Motifs
ISSN : 2726-0399

1 | 2016
Le geste

Le corps et le geste en question dans le processus de création de *One Shoot*

Isabelle Elizéon

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=494

DOI : test494

Référence électronique
Isabelle Elizéon, « Le corps et le geste en question dans le processus de création de *One Shoot* », *Motifs* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 05 juillet 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=494

Le corps et le geste en question dans le processus de création de *One Shoot*

Isabelle Elizéon

PLAN

Contexte
Synopsis du solo *One Shoot*
Genèse du spectacle
L'expérience comme processus
D'un geste l'autre
Réécrire le geste
  La scène de la bassine
Le geste créateur : entre performance et *mimèsis*
Conclusion

TEXTE

1 Cet article se propose d'analyser la question du geste créateur au travers du langage scénique développé dans le spectacle *One Shoot*. L'approche de l'article se veut théâtrale, tout en développant une analyse anthropologique, philosophique et esthétique du corps et du geste dans l'espace scénique.

2 Cette approche spécifique du corps et du geste est à la base de ce qui structure ma pensée artistique en tant que metteuse en scène et dramaturge, d'une part, et à la base, d'autre part, de ce qui structure ma pensée scientifique dans le cadre de la recherche en thèse que je mène actuellement sur les métamorphoses du corps au travers des résurgences baroques sur la scène contemporaine, au travers des œuvres de Koffi Kwahulé, Robyn Orlin et Pippo Delbono.

3 Dans un cas comme dans l'autre, mon positionnement s'articule dans un mouvement transdisciplinaire où se croisent individu et collectif, théâtre, anthropologie de la scène, anthropologie et philosophie du corps. Une telle analyse participe ainsi d'une réflexion plus vaste sur la question du corps sur la scène contemporaine que je développe dans ma recherche en thèse. Elle ne peut cependant développer, dans le cadre de cet article, tous les aspects inhérents à la complexité et à

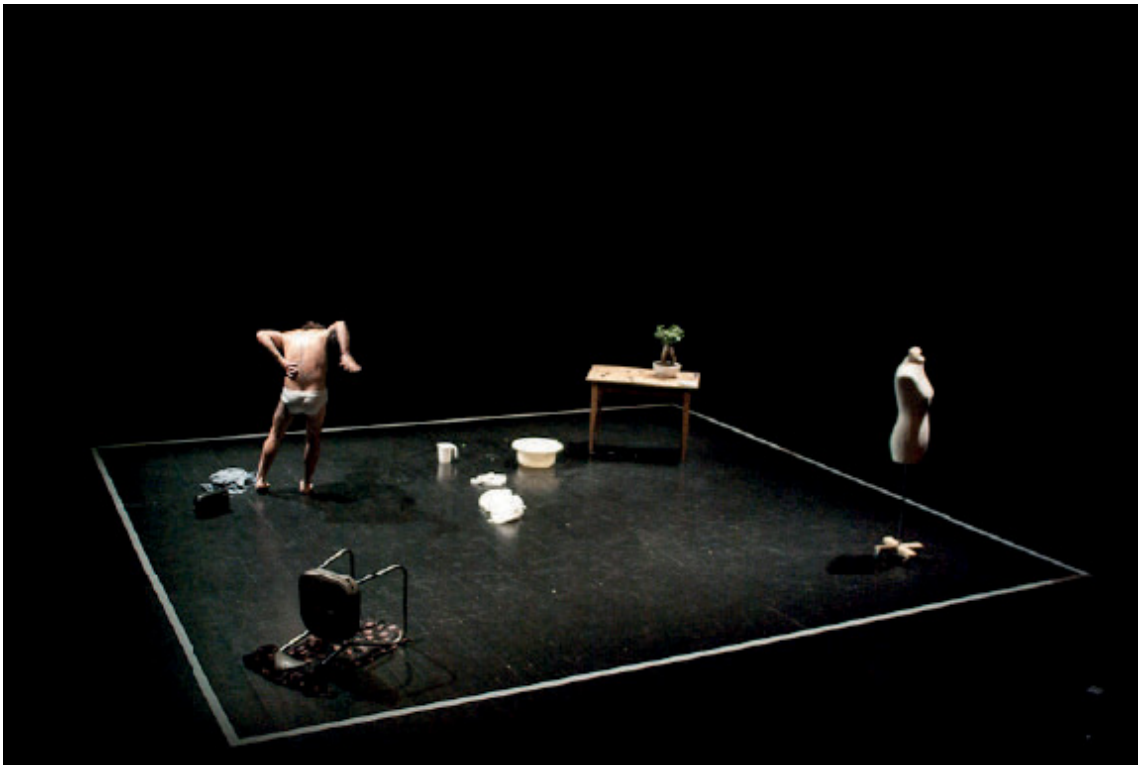
l'étendue du sujet. L'article proposé permettra donc de poser quelques jalons qui ouvriront à un développement ultérieur plus approfondi.

4 C'est par l'intermédiaire du corps que l'homme existe et entre en relation avec l'espace, les autres, le monde. C'est par ses mouvements, ses gestes, ses émotions qu'il crée une relation avec eux. C'est également par son corps, ses mouvements, ses émotions et ses gestes qu'il se construit et relate le monde qui est en lui, tout autant que le monde qui le traverse et l'environne. Comme l'énonce David Le Breton, « toute relation de l'homme au monde implique la médiation du corps. Le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde[1] ».

5 C'est en partant de ces principes que je développerai un début d'analyse basée sur une approche conjointe du corps, de la pensée, de l'individu et de son environnement. La problématique de l'article s'inscrira ainsi dans une approche relationnelle entre corps et geste, perçus autant comme « objets » que comme « sujets », en interaction et construction permanentes entre soi et le monde. Cette exploration s'appuiera, comme expliqué plus haut, sur l'expérience du processus de création du spectacle *One Shoot*, expérience permettant de développer une approche transdisciplinaire du corps et du geste au travers de données scéniques, anthropologiques et philosophiques.

Contexte

6 Nous avons créé *One Shoot* en 2013 au sein de la Compagnie Lasko. Lorsque j'emploie le « nous » je m'inclus en tant que metteuse en scène et dramaturge, et j'inclus Frédéric Rebière, en tant que comédien et co-créateur du spectacle. *One Shoot* a été présenté, dans une version en chantier, le 17 mai 2013 à Brest, à la Faculté des Lettres Victor Segalen de l'Université de Bretagne Occidentale, lors d'un colloque sur le Geste, organisé par le CEIMA, sous la coordination de Mme Catherine Conan. La première de ce spectacle s'est faite au festival régional *Bretagne en Scène(s)*, à Carhaix, le 7 février 2014, à l'espace Glenmor. Il a été joué en novembre 2014, à la Maison du Théâtre, à Brest, où sera également organisé un stage sur les états de corps et la métamorphose.



Crédit photos: Nicolas Hergoualc'h

Synopsis du solo *One Shoot*

7 Un homme est revenu. Il a survécu à l'enfer, une guerre quelque part dans le monde. Et c'est là qu'on le découvre, dans un espace cloisonné, délimité au sol par une bande blanche de forme rectangle. Il flotte entre deux mondes, entre le passé et le présent : lui, un bonsaï, une bassine, de l'eau, une robe, une musique qui revient sans cesse. C'est un corps qui s'accroche, se replie, exulte, tombe et se relève. C'est ce parcours que l'on refait avec l'homme, pas à pas, emportés par un tourbillon de corps, de gestes, de bruits et finalement de mots. Cet homme nous raconte à sa manière le labyrinthe de l'indicible. Et une ultime question se pose : comment rester du côté de la vie ?

Genèse du spectacle

8 *One Shoot* est tout d'abord parti du désir de créer une œuvre théâtrale autour du sujet de l'indicible. Mais pour arriver à ce désir de création, il a d'abord fallu une rencontre. Cette rencontre, avec un infirmier-soldat, M. Pascal B., a créé d'abord le besoin de

comprendre (« *cum-prehendere* », du latin « prendre avec soi ») la complexité de la « chose ». Cette « chose » était le trauma et son corollaire indissociable, l'indicible. Mais « prendre avec soi » le trauma, tout d'abord, est-ce possible ? Pendant les premières phases de recherches, il est devenu rapidement évident qu'il n'était pas envisageable d'être à la place de celles et ceux qui étaient passé(e)s par des événements traumatisants et en avaient gardé la trace. Nous pouvions, par contre, saisir des états, des émotions et des gestes. Nous pouvions saisir les vides qui étaient laissés par le silence, l'impossible parole. Il est alors devenu clair que nous nous confrontions à une expérience absolument intime que nous voulions cependant transmettre au public par l'intermédiaire de la scène. Nous voulions ainsi rendre visible l'invisible et accessible l'inaccessible. Cette invisibilité, cette inaccessibilité suscitèrent ce besoin de création et en furent, finalement, le principal moteur.

9 Lors des premiers entretiens avec notre principal interlocuteur, M. Pascal B., revenu d'une zone de conflit armé en Afghanistan, nous nous sommes rapidement confrontés à ces questions : Qu'est-ce qui arrivait jusqu'à nous de ces drames intimes ? De ces soldats, journalistes, médecins ou personnel humanitaire qui se rendaient sur des zones en guerre ? Que savions-nous de ces personnes qui, une fois revenues, étaient proches de nous, vivaient à côté de nous, voire avec nous ? Pourquoi leur parole était-elle absente ? Nous questionnions ainsi le silence et l'invisibilité.

10 À ce stade, nous aurions pu faire le choix artistique du témoignage, en allant chercher cette parole absente, en mettant des mots sur le silence. *One Shoot* aurait pu être un spectacle documentaire qui aurait conté l'expérience de ces personnes par une somme de documents collectés, de témoignages. Nous aurions ainsi mené puis transmis le résultat d'une enquête de terrain, mis en espace sur une scène de théâtre. Mais en explorant plus avant ces questions, nous avons compris que ce qui nous intéressait était de rendre palpable et visible cette question du trauma et de l'indicible par le biais du corps. En effet, c'était le corps en premier lieu qui parlait lors des entretiens que nous effectuions ou que nous visionnions. Le sens des mots, lui, demeurait vide ou très fragmentaire. Le corps, par ses états, ses émotions, ses gestes, racontait, lui, ce labyrinthe de l'indicible. C'est

par lui que nous avions accès au sensible et que nous pouvions créer un sens à ce que nous découvrions.

11 L'anthropologue Marcel Jousse disait dans sa leçon du 3 mars 1933 à l'École d'Anthropologie de Paris : « quand on étudie la pensée humaine, on ne fait jamais appel à ce qui en a été le centre de jaillissement : le corps.[2] » C'est donc, a contrario de cet énoncé, que le corps et le geste nous ont guidés pour entrer et étudier la pensée et l'expérience humaines. Le corps et le geste dans ce qu'ils ont de plus mémoriel, de plus ancré dans l'humain. Le geste, qui par sa répétition puis sa sédimentation, crée l'empreinte sur soi, sur l'environnement, sur les autres. C'est par le corps et le geste que les questions du trauma et de l'indicible pouvaient s'ouvrir à nous puis être transmises au public. Nous avons ainsi travaillé avec cette nécessité pour nous, artistes de la scène, de la présence de la chair et du corps, comme éléments et matériau de départ.

12 *One Shoot* s'est orienté vers une forme théâtrale performative où la place du corps et du geste est devenue centrale. Nous avons suivi le cheminement en partie raconté, en partie montré, en partie imaginé par nous-mêmes, de personnes ayant vécu une expérience traumatique. Ce cheminement nous l'avons fait sur le plateau dans des expérimentations d'actions, de mises en situation, de gestes, de parcours, d'images. Nous avons débuté par l'espace exempt de mots où seul le corps et les actions pouvaient s'exprimer. Puis nous avons accédé, dans les étapes finales de recherche, à la dimension verbale quand les mots ont enfin eu une place pour se former, grâce à l'expérience corporelle. Nous avons ainsi exploré et expérimenté le geste avant d'entrer dans la parole, ce qui permettrait ensuite au comédien de s'appuyer sur cette exploration du corps, des émotions, de la gestuelle et des actions pour trouver la parole juste.

> L'expérience du corps ne fait donc qu'une avec l'expérience de la parole dans la mesure où le langage est fondamentalement expression et où cette expression structure intimement notre rapport au réel. Le langage est incarné et le corps est lui-même un langage.[3]

L'expérience comme processus

> Dans le mystère, il y a un « non-su » infranchissable qui n'a rien à voir avec un quelconque obscurantisme, mais bien plutôt avec la possibilité rationnelle et pratique de connaître cette frontière qu'est la vérité. [4]

13 Prétendre créer une œuvre théâtrale sur une question inconnue, non vécue, peut apparaître comme un paradoxe. Nous pouvons nous nourrir de réflexions, de théories, d'écrits de toutes sortes sur un sujet ou une thématique mais il ne nous est pas possible de rester sur des pensées théoriques ou spéculatives. Il est nécessaire d'entrer « dans la chair », de la faire nôtre afin de donner chair à notre tour à une présence, une histoire, une vision sur scène. Ce paradoxe pourtant se répète à chaque début de création. Nous commençons de rien, ou presque rien. Où aller chercher et comment porter cette expérience pour la transmettre sur scène ? Comment la porter lorsque, de plus, elle semble si radicale, comme pour l'expérience du trauma ? L'expérience est incommunicable. Elle est précisément ce que l'on éprouve soi-même sans avoir de mot pour le dire. Alors comment la communiquer à autrui ? Comment et à quel endroit nous placer en tant que créateurs d'une œuvre théâtrale qui souhaite parler de quelque chose qui justement ne peut être dit ? Nouveau paradoxe. Beaucoup de questions qui ouvrirent davantage sur des chemins et des processus que sur des réponses. Une des portes d'entrée a été la suivante : là où se placent le corps et l'action. Là où se situe la possibilité de « refaire » l'action. Là où, de manière physique, il nous est possible de nous approcher par le biais de nos observations et de nos expérimentations.

14 Créer, parler, écrire à propos de l'indicible et du trauma, c'était donc tout d'abord entrer dans une mécanique du geste et du corps, dans des actions. C'était ainsi, et aussi, faire l'expérience de notre propre corps et de notre propre pensée sur ledit sujet. Nous nous devions d'essayer de mettre de côté nos idées préconçues sur la question afin de plonger dans ce matériau dense, lié à la corporéité et à la gestuelle du trauma, que nous collections et observions au fil de nos recherches. Nous devions nous y plonger et cependant garder à l'esprit que nous étions dans un contexte particulier, une histoire

particulière qui était la nôtre. Un exercice difficile consistant à faire des allers-retours entre dedans et dehors. Nous devions aussi accepter que, peu à peu, nous apposions notre propre perception du monde. Notre mode opératoire s'insérait dans le domaine de la subjectivité tout en abordant un sujet « réel » qui par là-même pouvait se voir comme « objectif ». Ainsi cet exercice - où le matériau de base que sont les attitudes, les actions, les mouvements, les répétitions et les gestes étaient ré-expérimentés dans le contexte du processus de création - allait consister dans un premier temps à restituer ce que notre expérience concrète, liée à l'expérience corporelle, nous avait permis de percevoir puis de s'approprier. Nous nous sommes attachés à l'expérience du corps et du geste dans leur présentéisme et leur immédiateté, tout en prenant en compte que nous construisions déjà un discours. Un processus qui se plaçait donc entre engagement et distanciation.

D'un geste l'autre

15 Un des paradoxes du comédien, et sans doute un des plus importants, est cette tension permanente entre la maîtrise et la spontanéité de l'être en scène. Une tension également présente entre l'illusion de ce qui est présenté sur scène et la réalité physique et immédiate de celle-ci. C'est donner à voir ce qui « a pu être » ou « aurait pu être » vécu par d'autres, tout en le faisant (re)vivre sur scène avec la fraîcheur du geste neuf et la maîtrise du geste sans cesse renouvelé du comédien.



16 Pour réfléchir à ce paradoxe, j'aborderai ici deux conceptions du corps : le corps « objet » et le corps « sujet », tels que développés par Chantal Saint-Léger, dans le programme pédagogique de l'Académie de Montpellier, *Réfléchir sur le geste*, dans le cadre du cercle d'études en Art/Danse, en 2007. Ces deux conceptions pourront aider à établir un lien et une compréhension de cette tension paradoxale dans la présence et le jeu du comédien. Elles permettront, de plus, d'ouvrir à une analyse du geste tel qu'il se manifeste sur scène dans le spectacle *One Shoot*. J'aimerais, avant d'aborder les conceptions de corps « objet », corps « sujet », spécifier que ces questions de « corps » qui nous occupent et traversent toute mon analyse, sont des représentations du corps en fonction des représentations de la personne. Ces représentations de la personne, comme le dit David Le Breton, et celles corollaires du corps « sont toujours insérées dans les visions du monde des différentes communautés humaines. Le corps est ainsi une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque, mais l'effet d'une élaboration sociale et culturelle [5] ». Après avoir fourni ces données complémentaires dans ma réflexion, j'exposerai maintenant les conceptions de corps « objet » et corps « sujet ».

17 Le corps « objet » est considéré comme façonné et construit par la culture d'une société donnée qui lui impose ses lois, ses normes et ses intérêts. Dans ce cas, le corps est perçu comme « instrumentalisé », et par extension le geste est perçu de même. Le corps devient anonyme et vidé ainsi de sa subjectivité. De cette approche du corps découle une conception du geste comme produit d'un monde social, économique, moral et culturel. Ce geste est vu comme le produit d'un monde déjà là. Ce dernier, par son action éducative, socialisante et normalisatrice déterminerait nos conduites et nos comportements, qu'ils soient publics ou intimes. De cette conception, il semblerait se détacher l'idée que le « corps-objet » et les gestes qui en découlent se rattacheraient à chaque individu. Il serait donc logiquement présent dans le corps et la gestuelle du comédien, tout comme dans les matériaux gestuels collectés pour la création de *One Shoot*. Ils ne sont ainsi pas uniquement corps et gestes en soi mais aussi corps et gestes contextualisés, construits perpétuellement par le monde environnant et en interaction avec le corps « individuel ». Il serait alors possible de les définir comme des corps et des gestes « collectifs » ou « communs » dans le sens où ils se rattachent à une communauté culturelle, sociale et historique.

18 Le corps « sujet », quant à lui, est considéré comme celui qui pense, qui crée. Il est celui qui a une identité propre et se libère du carcan imposé par la société. Ce corps « sujet » semblerait jouer et se jouer des représentations communes. Il s'approprierait, transformerait et interpréterait le matériau gestuel commun. De cette approche du corps, on pourrait déduire une conception active, libre et personnelle du geste. Ce concept s'élabore conjointement à l'idéologie de l'individu qui déclare que chacun de nous serait une entité autonome avec un « extérieur » et un « intérieur ». C'est en tout cas cette conception du corps « sujet » et du geste « libre » qui semble davantage défendue dans la danse contemporaine, comme l'explique Chantal Saint Léger [6]. Le corps « sujet » et le geste qui en découle deviennent matériau et langage prépondérants, essayant de se libérer du geste « commun » ou « collectif ». Ce geste « libre » n'a pas la même place dans le théâtre que dans la danse contemporaine. Ces deux langages, en effet, se différencient au moins par cet aspect : la danse contemporaine cherche à créer un geste « libre » ou « libéré » exempte de connotations, de signes, d'histoires. Le théâtre, quand à lui, ne se

reconnaît pas dans une telle volonté d'abstraction. Tous deux, cependant, sont bien nés et baignent dans un même espace culturel, social et historique :

> La recherche de la perfection du mouvement, quel qu'il soit, ou le désir de le rendre signifiant, suppose un exercice quotidien et une maîtrise du geste par la sensation qui inscrit, de fait, une idéalisation dans le corps du danseur. [7]

19 Je développerai ci-après, à partir de ces deux conceptions, la création d'un espace interstitiel entre l'un et l'autre qui permettrait de ne plus les concevoir dans une perspective dichotomique et contradictoire, dans la mesure où

> le moi, l'individu, ou, pour le dire ainsi, « l'individu/moi », est simplement cette infime partie de la multiplicité qui caractérise chaque être humain. [8]

20 Cette apparente opposition entre le geste « commun » et le geste « libéré » ou « libre » ne les empêche pourtant pas de cohabiter au sein du même corps, et donc de la même personne, elle-même multiple, comme les gestes qu'elle produit. En effet, comme le dit Michela Marzano, dans *La Philosophie du Corps* [9], « l'expérience quotidienne brouille la distinction entre « sujet » et « objet », parce que le corps de l'homme est à la fois un « corps-sujet » et un « corps-objet », un corps que l'on « a » et un corps que l'on « est ». Il semble alors évident que geste « libéré » et « geste commun » dans leur paradoxe apparent composent l'être même dans sa corporéité, de manière permanente et « inter-pénétrante ». Il n'y aurait ainsi pas de perspective dichotomique du geste libre et du geste commun s'ils se produisent et s'actualisent au sein du même corps : celui que l'on est et celui que l'on a. Afin d'enrichir davantage ce propos, j'aimerais citer Maurice Merleau-Ponty : « c'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être. [10] » La conception du corps est ainsi, pour Merleau-Ponty, le point de départ de toute relation à l'être et au monde. C'est une

conception que je formulerais comme une interpénétration constante du corps avec le monde, du monde avec le corps : en lui vient s'établir un rapport et une complémentarité entre sujet et objet, soi et le monde, dedans et dehors. Je continuerai à développer cette approche non dichotomique dans le chapitre suivant, qui traitera de la réécriture du geste.

Réécrire le geste

21 Avec cet apport supplémentaire des concepts de corps « objet » et corps « sujet », je reviendrai maintenant aux matériaux collectés et au processus de création de *One Shoot*. Il est maintenant possible d'avancer que les gestes et actions collectés au sein des matériaux à disposition (témoignages, entretiens, images, films etc.) ont été des gestes répertoriés avec une grille de lecture spécifique : celle des personnes ayant subi un traumatisme, celle du personnel de santé, des médias, des réalisateurs de documentaire, etc. Nous détenions ainsi des actions et des gestes « communs » et cependant assujettis à une subjectivisation due aux écritures successives propres à la transmission et la médiatisation ; des écritures multiples dessinant une transformation permanente de « l'objet premier » : le trauma et l'indicible.

22 Ce parcours du geste « premier », que l'on pourrait appeler aussi le « geste vécu » lors de l'expérience initiale - et issu d'une « source » pour aller se perdre dans « le fleuve » du processus de création - est le parcours de tout matériau collecté. Celui-ci est toujours choisi puis interprété, traduit, transmis. Il y a réécriture du monde à chaque fois. Cependant, il se trouve une différence fondamentale entre le matériau réinterprété pour et par le langage de la scène et celle d'autres langages. Le langage de la scène ouvre, en effet, à l'expérience partagée entre le comédien et le public. Le geste ainsi devient partage, dans l'immédiateté de la présence de la scène. Peter Brook résume en quelques mots, dans *L'espace vide*, cet important principe : « un geste est affirmation, expression, communication, et en même temps il est une manifestation personnelle de solitude – il est toujours ce qu'Artaud appelle "un signal à travers les flammes" - et pourtant, cela implique une expérience partagée, dès que le contact est établi.[11] » Cette spécificité de la scène est à elle seule un monde

car le comédien n'effectue pas ce geste exclusivement pour lui-même ou pour faire quelque chose. Il effectue le geste pour l'autre : l'œuvre, le metteur en scène, le public. C'est ainsi un geste réécrit pour être avant tout partagé.

23 Nous avons vu que le geste ne pouvait s'extraire du contexte particulier du corps, celui du corps « objet » mais qu'il pouvait être « libéré » par le biais de la traduction, de la décomposition, de la reconstruction, du rythme, de la réécriture en somme. Et ceci en fonction de notre propre individualité, cette fois en tant que personne avec un corps « sujet ». Là, dans cet interstice de liberté, entre « objet » et « sujet » se situe le travail artistique et scénique qui nous occupe. Cet interstice se déploie en effet dans la création artistique. Il est l'élément nécessaire à la création. Nous l'aborderons plus spécifiquement dans le prochain chapitre. Mais auparavant, pour clore cette question sur le geste issu à la fois du corps « objet » et du corps « sujet » afin d'être partagé sur scène, je propose d'entrer dans la matière même du solo *One Shoot*. J'exposerai et commenterai ici un extrait de la partition donnée au comédien, dans une scène spécifique du spectacle.



La scène de la bassine

24 Silence. Il plie et dépose la petite serviette blanche sur la table. Il va prendre la bassine et le broc sous la table. Il les place à droite de la table, non loin du centre du plateau (en fond de scène), dans la même ligne horizontale que la table : d'abord la bassine avec la serviette puis le broc. Il s'installe derrière la bassine, accroupi. Il prend la serviette blanche posée sur le rebord de la bassine et la pose au sol. Une lumière en douche éclaire la bassine où se trouve un peu d'eau, et jette des reflets sur le visage et les mains du comédien. Celui-ci prend le broc rempli d'eau et verse de l'eau dans la bassine, d'abord dans un filet continu. Il suspend son geste puis reprend son action : l'eau, cette fois, coule à flots. Il dépose à nouveau le broc à côté de lui, avec minutie. Il se lave les mains consciencieusement en trempant trois fois celles-ci dans l'eau. Il arrête son geste et regarde ses mains, en les tournant pour voir les paumes et le dos de ses mains. Temps

suspendu. Puis il replonge ses mains dans l'eau pour les laver une dernière fois avec plus de force, comme s'il voulait enlever ce « quelque chose » découvert quelques instants plus tôt. Il égoutte ensuite ses mains au-dessus de la bassine. Il prend la serviette blanche posée au sol. Il se lève, posté toujours derrière la bassine. Il s'essuie précautionneusement les mains avec la serviette. Il la plie avec soin avant de la déposer sur un côté de la bassine. Tout ce rituel se passe en silence, pour donner de l'importance au bruit de l'eau et aux gestes.

25 La partition écrite de la scène de la bassine était avant tout une série de descriptions de gestes et d'actions à effectuer. La première chose à faire puis à mémoriser était le déroulé des actions et des gestes, dans ce qu'ils ont de mécanique. À l'intérieur de cette mécanique mémorisée du geste et de l'action allait ensuite se créer un espace de liberté. Cet espace avait une double fonction puisqu'il s'agissait d'y placer ce que la metteuse en scène demanderait au comédien, et ce que le comédien en ferait avec sa propre sensibilité, en y mettant à son tour sa propre interprétation.

26 La mécanique des gestes était d'abord appréhendée dans une certaine objectivité de l'action et de l'intention : l'homme devait se laver les mains. Il était ainsi demandé au comédien d'entrer dans cette mécanique. Puis il lui était demandé de rendre cette mécanique claire et précise afin qu'elle soit lisible, d'une part, et qu'elle corresponde, d'autre part, à l'idée que se faisait la metteuse en scène du geste « juste » : ampleur, longueur, arrêt, rythme, tessiture, qui donneraient la qualité du mouvement et son intention. Ces éléments allaient dessiner des espaces et des significations qui créeraient du jeu pour le comédien. À partir de ces éléments de la partition, le comédien a commencé à y mettre sa propre vision du rituel. Il y eut un aller-retour permanent entre la mécanique initiale, les consignes données par la metteuse en scène, les trouvailles en action du comédien et sa sensibilité. De cette manière, se sont croisées et mêlées au moins quatre visions du monde : celle de l'action première et de sa mécanique, celle de la metteuse en scène/dramaturge et celle du comédien. La quatrième vision allait être celle du public : celle-ci serait aussi multiple que le nombre de personnes présentes. Dans cette optique, lorsque la metteuse en scène donnait des indications au comédien sur la justesse du geste, sur la signification de celui-ci,

elle pensait toujours dans un aller-retour entre scène et public. Ce processus allait donc s'inscrire dans un mouvement perpétuel entre objectivation et subjectivation, en passant d'un monde à l'autre, d'un émetteur à un récepteur. Dans ce mouvement se créerait un espace qui engloberait tous les matériaux et les personnes du processus, toutes la documentation et les écritures en présence. De ce mouvement allait naître ce que nous appelons maintenant le geste créateur.

27 J'ai évoqué précédemment un « interstice de liberté » où se loge le geste créateur. Ce geste, nous l'avons vu, se rapprocherait davantage de la conception du corps « sujet » tout en restant ontologiquement connecté et dépendant du corps « objet » ; tous deux étant liés à l'être et à sa corporéité : j'ai un corps, je suis un corps. Dans cet espace, le geste créateur est celui qui métamorphose le matériau commun en présence poétique et en objet esthétique. Les gestes « ordinaires » ou « communs » acquièrent ainsi une autre dimension, comme nous avons pu le découvrir dans la partition de la « scène de la bassine » décrite plus haut. Ces gestes rayonnent sous une autre lumière, qui nous permet de les voir différemment sans toujours les reconnaître. De fait, ils sont encore ce qu'ils étaient et ne le sont plus tout à fait. Ils sont traduits, réinterprétés, réécrits, remodelés avec la vision et la perception du monde propres à l'artiste. Ces gestes pourraient être perçus également comme gestes « amplifiés » dans le sens où ils intensifient un signifiant en lui donnant une dimension élargie. Ils en gardent la dimension « objective » qui les place dans une réalité et un contexte reconnaissables tout en développant une dimension subjective propre au langage et à l'imaginaire de l'artiste. L'acte créateur s'inscrit dans un double mouvement de rupture et de continuité entre l'utilisation du geste dit « commun » dans une réécriture et une création d'un nouveau geste.

Le geste créateur : entre performance et *mimèsis*

28 Quelle distanciation ou quelle proximité étions-nous en train de construire dans *One Shoot*, sachant que le corps du comédien, sa présence, ses mouvements, ses gestes, et pour tout dire sa personnalité, son caractère, son individualité étaient au centre de ce qui faisait grandir les matériaux collectés ? Ces matériaux dont nous nous

servions étaient travaillés en profondeur par l'intimité du comédien qui, ce faisant, les transformait et les faisait siens. Le comédien y apportait une dimension nouvelle qui n'excluait en rien une certaine distanciation mais engendrait cependant un être en scène plus à même de « présenter » plutôt que « représenter » l'indicible et le trauma. Nous restions inscrits dans « l'imitation d'une action », selon la tradition aristotélicienne, et nous nous en éloignions dans le même temps car les matériaux, les actions, les gestes s'ancraient chaque fois davantage dans le corps et dans l'être en scène du comédien.



Être possédé par une œuvre et la posséder, tel est le problème de l'acteur, et sa liberté s'exerce entre ces deux possibles, qui sont contradictoires. [12]

29 Dans le cas de *One Shoot*, le geste créateur doit se comprendre comme une approche théâtrale où se côtoient et se mêlent *mimèsis* et performance. Dans l'approche développée plus haut, un double mouvement s'établissait déjà entre gestes issus du corps « objet » et ceux du corps « sujet », entre dedans et dehors, entre intime et

collectif. Ce mouvement en constant va-et-vient implique, dans la pensée théâtrale qui nous occupe, d'aller également dans un mouvement entre *mimèsis* et performance. Dans sa *Poétique*, Aristote insiste sur le fait que « la tragédie imite non les hommes mais une action » et que les personnages « n'agissent pas pour imiter les caractères, mais que les caractères leur sont attribués en plus en fonction de leurs actions[13] ». Il définit ainsi le théâtre comme « une imitation » (*mimèsis*) des hommes en action. En ce sens, la *mimèsis* n'est donc pas l'imitation d'une forme mais bien d'une action, en mouvement. La performance, elle, semble s'inscrire en porte-à-faux de la *mimèsis* si on la conçoit dans les termes du « faire », de la présentation d'une chose ou d'un acte et non dans l'imitation et la représentation de ceux-ci. Il est donc facile d'opposer la *mimèsis*, dont se réclame le théâtre classique, à la performance, dont se réclame davantage un certain théâtre contemporain. Cette opposition est si tranchée encore aujourd'hui que le terme de « performance » se dissocie et se différencie du terme « théâtre ». Ce dernier serait, en résumé, dans la représentation d'un récit, d'une fable, de personnages, alors que le premier terme, lui, revendiquerait la présentation, affiliée historiquement au principe dit spontané du « happening ». Pourtant et *a contrario* de son utilisation en français, dans le monde anglophone, le terme « performance » et le verbe « to perform » englobent l'acte de jouer, de représenter mais aussi de présenter un acte, un récit, une mise en espace, en scène. Le mot « performance » en anglais sert ainsi à désigner génériquement un spectacle. Les notions de *mimèsis* théâtrale et de performance se trouvent ainsi mêlées. Et de fait, dans les esthétiques théâtrales contemporaines, notamment hors de l'Hexagone, il est plus commun de rencontrer des formes théâtrales inscrites conjointement dans les notions de *mimèsis* et de performance ; même si, aujourd'hui, la scène française s'oriente de plus en plus vers le mélange de ces deux conceptions. En effet, la confrontation récente, depuis les années 80, entre mise en scène et performance, entre esthétique et anthropologie, entre art et société, a donné naissance à des œuvres scéniques surprenantes. Celles-ci ont fait bouger les frontières entre ces deux mondes tout d'abord opposés. À simple titre d'exemples, je citerai la chorégraphe Pina Bausch, le metteur en scène Bob Wilson ou la plasticienne et metteuse en scène Gisèle Vienne. Je ne m'étendrai pas plus sur ces deux termes et ces deux modes opératoires qui jalonnent l'histoire du

théâtre occidental et demanderaient, à eux seuls, une recherche spécifique et approfondie qui n'est pas dans les objectifs de cet article. Il me semblait important, cependant, de donner quelques explications sur ces deux termes qui cohabitent dans le solo *One Shoot* et définissent nos propre langage et processus de création.

30 Dans notre processus, nous nous sommes orientés davantage vers une *expérience scénique* plutôt qu'une *spectacularisation*, sans pour autant gommer entièrement cette dernière. Comme le dit Olivier Caïra : « trancher le lien entre fiction et représentation, c'est s'affranchir d'une vision purement mimétique de la création, et admettre que l'homme peut présenter – et non représenter – des êtres, des relations entre ces êtres [...] »[14]. Dans le cas particulier de *One Shoot*, la notion de performance se rapprochant d'une tentative d'affranchissement d'un récit donné d'avance, permettait de prendre le matériau à bras-le-corps et d'y apposer notre propre vision, notre propre geste. De ce fait, nous pouvions, en nous appropriant les matériaux et les discours établis par d'autres, nous donner cet « interstice de liberté » qui, par les modes conjoints de *mimèsis* et performance, allait donner vie à ce geste créateur.

31 Finalement, le questionnement premier sur le trauma et l'indicible nous a menés à cet homme seul en scène, entouré scénographiquement d'une bande blanche en forme de rectangle et de quelques objets le reliant à des actions et à un monde qui lui était propre. Ce rectangle blanc, dans lequel l'homme est cantonné, a été rempli d'un matériau complexe et labyrinthique dont le public ne savait d'abord rien et qui ne racontait pas grand-chose. Tout comme nous l'avions vécu au départ du processus de création, le public se retrouvait face à un monde inconnu. Puis l'homme a commencé à traduire ce monde inconnu par ses actions et ses gestes. Le corps a extériorisé et s'est extériorisé et, ce faisant, a transmis une expérience au public.

32 Les différents matériaux utilisés étaient porteurs d'un sens que nous nous devions de respecter. Ils étaient insérés dans un contexte, une forme, une intention. Mais dans le processus de création du spectacle, nous avons dû les sortir de ce contexte et les re-contextualiser avec notre propre conception et vision du monde, avec notre propre écriture. Il était nécessaire pour nous de faire constamment cet aller-retour entre ce que j'ai formulé comme étant « l'objectivité » du maté-

riau original et la « subjectivité » de notre processus. Un aller-retour entre distanciation et engagement. Ce geste créateur est ainsi devenu l'expression d'un monde qui, au départ, ne nous appartenait en rien. Ce geste est devenu l'expression d'un nouveau monde.

Conclusion

33 Au travers de l'analyse du processus de création de *One Shoot* et de la naissance du geste créateur, nous avons pu définir le corps et le geste comme des expressions de notre perception du monde tout autant que du monde dont nous sommes porteurs. Ce monde est une façon de penser, de sentir. Elle est immédiatement présente dans notre corps et se manifeste tout d'abord de façon non verbale par lui. Chaque corps, chaque geste est ainsi inséré dans un contexte, un monde qui lui donne son sens, sa présence, sa forme, son intention. Chaque corps, chaque geste est vu et perçu par les autres avec leur propre monde intérieur. La compréhension (ou l'incompréhension) d'un monde à l'autre, d'un corps à l'autre, d'un geste à l'autre se dessine sur la base de signifiants, qu'ils soient culturels, sociaux, historiques, géographiques, symboliques. Ce n'est donc pas seulement une mécanique ou une fonction qui définit et laisse voir et comprendre le geste mais également l'ensemble des représentations, des images, des croyances, des souffrances, des désirs qui transpirent dans nos mouvements et dans la lecture de ceux-ci. C'est cela qui donne toute la richesse au processus de création théâtrale.

34 Ce qui importe alors, dans cette conception, ce n'est pas ce qu'on fait mais la manière dont on le fait. Là se trouve toute la signification du geste : dans sa qualité. Dans ce va-et-vient entre dedans et dehors, soi et le monde, individu et communauté, objectif et subjectif, naît l'idée d'une conception particulière du corps et de la personne. C'est une pensée de l'ouverture et de la relation qui se dessine, *a contrario* d'une pensée de l'individu comme clôture du sujet sur lui-même. Le corps et le geste créateurs sont ainsi dans leur corporéité perçus au croisement de toutes les instances de la culture, de la société et de l'histoire. Ce faisant, ils se trouvent complétés et enrichis en permanence par le monde et par leur propre subjectivité.

35 Dans ce début d'analyse, le cas particulier du processus de création de *One Shoot* a permis de placer le corps et le geste dans une

mise en relation constante et féconde avec le monde. Cette analyse aide à poser les jalons d'une réflexion plus vaste sur la notion de relation entre la personne et son environnement, entre l'individualité et le collectif. Ces bases permettront de continuer à explorer la question du corps au travers de ses écritures et de ses métamorphoses sur la scène théâtrale contemporaine.

Pour aller plus loin : www.compagnie-lasko.fr (un teaser du spectacle est visible sur le site internet)
Crédit photographique : Nicolas Hergoualc'h

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *La Poétique*, collection Poétique, éditions Le Seuil, Paris, 2011

Benasayag Miguel, *Le mythe de l'individu*, éditions La Découverte/Poche, Paris, 2004

Brook Peter, *L'espace vide*, éditions du Seuil, Paris, 1977

Caïra Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, collection en temps et lieux, éditions EHESS, Paris, 2011

Chevalier Alain, *Pour le regard inconfortable et productif de Galilée – distanciation et critique de la représentation chez Bretch et chez Bourdieu*, in Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines, Volume 1 - Réalité et représentation, pp. 129-140, Liège, 2008

Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Éditions Actes-Sud papiers, Arles, 2013

De Monvallier Henri, *Le corps chez Jousse et Merleau-Ponty*, Colloque annuel de l'Association Marcel Jousse, Paris, novembre 2008

Fintz Claude, sous la direction de, *Le corps comme lieu de métissages*, collection nouvelles études anthropologiques, éditions l'Harmattan, Paris, 2003

Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, Poétique III, éditions Gallimard, Paris, 1990

Izrine Agnès, *La Danse dans tous ses états*, éditions de L'Arche, 2002

Jousse Marcel, *L'anthropologie du geste*, éditions Resma, Paris, 1969

Le Breton David, *Sociologie du corps*, collection que Sais-je ?, Editions PUF, Paris, 1992

Marzano Michela, *La Philosophie du Corps*, éditions PUF, Paris, 2007

Méchin Colette, Bianquis-Gasser Isabelle, Le Breton David, sous la

direction de, *Le corps, son ombre et son double*, collection Nouvelles études anthropologiques, éditions L'Harmattan, Paris, 2000

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, collection Tel, éditions Gallimard, Paris, 1945

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible – suivi de notes de travail*, éditions Gallimard, Paris, 1964

Saint Léger Chantal, *Réfléchir sur le geste*, Cercle d'Études en Art/Danse, programme pédagogique Académie de Montpellier, 2007

Silhouette Marielle et Valentin Jean-Marie, sous la direction de, *Bertold Brecht – la théorie dramatique*, collection Germanistique, éditions Klincksieck, Paris, 2012

Servos Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, éditions de l'Arche, Paris, 2001

NOTES

1 Le Breton, David, *Sociologie du corps*, collection Que sais-je ?, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 3-4.

2 Jousse, Marcel, « Leçon à l'École d'Anthropologie de Paris », 3 mars 1933, *in* Beck Philippe, *La poésie du geste*, Agenda de la pensée contemporaine, 15 (hiver 2009), disponible en ligne à l'adresse : http://agenda.ipc.univ-paris-diderot.fr/spip. php?article84#nb10.

3 De Monvallier, Henri, *Le corps chez Jousse et Merleau-Ponty*, Colloque annuel de l'Association Marcel Jousse, Paris, le 15 novembre 2008.

4 Benasayag, Miguel, *Le mythe de l'individu*, Paris : La Découverte, 2004, 55.

5 Le Breton, David, *La sociologie du corps*, *op.cit.*, 29-30.

6 Saint Léger, Chantal, *Réfléchir sur le geste*, Cercle d'Études en Art/Danse, programme pédagogique Académie de Montpellier, 2007.

7 Izrine, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris : Éditions de l'Arche, 2002, 183.

8 Benasayag, Miguel, Le mythe de l'individu, op. cit., 29.

9 Marzano, Michela, *La philosophie du corps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

10 Merleau-Ponty, Maurice, « Rapport sur ses travaux présentés au Collège de France en 1951 », quatrième de couverture de *Phénoménologie de la perception*, collection Tel, Paris : Éditions Gallimard, 1945.

11 Brook, Peter, *L'espace vide*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, 74.

12 Cette citation est de Louis Jouvet, en 1954 (voir Méchin, Colette, Bianquis-Gasser, Isabelle, et David Le Breton (dir.), *Le corps, son ombre et son double*, collection Nouvelles Études Anthropologiques, Paris : L'Harmattan, 2000, 153).

13 Cité par Haumesser, Matthieu, Combe-Lafitte, Camille, et Nicolas Puyuelo, *Philosophie du théâtre*, Paris : Vrin, 33.

14 Caïra, Olivier, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, EHESS, 2011, *in* Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles : Éditions Actes-Sud Papiers, 2013, 59.

AUTEUR

Isabelle Elizéon
Metteuse en scène, dramaturge et doctorante à l'IRET – Paris 3 Sorbonne Nouvelle au sein du laboratoire SéFéA (Scènes francophones et écritures de l'altérité) sous la direction de M^{me} Sylvie Chalaye