

A côté, là où silencieusement ça prend corps¹

En tant que metteur en scène, je travaille l'espace scénique, je crois, à l'aide d'un boomerang : certes je fais tout pour que l'espace m'aide à m'éloigner du texte, j'ai des furieuses envies de fugues, de faire le mur, de quitter la maison de l'auteur, mais c'est pour mieux y revenir. L'important, c'est le trajet ainsi parcouru par l'équipe de création. Car c'est en bonne partie ce voyage en forme de boucle qui « passera la rampe » : on ne transmet jamais que les voyages, les trajectoires. Le théâtre est un art dynamique.

Ainsi l'espace scénique serait-il peut-être le lieu dans lequel sauraient se rencontrer deux trajectoires : la première serait celle de l'écriture et de l'auteur écrivant (carnet de route, journal de bord de la naissance d'un espace textuel – on revient à la source, à la matrice même du texte). La deuxième serait le voyage vécu, au temps présent cette fois, par une communauté éphémère de gens de théâtre, artisans du mouvement, de la parole, de la lumière, de l'objet, du son, ... réunis dans une écoute commune et parlant le même langage.

J'ai le sentiment que, dans un premier temps (bien avant le début des répétitions, alors même qu'on en est au stade du *projet*), le travail consiste à « nettoyer » mentalement l'espace ; à le « vider », pour reprendre l'expression rendue célèbre par Peter Brook. J'ai besoin d'une page blanche dans la tête. J'oublie d'autres mises en scène que j'ai vues. Je ne sais pas même où sera le public par rapport à ce qu'il verra, je me force à n'avoir aucune image, et surtout pas les premières qui me sont venues à la lecture de la pièce, alors que j'ai commencé à réfléchir, à penser, à rêver au spectacle, et ni même forcément les didascalies : après tout, l'auteur n'est pas le metteur en scène². Je ne la supprime pas pour autant, la didascalie : elle est là, comme le texte - qui est là, lui aussi, dans son potentiel d'existence. Mais je dois avouer que je ressens une certaine méfiance vis-à-vis des espaces qui veulent venir. J'ai peur que le premier langage de l'espace ne soit l'arbre qui cache la forêt. J'ai le sentiment que c'est comme la main gauche de l'illusionniste qui fait un geste soudain, pour faire diversion, pendant que, de la main droite, il prépare son tour de magie : oui, je crois que *l'espace textuel immédiat* cherche à m'égarer. Je préfère ne pas trop entendre ses indications.

Effacer l'espace textuel immédiat. Je mets actuellement en scène *Roméo et Juliette*, de Shakespeare³. « La scène se passe à Vérone », ou « dans la cellule de Frère

¹ Article paru dans *Vives Lettres*, (n°15) revue de l'UFR Arts du Spectacle de l'Université Marc Bloch, Strasbourg, dans le cadre du dossier « Espaces textuels, espaces scéniques ».

² Le metteur en scène a heureusement, en règle générale, toute liberté pour la construction de son espace scénique. Une exception notable cependant : Beckett. Les ayant-droits de l'auteur refusent que la scène diffère d'un iota de l'espace tel que décidé par Beckett. (Il y aura toujours un arbre mort au milieu du plateau dans *En attendant Godot*, etc...). Fait non étonnant, à la réflexion : n'est-ce pas bien, en effet, la double question de l'absence de liberté humaine et de la mort de l'espace vital qui fonde la dramaturgie beckettienne ?

³ Production Théâtre Jeune Public de Strasbourg, CDN d'Alsace, 2004.

Laurent », ou « à Mantoue, chez un apothicaire » : tout cela résonne peu en moi. « Sur un balcon », déjà un peu plus, à cause peut-être des rapports de corps que l'échelle de corde implique. Par contre, ce qui m'intéresse, c'est, dans la traduction du texte par Bonnefoy, l'utilisation fréquente qu'il fait des alexandrins tronqués (vers de 6+5 pieds⁴) : le premier demi-alexandrin nous évoque quelque chose d'aérien, de spirituel, d'harmonieux, alors que les cinq pieds qui terminent le vers nous ramènent durement au sol. Cela me parle de fragilité, de déséquilibre, de précarité, de « bancalité », chères à l'époque baroque : c'est sans doute là que réside une part de ce qu'on pourrait appeler « l'espace textuel » : et une image d'espace scénique qui m'est venue a été celle d'un plateau qui, à la mort de Mercutio (événement placé - ce n'est pas un hasard - à l'hémistiche de la pièce), serait devenu bancal.

Effacer, oui. J'aime cette phrase de Philippe Jaccottet : « L'effacement soit ma façon de resplendir »⁵. Je suis persuadé que c'est le meilleur service qu'on puisse rendre à l'espace d'un texte dans un premier temps : lui accorder de s'effacer. Et que de toute façon, l'espace qui sera proposé à la scène ne pourra lui aussi être qu'un « espace en voie d'effacement », un espace en partance, en mouvement : destruction ou construction, tout est possible, mais jamais figé, imposé. Toujours ailleurs, espace vivant (après tout, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, l'immobilité n'existe pas et les espaces ne sont que des espaces de passage⁶, d'un *état d'espace* à un autre). C'est à cette condition seulement, me semble-t-il, que le spectateur pourra vraiment « rencontrer » l'espace scénique, dans la mesure où celui-ci, précisément parce que transitant, sera capable de parler un vrai langage. Un espace qui ne soit jamais tout à fait cernable, identifiable, nommable par le spectateur : que l'espace scénique soit le lieu de l'Innommable, pour que le langage textuel ait « son mot à dire », « son espace à créer ». On relèvera, si on le souhaite, l'analogie avec le Tétragramme YHWH, nom imprononçable par lequel le peuple juif nomme son dieu : Comme si celui qui est la parole ne pouvait être réduit à un nom. Comme si, pour le sujet qui nous occupe, l'espace des lieux possibles ne pouvait être réduit à un lieu.

Dans *Roméo et Juliette*, j'ai donc laissé peu à peu tomber Vérone, Mantoue, la cellule du Frère, etc... Puis, j'ai dû laisser tomber mes images de façades de maison, de balcons, de lignes verticales... C'était toujours *en-deça* de ce que je sentais de l'espace de *Roméo et Juliette*. Nous avons travaillé dessus avec Jean-Baptiste Manessier, le scénographe. On est revenu à Shakespeare, à la question de savoir qui était le trentenaire William Shakespeare au moment où il écrivait la pièce, on est revenu à la disposition scène-public du théâtre élisabéthain... De mon côté, il me semblait que Shakespeare « utilisait » l'histoire de la vendetta Capulet-Montaigu pour raconter autre chose que ça, qu'il s'agissait plus d'un drame métaphysique que d'un drame d'honneur, que la question essentielle qui était posée était celle de la liberté. Il s'agit donc d'interroger les corps mêmes de Roméo et de Juliette, espaces de chair et espaces mentaux, leurs trajectoires, l'une centrifuge, l'autre centripète, et la liberté de leur inscription dans l'espace : la marionnette à gaine chinoise nous a semblé s'imposer, manipulée dans un espace modulable qui puisse servir à la fois en tréteau de théâtre et en castelet marionnettique. Des suggestions d'espaces scéniques ont commencé à venir... Il fallait

4 A titre d'exemple : « Inconnu vu trop tôt, reconnu trop tard »...

5 *L'Ignorant*, Gallimard 1958, p. 51.

6 « [Un] lieu qui n'immobilise ou n'enferme rien, [mais au contraire vous fait parcourir un immense chemin mental : *locus translatus* » : Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, Flammarion 1995, Champs, p. 281.

un espace pouvant devenir à la fois caveau et chaos au cours du temps, dans un double mouvement d'implosion et d'explosion, pour un Roméo et une Juliette cherchant leurs trajectoires « entre centre et absence »⁷.

Shakespeare est d'ailleurs intéressant dans cette confrontation des espaces textuels et des espaces scéniques, car il n'est jamais là où on l'attend : on a toujours le sentiment que le décor va bientôt changer, que la scène ne va pas s'installer. Ce serait comme si, sur un plateau de tournage, le réalisateur ne disposait que de très peu de pellicule pour chaque scène et qu'il ne fallait pas traîner là, à s'appesantir⁸. C'est toujours *ailleurs et à-venir* que ça se passe : qu'on pense à la célèbre scène, dans *Jules César*, où Brutus fait allumer par son serviteur une torche dans la pièce d'à côté, pièce dont il ne sera plus jamais question, torche qui continuera à brûler, dans l'à-côté de notre conscience de spectateur, jusqu'à la fin de la pièce... pour éclairer quoi ?

Lubitsch a très bien senti cet *ailleurs et à-venir* shakespearien, il en a proposé une parabole comique dans son film *To be or not to be* : on se rappelle que lorsque Joseph Tura, l'acteur interprétant Hamlet, commence sa fameuse tirade, il s'agit en fait d'un signal pour l'amant de sa femme : celui-ci quitte alors son fauteuil de spectateur pour aller voir Maria Tura dans les loges : l'acteur est trompé, dans tous les sens du terme : c'est toujours hors champ que la tragédie d'Hamlet se passe ; toujours à côté que, loin du texte, ça prend corps.

« La vraie vie est ailleurs » et le vrai espace est toujours à côté. On ne s'approche de la vérité que par le mode du détour, de même qu'au billard les plus beaux coups se font par la bande. Il s'agira donc de chercher à côté, d'accepter les détours que l'espace pourra nous faire faire. Sans doute est-il illusoire, pour un metteur en scène, de croire qu'on va toucher à une vérité *hic et nunc* de l'espace scénique : l'espace scénique à proposer est, à mon avis, comme le doigt du sage montrant la lune. Il ne s'agit pas de montrer la lune sur scène – on ne le peut pas, et ce n'est pas ça que le spectateur est venu voir⁹ – mais il s'agit de rendre le plus clair possible ce geste du doigt, pour que le spectateur ait le sentiment de voir la lune.

J'ai parlé tout à l'heure de la nécessité d'un lieu-sans-lieux, j'ai parlé à l'instant de la réalité de l'à-côté de tout lieu ; peu à peu se dessine pour moi l'espace scénique comme un seuil (est-ce à dire qu'on a quitté la maison du texte par la fenêtre pour y revenir par le seuil, d'une certaine manière *justifié* ?). Seuil en terme d'espace et seuil en terme de temps. Au théâtre, il y a à transiter, et que sont les seuils, sinon ces lieux de passage, de transit, de naissance, de rencontre et de mort ? Oui, je ressens l'espace théâtral comme le lieu dynamique de l'ailleurs, de l'à-côté, du seuil (et on sait bien que cela a aussi quelque chose à voir avec notre enfance, une histoire de scène primitive au seuil de la chambre des parents), lieu du voilé-dévoilé, lieu du possible-impossible, lieu du passé-futur, lieu du oui-non, lieu du présent-absent¹⁰... Bref, en ayant quitté l'espace

7 Henri Michaux, *Lointain intérieur*, in *L'Espace du Dedans*, Gallimard 1966, Poésie p. 214.

8 Au vingtième siècle, deux auteurs ont retrouvé cette « urgence » shakespearienne : Koltès (« Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter », *Un Hangar à l'Ouest*) et Gabilly (« Le plateau, qu'il faudrait habiter comme l'endroit de juste avant la mort », *Fragments de mars*, in *Jeune Théâtre*, Revue d'Esthétique 1994, Jean-Michel-Place, n° 26, p. 152).

9 C'est en cela, entre autres, que l'espace-temps théâtral sera toujours l'inverse (l'antidote ?) de l'espace-temps télévisuel.

10 « [Le sens du mot *représenter* est] de rendre intense la présence d'une absence en tant qu'absence » : Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Bayard 2003, p. 84.

textuel immédiat, on s'est ouvert l'accès au lieu de tous les oxymores, qui est sans doute LE lieu théâtral par excellence¹¹.

C'est donc à côté, résolument, dans les marges du texte, en-dehors des espaces induits par la pièce, qu'il faut chercher : pour cela, il faut je crois revenir à la matrice du texte, revenir à l'auteur, questionner son désir d'écriture : pour ma mise en scène de *L'Enfant et la Rivière*, d'après le roman d'Henri Bosco¹², je savais que c'était plus l'aspect initiatique du conte que son aspect écologique qui importait : j'avais repéré, dans d'autres écrits boscoliens (*L'Antiquaire*, *Un Rameau de la Nuit*, ...) la dimension orphique de l'œuvre et c'était ce qui me semblait être le *squelette artistique* de Bosco, sa nécessité intérieure à écrire. Je suis donc parti là-dessus, sur l'initiation, sur l'apprentissage (du langage, entre autres), sur la confrontation à une transcendance, sur la construction d'une tour de Babel entre un maître et son jeune élève. Aux deux dimensions de la rivière (le sens du courant et le sens de son franchissement), j'ai donc préféré la troisième dimension, la verticale : c'est elle qui a fondé l'espace scénique choisi.

Les espaces évidents ont été effacés pour devenir des espaces « évidants »¹³, on a fait des détours par la biographie de l'auteur, par telle ou telle autre de ses œuvres, par ses compagnonnages intellectuels et artistiques¹⁴, on a laissé résonner son écriture, on s'est intéressé à l'époque et au lieu où l'œuvre a été écrite : l'espace du texte, on voit que c'est peut-être plus la matrice qui lui a donné naissance que les quelques indications topographiques que l'auteur a semblé vouloir indiquer. Et puis on s'interroge sur son désir propre, aussi, de mettre en scène, de monter cette pièce (est-ce que tout désir n'a pas les contours d'un « espace intérieur » ?), une nécessité intérieure *hic et nunc* pour le coup, celle-là.

C'est à ce stade-là, généralement, que je commence à penser aux acteurs, à une distribution possible. Car ce serait je crois un non-sens de « clore l'espace » avant de savoir qui seront les êtres qui vivront dans cet espace, le feront vivre. On ne peut pas, de manière totalitaire, décider de l'espace en-dehors de son « casting ». On ne veut pas être un « urbaniste de la scène ». Est-ce qu'un espace existe en lui-même ? On sait bien que non : si Einstein et Bob Wilson nous ont montré que le temps était indissociable de l'espace¹⁵ et que le travail de mise en scène pouvait consister à opérer des transformations de Lorentz¹⁶, on sait aussi que la matière, la densité de matière (qu'on pense aux courbures de l'espace-temps-matière imposées à proximité des trous noirs) influe également sur notre perception de l'espace : ainsi les corps des acteurs sont eux aussi partie prenante de l'espace : ils ne se contentent pas d'habiter un espace existant, mais ils participent de cet espace, ils le créent. « Le monde est fait de l'étoffe même du

11 Espace oxymorique qui n'est pas sans risques, puisqu'il devient du même coup le lieu de l'échec possible : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité » : Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard 1955, Folio Essais p. 105.

12 Production Théâtre Jeune Public de Strasbourg, CDN d'Alsace, 2003.

13 Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la Couleur*, Minuit 2001, p. 20.

14 Ainsi, concernant Bosco, on ne pouvait pas faire l'économie de Bachelard.

15 Jusqu'au XVI^{ème} siècle d'ailleurs, le mot *espace* désignait principalement un moment, un « espace de temps ». A noter aussi qu'il était féminin : qu'est-ce donc qui nous a valu, au XVI^{ème} siècle, de passer d'un espace féminin et temporel à un espace masculin et topographique ?

16 Equations permettant de passer, en physique, d'un système de coordonnées spatiales à un système de coordonnées temporelles, et vice-versa. Lorentz fut un précurseur de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein.

corps »¹⁷ ; à plus forte raison le théâtre. Alors : de quel espace parle-t-on ? En théâtre, espace, temps, texte et corps cherchent à se rencontrer, à se parler, à se confronter, à lutter ensemble, à s’embrasser, à fusionner, c’est selon. Ces mouvements internes sont ce que j’appelle la « respiration » d’un spectacle. La Forme et la Présence font connaissance (co-naissance), avec l’hésitation des premières fois : « Pour le théâtre, une ligne est un bruit, un mouvement est une musique, et le geste qui émerge d’un bruit est comme un mot clair dans une phrase »¹⁸.

Il me semble important de ne faire, avec le scénographe, que la moitié du chemin dans l’élaboration de l’espace scénique ; de nous limiter à ça : proposer aux acteurs un espace libre, ouvert, qui est cohérent avec mon désir de « porteur du projet »¹⁹ et avec les détours dramaturgiques que j’ai faits, du côté de l’auteur. Je sais que l’autre moitié ne pourra se faire qu’avec les acteurs, l’éclairagiste, le musicien, etc... J’aime faire intervenir un chorégraphe à ce stade du travail. Je collabore souvent avec Thierry Thieû Niang, nous travaillons sur le rapport des corps entre eux, sur les rencontres corps-temps-espaces, les comédiens explorent leur capacité à créer des espaces-temps en-dehors des espaces-temps induits par le texte. Ils éprouvent leur liberté. *Ça prend corps. Ça se révèle. Echographie. Je vois naître.*²⁰

J’ai besoin, dans ces moments-là, d’être au milieu de l’espace, de marcher pendant que le texte se dit, d’être moi aussi en mouvement dans l’espace scénique. Etre assis, frontalement, face à eux, m’est difficile. Je finis toujours par entrer dans l’espace scénique. « Il faut qu’avec mon corps se réveillent les corps associés, les autres, qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Etre actuel, présent, comme jamais animal n’a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu »²¹. Quelque chose s’écrit dans l’espace scénique en gestation (matrice, là aussi), et j’ai besoin de le sentir dans mon corps. Pas seulement de le voir, depuis mon fauteuil de metteur en scène. Je m’entraîne et m’échauffe d’ailleurs en début de séance de répétition, avec les comédiens. J’ai besoin que mon corps soit dérouillé, réceptif (accouplement ? déchirure ?) à l’écriture qui s’écrit là. « Considérer le mouvement non comme une simple fonction du corps mais comme un développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée mais comme une fonction du corps »²².

Le travail peut commencer : on va aller chercher ensemble les espaces et les temps justes. On ne les connaît pas encore. Cette ignorance nous met en état du désir de continuer à avancer, à explorer. On a quelques munitions dans notre sac pour le voyage d’éloignement et (simultanément) de retour vers le texte : un début de scénographie, un auteur, des pistes dramaturgiques, d’autres comédiens, des possibilités de lumières, de sons, d’images, d’objets, qu’on utilisera au minimum, un corps qu’on a re-découvert, qu’on re-découvre à chaque instant, dans les rencontres qu’il fait avec les autres corps, avec le texte, avec l’espace, avec le temps. Mais on ne sait pas encore exactement dans quel lieu *ça* va avoir lieu. On va chercher ensemble, et un jour le spectateur sera là aussi,

17 Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, Gallimard 1964, Folio Essais, p. 19.

18 Antonin Artaud, *Le Théâtre et les Dieux*, conférence de Mexico du 29 février 1936, in *Messages révolutionnaires*, Gallimard 1971, Folio Essais p. 47.

19 Il y a quelque chose qui me gêne dans le terme « metteur en scène ».

20 « Tout est révélation, et pourrait l’être, si on l’accueillait à l’état naissant ». Maria Zambrano, *Les Clairières du Bois*, Editions de l’Eclat, Editions universitaires du Sud 1989, p. 51.

21 Maurice Merleau-Ponty, *ibid*, p. 13.

22 Paul Auster, *Espaces blancs*, Unes 1985, p. 13.

convié avec nous à « tracer, dans tout cet espace possible, le champ de son interrogation »²³. L'objectif de l'espace scénique, ce n'est pas de proposer des signes, mais de créer la possibilité d'une rencontre.

Espaces scéniques. Blanchot disait : « Etre artiste, c'est ne jamais savoir qu'il y a déjà un art, ni non plus qu'il y a déjà un monde »²⁴. J'aimerais dire : « Etre metteur en scène, c'est ne jamais savoir qu'il y a déjà un lieu ». J'aimerais croire que, face aux lieux du monde, le théâtre peut créer avec autant, voire plus de force, ses propres lieux-seuils. J'aimerais croire que le lieu scénique trouve à chaque fois son propre langage, qu'il brouille tous les signes appris, tous les alphabets, qu'il nous rende ignorants, enfin, et donc clairvoyants, ouverts à la rencontre.

Espaces textuels, espaces scéniques. Un espace, en typographie, c'est un interstice, un blanc, un vide séparant deux mots. J'aimerais croire que les espaces scéniques que nous proposons soient ce blanc entre les lieux du monde, blanc qui nous permette de respirer, espace qui fait voyager d'un mot à l'autre, d'une parole à l'autre, d'un langage à l'autre, espace qui fait passerelle, blanc qui rende lisible, espace qui toujours nous entraîne à côté, là où silencieusement ça prend corps.

Laurent Contamin

<http://www.laurent-contamin.net>

²³ Roland Barthes, *Avignon l'hiver*, avril 1954, in *Œuvres Complètes I*, Seuil 2002, p. 474.

²⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*. Je cite de mémoire.