



HAL
open science

Eaux désirables

Anne-Françoise Benhamou

► **To cite this version:**

Anne-Françoise Benhamou. Eaux désirables. Alternatives theatrales, 1992, Le théâtre de la nature, 40, pp. 21-23. hal-01099655

HAL Id: hal-01099655

<https://hal.science/hal-01099655>

Submitted on 5 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eaux désirables

[*Alternatives théâtrales* n° 40 "Le théâtre de la nature", 1992]

Toute eau nous est désirable ; et, certes, plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel à ce qu'il y a en nous entre la chair et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur.

Paul Claudel, "Le Fleuve", *Connaissance de l'Est*.

Est-ce vraiment parce que les machinistes se recrutent jadis parmi les anciens marins que le mot corde est prohibé sur les scènes comme il l'est sur les bateaux? Poulies, treuils et manœuvres délicates apparentent certainement machinerie et navigation. Mais c'est plus intimement qu'un théâtre, toujours, ressemble à un navire. Petit esquif ou grand paquebot dont la sonnerie est la sirène, où l'on s'embarque pour un voyage hors du temps, hors du réel. Huis clos dérivant dans un espace-temps indéfini, régi uniquement, mais impérieusement, par ses règles et ses hiérarchies propres. Les planches, à quoi ressemblent-elles plus qu'au pont d'un bateau? Ce que savait bien Claudel en écrivant le premier acte de *Partage de Midi* et tant d'autres avant lui. Toute pièce mettant en scène une île ou un bateau est, selon François Regnault, une inconsciente métaphore du théâtre¹.

...du théâtre ou d'une de ses parties, la scène? Il est vrai que les spectateurs sont, chacun individuellement, des "embarqués" ("vous êtes embarqués, il faut parier", il y a quelque chose de pascalien dans ce pari pour l'existence de la fiction que chacun doit faire, inéluctablement, quand le lustre s'éteint) ; mais le public, cette masse obscure, bruisante et mouvante, imprévisible et dangereuse, n'a-t-il pas quelque chose, plutôt, du gouffre marin ? Si la scène est ce radeau, émergeant dans la lumière, où les corps se détachent, se dressent, dans la salle, au contraire, c'est bien souvent aux délices nocturnes d'une dissolution qu'aspire le corps du spectateur. Vagues de rires, salle houleuse, déferlement d'applaudissements, tout cela renvoie à un univers liquide

¹ François Regnault, "Navigation seconde", in *Le Théâtre et la mer*, coll. "Le spectateur français", L'Imprimerie Nationale, 1989.

d'apesanteur, tel ce monde décrit par Proust des baignoires de l'Opéra, "sombre et transparent royaume auquel çà et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux [...]. Les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait amené une algue lisse [...] parfois le flot s'ouvrait devant une nouvelle néréide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s'épanouir du fond de l'ombre ; puis, l'acte fini, n'espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les diverses sœurs disparaissaient dans la nuit."²

Ainsi, lorsque l'eau envahit le plateau, c'est le vertige d'un renversement imaginaire qui nous saisit. Les scènes noyées, comme celle, restée célèbre, de *Massacre à Paris* dans la mise en scène de Chéreau³, ou plus récemment, celle de *Disparitions* de Richard Demarcy, d'*Arien* de Pina Bausch, témoignent d'un naufrage consenti par lequel le théâtre s'approche du happening, le jeu de la performance. Le risque de chute ou de glissade est évident ; plus qu'aucun autre élément naturel peut-être, l'eau introduit une dimension de danger. Du feu, on sait bien que les acteurs sont protégés, ne serait-ce que parce que le préfet de police veille à ce que les spectateurs ne courent aucun risque ; c'est un élément contagieux. Mais l'eau, dans ces cas extrêmes, manifeste avant tout la différence de ce monde où on se mouille, la scène, et du rivage sec où, anxieux de la moindre éclaboussure, les spectateurs assistent, mi-fascinés, mi-horrifiés (quoique délicieusement), aux tempêtes dans lesquelles les acteurs se débattent, instables et souillés : *suave mari magno...*

C'est aussi parce qu'elle rend les corps à leur nudité que l'eau impose sa violence. Et pour cela, point n'est besoin que la scène soit devenue piscine. Il suffit d'un bassin – comme celui des *Parisiens* de Pascal Rambert, de *Bérénice* mise en scène par Lassalle – pour que l'acteur, s'y jetant ou y tombant, s'en relève comme déshabillé par le ruissellement. La nudité est alors d'autant plus troublante qu'elle est à la fois voilée et soulignée par le tissu mouillé qui se plaque à elle : fragilité encore augmentée de Dominique Frot, frissonnant sur la scène en plein air des *Parisiens* en Avignon ; sensualité ambiguë, exhibée et maîtrisée, de la Bérénice de Nathalie Nell. L'eau abolit l'apprêt du costume, l'annule. Elle invite à traverser les apparences, à découvrir le corps réel sous le masque du vêtement, et par là même, encore une fois, met l'acteur en danger.

² Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, t. II, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Galliamard, 1954, p. 40.

³ Richard Monod, "L'eau. Notes sur trois spectacles", *Travail théâtral* n°9, octobre-décembre 1972.

Le parcours du combattant qui est celui du comédien sur les scènes bourbeuses (*La Dispute* mise en scène par Chéreau, la scène de catch dans la boue de *La Mission* mise en scène par Michel Dezoteux) ou liquéfiées fascine et effraie. Quelque chose d'un mythe sacrificiel s'y devine. Et c'est sans doute à travers la dégradation du costume que nous ressentons le plus fortement ce qu'a de tragique l'épreuve imposée à l'acteur. Dans *Arien*, les danseurs de Pina Bausch sortaient de scène trempés, dégoulinants, hirsutes, et revenaient, quelques instants après, à nouveau impeccables, élégants, secs, vêtus et chaussés, pour se replonger aussitôt dans cette arène d'eau et y détruire une fois de plus leur image. Tout au long du spectacle, selon un principe répétitif cher à la chorégraphe, se renouvelait le sacrifice du costume, métonymie à peine ironique de la violence faite aux corps.

Aucune nudité n'est sur scène innocente, dès lors qu'elle s'expose, fut-ce à travers un linge mouillé, aux mille regards tapis dans l'ombre. L'eau entretient des rapports si intimes avec les corps qu'elle en devient indiscreète. Non seulement parce qu'elle déshabille, mais aussi parce qu'elle a toujours à voir, plus ou moins secrètement, avec les liquides des humeurs du corps, larmes et sueur, dont la scène est familière. Un acteur qui pleure – Christine Boisson dans *Par les villages* : je cite cet exemple parce que dans un spectacle de Régy il est évident que c'est l'actrice qui pleure, et non le personnage – ou plus encore un acteur qui transpire, imposent brutalement cette part d'organique qui faisait tant horreur à Craig, part physiologique qu'évoque aussi, de façon plus spectaculaire et plus métaphorique, l'acteur souillé et mouillé des spectacles déjà évoqués. Ici et là, l'élément liquide renvoie à la vérité du corps, à l'authenticité de l'expérience de l'acteur, à l'intériorité – dans tous les sens du mot. Ce n'est pas par hasard que Chéreau décrit la quête de l'émotion comme un travail de sourcier, en célébrant ces chanteurs qui "vont chercher en eux les blessures et les failles et y retrouvent la jouissance secrète des larmes et du bouleversement."⁴ Toute mise en scène des larmes (tout imaginaire des larmes au théâtre) est une méditation sur la part de la nature dans l'artifice, de la réalité dans l'illusion.

Proust, si proche de Craig à bien des égards dans son refus d'un art attaché à la réalité, à la matérialité, oppose ainsi la Berma et ses partenaires : sa "voix, en laquelle ne subsistait plus un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit, ne laissait pas discerner autour d'elle cet excédent de larmes qu'on voyait couler, parce qu'elles n'avaient pu s'y imbiber, sur les voix de marbre d'Aricie ou d'Ismène"⁵. Ces larmes absorbées dans l'art, arrachées à leur liquidité, dénaturalisées et spiritualisées, on

⁴ P. Boulez, P. Chéreau, R. Peduzzi, J. Schmidt, *Histoire d'un "Ring"*, coll. "Plurriel", Laffont, 1980, p. 138.

⁵ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 48.

pourrait en trouver l'équivalent dans le maquillage de Georges Bigot, l'Orsino de *La Nuit des Rois* mise en scène par Ariane Mnouchkine : deux coulées brillantes, pailletées indiquaient en un masque saisissant la mélancolie du Duc. Mise à distance plus équivoque, celle qu'imagina Vitez pour *Phèdre* avec cette "bassine de larmes" où les personnages venaient tour à tour puiser quelques gouttes qu'ils déposaient sur leur visage⁶. L'eau est sur scène, mais prisonnière de la logique de l'artifice. Tout l'art de Vitez, d'ailleurs, vise à ce détournement du naturel. Et le plateau de bois bleu du *Soulier de satin* – radeau marin oxymorique posé sur la grande scène sombre du Palais des Papes – est peut-être la plus belle conjuration de l'élément liquide qui soit. Il s'oppose à la scène marécageuse de *La Dispute* comme l'acteur vitézien, ludique et jubilant, libéré de l'intériorité, de ses drames et de ses larmes s'oppose à l'acteur de Chéreau, au jeu jailli de quelque sanglot enfoui.

Seules des esthétiques pacifiées – ce que ne sont ni celle de Vitez, ni celle de Chéreau, l'une et l'autre valorisant la contradiction – font intervenir l'eau sans qu'elle joue comme rupture ou comme provocation dans l'univers de la représentation. C'est le cas du "théâtre des éléments" de Brook si bien décrit par Georges Banu, notamment à travers une rêverie sur la flaque du *Mahabharata*, ludique et poétique à la fois : "De [la] succession du retrait et de la mise en avant de la flaque [dans le déroulement de la représentation] découle l'originalité de son fonctionnement, dépourvu [...] de toute systématisation significative de même que de toute gratuité ludique. L'eau change de statut sans être traitée pour autant comme élément théâtralisable. Elle préserve une matérialité intrinsèque, dévorée par le vertige des métamorphoses. À l'abri de l'abus des transformations, elle sait parfois rester une flaque. Rien de plus. De même qu'elle peut participer à l'action dans la scène qui suit. Il y a donc un incessant mouvement alternatif entre le silence de l'eau et l'activité de l'eau".⁷

L'art de Brook est sans doute un des seuls à déjouer l'affrontement du théâtre et de l'élément naturel, sans renoncer pour autant à la vérité de la matière, sans non plus verser dans la ritualité. Dans les autres cas, cet équilibre heureux se réalise rarement par la présence de l'eau sur scène ; mais il s'établit plus volontiers lorsqu'elle apparaît sous ses formes extrêmes : neige ou vapeur. Substances ambiguës, que nous savons fausses et qui donnent parfois l'illusion du vrai jusqu'au trompe-l'œil, elles peuvent jouer avec l'acteur mais aussi indépendamment de lui : elles ne l'agressent pas. Les comédiens de *Penthésilée* (mis en scène par Engel), s'ils arpentent un plateau recouvert de neige carbonique, ne grelottent pas de froid ; et on se doute que les vapeurs / fumées qui émanent du barrage de *L'Or du Rhin* ne mettent pas en danger les bronches des

⁶ Denise Biscos, "Antoine Vitez à la rencontre du texte : *Andromaque*, 1971 ; *Phèdre*, 1975" in *Les Voies de la création théâtrales*, Vol VI, CNRS, 1978.

⁷ Georges Banu, "Le fleuve et la flaque", in *Peter Brook*, Flammarion, 1991, p. 220.

cantatrices. Ludiques et magiques, neiges et vapeurs apportent une matérialité pour ainsi dire allégée, adaptée à la fragilité de l'illusion théâtrale. Les flocons-confetti d'*Il Campiello*⁸ de Strehler, la chute de neige paisible par laquelle la mort embrasse le Don Juan d'Horváth à la fin de la *Trilogie des hommes de neige* de Stéphane Braunschweig : autant de signes matériels qui ne renvoient en rien au corps naturel de l'acteur, mais plutôt à un onirisme dans lequel se dissolvent les différences et les contradictions. La neige prend la lumière, nous fait jouir de la verticalité de la scène, de la hauteur du cadre. Par elle la boîte scénique se miniaturise (nous en prenons conscience comme boîte), elle devient un peu comme une de ces boules qu'on renverse pour qu'un décor minuscule y soit peu à peu recouvert de blanc. Que le traitement en soit poétique ou kitsch (dans *Mesure pour mesure* monté par Zadek, les flocons se posaient sur un décor viennois d'opérette), c'est toujours à la théâtralité qu'elle renvoie, à la libération du principe de réalité.

Il est exceptionnel que l'eau (forcément vraie, elle, à moins qu'elle ne soit figurée) apporte en même temps sa matérialité et cette dimension ludique, euphorique. C'est par la manière dont la flaque du *Mahabharata* s'inscrivait dans le spectacle, tantôt centrale, tantôt oubliée par le jeu, que Brook, on l'a vu, parvenait à cette harmonie. Dans *La Bonne Âme du Sé-tchouan*, Strehler et son scénographe Paolo Bregni inventèrent une merveilleuse machine à combiner l'artificiel et le naturel : la scène était toute entière recouverte d'une mince pellicule d'eau ; au centre, un plateau circulaire et tournant soumettait l'élément informe à la loi du théâtre, créant un disque miroitant et mobile, mariant par des reflets mouvants la lumière artificielle et la substance réelle. Sans doute en face du théâtre-radeau, du théâtre-piscine, du théâtre-bourbier, faudrait-il placer ce théâtre-rizière, qui sous le signe de l'Orient, (même s'il s'agit d'une Chine allemande), tente de s'arracher au principe de contradiction, à célébrer d'un même mouvement la beauté naturelle et la perfection de l'art.

⁸ Georges Banu, "L'étranger et les neiges vénitiennes", *Travail théâtral* n° 22, janvier-mars 1976.