

ETC



L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel

Ludovic Fouquet

Number 79, September–October–November 2007

Rituels
Rituals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35052ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fouquet, L. (2007). L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel. *ETC*, (79), 16–21.



L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE OU L'EXPLORATION DU RITUEL

ans le cadre de ce dossier autour des liens entre art et rituel, je ne m'intéresserai pas spécialement aux liens du rituel avec la production de l'œuvre, car le sujet serait trop vaste, le théâtre n'étant pour une large part qu'une série de productions de rituels, jusqu'à quelques secondes du « lever de rideau ». L'acteur s'invente ses rituels de préparation comme autant de moments de rassemblement, de sas, de mise en condition et de communion (le fameux cercle d'énergie, que fait l'équipe juste avant de jouer). Je ne m'étendrai pas non plus sur les superstitions théâtrales, toujours vives – mais de moins en moins chez les jeunes créateurs aujourd'hui – qui veulent que l'on ne prononce pas les mots *corde* ou *ficelle* sur un plateau (superstition importée par les marins qui travaillèrent dans les cintres des théâtres à l'italienne), ou que l'on ne porte pas de vert. Le geste rituel le plus manifeste et, sans doute, le plus poétique, est celui qui concerne la Servante. On avait pris l'habitude, au 18^e siècle, de laisser une lumière allumée sur le plateau pour laisser un minimum de lumière dans ce grand four noir, mais aussi pour prévenir tout début d'incendie (les premiers éclairages au gaz n'étant pas toujours sûrs). Il est toujours étonnant de constater l'attachement au rituel d'allumage de cette simple ampoule, fixée sur un trépied métallique placé au centre du plateau par le dernier technicien qui quitte la salle, Servante dont la fonction de veilleuse est aujourd'hui toute rituelle, toute nostalgie et poésie. La poésie, c'est justement ce que voit Ariane Mnouchkine dans les gestes ritualisés qu'elle emprunte pour créer ses spectacles à toutes sortes de sociétés. « Pourquoi je regrette la déritualisation de la vie quotidienne, c'est aussi parce que ça enlève toute esthétique de la vie et surtout tout positif, parce qu'après tout, toutes ces choses-là sont positives. »¹

Au cœur de la performance scénique, des propositions théâtrales réinventent des rituels, qui peuvent être autant des rituels de communion que des moyens de création,

étapes, repères permettant de construire une proposition, de la même manière qu'un acteur écrit une partition intérieure pour se donner des repères de construction du jeu et retrouver la qualité de ce dernier, même quand l'émotion n'est pas là, ou que la fatigue perturbe, etc.

De nombreux metteurs en scène mentionnent ce qui fonde pour les anthropologues l'une des premières étapes du rite, sa séparation d'avec la vie, ses conventions. Mnouchkine le présente dans une conception originale : « Très souvent, on se rappelle qu'il y a des gens qui viennent pour la première fois au théâtre, et d'autres qui y viennent pour la dernière fois. Quand tu penses cela, tu sais bien que tu vas faire un acte qui n'est pas banal. Ce n'est pas banal de se charger de l'émotion, de la réflexion, du silence, de la vulnérabilité des gens pendant trois heures, cinq heures. »²

Il s'agit donc bien d'évoquer comment le théâtre se réinvente du sacré, voire d'une théâtralité, la questionnant, la maltraitant, la poussant à l'extrême (Castellucci ou Maxwell).

Anatoli Vassiliev, promoteur d'une liturgie théâtrale, à mon avis surmédiatisée, proposait, au dernier Festival d'Avignon, une version du chant XXIII de l'*Illiade* d'Homère, mélange d'exercices physiques et d'incantation recréant l'invocation collective, la prise en charge du deuil par une société donnée, la construction d'un rite de mémoire. Un groupe réuni pour célébrer et surmonter la mort d'un des leurs (Patrocle), que pleure son ami Achille. Fierté du héros, besoin de la parole qui ne peut être que scandée ou chantée et qui trouve dans chaque corps des résonances fortes. Cependant, la communion avec le public achoppait, sans doute parce que ce qui fondait ces gestes et ces rites était par trop disparate, mais surtout parce que le langage n'était pas commun – non pas tant du fait de la langue que de ses références et que des codes non langagiers utilisés.

C'est tout l'inverse que proposent les metteurs en scène Robert Lepage ou Peter Sellars, qui parlent avant tout à un public d'après la *vidéosphère* (l'apparition de la télévision, d'après Debray³) avec des codes partagés, des langages médiatiques comme base de l'échange, des rituels communicatifs bien repéra-



bles (syntaxe cinématographiques, zapping télévisuel). Simultanément, Lepage s'appuie sur une conception rituelle du théâtre, ou s'invente pour lui-même LE rite initial du théâtre, qui en fait non plus le *lieu d'où l'on voit* (*theatron*), mais le lieu où l'on écoute un conteur debout près d'un feu. Lepage reprend en cela certaines données historiques du théâtre grec, qui émerge au cœur de rituels religieux, mais il remplace la statue ou l'autel de Dionysos par un feu, au centre de ce cercle. Cependant, il ajoute aussi une dimension visuelle essentielle, puisque le public, écoutant le conteur, voit l'ombre de ce dernier sur la paroi derrière lui et que cette ombre peut *dire autre chose* que ce que raconte le conteur (autonomie essentielle de l'ombre, et, par suite, de l'image projetée). Ce rituel de la parole comme de l'image est essentiel à la construction de tout l'univers lepagien, sa narration comme sa scénographie. Et l'on en retrouvait des traces dans *Lipsynch*, créé au dernier FTA⁴, spectacle explorant les rituels de la parole (doublage, psychanalyse, interview) et de sa

perte (aphasie, amnésie, etc.), l'identité et la voix. Ce spectacle développait par ailleurs de nombreux rituels comme autant récurrences lepagiennes, comme autant de recettes déjà vues, de scènes ou de personnages déjà croisés. Le rituel serait alors la reprise, l'autocitation, la variation rassurante. Rituel aussi parce que – et c'est sans doute ce qui justifie ces récurrences – l'on retrouvait ce culot énorme, qui devient habituel chez Lepage – donc en un certain sens « rituel » – de présenter un spectacle absolument en travail, non abouti (bien que d'une durée déjà de 5 h 30 !). Dans les rites lepagiens, la présentation publique est bien établie, comme commence à l'être celle de la diffusion en progrès. Le rituel serait alors non pas le geste répété, mais le geste qui se cherche, la recherche elle-même. Un théâtre rituel débarrassé de son aspect métaphysique, de son austérité ou de la mise en avant de codes gestuels. Non pas une recherche de pureté, mais le rêve d'une origine du théâtre, la carrière, mais aussi les grandes messes du théâtre antique, du théâtre élisabéthain, ces moments







de communion d'un public réunis pour une grande Geste (ce que Lepage revendiquait lors d'une rencontre publique avant le spectacle du FTA).

Le rituel serait alors ce qui se passe au présent pour un public réuni, public éventuellement perdu dans ses repères, voire dans ses topographies habituelles.

C'est le cas avec Richard Maxwell, qui proposait, à Paris, deux spectacles dans des lieux réels (chambre d'hôtel pour *Showcase* et salle de réunion de l'hôtel pour *Good Samaritans*⁵ – mais ce dernier projet devait initialement être joué dans une salle de spectacle, qui était alors en grève. Jouant des confusions entre lieux réels et lieu de théâtre, acteurs et individus que l'on observe, Maxwell met en jeu ce qui fonde les rituels mêmes de la représentation théâtrale, jusqu'à la distance qui est abolie : pour *Showcase*, les sept ou huit personnes du public sont assises autour du lit où se trouve l'homme nu, doublé de son ombre (un autre acteur vêtu de noir), dans un contact étonnant.

C'est aussi le cas d'une proposition conjointe du chorégraphe Joseph Nadj et du peintre Miquel Barcelò, *Paso Doble*⁶, les deux hommes travaillant à pleines poignées un mur d'argile et malaxant des vases tout frais, tournés dans une étrange cérémonie sans paroles (qui se déroulait en plus dans une église à Avignon). On retrouve le bestiaire de Barcelò, mais on assiste aussi à un rituel du peintre rarement visible, celui de la naissance de l'image. On renoue alors avec le geste immémorial de Lascaux, la trace, la main, le corps pour pinceau, un corps qui finit par disparaître, comme avalé par ce mur d'argile. Quelque chose se joue entre régression et action physique, tout en s'assurant pleinement comme performance, dont le but n'est pas l'image finale mais le processus d'élaboration, mais l'instant, la construction à vue, le surgissement de l'image, son apparition et sa bascule, sa déchirure, sa transformation, son effacement, son écroulement. Un rituel devenu spectacle ou l'inverse, on ne sait plus. Mais c'est dans ce passage que s'est joué l'impact de la proposition.

Cela me fait penser aussi à ce que j'ai ressenti devant le dernier spectacle de Roméo Castellucci, *Hey Girl !*, qui vient d'être présenté lui aussi au dernier FTA⁷. Les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio sont, en général, basés sur le rite (rites religieux, mais aussi rites contemporains), opposant, dans une grande virulence, l'homme à la machine, la chair au métal, le sang à l'huile ou à l'électricité. Un espace nu mais saturé de présences visuelles, sonores, percé de sons stridents, de tableaux vivants qui, en un instant, disparaissent et s'amalgament progressivement sur le cahier mental de chaque spectateur ou sur le tableau noir de la mémoire, pour doucement faire sens et s'imposer dans une évidence confondante. Ce spectacle suppose comme rarement l'acceptation du spectateur à se laisser embarquer dans un flux dont il n'a pas les clés, à laisser les images, les sons, lentement se déposer en lui pour créer un fil, pour s'imposer comme rite. Tout est convoqué : le théâtre, l'histoire de l'art, la performance, la musique, des technologies visuelles, la littérature (des bribes de *Roméo et Juliette*), le parfum N°5 de Chanel versé sur une épée chauffée électriquement, qui dessinera une croix brûlée sur un drap. Comme souvent, des références religieuses, une signalétique, des confusions entre appels mystique et artistique. Au parcours d'une jeune fille et de son rapport à son image, se superposent des références ancestrales et religieuses comme la création d'Ève ou une référence à Jeanne d'Arc (la jeune fille élue, dialoguant avec Dieu), sans que l'on sache toujours départager les registres.

À partir d'une même référence au religieux comme

source du rituel, le Belge Wayne Traub développe d'étranges spectacles vidéo, qui relèvent autant du mystère médiéval (avec costumes, mysticisme et gestuelles de rigueur) que du spectacle musical ou d'un théâtre vidéo labyrinthique multipliant les dédales, à base d'écrans juxtaposés sur lesquels défilent des contrepoints continus de l'action scénique, comme autant de fausses pistes. Pour Traub, renouant lui aussi avec des conceptions fantasmées du théâtre, mais plus proche alors d'un Wagner que d'un Platon, le théâtre serait un rituel de transition, un acte créatif qui puise dans les pulsions et les souvenirs de l'individu, un individu marqué par l'animalité. Traub présente son théâtre comme un « théâtre rituel ayant une mission humaine »⁸, construit sur des étapes conçues comme autant de rites de passage. La proposition la plus étrange, en ce sens, était le spectacle *Maria Dolores* (présenté en France en 2003), qui croisait une action médiévale autour d'un Mystère marial et des documentaires mettant en scène les mêmes protagonistes, puis d'autres dans des activités liées au monde du spectacle (répétition, audition, doublage, mais aussi scènes d'amour, de dispute, etc.). Un phénomène de reconnaissance opère, qui jette un voile de « déréalité » sur l'action scénique, conçue comme un rituel, là où l'image vidéo relève du documentaire. Le croisement des deux donne une sorte de Mystère vidéo contemporain puisant dans des racines religieuses, tout en s'autorisant un humour salvateur. L'image ou l'action scénique introduisent des moments ironiques comme autant de manières de désamorcer le rituel, de le complexifier en le rendant moins univoque.

Car ce qui est intéressant dans ces quelques exemples évoqués, c'est bien la manière de soudainement réintroduire quelque chose de l'ordre du cérémoniel, tout en ne s'appuyant pas exclusivement sur un substrat religieux, mais bien de proposer à nouveau une mystique, de fonder une cérémonie, tout en s'en moquant éventuellement ou en la compliquant. Il y a épure et complexité, évidence sidérante des images et des gestes devenus icônes, mais aussi impureté, mélange. Le rituel au théâtre est métis, mais il est toujours basé sur une communion fondatrice, quitte à ce que cette communion invente syntaxe et sémantique en même temps qu'elle se déploie.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

¹ « Rituel/Sangatte/Tibet », entretiens avec Ariane Mnouchkine par Françoise Lauwaert, in http://www.lebacausoleil.com/SP/Imprimer.php?id_article=289.

² *Ibid.*

³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

⁴ *Lipsynch*, Ex machina/Théâtre Sans Frontières, 1^{er} juin 2007, Salle Pierre Mercure, Montréal.

⁵ *Showcase and Good Samaritans*, Hôtel Citadines, quartier des Halles, Paris, Hôtel Citadines, du 11 au 14 octobre 2006, présentés à Paris dans le cadre du Festival d'Automne.

⁶ *Paso Doble*, du 16 au 27 juillet 2006, Église des Célestins, création du Festival d'Avignon 06. Repris au Bouffes du Nord, Paris, juin 2007.

⁷ *Hey Girl!*, Societas Raffaello Sanzio, Usine C, Montréal, les 3 et 4 juin 2007.

⁸ Propos recueillis par Julien Carrel, le 31 mai 2005, in *Fluctuat* : www.fluctuat.net/2536-Wayne-Traub.

Titulaire d'un doctorat en Théâtre sur l'utilisation et l'influence des technologies dans les créations de Robert Lepage, **Ludovic Fouquet** intervient comme metteur en scène sur des projets multimédia (corps, image, capteur, ombre, environnement plastique et sonore), dirige des workshops et des cours questionnant l'image, la scène et l'imaginaire de l'image (Université Laval, Paris 3, etc.). Depuis 2005, il crée des performances d'images. Il est l'auteur de *Robert Lepage, l'horizon en images* (L'instant Même, Québec, 2005). Il est le correspondant français des revues *JEU*, et *ETC* depuis 1997 et il vit à Paris.

