) dans lesquelles il est prononcé, la situation d'énonciation qui éclaire et même constitue les énoncés. Toute phrase prononcée n'est compréhensible que selon son contexte : cela la linguistique et la dramaturgie occidentale le savent depuis longtemps ; mais, seul le théâtre oriental et l'actrice d'une de ces traditions extra-européennes sont capables de manipuler et de se mouvoir par rapport au contexte. Dans le village professionnel eurasien dont rêve Barba (1992), l'actrice est en mesure de créer et de modifier constamment le contexte de son action: « L'acteur ne reste pas sous le joug de l'intrigue, il n'interprète pas un texte, mais crée un contexte, tourne autour et à l'intérieur des événements, à d'autres moments il se sépare d'eux, les commente, se hausse au-dessus d'eux, les attaque, les refuse, suit de nouvelles associations et/ou saute vers d'autres histoires » (Varley, 1990:6).

Dans sa démonstration de travail, Julia Varley change constamment les données en imaginant les situations et les styles de jeu les plus divers : image d'une langue classique, image de différents animaux, changements constants de l'émotion sans qu'il soit possible de déterminer ce qui varie au juste dans la situation contextuelle. Telle quelle, la notion de contexte éclaire mal comment une situation d'énonciation peut être formalisée et en quoi elle détermine la lecture du texte. Comme pour le prétexte (et le sous-texte), le contexte est constitué par la série des circonstances que l'on peut résumer à des textes (au sens sémiotique du terme), afin de pouvoir examiner leurs rapports sémiotiques au texte à dire. Tant que la codification et la formalisation du contexte ne seront pas réalisées, on ne peut espérer examiner l'impact symbolique et le processus de contextualisation/décontextualisation qui donnent la clé de l'échange entre texte et contexte.

Le *sous-texte*, notion de Stanislavski inventée et employée à propos de Tchekhov, est pour Julia la manière dont les actions physiques et les circonstances données nous poussent à dire le texte. C'est l'ensemble des mots non prononcés qui exercent sur les mots prononcés une telle pression que ceux-ci en reçoivent les vibrations et en acquièrent un sens profond et indirect. Employée par Julia, la notion perd toute connotation psychologique de sous-entendu, d'atmosphère, d'allusion vague, pour devenir, de manière beaucoup plus sémiotique, la caisse de résonance du texte prononcé, le système des renvois qui irrigue le texte de surface, bref l'intertextualité cachée, la série des actions antérieures sur lesquelles elle s'appuie, l'*underscore* (souspartition). Par exemple, le fragment gestuel signifiant l'exécution du partisan, l'élévation des bras, renvoie peut-être à l'image d'une flamme vacillante, d'une dernière élévation de l'âme avant le coup de feu et l'écroulement du corps. Le « sous-texte » dont parle Julia (que nous préférierions nommer ses points d'appui ou son *underscore*, sa souspartition) est constitué par la série des représentations de la martyre qui meurt debout, dont le corps tente une dernière élévation vers un principe supérieur, avant de se replier dans la mort. Tout ce qui se cache sous les gestes visibles est indispensable pour saisir ce qui porte et presse le geste et l'action visibles, ce qui les prépare et les rend possibles.

Les notions utilisées par Julia sont indispensables pour comprendre sa conception du processus d'élaboration des séquences gestuelles, vocales et narratives. On pourrait lui proposer de les compléter par les concepts suivants qui théorisent d'autres aspects de la textualité.

*L'intertexte* : ou réseau des autres textes (au sens sémiologique) auxquels renvoient le contexte et le sous-texte. L'intertexte relie le jeu et la représentation à une série illimitée d'autres façons de jouer et de représenter : il éclaire l'inscription de tout élément dans une culture. La mise en scène porte la trace d'autres mises en scène, à travers le réseau des emprunts, allusions, réminiscences à tous les niveaux (jeu l'acteur, scénographie, technique de mise en scène, etc.).

Le *métatexte* : ou système de choix, de directives, d'options que la mise en scène du moindre fragment présuppose implicitement et inscrit plus ou moins directement dans la mise en scène. Ce texte sur le texte centralise toutes les directives, donne à lire la mise en scène comme tissu cohérent. Il est en perpétuelle élaboration, mais fonctionne comme un guidage implicite de tout nouveau matériau. Même si l'actrice n'en prend conscience qu'en fin de processus et si elle n'en est pas la seule porteuse, il est indispensable à son inventivité et à son orientation. Pourtant, il n'est pas rare qu'elle s'en sente comme spoliée par le metteur en scène, propriétaire des options et des idées recueillies ensuite par l'historiographie : l'actrice n'a plus qu'une mémoire corporelle des actions scéniques et elle ne sait comment les transmettre à une postérité dépassant le cadre des spectateurs réellement « touchés » par sa performance fugitive. La recherche en danse réclame d'ailleurs la même référence à l'expérience et à la mémoire corporelle des spectateurs : « La méthode historico-critique avec ses nombreux centres d'intérêt est très fréquemment utilisée, du fait de sa genèse philologique ; elle évalue les mouvements corporels en danse comme produit d'un processus complexe d'élaboration. La méthode analytico-critique exige des expériences corporelles pratiques et une certaine dose de training corporel ; elle



reçoit les moments corporels comme des éléments du déroulement moteur, dont se compose la danse ». (Jeschke, 1190:160)

Le *mégatexte* serait le schéma narratologique global, le système reconstitué et abstrait du récit, l'articulation de la fable considérée comme phrase minimum du récit. Dans l'exemple du « temps des cerises », ce pourrait être: « elle cueille tout de même les cerises et s'enfuit ». Julia, à la manière de Barba, choisit des textes où les verbes sont des verbes d'action transitifs, car elle trouve plus facile de leur prêter une action gestuelle concrète et directement réalisable.

Le *surtexte*, ce serait le contraire du sous-texte qui cache son jeu et presse souterrainement contre le texte perceptible. Ce serait l'accumulation des citations, des commentaires, des allusions, des renvois ironiques ou parodiques, des lectures déjà existantes, autant d'alluvions textuelles qui se sont déposées sur le texte proprement dit et dont la connaissance est indispensable pour apprécier le texte que l'on croyait original. Il s'agit donc d'un intertexte plaqué sans management sur le texte proprement dit. Julia y a souvent recours lorsqu'elle parodie une manière de parler, les assonances d'une langue ou un style déclamatoire : des effets de surjeu signalent que le texte est cité, persiflé et commenté par la comédienne.

## Construire le personnage ?

Ces outils suffisent-ils à décrire la genèse et la construction du personnage et ensuite sa description et sa déconstruction par le spectateur ? Il faudrait d'abord s'entendre sur l'expression, reprise un peu trop servilement de Stanislavski, ou du moins du titre simplificateur de sa traduction en anglais (*Building a Character*) ou en français (*La Construction du personnage*). Or, à proprement parler, l'actrice ne construit pas son personnage comme l'architecte construit l'édifice ou le sculpteur sa statue : cela valait, à la rigueur, pour le personnage naturaliste que le comédien s'efforçait de suggérer par des processus intérieurs du revivre et par une mise en forme extérieure du rôle provoquant de forts effets de réel : personnage assimilé à la personne et à l'individu unique, personnage occidental bien limité et dont Barba se demande « pourquoi, en occident, l'acteur tend à s'enfermer pour chaque spectacle - dans la peau d'un seul personnage, pourquoi on néglige d'explorer la possibilité de devenir le contexte d'une histoire entière avec de nombreux personnages, des sauts d'un niveau à l'autre, du général au particulier, de la première à la troisième personne, du passé au présent, du tout à la partie, des personnes aux choses ». (1992:98)

Julia Varley construit-elle un personnage ? De son point de vue, non. Elle n'a pas en vue la reconstitution d'une personne, mais elle s'inspire des acteurs-danseurs orientaux qui obéissent à de toutes autres règles que celles d'une mimesis psychologique et psycho-somatique de véritables individus : elle crée bien le contexte de toute une histoire et ses évolutions, gestuelles et vocales, exécute les sauts et provoque les ruptures qu'une construction classique du personnage interdit formellement. Construire, c'est pour elle ne pas partir d'une intentionnalité, d'une figuration globale donnée d'entrée et qu'on se contente ensuite de raffiner, c'est s'en remettre à une logique du processus qui ne se

préoccupe pas d'autre chose que de proposer des matériaux qui ne figurent pas encore une personne et une figuration humaine. Le personnage n'est identifié et nommé que par le regard extérieur de Barba et plus tard lors du spectacle, par le spectateur, qui ne peut pas ne pas voir derrière l'actrice l'esquisse d'une personne, et finalement par l'actrice elle-même qui donne un nom et donc toute une biographie à un personnage encore grandement amorphe et atone.

## Comment trouver sa voi-x/e ?

Car le morceau de corps dans l'espace-temps sur lequel l'actrice travaille ne semble pas, du moins à en juger par la démonstration faite à Saintes de sa labilité et sa virtuosité vocale, avoir trouvé une voix définitive et assurée. C'est même la dernière chose que l'actrice pourra trouver : ne rejoue-t-elle pas dans son mode de travail son propre parcours autobiographique, sa difficulté à travailler et trouver sa propre voi-x/e ? Toujours est-il qu'elle choisit de tracer d'abord la voie de son personnage atone, pour mieux y caler ensuite - non sans le doux délice de la virtuosité et du pastiche - un essai des voix les plus diverses, pour finir par trouver au terme des improvisations une voix acceptable par elle-même et par son personnage. Mais cette acceptation par l'actrice de sa voix et de la voix de son personnage (*Her mistress' voice*), c'est surtout le signe d'une découverte de soi, de l'être unique que constitue toute personne et que la voix symbolise le mieux, pour l'autre et pour soi-même. Dès lors, se produit un inattendu retournement, un véritable retour du refoulé de l'actrice de type stanislavskien : le personnage s'identifie à l'actrice chargée de le représenter. Ce n'est plus l'actrice qui s'identifie à la figure, mais la figure qui s'installe en l'actrice en s'identifiant, à savoir en déclinant son identité et en se donnant à reconnaître comme voix intime.

## Joue-t-elle le jeu ?

D'ailleurs, c'est une voix entièrement contrôlée dans la mesure où le sujet qui la contrôle (appelons-le J.V. sorte de SARL ou Sujet à Responsabilité Limitée) semble en mesure d'arrêter ou d'impulser l'émission vocale et de changer de registre en une fraction de seconde. Cette voix tenue en laisse ne « rebondit » pas et ne se modifie pas à la suite d'un changement dans la tenue du corps (la composition physique). L'actrice se trouve ici dans la situation décrite par Barba qui constate la difficulté physique ou en termes de froideur ou de chaleur maîtrise ou de sensibilité (Diderot): « Si l'acteur travaille par exemple sur l'expression du visage ou sur les possibilités de la voix, il s'aperçoit qu'il ne parvient pas à bien distinguer ce qui est *froid* de ce qui est *émotif*. Les résonances sont immédiates : la composition physique engendre immédiatement une résonance émotive et, inversement, chaque mouvement intérieur semble se projeter directement sur l'écran du visage et dans les vibrations de la voix » (1989:1). Il est bien difficile en effet pour l'acteur comme pour le spectateur de savoir s'il est « froid » ou « chaud » (on voit combien le paradoxe de Diderot paraît oiseux et peu pertinent pour la théorisation

actuelle). Julia précise qu'elle n'a pas à partir ou à se réclamer d'une image ou d'un souvenir pour ensuite l'exprimer gestuellement et vocalement. Il semble que les vibrations de sa voix ne soient pas la conséquence ou la projection incontrôlée d'une émotion, d'un « mouvement intérieur », mais plutôt le décalque fidèle de sa trajectoire physique (un de ses exercices consiste à faire se mouvoir « en attelage » le déplacement physique et le placement de la voix). Joue-t-elle alors le jeu de la résonance ? Ne bloque-t-elle pas d'entrée les réactions de la voix, une voix qui reste pré-visible, pré-audible, comme trop arrimée au rail de sécurité de la trajectoire physique ? Comme si elle avait décidé de n'être (plus) jamais prise en défaut par sa voix, en suivant une voie trop bien tracée, voie de chemin de fer où les wagons sont sagement attachés les uns aux autres et foncent dans la nuit comme wagons plombés, mais wagons toujours contrôlés par une locomotive qui ne « perd jamais les pédales ». Ou bien si - comme il est probable-elle modifie tout de même, dès qu'elle change de langue ou de voix, sa trajectoire gestuelle, sur quoi se fondent les changements et qu'est-ce qui les motive ?

## **L'actrice occidentale peut-elle déconditionner son corps ?**

Le problème est de savoir si l'actrice ou l'acteur occidental(e) est en mesure, à partir de son corps inculturé, c'est-à-dire façonné par une série de déterminismes culturels qui pourtant lui paraissent un comportement spontané, d'acculturer son corps à la manière des performers orientaux. C'est apparemment ce qu'elle fait : elle tente d'échapper au rendu mimétique et vraisemblable de l'actrice naturaliste, pour formaliser son mouvement et sa vocalisation selon une codification et une esthétisation qui réloignent de la vie quotidienne. Mais, en réalité, elle est très réceptive aux lieux communs, à ces façons quotidiennes de marcher et de parler, même si c'est toujours sur le mode parodique à travers ses improvisations qui pastichent des types de langues, de situations, de comportements. Elle a donc beaucoup de mal à acculturer son corps en se débarrassant de la spontanéité inculturée pour lui faire acquérir des techniques extra-quotidiennes. Ce qui lui manque, c'est précisément ce vers quoi elle tend (et cette tension est évidemment le moteur de son art) : une inculturation vocale et chorégraphique qu'elle aurait reçue lors d'une formation au chant ou à la danse classique (par exemple). Ce qu'elle gagne, par contre, c'est la capacité de l'artiste occidentale à raccrocher toujours son art au réel, pour mieux connaître ce réel encore. Dès lors, elle perçoit et donne à percevoir au spectateur une unité entre partition physique extérieure et émotion intérieure, entités qu'il est désormais impossible de séparer. Le corps artificiel, monté et démonté au gré des répétitions des mêmes actions, devient au bout d'un moment un corps « naturel », une « seconde nature », autant pour l'actrice que pour le spectateur ; le montage le plus arbitraire, la greffe la plus improbable entre un corps et une voix, entre une partition physique et un texte, deviennent une nature parfaitement organique. Ce que donne l'actrice J.V. au spectateur X, c'est donc un double regard - sur les formes et sur les contenus, la discipline et la spontanéité, une vision à la fois morcelée et organique. « Le spectateur n'est plus frappé par l'étrange dynamique que l'acteur lui montre mais par le caractère organique qui s'en dégage »

(Barba, 1989:313). C'est une nouvelle organicité que le spectateur finit par découvrir, à condition d'avoir su d'abord deviner et reconstituer tout le travail qui précède la représentation, d'avoir fait l'expérience quasi physique de la sous-partition sur laquelle repose tout le travail, d'avoir apprécié la dramaturgie de l'actrice. ■

## Bibliographie

- Barba, Eugenio. 1979. *The Floating Islands*. Graasten: Drama.
- . 1989. "The Fiction of Duality." *New Theatre Quarterly* 5, no. 4: 311-4.
- . 1992. "Théâtre Eurasien." In *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, edited by Patrice Pavis, 96-101. Paris: Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert.
- Jeschke, Claudia. 1990. "Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung." In *Theaterwissenschaft heute*, Hrsg. Renate Möhrmann. 149-64. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Pavis, Patrice. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Corti.
- . 1995. "Un canoë à la dérive?" *Théâtre/Public* 126: 18-25.
- Varley, Julia. 1990. "Venturing on a foreign ground. Reflection on stage directing." *The Magdalena Newsletter* 1: 1-4
- Watson, Ian. 1993. *Towards a Third Theatre*. London: Routledge.