

# > Derrière l'écran il y a la chair... Le corps propre face à la représentation

Marie Reverdy

## Résumé

**Le tableau 1 de *Love and Money* de Dennis Kelly est un échange mails entre David et Sandrine. Ils se sont connus à Londres, dans le cadre d'une mission de travail outre-manche de Sandrine, et ont entretenu une relation le temps de ce séjour. Quelques didascalies indiquent que nous sommes dans la même pièce que David, nous assistons à ses pauses, ses sourires, ses hésitations. Que fait Sandrine ? Dans quelles dispositions est-elle ? Que portent, comme langage non-verbal, la tension de son corps et le ton de sa voix ? Dennis Kelly interroge la désincarnation des échanges et l'éthos médiatique des interlocuteurs. L'absence du corps marque l'absence d'empathie autant que le fantasme. Mais le corps ne disparaît pas, il se virtualise dans le discours et apparaît dans la dimension orale de cet échange écrit. Franck Bauchard nous rappelle en effet que « Le théâtre est appelé à être moins le lieu naturel de la présence de l'acteur que le lieu de questionnement de la présence. Il peut jouer avec divers types et registres de présence, et les mettre en tension. » Le hors écran est le monde du corps propre, baigné d'affects. L'écran est le lieu fracturé de l'identité narrative, plus ou moins fictive, pur énoncé, hors lieu. Le hors-écran valide ou non les énoncés portés par l'écran, il leur donne sens en leur donnant une « situation d'énonciation ». La scène s'achève par la présence massive, phénoménale, de l'écran vide de toute réponse.**

## Plan

- *Love and Money* de Dennis Kelly
- *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls* du collectif Rimini-Protokoll
- Rodrigo Garcia : *Golgota Picnic* et *Et Balancez mes cendres sur Mickey*
- Le hors-écran en théâtre – la chair en scène dans les pièces prises en exemple.
- Conclusion: le hors-écran comme l'affirmation de la spécificité théâtrale

## Auteur

Marie Reverdy est titulaire d'un doctorat en Études Théâtrales, sa thèse soutenue en 2008 interrogeait la place des nouvelles technologies dans l'art. Depuis 2006, elle est également collaboratrice permanente de la revue d'art contemporain *Off Shore* dans laquelle elle rédige la chronique Théâtre. Ses publications et son enseignement universitaires portent autant sur l'esthétique théâtrale contemporaine que sur la place des nouvelles technologies dans le champ du théâtre et de la performance. Marie Reverdy travaille également comme dramaturge auprès de diverses compagnies de Théâtre et de Danse. Avec la Compagnie Primesautier Théâtre, elle a abordé les thèmes Arts et Sciences: *La Vie de Galilée* de B. Brecht, *L'Art (n')e(s)t (pas) la Science* (écriture collective). Elle travaille actuellement à la conception et à la dramaturgie de *Tout ce qui existe ailleurs* se manifeste ici, prochain projet de la compagnie Primesautier Théâtre autour de la philosophie de Wittgenstein.

La scène théâtrale contemporaine accueille régulièrement, comme élément de décor ou comme accessoire de jeu, la présence d'un écran de projection vidéo. Il serait facile, mais erroné, de toujours penser la relation écran/hors-écran selon les termes d'une dichotomie entre deux mondes distincts. La question du hors-écran en théâtre suppose le *en-scène*, et ne saurait donc s'apparenter à un *hors-champs*.

Dans les exemples que nous allons interroger, la présence de l'écran nous montre les projections qu'il accueille autant que l'acte même de diffusion. Il s'agit généralement d'un large écran, capable d'accueillir une projection visible par le spectateur installé au fond de la salle. A ce titre, sa présence est plutôt massive et l'on sait combien elle peut déséquilibrer la répartition des signes présents sur scène, l'écran ayant ce pouvoir d'attirer l'œil du spectateur. La présence d'un écran suppose alors que soit interrogée la relation de complémentarité, de conflit, ou de concurrence, qui existe entre la réalité *en-scène* et la représentation *sur-écran*.

La question du hors-écran ne saurait donc se penser sans interroger, au préalable, l'écran et son usage, à moins de postuler qu'il ne soit qu'un accessoire secondaire et coquet. C'est donc en pensant l'usage de l'écran que nous pourrions comprendre ce que peut représenter, en théâtre, le hors-écran.

Afin de comprendre comment l'écran authentifie son en-dehors, nous nous appuierons sur trois exemples, très différents, et verrons comment il rend au théâtre, hors-écran, sa spécificité. Ces œuvres sont *Love and Money* (tableau<sup>1</sup>) du dramaturge anglais Dennis Kelly; *Herr Dagaçar und die goldene Tektonik des Mülls* du collectif allemand Rimini-Protokoll; ainsi que *Golgotha Picnic, Et balancez mes cendres sur Mickey* et *C'est comme ça et me faites pas chier* de Rodrigo Garcia.

La scène, en effet, est un médium qui souligne la qualité de présence des éléments qu'elle accueille. Nous verrons, à travers les exemples de Herr Dagaçar du collectif Rimini Protokoll et de *Et balancez mes cendres sur Mickey* et *Golgotha Picnic* de Rodrigo Garcia, que l'écran a le pouvoir de rendre au théâtre sa caractéristique d'art vivant. S'il complète, par sa valeur documentaire, le récit des protagonistes de Herr Dagaçar, il interroge, par la comparaison qu'il rend possible entre l'image et sa production, l'acte même de représentation dans les œuvres de Rodrigo Garcia.

## **Love and Money de Dennis Kelly**

**[1]** Dennis Kelly, *Love and Money*, trad. (anglais) Philippe Le Moine, l'Arche, Paris, 2011.

*Love and Money* **[1]**, de Dennis Kelly, décline en sept tableaux la tension des individus pris entre l'amour et l'endettement. Le désir et l'argent sont les deux « nerfs de la guerre », vecteur des passions, dans un monde que l'auteur dépeint par le prisme cynique de l'idéologie du capitalisme libéral. L'écran est présent dans la partition textuelle, lors du premier tableau, et réfère à l'écran de l'ordinateur comme interface d'un échange mail.

## **L'usage de l'écran**

Le tableau initial de *Love and Money* relate un échange mails entre David et Sandrine. Ils se sont connus à Londres, dans le cadre d'une mission de travail outre-manche de Sandrine, et ont entretenu une relation le temps de ce séjour. Quelques didascalies indiquent que nous sommes dans la même pièce que David, nous assistons à ses pauses, ses sourires, ses hésitations. Nous le voyons écrire et nous le voyons lire les réponses de Sandrine. Les conventions du genre épistolaire (salutations et signatures)

sont redoublées, dans l'échange, par les nouvelles que l'on donne et prend, ainsi que par les récits anecdotiques qui visent à décrire l'ambiance de l'environnement à l'intérieur duquel on écrit. Très rapidement, l'échange mail bascule vers une oralité assumée; les interjections se multiplient, les salutations et signatures disparaissent. Nous passons alors d'une modalité épistolaire à un principe communicationnel proche du tchat, caractérisé par l'instantanéité de l'échange qui permet, malgré le support écrit, de s'apparenter à la forme orale de la conversation.

Sandrine émet ensuite, assez rapidement, le souhait de faire de cette correspondance le lieu de l'expression de soi, de la confiance et donc de l'intimité. Après quelques réticences, le récit que produira David répondra à cette injonction en abordant le décès de sa femme.

*« Je suis rentré à la maison et elle était allongée sur le lit et elle avait pris des -*

*Pause.*

*Je venais d'essayer une Audi. Gris métallisé. Avec des freins ABS, climatisation, direction assistée, navigation par satellite et arceaux de sécurité de série. Avec les petits plateaux coulissants pour les boissons et tout. C'était une magnifique voiture. J'avais adoré ça. Elle tenait vraiment bien la route.*

*Un temps.*

*Bon, et c'est vrai que le gars qui me l'avait fait essayer, on voyait tout de suite qu'il se disait « quelle perte de temps putain. » Mais, en vrai, je pouvais me la payer, mais*

*Un temps.*

*Je la sentais tellement bien cette voiture. Et puis je trouvais que je l'avais méritée, après ce que j'ai traversé, après tout ce que j'avais fait je trouvais que j'avais droit à cette voiture.*

*Mais on avait des dettes. De grosses dettes. Ma femme avait des dettes. Tu vois, il avait bien vu que je n'avais pas les moyens pour la voiture. Tu comprends ? Ça se voyait sur moi. Il voyait ça sur moi.*

*Pause.*

*Alors quand je suis rentré à la maison et que je l'ai vue allongée là j'ai pensé maintenant je vais pouvoir me la payer la voiture.*

*Un temps.*

*Tu n'es pas obligée de me répondre. » [2]*

[2] *Ibid.*, Tableau 1, p. 19.

Dès lors, Sandrine interviendra peu. Elle demandera même à David de ne pas continuer son récit, ce qu'il fera tout de même en racontant l'agonie de sa femme, dont il précipite la mort en lui faisant boire de la vodka, espérant ainsi que « les 70 000 livres de dettes meurent avec elle » [3].

[3] *Ibidem.*

Ce « monologue » sera ponctué par les réactions de Sandrine: « David, c'est violent ce que tu me racontes là. », qu'elle réécrira trois fois avant de rompre la communication, laissant David face à un écran vide de réponse.

### **Le hors-écran : la dialectique de la présence/absence**

L'écran, en tant que médium, unit tout autant qu'il rend manifeste le fait qu'il y ait séparation. Les didascalies rendent compte du jeu du comédien jouant David lors de l'écriture du texte de son personnage. Aucune didascalie ne concerne l'acte d'écriture que Sandrine réalise. Ainsi, si l'écran atteste de leur échange, le hors-écran souligne crûment l'éloignement : le hors-écran est le lieu de l'absence de Sandrine et de la solitude de David. Le corps de David, éprouvant l'acte même d'écrire, hors-écran, fait de la scène l'espace de la corporéité inhérente à toute énonciation. La téléprésence de Sandrine est, quant à elle, une présence incomplète car purement textuelle.

La dichotomie écran/hors-écran se pense dès lors comme celle de l'énonciation énoncée chez Sandrine - dont on peut retrouver les traces dans le discours - et de l'énonciation énonçante chez David, qu'on appelle également présupposée ou primaire, qui est l'instance présupposée par tout énoncé mais qui ne figure pas dans celui-ci.

Si dans le discours de Sandrine, il est possible de retrouver les traces d'un sujet éprouvant (le pronom « Moi » et le substantif « violence »), le récit de David - narrant qu'il précipite le décès de sa femme - est plus factuel et, en dehors de ce que nous voyons, ne nous permet pas d'élucider la disposition affective qui est la sienne dans son acte d'énonciation.

Les protagonistes voudraient faire passer la nature écrite de leur échange pour une pratique orale de la confiance. Or, en l'absence de la corporéité constitutive de la parole - du souffle, de la voix, du jeu de regard, de l'expression du visage - le propos de l'interlocuteur n'est évalué qu'en regard des mots qu'il écrit. Dans un tel cas de figure, Sandrine ne peut que partir du principe de coopération issu des maximes conversationnelles émises par Paul Grice [4], qui veut que l'on considère le locuteur comme tenant pour vrai le discours qu'il produit. Ainsi David, par son récit, est perçu comme monstrueux dans la représentation que Sandrine s'en fait. L'écran comme interface crée, en effet, le fantasme de ce qu'il y a derrière, à partir des quelques indices qui s'y déposent. Si le récit de David suscite chez Sandrine une représentation effrayante de son locuteur, c'est parce qu'elle suppose l'énonciateur énonçant à partir de l'énonciation énoncée.

Néanmoins, parce qu'il est corps visible, hors-écran et en-scène, le discours de David pourra se complexifier par le langage paraverbal qui sera créé par l'équipe artistique qui mettra le texte en scène. David répond-t-il, ironiquement, à l'injonction de Sandrine, excédé par son insistance, ou bien se livre-t-il vraiment? Que signifie le rythme précipité de ses phrases? Quelle émotion traduit-il? À l'état purement textuel, le sens reste indéterminé, particulièrement ouvert, en attente d'une interprétation. La configuration du tableau 1 de *Love and Money*, et la tension écran/hors-écran qu'elle explore, permet donc de donner à voir le problème de la corporéité dans la production du discours, qui confirme ou infirme la croyance de l'interlocuteur quant à la véracité des propos échangés, oriente le sens accordé à l'échange, éclaire les mensonges et rend visible les quiproquos.

[4] Paul Grice, « Logique et conversation », in *Communications*, Paris, 1979, n°30, trad. (allemand) Frédéric Berthet et Michel Bozon, pp. 57-72.

[5] Pièce créée à Istanbul le 15 octobre 2010 par le collectif Rimini Protokoll. Mise en scène par Helgard Haug und Daniel Wetzel, avec Abdullah Dağaçar, Aziz İdikurt, Bayram Renklıhava, Hasan Hüseyin Karabağ et Mithat İçten. Video: Engin Demir.

[6] Le récit de leur histoire évoque également l'aventure théâtrale qu'ils sont en train de vivre; de leur rencontre avec Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel, fondateurs du collectif Rimini Protokoll, à leur présence sur scène, en passant par les méandres de l'administration afin d'obtenir un passeport.

## **Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls du collectif Rimini-Protokoll**

Dans *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls* [5], créé en 2012 par le collectif Rimini Protokoll, l'écran et le hors-écran entretiennent un rapport de complémentarité. L'écran supporte l'illustration ou la preuve d'un propos qui est entièrement pris en charge par le hors-écran. *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls* raconte le parcours de quatre trieurs de déchets et est joué par les quatre trieurs de déchets



À l'église pour le mariage, J. Demy, Les Parapluies de Cherbourg, 1964.

dont la vie constitue l'histoire de la pièce. Les trieurs de déchets sont, en Turquie, des hommes qui ont souvent fui l'est du pays pour tenter leur chance à Istanbul. Leur travail de tri s'effectue directement dans la rue, dans les poubelles de la ville, et constitue pour eux la dernière source de revenu possible pour faire vivre leur famille restée, la plupart du temps, en Anatolie. Ils revendent ensuite le fruit de leur récupération à des grandes entreprises de recyclage. Le prix de la vente des déchets varie en fonction des fluctuations du marché des matières [Fig.1] telles que le fer, l'aluminium, le papier ou encore le plastique [6].

### L'usage de l'écran

L'écran transmet, sous forme de graphiques, ces informations chiffrées. Il permet également de donner à voir le référent réel; les conditions de vie dans lesquelles les trieurs de déchets vivent à Istanbul, ainsi que la précarité et les traditions de leur village d'origine. Le témoignage de la caméra renforce non pas l'effet de réel mais sa preuve. Le référent n'est donc plus *représenté* par le biais d'une mimésis mais *présenté* par le biais du documentaire. Les projections se font sur un écran dédié, mais

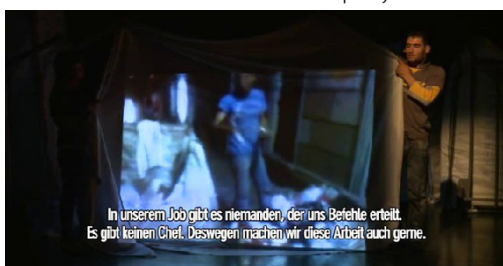


Fig. 1: Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls, la courbe de la crise économique de 2008.

également sur les toiles des sacs que les trieurs de déchets déploient, soulignant ainsi l'histoire que portent ces objets. L'écran de projection est la toile du sac dont se servent les trieurs de déchets dans leur travail quotidien [Fig. 2]. Le sac, dont la fonction est détournée pour jouer le rôle d'écran, est ici également visible à l'écran, dans le document vidéo, selon l'usage de sa fonction première. De même, l'écran est tenu par le sujet filmé.

### La relation écran/hors-écran: la dialectique de la vérité littérale et vérité métaphorique

Dans *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls*, l'écran accueille une vérité que l'on pourrait qualifier de statistique, celle des données chiffrées. Il accueille également, sous forme de reportage, la preuve par l'image filmée que le récit rapporté a bel et bien eu lieu. Le hors-écran est, quant à lui, le lieu d'une vérité non plus littérale mais métaphorique, c'est-à-dire d'une vérité portant sur le réel vécu, basée sur l'idée que l'art est un miroir sensible de la subjectivité. En effet, le théâtre documentaire ne relève pas, à proprement parlé, d'une simple représentation qui se voudrait particulièrement fidèle du réel auquel elle se réfère. Il s'agit plutôt d'appréhender des témoignages et des documents qui sont à considérer comme des fragments bruts de ce réel à qui on doit donner sens. Le spectateur fait donc face à un extrait de réel dont la fonction sémiotique est celle de l'indice.

L'indice entretient, en effet, un rapport d'équivalence avec le réel. «Symptôme, dépôt, trace ou empreinte vive, l'indice participe du phénomène qu'il signifie, il en constitue l'échantillon ou l'exhibition résidentielle: la pâleur pour la maladie, la cendre pour le feu... L'indice fait sauter le «re» de la représentation. [7]» Tout comme la pâleur, en

[7] Daniel Bounoux. *La crise de la représentation*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, p. 53.

[8] Il s'agit de pouvoir expliquer le fait, d'une part, mais également de comprendre, par empathie, comment le fait est éprouvé par Autrui.

tant que symptôme, demande le diagnostic, le théâtre documentaire vise à l'élucidation, à l'explication et à la compréhension [8], en profondeur, de ce qui apparaît à la surface des phénomènes. Le hors-écran est alors le lieu par excellence de la subjectivité qui s'énonce par le récit, autant que de la constitution du sens à partir de l'indice.

Dans *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls*, le hors-écran contribue au dévoilement de la vérité métaphorique, portant sur l'effet que fait d'être-au-monde en tant que sujet incarné. Le corps des trieurs de déchet, présenté sans la médiation de la *mimésis*, est perceptible comme chair, comme corps-sujet, corps propre, vécu, tandis que le corps visible par la médiation de l'écran est appréhendable, pour le spectateur, comme corps objectif, objectivé, corps parmi les corps, une donnée parmi d'autres informant d'une situation.

La volonté documentaire ne saurait alors se limiter à un simple impératif formel de construction de l'œuvre, une technique pour produire du spectacle, mais s'inscrit dans un but « performatif » de rencontre effective avec le réel. Le modèle réel est exploré dans sa singularité et dans sa complexité. Théâtre et documentaire ne se complètent pas comme si « théâtre » d'une part et « documentaire » d'autre part étaient deux entités identifiables juxtaposées mais plutôt comme si le théâtre pouvait rendre aux événements rapportés par le document son irréductible chair. Le hors-écran vient alors corriger l'écran sur lequel le réel n'a plus de corps. A l'écran réduit, d'une certaine manière, l'individu à la simple donnée factuelle à laquelle il s'agit de donner de la consistance en l'incarnant et en la resubjectivant. En effet, en laissant la parole à ceux qui sont habituellement voués au silence, Rimini Protokoll rompt avec la prétention à l'objectivité du documentaire. Le hors-écran, lieu de l'énonciation, permet aux trieurs de déchets de témoigner de leurs émotions et d'évaluer leurs parcours. Ils deviennent locuteurs et non plus simples *objets du discours*, et, par ce processus d'évaluation, se réalisent comme *sujets du discours*. En effet, nous dit Jean-Claude Coquet, « pour bien souligner la distinction indispensable à mes yeux si l'on veut constituer une typologie instancielle, je dirai que le sujet asserte et que le non-sujet (où le préfixe non-marque l'opposition privative), exclu de cette opération, n'a besoin pour signifier que de prédiquer » [9].

La présence incarnée, réelle, des trieurs de déchets qui, même s'ils sont comédiens en jouant leur propre rôle, exhibent néanmoins leur présence charnelle, permet au spectateur de voir, hors-écran, un bout de ce réel à propos duquel on parle et non son simple récit, ou sa simple représentation iconique. Ils rapportent leur histoire mais nous savons que leur corps, présent sous nos yeux, en porte la marque. La scène ne joue pas, ici, le rôle d'écran mais de tribune dans la mesure où elle est



Fig. 2: *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls*

entièrement libre du quatrième mur. Le spectateur partage ainsi le même degré de présence, immédiate, que ceux qui ont vécu les faits qu'ils racontent.

Le sujet commente les images dans lesquelles il figure, et parle de ce que

les images ne sauraient montrer: ce qu'il éprouvait au moment précis où elles ont été tournées [Fig.3].

Le hors-écran, dans *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls* se pense, à l'instar de *Love and Money*, comme le lieu de l'incarnation de l'énonciation. *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls* affirme ainsi que derrière les images socialement déterminées du reportage ou de la courbe de la crise, se cachent des vies vécues, des effets réels qui impactent la corporéité et l'émotion des individus.

## Rodrigo Garcia: *Golgota Picnic* et *Et Balancez mes cendres sur Mickey*

Le travail de l'auteur et metteur en scène Rodrigo Garcia se construit autour de quelques préoccupations politiques et philosophiques récurrentes. Cependant, Rodrigo Garcia ne propose pas un théâtre militant et engagé au sens traditionnel et brechtien du terme. Il aborde la société de consommation dans sa composante esthétique (ou, devrions-nous dire, dans sa capacité à anesthésier notre sens esthétique), plus que dans sa composante sociale ou économique. La société de consommation qu'il décrit est campée sur les béances que la conscience ouvre en nous. Elle se nourrit de nos angoisses existentielles les plus aiguës, et de nos désirs les plus profonds.

Dans ses œuvres, il mêle la représentation, comme thème autant que comme médium, à la performance. En effet, la présence des interprètes [10] ne relève ni du jeu ni de la psychologie des personnages, chaque acte soulignant alors, chez l'interprète qui l'effectue, la matérialité de sa présence face à nous [11].

[10] Nous choisissons le terme Interprète plutôt que celui de Performer ou Comédien, car ceux-ci sont au service d'un projet dont ils ne sont pas les initiateurs ou les maîtres d'œuvre (ils ne donc pas Performer au sens plein du terme). Ils se distinguent également du Comédien traditionnel dont le travail de *mimésis* est au service de la construction d'un personnage.

[11] La Performance comme médium, en étant ici et maintenant, ne saurait, en effet, faire l'économie de la présence phénoménale du corps. Elle est art de la *présentation* et non de la *représentation*.

## L'usage de l'écran

Dans les mises en scène de Rodrigo Garcia, le rapport à l'écran est assez



Fig. 4: Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*, Référence à Giuseppe Arcimboldo.

[12] Nous pensons plus particulièrement aux œuvres *After sun*, *C'est comme ça et me faites par chier*, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, *Golgota picnic*, *Daisy* ou encore 4.

[13] La pièce a été créée au Théâtre Maria Guerrero - CDN de Madrid, et jouée pour la première fois en France au Théâtre Garonne à Toulouse sur-titrée de la traduction de Christilla Vasserot. Ecrite et mise en scène par Rodrigo Garcia, avec Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Lorient, Juan Navarro et Jean-Benoît Ugeux. Vidéo par Ramón Diago.

complexe: celui-ci peut autant accueillir des images, notamment des reproductions de tableaux, qui seront très souvent interactives et qui détermineront donc certaines actions des interprètes. Il peut également accueillir des images en gros plan, qui ne sont pas pré-enregistrées mais filmées en direct sur scène par les comédiens [Fig.4], ce qui implique également, nécessairement, des actions scéniques incluses dans leur partition de jeu.

Il peut, enfin, accueillir du texte. Nous mettons de côté, bien sûr, la

question du sur-titrage pour nous concentrer uniquement sur le texte projeté prévu par la mise-en-scène [12].

[14] Le texte aborde en effet, à plusieurs reprises, la terreur qui se cache dans ces images pieuses et que l'oeil ne voit plus du fait de l'esthétisation de l'idéologie religieuse. Rodrigo Garcia évoque à ce propos, dès le début de la pièce, "une iconographie de la terreur qui part, ironiquement, du mot *amour*. [...] Nous traînons derrière nous un héritage visuel bien trop tourmenté [...]. Personne ne devrait jamais avoir accès à ces épouvantables tableaux représentant des calvaires, des croix et des larmes, des plaies béantes et des doigts qui farfouillent à l'intérieur, de la propagande pour la perversion, le tourment et la cruauté, résultat de techniques raffinées." (Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*, trad. (espagnol [argentin]) Christilla Vasserot, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2011).

Fig. 5: Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*.



par les interprètes. Ceux-ci, habillés de sweat-shirt à capuche, ou nus et enduits de boue, semblent, par la manipulation de la caméra sur scène, sortir tout droit d'un tableau baroque à sujet religieux. Rodrigo Garcia interroge ainsi la concurrence qui existe entre la réalité scénique - d'autant plus forte qu'elle est performative - et nos habitudes culturelles de représentation qui engluent notre capacité perceptive [Fig. 5]. Notre regard serait en effet, selon lui, pré-fabriquée [14].

Fig. 6: Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*.



Si l'écran fascine, il est également le lieu de l'insoutenable, seul moment de la pièce où nous détournons le regard face à la projection d'une bouche, recouvrant entièrement le fond de scène, qui mange un hamburger en buvant du Fanta, et recrache le tout après l'avoir longuement mâché [Fig. 6].

Le gros plan n'a donc pas pour fonction, comme c'est parfois le cas dans la captation sur scène, de jouer le rôle de focalisation interne qui enrichit le propos. Au contraire, il détourne le sens pour réveiller nos obsessions en focalisant sur le détail qui nous ôte la capacité de penser l'ensemble.





Fig. 7: Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*.

**[15]** La tendance à l'*intermédia*, formulée dès les années soixante-dix par Dick Higgins, se distingue d'une simple juxtaposition de supports qu'il définit par le terme *mixed media*. Le *mixed media* « désigne n'importe quel travail dans lequel il y a présence des éléments musicaux et textuels – mais où chacun sait quel élément est le musical et quel est le textuel. La même chose se passe avec *visuel + textuel*. Les éléments gardent leur identité et ne fusionnent pas. » (Dick Higgins, « Fluxus et Intermédia », *Revue Inter: art actuel*, n° 73, 1999, p. 32-52. n°73, printemps-été 1999. <http://id.erudit.org/iderudit/46229ac>. Lire également: Dick Higgins, *Statement of Intermédia*, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>).

L'écran, immense, nous force à le regarder. Notre œil fasciné est comme ébloui, suspendant notre jugement. Pendant les trois derniers quarts d'heure de la pièce, la diffusion s'arrête et laisse la place à Marino Formenti qui interprète, nu, l'intégralité de la version pour piano des *Sept dernières paroles du Christ sur la croix* de Joseph Haydn. La musique nous donne la sensation de nous plonger dans le noir; nous ne voyons plus rien. L'écran se ré-allume pour montrer un saut en parachute, réalisé par Núria Lloansi coiffée d'un casque bol sur lequel une couronne d'épine est peinte [Fig.7].

*Et balancez mes cendres sur Mickey* ou encore *C'est comme ça et me faites pas chier* utilisent l'écran essentiellement pour projeter du texte. La relation écran/hors-écran relève alors plutôt, dans ces deux œuvres, du *mixed media*, dans la mesure où ils entretiennent un certain rapport d'indépendance, contrairement à *Golgotha Picnic* qui relèverait, quant à elle, de l'*intermédia* **[15]** puisque les images projetées sur l'écran sont souvent le résultat du jeu scénique des interprètes. Ces trois œuvres ont néanmoins pour point commun la dimension performative de l'interprétation et le travail de contact brut du corps.

## Rodrigo Garcia: le hors écran comme lieu de la catharsis

L'échec de la représentation, image ou langage, à rendre compte, entièrement, du réel vécu, préoccupe Rodrigo Garcia.

« *Ma mère disait qu'un des plus grand plaisir consiste à boire de l'eau pure et fraîche si tu es mort de soif. Elle prenait un verre d'eau, un verre plein de cette eau qu'on allait pomper à la main, dans la cour de la maison, dans la terre qu'on habitait parmi les poules et les chiens, et elle écartait les chiens qui se pressaient contre elle pour jouer et elle buvait et elle disait: qu'est-ce qu'elle est bonne.*

[...]

*Mais quand je goûtais cette eau, je sombrais dans la déception. C'était bien la peine d'en faire autant! Elle m'avait trompé! J'avais grandi avec ses mots à propos de l'eau, et ses mots allaient bien au-delà de la sensation de l'eau fraîche dans ma bouche.»* **[16]**

Ce qui est dit ne décrit pas le monde, mais l'effet qu'il nous fait:

« *En fait - je m'en rends compte à présent, mais à l'époque je n'arrivais pas à le comprendre – elle formulait quelque chose de plus important : pour Felisa, l'eau de la terre était fraîche et claire et, assoiffée comme elle l'était, elle la percevait comme un don quotidien. Pas besoin de chercher midi à quatorze heure.»* **[17]**

Le langage ne saurait représenter le monde, il doit donc être appréhendé

**[16]** Rodrigo Garcia, *C'est comme ça et me faites pas chier*, Besançon, Éditions des Solitaires Intempestifs, 2009, trad. (espagnol [argentin]) Christilla Vasserot, pp. 16-17.

**[17]** *Ibidem*.

**[18]** *Ibid.*, p. 15.

dans sa dimension expressive.

*« Le lion et la gazelle communiquent. La proie et son bourreau se comprennent. Mais ça, nous autres êtres humains, nous en sommes démunis: privés d'objectivité, nous ne savons pas reconnaître un événement, nous réduisons la vie à des commentaires. »* [18]

[19] *Ibid.*, p. 12.

Il en va de même pour les images. Sensées représenter le monde, elles sont incapables de rendre compte de la réalité de l'expérience humaine. Textes et images, tous deux susceptibles d'apparaître sur l'écran, manifestent une fascination certaine pour la communication médiante. Or,

*« toute ambition, tout délire, tout culte de la communication souligne le manque d'intérêt humain à l'égard de l'être humain, l'indifférence que nous nous vouons. »* [19]

Ainsi, le théâtre de Rodrigo Garcia déplore la perte de l'expérience immédiate:

[20] Rodrigo Garcia, *Et Balancez mes cendres sur Mickey*, Besançon, Éditions des Solitaires Intempestifs, 2007, trad. (espagnol [argentin]) Christilla Vasserot, Tableau 18.

*« Il faudrait penser à la jubilation et nous rapprocher de cette expérience prenant exemple sur le chien. La joie dont le chien fait l'expérience est bien plus intense que celle d'une personne. Le chien manifeste sa joie indépendamment de celui qui en est la cause. C'est une émotion pure et libre de préjugés. Le chien porte en lui la joie. L'allégresse du chien tient sa grandeur de son amoralité. Elle est intéressée, elle s'intéresse à elle-même: une allégresse fondée sur sa manifestation. »* [20]

La préoccupation principale des œuvres de Rodrigo Garcia est celle de l'absence du sujet à lui-même, incapable de se constituer comme être libre et responsable, de rencontrer autrui en dehors du circuit balisé des idéologies conservatrices et consuméristes, qui accroissent et confortent la cartographie du capitalisme libéral recouvrant le monde réel. Les textes laissent ainsi entrevoir, sans jamais l'énoncer directement (mais uniquement par ses résultats et descriptions d'émotions vécues), la « tragédie » de la condition humaine qui consiste en une déshumanisation, désubjection et dépersonnalisation, perceptibles comme le résultat de trois retraits successifs:

[21] *Ibid.*, Tableau 2.

**-le retrait de la nature;**

*« Aujourd'hui, pour n'importe quel cerveau dit normal, une forêt est mille fois moins attrayante qu'Eurodisney ou n'importe quel centre de loisirs avec ses problèmes de stationnements. Pour un cerveau dit normal, aujourd'hui, les chaises sont plus alléchantes que les troncs d'arbres couchés. Et les gobelets en plastique jetables attirent et séduisent plus que la rivière. Et les lampes qui changent de couleur, pour créer des ambiances agréables, sont extraordinairement plus désirables qu'une étoile. Et les couleurs et les textures des carrelages dernier cri nous enivrent comme jamais ne pourraient y arriver la neige ou le sable du désert. »* [21]

[22] *Ibid.*, Tableau 6.

**-le retrait du corps de l'autre** (manifesté par la perte non pas du sens du toucher mais de la capacité à en savourer les effets);

*« Et mon toucher est si peu habitué à la matière sans utilité, à la matière vierge avant sa transformation en objet usuel, en objet servant à quelque chose...*

*Seuls sont passés entre mes mains des millions d'objets fonctionnels, avec leurs modes d'emploi, et j'ai presque honte d'appeler ça de la matière. Et quand j'ai dû toucher ton corps chaud qui dormait à mes côtés, je n'ai*

*pas su le faire.* » [22]

Le thème du toucher est redoublé par les actions scéniques, hors-écran, de contact avec la matière, dont la présence n'a d'autre signification qu'être matière pour elle-même, et dont l'action n'a pas d'autre but que ce contact brut, désintéressé, qui ne vise à produire que l'expérience même du contact.

[23] *Ibid.*, Tableau 16.

-la perte de soi, pour finir, et sa capacité à atteindre les contenus émotionnels immédiats, et dont le thème du chien fait écho.

Le recours à la performance, tout comme la présence animale, révèle la tension de l'être contre l'image, fantasmée, de soi pour autrui... La phénoménologie exerce ici son influence :

« *Que je sois un être qui se montre, qui apparaît et non une série d'images projetées par les autres.* » [23]

Il faut admettre, alors, le paradigme phénoménologique qui refuse la présomption d'une dicibilité totale du langage. La performance cherche alors à conjurer cette perte fondamentale de l'être :

« *J'ai pensé qu'il vaudrait mieux un peu d'air pur, pas cet air qui rafraîchit ou qui nous réchauffe.*

*Et au lieu de sortir respirer l'air pur, je suis sorti me dissoudre dans l'espace noir des effluves de la nuit, silencieusement accompagné, et je me suis également dissous dans la flânerie solitaire et noire où des souffles noirs me réduisaient à ma nature.*

*Dans la forêt qui est dans mes yeux, les branches et la boue conservent leur aptitude à faire peur.*

*Sans sursauts, une vie n'est pas dignement vécue.* » (Tableau 15)

Le hors-écran, lieu de la performance comme expérience directe du contact avec soi, avec autrui et avec la matière, est donc le lieu d'une catharsis dionysiaque. En effet le principe dionysiaque s'oppose au principe apollonien comme la dissolution s'oppose à l'individuation. Instable, insaisissable, inspiré, fougueux, le dionysiaque forme le soubassement de son opposé, l'apollinien, stable, ordonné, rationnel, régulier, et individué.

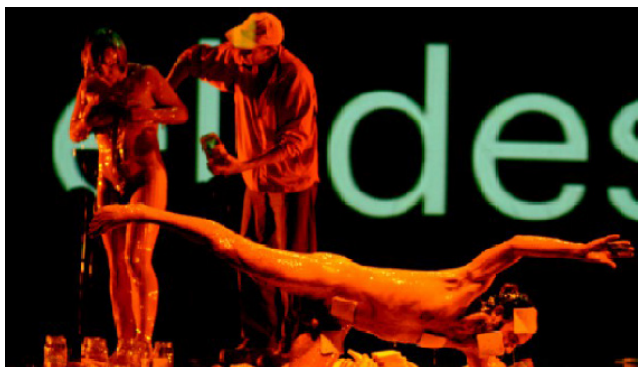
[24] Nietzsche, *Fragment posthume* de 1888, in *Les pages mystiques*, trad. (allemand) Armand Quinot, Editions Robert Laffont, 1945.

« *Le mot 'dionysiaque' exprime un besoin d'unité, un dépassement de la personne, de la banalité quotidienne, de la société, de la réalité, franchissant l'abîme de l'éphémère; l'épanchement d'une âme passionnée et douloureusement débordante en des états de conscience plus indistincts, plus pleins et plus légers; un acquiescement extasié à la propriété générale qu'a la Vie d'être la même sous tous les changements, également puissante, également enivrante; [...] le sentiment d'unité embrassant la nécessité de la création et celle de la destruction.* » [24]

Le dionysiaque n'est pas le contraire de l'apollinien mais sa condition, comme la chair est la condition de la subjectivité. L'interprète, nu et affrontant la matière comme pour s'y dissoudre, ne perd pas la maîtrise de lui-même [Fig. 8]. Il ne s'agit donc pas d'un *non-sujet*, soumis aux forces d'une pulsion qui le dépasse, mais bel et bien d'une version « consciente » d'une transe sans rituel, résultat d'un jugement philosophique. Les interprètes sont donc pleinement sujets, au sens phénoménologique du terme. L'expérience de l'être incarné nous montre que le sujet n'a rien à voir avec l'intériorité, comme un noyau immuable et essentiel niché au cœur de la personne qui se découvrirait par le *logos*. Le sujet est au monde et se fait à travers l'expérience d'être corps. La part performative

[25] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions, Gallimard, NRF, Collection Bibliothèque des idées, 1945, p. 187.

Fig. 8 : Rodrigo Garcia, *Et balancez mes cendres sur Mickey*.



hors-écran libère la personne des images déterminées qui précèdent et façonnent l'identité, c'est le lieu de résistance du sujet à la réification de l'être, la voie que suit la conscience pour se sentir exister en tant que soi, ici et maintenant, car « notre corps est notre ancrage dans un monde. » [25]

### Le hors-écran en théâtre – la chair en scène dans les pièces prises en exemple

Dans les trois cas que nous avons évoqué, pourtant éclectiques puisqu'il s'agit du texte d'un auteur dans le cas de *Love and Money*, d'une œuvre de théâtre documentaire dans le cas de *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls*, ou du travail d'un artiste total comme l'est Rodrigo Garcia; le hors-écran a avoir avec une corporéité réinterrogée.

Dennis Kelly ne propose aucune didascalie capable d'infléchir le jeu corporel du comédien et, de ce fait, laisse l'interprétation ouverte entre un David sujet ou un David non-sujet de son propre discours, ce que l'énonciation énoncée, seule, ne peut résoudre. Dennis Kelly privilégie ainsi une dichotomie énonciation énoncée/énonciation énonçante pour penser la relation de l'écran au hors-écran. La pièce joue sur les différentes modalités de présence du comédien, de la présence massive du corps en scène (hors-écran) à la présence fantomatique de Sandrine derrière son texte.

Le collectif Rimini Protokoll, quant à lui, explore le conflit entre l'objet du discours, sur l'écran, et le sujet du discours, qui reprend en charge, hors écran, sa propre histoire. L'incarnation est garante de vérité car, en présentant un témoignage, elle donne à voir le corps réel de celui qui a été physiquement mêlé aux événements qu'il rapporte. Le corps du témoin est un fragment brut de ce réel éprouvé qu'il relate. Le témoignage n'est donc pas une simple parole: il est aussi un corps sur lequel s'est sédimenté les traces du fait narré.

Rodrigo Garcia oppose un principe dionysien, à celui, apollinien de façade, d'une image qui se veut harmonieuse mais dont la manifestation, bâtie à partir de nos angoisses non assumées et de nos désirs frustrés, nous éloigne de l'être. Socialement déterminée, cette image idéologique est violente par l'impératif de normalisation à laquelle elle nous convie. La relation écran/hors-écran se pense, dans son œuvre, selon la relation de la représentation à la performance. La transe dionysiaque hors-écran, en tentant de retrouver la chair du monde et la sienne propre, participe d'un surcroît de conscientisation propice à l'individuation (qui

[26] Rodrigo Garcia, *Et Balancez mes cendres sur Mickey*, op.cit., Tableau 16.

serait un véritable principe apollinien) qui s'oppose à toutes formes d'individualisme. L'incarnation est l'enjeu d'une reconquête du sujet, qui se débat pour ne pas disparaître noyé sous le flot des images sociales et fausses de lui-même qui lui sont renvoyées, car il faut « Que je sois un être qui se montre, qui apparaît et non une série d'images projetées par les autres. » [26]

Que ce soit la dialectique énonciation énoncée/énonciation énonçante, inhérente à celle de la présence/absence dans *Love and Money*; la dichotomie, parfois conflictuelle, entre objet du discours et sujet du discours, redoublée par la distinction entre vérité littérale et vérité métaphorique dans *Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls*; ou la revendication dionysiaque contre l'affaiblissement de l'être dans les œuvres *Golgotha Picnic*, *Et balancez mes cendres sur Mickey* et *C'est comme ça et me faites pas chier* de Rodrigo Garcia, le hors-écran a toujours à voir avec l'incarnation comme vérité de l'être, irréductible présence au monde, condition première du sens. La présence de l'écran permet d'affirmer cette tendance « phénoménologique » du théâtre. Néanmoins, le plateau ne se pense pas contre l'écran, celui-ci n'est ni le contraire ni l'opposé de son en-dehors, il est le moyen, par la beauté du contraste, qui permet au théâtre de comprendre sa spécificité.

[27] En effet, l'Impressionnisme pictural, comme réaction à la naissance de la photographie a insisté sur la perception humaine, traitant du mode d'apparition de l'objet phénoménal que l'objectif de la *caméra obscura*, impressionnant la lumière, ne saurait restituer.

### **Conclusion: le hors-écran comme l'affirmation de la spécificité théâtrale**

Le théâtre ne peut ignorer l'importance des écrans dans notre quotidien. Cependant, à l'instar de la peinture mise en demeure de se redéfinir par l'invention de la photographie [27], le théâtre doit se repenser lorsqu'il est confronté aux écrans: ceux des nouvelles technologies de la présence comme ceux de la représentation vidéo ou cinéma. Le théâtre, face aux écrans, s'est constitué en art vivant, soulignant la présence réelle des corps comme constitutive de son médium.

[28] Franck Bauchard, *Le théâtre au prisme des mutations de l'écrit*, Agôn [En ligne], Entretiens, mis à jour le: 19/10/2010, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1112>.

La confrontation du médium théâtre avec les écrans ne fait que souligner et mettre en lumière sa spécificité: il est art de la présence, dans ses diverses modalités - mimétique, virtuelle ou réelle - mise à nue du processus même d'être au monde, aux autres et à soi-même.

« Le théâtre est appelé à être moins le lieu naturel de la présence de l'acteur que le lieu de questionnement de la présence. Il peut jouer avec divers types et registres de présence, et les mettre en tension. » [28]