



HAL
open science

**Une poétique du regard : la mise en scène du geste
vidéographique dans Le Cas de Sophie K. de
Jean-François Peyret et Luc Steels**

Brigitte Joinnault

► **To cite this version:**

Brigitte Joinnault. Une poétique du regard : la mise en scène du geste vidéographique dans Le Cas de Sophie K. de Jean-François Peyret et Luc Steels. *Coulisses*, 2006, 33, pp.211-224. hal-04497679

HAL Id: hal-04497679

<https://hal.science/hal-04497679>

Submitted on 10 Mar 2024

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.

Une poétique du regard : la mise en scène du geste vidéographique dans *Le Cas de Sophie K.*¹ de Jean-François Peyret et Luc Steels²

Inventer, c'est discerner, c'est choisir.
Raymond Poincaré

Voici bientôt vingt ans, Jean-François Peyret et Jean Jourdheuil mettaient en scène *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller³. Pour monter ce texte, *Bildbeschreibung*, mot à mot « description d'une image », ils eurent l'idée d'introduire la vidéo dans leur proposition théâtrale. La démarche était encore assez rare en France et l'intégration d'une centaine de petits écrans individuels dans les accoudoirs des fauteuils troublait les rituels dramaturgiques du voir et du donner à voir. Deux décennies plus tard, les écrans, les caméras, les ordinateurs avec leur kyrielle de logiciels de contrôle, de traitement ou de synthèse envahissent la scène au point que leur absence, si elle n'est pas imposée par d'incontournables contraintes financières, semble de plus en plus exceptionnelle. S'interrogeant, après coup, sur la constance avec laquelle, pendant la vingtaine d'années qui voyaient le paysage théâtral se « technologiser » à grande vitesse, il avait fait entrer les images dans son théâtre, Jean-François Peyret constate :

Nous ne voyons plus ou ne voulons plus voir, nous revoyons, ou, pire encore,

¹ *Le Cas de Sophie K.* mise en scène : Jean-François Peyret ; scénographie : Nicky Rieti ; musique : Alexandros Markéas ; lumière : Bruno Goubert ; costumes : Cissou Winling ; vidéo : Pierre Nouvel et Valère Terrier ; dramaturgie : Manolo Stoufflet ; web : Agnès de Cayeux ; régie générale : Julien Boizard ; avec : Olga Kokorina, Elina Löwensohn, Alexandros Markéas, Nathalie Richard, Graham F. Valentine ; production : Claire Béjanin, compagnie tf2 ; coproduction : Centre National des Écritures du Spectacle de La Chartreuse de Villeneuve le Avignon, le Festival d'Avignon, le Théâtre National de Chaillot. Tinel de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, du 9 au 24 juillet 2005.

² Pour cette analyse je me suis appuyée sur mes souvenirs du festival d'Avignon, sur des entretiens avec le vidéaste Pierre Nouvel réalisés le 15 novembre et le 5 décembre 2005, sur des documents mis en ligne sur le site de la compagnie tf2, et sur des archives audiovisuelles mises à ma disposition par Pierre Nouvel que je remercie vivement.

³ *Paysage sous surveillance* ; traduction de l'allemand : J. Jourdheuil, H. Schwarzingger, J.-F. Peyret, J.-L. Besson, J.-L. Backès ; mise en scène : J. Jourdheuil et J.-F. Peyret ; décors Nicky Rieti ; musique : Philippe Hersant ; avec : Evelyne Didi, André Wilms, et le Quatuor Enesco ; Maison de la Culture de Saint-Denis, MC93, Bobigny, 1987.

nous visionnons puis, dans certains cas, nous nous rendons sur place pour voir, c'est-à-dire revoir, nos visions (ou visionnages, je ne sais pas comme on dit)⁴.

Il s'agirait donc de « vider » le regard afin de te rendre plus ouvert, plus incertain ; d'élaborer des dispositifs qui conduisent à reconsidérer ce qui est présent :

Ainsi sur notre plateau, la vidéo ne sert pas à donner à voir en plus, à en mettre plein la vue, mais par ricochet, par bricole, invite à regarder quelque chose qu'on ne saurait voir, justement parce qu'elle est sous nos yeux⁵.

Le Cas de Sophie K. poursuit cette quête, et si la coprésence des corps et des images en scène n'est plus, en soi, étonnante, la poétique du regard et de l'adresse qui s'y développe continue fidèlement, avec humour et délicatesse, de troubler les conventions théâtrales et pose, par là même, la question du vivant au théâtre.

Du Tinel au studio

Que peut donc voir le spectateur qui pénètre, par la porte latérale, dans le Tinel de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon ? Tout d'abord que l'ancien bâtiment qui servait autrefois de réfectoire aux chartreux a été coupé en deux dans sa longueur pour accueillir, de façon on ne peut plus conventionnelle, d'un côté l'équipe artistique, de l'autre, sur un petit gradin (environ 250 places), les festivaliers. Entre les murs de pierres blanches partiellement dissimulés par l'installation, l'espace scénique, cubique, s'apparente à un studio de création. Côté jardin : de l'avant-scène jusqu'au milieu du plateau, le mur du Tinel est apparent ; du milieu du plateau jusqu'au fond, le bas du mur (sur une hauteur d'environ 3 mètres) est caché par une grande toile peinte qui tombe jusqu'au sol et représente une forêt de bouleaux où perce le soleil. Dans le fond, un grand cyclorama blanc (d'environ 8x8 mètres) arrête les regards. Côté cour, du fond jusqu'au milieu du plateau, les pierres sont totalement apparentes, et du milieu à l'avant-scène court un grand miroir. À l'intérieur de cette boîte, un ensemble d'éléments disparates sont répartis autour d'un vide scénique central. Côté jardin, en avant-scène : du matériel audiovisuel et un moniteur sur une tablette tournée en biais vers le centre du plateau ;

⁴ Jean-François Peyret, « Texte, scène et vidéo », in *Les Écrans sur la scène, tentations et résistances de la scène face aux images*, Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 286.

⁵ *Ibid.*, p. 284.

derrière, le long de la toile peinte : un piano à queue, clavier côté public ; perpendiculairement au clavier, à sa gauche, un écran de contrôle posé sur un caisson noir, et une table de classe équipée de matériel électroacoustique ; à sa droite, une caméra sur pied orientée vers le centre du plateau. Côté cour, derrière, du fond jusqu'au milieu : une table de régie équipée⁶ longe le mur de pierres et, au fond, collées perpendiculairement à la table de régie, juste devant le cyclorama, deux petites tables de maquillage supportent un ordinateur⁷ ; devant : tourné de biais vers le centre, symétriquement à la tablette du côté jardin, un canapé recouvert d'un jeté écru ; entre son dossier et le grand miroir latéral, des enceintes et un moniteur. Sont visibles également des tabourets et des chaises ; des projecteurs montés sur pieds ; deux abat-jour qui descendent des cintres ; des câbles qui courent en tous sens, au sol, le long des murs, pour assurer la circulation des signaux entre les machines. Invisibles, dans le gril en lointain cour : une caméra ; dans les cintres : une toupie géante ; dans les loges : une caméra et bien sûr des miroirs ; dans le jardin du Tinel : une autre caméra et deux grandes toiles peintes représentant l'une un paysage sibérien, l'autre une vue de Moscou. L'agencement des éléments scéniques confère au dispositif une dimension instrumentale et orchestrale. Le canapé et le vide central semblent attendre des comédiens ; le piano et l'équipement sonore, un musicien ; la régie vidéo et la caméra, des vidéastes ; les écrans, des images ; les places encore vides sur le gradin, les derniers spectateurs⁸.

Graham F. Valentine entre. Il se dirige vers le canapé, enfle un jabot bordeaux sur sa chemise blanche, s'assied nonchalamment, et se met, lui aussi, à attendre, chantonnant, sifflotant, avec désinvolture. Les derniers spectateurs finissent de s'installer sur le gradin. Les lumières dans la salle s'éteignent. . . Une heure et demie plus tard, ce même comédien est allongé au sol. Autour de l'image⁹ de son corps, projetée sur le cyclorama, le cadre se resserre en forme de cercueil. Des formules mathématiques manuscrites se déposent en surimpression sur l'image, telles un voile. Une découpe de

⁶ Outils de traitement d'images (vidéo comportementale, 3D temps réel) ; outils de régie vidéo classique (tables de mixage, mélangeurs, répartiteur, moniteur de contrôle) ; caméra ; table lumineuse ; toupies ; poupée.

⁷ Il encode en temps réel des données mises en ligne sur un site internet pour le feuilleton *Sophie webcamée* réalisé par Agnès de Cayeux, www.theatrefeuilleton2.net/sk.

⁸ Voir quelques photos du dispositif dans l'iconographie du site du festival d'Avignon. https://festival-avignon.com/storage/image/77//42877_5fdb73310a1b7.jpg

⁹ Par le terme d'images, je désigne les images vidéo et non les images qui constitueraient les corps et les objets en présence sur le plateau.

lumière blanche glisse sur le cyclorama en direction du cercueil. Comme un couvercle, elle recouvre l'image qui disparaît, tandis que retentit le « Silence ! Silence ! » final du *Grand Sommeil noir* de Verlaine. Noir, le comédien se relève et salue. Tout ce qui s'est passé entre temps gravite autour d'une idée fixe : se souvenir de Sofia Kovalevskaja, s'en approcher par les voies chaotiques de l'imaginaire, s'apparenter à une rêverie sur la vie, la mort et les mathématiques. Comment les images projetées participent-elles de cette composition qui vise à ouvrir des espaces aux imaginations, celles des spectateurs et celles des acteurs ? Comment la vidéo interagit-elle sur scène avec les autres matériaux : mots, équations, musique, corps et objets en présence ?

Apparition, disparition

Dans *Le Cas de Sophie K.*, les images fusent de toute part. Tantôt discrètes et quasi-accidentelles quand elles sont diffusées sur un moniteur allumé comme par hasard, ou quand elles ne sont visibles qu'indirectement, par la réflexion de l'écran d'un moniteur dans un miroir. Tantôt intempestives et incontournables, quand elles recouvrent brusquement la forêt de bouleaux sur laquelle un drap blanc vient de tomber, côté jardin, envahissant simultanément le grand miroir, côté cour. Les zones et les surfaces de projection sont pourtant fixes et simples (cyclorama, drap, miroir, moniteurs) mais leur variété et leur répartition dans l'espace procurent un sentiment d'imprévisibilité et d'apparitions-disparitions multiples et inattendues. Le cyclorama, par exemple, au fond de la boîte, reçoit les images en trois endroits différents et l'occupation de sa surface est toujours partielle. Les images qui surviennent découpent ainsi dans la grande surface blanche des zones : fenêtres (à cour et à jardin) ou bandeau (sur toute la largeur)¹⁰. Le dispositif de vidéo-projection se combine avec un éclairage de théâtre qui recourt largement aux découpes : de grandes figures géométriques apparaissent ici ou là, se promènent sur le sol et remontent parfois sur les toiles, créant un sentiment de continuité entre les différentes parois du cube scénique. Dans cet espace poly-réceptif les images projetées apparaissent et s'évanouissent comme dans un espace mental. Arrivant à l'improviste, les images proviennent d'espaces-temps

¹⁰ Côté cour et côté jardin, les projections ont des formats vidéo standard, 4/3, d'environ 4 mètres sur 3 mètres situées à un peu plus de 2 mètres du sol. Quand elles occupent toute la largeur du cyclorama, le format cinémascope 8/3 s'obtient par juxtaposition des deux zones 4/3, la surface de projection est alors double (environ 8 mètres sur 3 mètres). Ce découpage est réalisé par le couplage de trois vidéo projecteurs, utilisés seuls ou en parallèle.

multiples : issues de tournages ou générées par des outils informatiques ; captées sur le plateau ou à l'extérieur ; préenregistrées, ou produites en direct au cours du spectacle ; diffusées en temps réel ou en différé. Chaque formule spatio-temporelle permet de produire des effets d'optique dont la combinaison, au final, crée un effet de trouble et de doute généralisé qui invite à considérer, avec humour et humilité, l'insaisissable mystère des sens et de l'esprit.

Ici, maintenant

Dans la séquence finale du *Grand Sommeil noir* précédemment évoquée, le comédien s'allonge sur le sol, dans le lointain côté cour, parallèlement à la table de régie, dans une découpe de lumière rectangulaire, pieds vers le cyclorama, tête vers la salle. Le corps allongé sur le sol dans la découpe est filmé en plongée par une caméra cachée et l'image filmée (sol, découpe, corps) est projetée sur le cyclorama dans la fenêtre cour. Tournage en direct sur le plateau et diffusion en temps réel ; ce procédé dédouble le point de vue du spectateur sur l'action qui se déroule. Il ne charge pas le regard en lui donnant « plus à voir », mais crée un effet d'optique qui lui permet de voir le déjà visible sous un angle différent. Invitation à assouplir le regard, à se défier des cadres préétablis, des perspectives qui s'imposent et crèvent les yeux. Invitation à choisir librement, parmi l'infinité des perspectives possibles, à explorer, d'instinct ou de raison. Ce même procédé est utilisé au début du spectacle, quand le texte évoque le souvenir de l'image de Sofia Kovalevskaja étendue sur une table d'autopsie. Nathalie Richard entre alors en scène (c'est la première entrée féminine sur le plateau), et va directement s'allonger dans la découpe, sous la caméra du gril. Son image apparaît sur la paroi verticale du cyclorama. L'effet d'optique par lequel des corps allongés, figurant la mort, se présentent face à nous sur le cyclorama, remis sur pieds, assignés à une verticalité immatérielle, semble dire la persistance du souvenir, par-delà la mort, des images mentales ancrées dans nos esprits.

À côté, maintenant

Les images, comme dans la combinaison précédente, peuvent être produites et diffusées en direct, mais tournées en dehors du plateau. Pendant la diffusion des séquences d'extérieur les acteurs présents en scène regardent ostensiblement l'écran de sorte que toute l'attention des spectateurs est canalisée vers le texte en voix off et vers les images

projetées. Scène et salle se rejoignent en un *ici* d'où il est possible de percevoir un *ailleurs*. Cette combinaison permet d'offrir une vision qui n'est pas limitée à cette boîte scénique. Le spectateur, sans se déplacer, peut suivre les comédiens en de- hors du plateau ou les voir se préparer. Très tôt après le début du spectacle, l'entrée des comédiennes est précédée par l'apparition de leurs images ; elles sont visibles dans les loges en train de se maquiller, avant d'être présentes (et visibles) physiquement sur le plateau. Dès que la lumière dans la salle s'éteint, Graham F. Valentine, bientôt rejoint par Alexandros Markeas au piano, donne à entendre des bribes de textes écrits sur Sofia Kovalevskaja par ses contemporains, paroles d'hommes conjuguant l'honorabilité d'une reconnaissance scientifique et un sexisme viscéral scabreux. À la fin de chaque fragment, le comédien plonge la tête dans les cordes du piano et improvise, en duo avec le musicien, une bouffonnerie musicale dont l'extravagance souligne avec humour le conformisme pesant du texte. Cette entrée en matière nous invite à imaginer, nous, hommes et femmes de ce XXI^e siècle, contemporains de la polémique provoquée par les propos récents du président de l'Université de Harvard, Larry Summers, sur l'infériorité du cerveau féminin en matière de sciences, quels furent être les regards portés, il y a plus d'un siècle, sur une femme mathématicienne. C'est alors, au beau milieu d'un délire musical, que l'action scénique est suspendue par l'apparition, dans la fenêtre cour, de l'image d'un premier visage féminin, celui d'une comédienne en train de se maquiller dans les loges. Le visage disparaît, l'écran reste blanc un instant, un second visage apparaît qui disparaît aussi vite, et enfin un troisième. Sophie... Sonja... Kovalevskaja... Parallèlement aux apparitions, fugaces (quelques secondes) et séparées par un passage au blanc, des fragments de discours savants sur l'essence des mathématiques (Spinoza, Husserl, Russell...) sont diffusés en voix off. Les voix sont féminines, mais comme les comédiennes apparaissent dans cette scène pour la première fois, pas question d'identifier les locutrices. Le flou sur l'énonciation du texte, met en exergue son autonomie, sa primauté, son indépendance vis-à-vis de la situation d'énonciation.

Il arrive ensuite, comme par hasard, que le visage projeté soit celui de la locutrice, ce que le mouvement des lèvres manifeste. Mais cette possibilité d'identification est si passagère qu'elle réactive l'étrangeté, l'effet de trouble produit par la dissociation des perceptions visuelles et sonores. Dissociation qui, pour trois comédiennes – trois visages et trois voix –, permet d'obtenir 3² combinaisons possibles du son et de l'image. À l'évanescence des projections s'ajoute la continuité du flux vocal, et le texte – lieu de la raison, de la réflexion et du discours philosophique – semble « crever l'écran », tandis que les images – lieu de l'imagination et de la

mémoire – vacillent. Dans une deuxième scène tournée dans les loges et qui donne à entendre des fragments de discours sur l'invention en mathématique, le même procédé est repris et développé. L'image, cette fois, ne montre plus chaque visage séparément mais deux simultanément. Visages de profil, situés l'un à droite, l'autre à gauche, sur deux plans différents. Le cadrage ne fait apparaître qu'une partie de chaque visage. Scène des yeux et des bouches. La profondeur de champ est réduite le plus possible, de sorte que lorsqu'un visage est net, l'autre est flou. Selon que le point est fait sur l'une ou l'autre des comédiennes, selon qu'il cadre une bouche ou des yeux, selon que les comédiennes parlent ou écoutent (les voix sont identifiables), donnant à chaque fois une combinaison différente parmi un ensemble de 24 combinaisons possibles. À ce stade du spectacle, l'œil aiguisé du spectateur peut saisir ce qui se passe. Mais subrepticement le cadreur, qui jusqu'alors faisait le point en naviguant entre le premier et le deuxième plan, élargit sa zone de cadrage en intégrant dans la prise de vue les reflets des visages dans le miroir des loges. De deux plans (les visages), en voici potentiellement quatre (les visages et leurs reflets) parmi lesquels choisir. L'ordre des visages (dans le sera de la profondeur) est renversé dans le miroir, ce qui permet au vidéaste, selon qu'il choisit de cadrer directement les visages ou leurs reflets, de faire glisser, à l'écran, les visages de l'avant à l'arrière. Le vertige visuel provoqué incite le spectateur à *s'agripper* solidement au texte ; un texte de Poincaré qui, justement, parle de l'intuition scientifique conduisant le mathématicien à s'intéresser, parmi une grande quantité de pistes potentielles, à celles dont l'étude sera fructueuse « Le véritable travail de l'inventeur consiste à choisir entre différentes combinaisons, de façon à éliminer celles qui sont inutiles ou plutôt à ne pas se donner la peine de les faire¹¹ ».

Trois comédiennes, Nathalie Richard, Elina Löwensohn, et Olga Kokorina pour donner un improbable visage à une figure plurielle, Sophie K., nihiliste, romancière, et mathématicienne¹². Trois visages, plastiquement

¹¹ Cf. Partition 5.2, *Trois femmes et une toupie*, p. 26, www.tf2.asso.fr.

¹² Sur la vie de Sofia Kovalevskaja cf. Anne-Charlotte Leffler, *Sofia Kovalevskaja, 1850-1891 : l'aventure d'une mathématicienne*, Paris, Belin, 1993. Le parcours hors du commun de Sofia Kovalevskaja, son caractère « amphibie » (femme de lettres et femme de sciences), pour reprendre l'expression de Jean-François Peyret, son parcours avant-gardiste dans un contexte hostile, sa reconnaissance par le milieu scientifique (première femme titulaire d'une chaire dans une université européenne et première femme couronnée par l'Académie des Sciences), son mariage blanc avec le traducteur de Darwin, son départ de Russie, ses affinités avec le mouvement nihiliste et avec la Commune de Paris sont des éléments en eux-mêmes suffisamment riches pour constituer la matière d'un travail cinématographique ou théâtral sans qu'il soit nécessaire d'aborder le chapitre scientifique de son histoire et de se confronter à la difficulté d'accessibilité des mathématiques. Il eut donc été possible de traiter de la figure « Sophie K. » en contournant ce que les mathématiciens appellent « le

très différents, mais semblables dans leur évanescence, pareillement nimbés d'un voile d'inaccessibilité. Cet effet d'uniformisation repose sur l'adoption de trois principes filmiques : une forte surexposition, une profondeur de champ très réduite et une légère désaturation. Trois principes qui confèrent aux visages un aspect vapoureux, dématérialisé, ils provoquent une sensation de flou, et un effet de distance avec le personnage. Mais ces trois principes impliquent, dans le même temps, une prise de vue en gros plans très serrés : tentative d'approche d'une femme ayant réellement existé mais désormais hors de portée et qui, illusion biographique mise à part, ne sera jamais qu'un rêve incertain, aussi vif et lumineux soit-il : « Les écrans font voir la distance avec une proximité absolue¹³ ». À l'ambiguïté de ce double mouvement — approche par grossissement et éloignement par dématérialisation — s'ajoute l'ambiguïté créée par le direct. Aucun indice ne permet en effet de déterminer si les scènes se passent réellement dans les loges, pendant le spectacle, ou si elles ont été préenregistrées. Cette incertitude empêche le spectateur d'adopter un comportement de réceptivité prédéterminé. Assiste-t-il à une retransmission en direct ? Est-il au cinéma ? L'incertitude liée à la situation se répercute sur les attitudes d'attention et d'écoute à adopter. Comment regarder ?

Les modes de réception de d'ailleurs sont également troublés dans une scène, tournée dans le jardin, qui exploite l'ambiguïté direct/différé. La scène commence par l'apparition dans la fenêtre cour (format vidéo) de l'image d'Elina Löwensohn un scénario à la main. Comme une comédienne qui tâtonne, bricole, joue avec un texte, s'en approche, s'essaie à le dire, elle joue à répéter. Le texte est constitué de trois fragments biographiques qui parlent de Sofia Kovalevskaja — de ses rapports intimes avec son mari, épousé en mariage blanc, de la naissance de sa fille, et de la mort de son mari. La comédienne, assise sur un banc du jardin du Tinel, travaille le premier fragment de mémoire, reprenant plusieurs fois certaines phrases, essayant différentes attitudes. Puis elle se lève et se dirige vers les deux toiles peintes installées dans le jardin. L'image sur le plateau s'étend alors de la zone fenêtre cour à la zone bandeau, passant d'un format vidéo à un

cas de Sophie Kovalevski » ; mais Jean-François Peyret a décidé, au contraire, de s'en préoccuper. Dès l'origine, explique-il dans le programme du spectacle, il a considéré ce projet comme « l'occasion d'un commerce entre artistes et scientifiques dont le résultat ne sera(it) pas une conversation académique ou mondaine mais quelque chose de fabriqué en commun : un spectacle ».

¹³ Frédéric Maurin, « Usages et usures de l'image », in *Les Écrans sur la scène, tentations et résistances de la scène face aux images, op. cit.*, p. 93.

format cinémascope. Pendant le deuxième fragment, Elina Löwensohn longe vivement la toile qui figure un paysage sibérien, puis elle va et vient devant la toile voisine qui figure une vue de Moscou. À la fin du fragment, elle plonge son regard dans la caméra, produisant un effet d'adresse directe, précise et appuyée, en direction d'Olga Kokorina, qui depuis le plateau est en train de regarder l'écran. Semblant répondre à cet appel, Olga Kokorina sort alors en cour, et apparaît dans l'image aux côtés d'Elina Löwensohn qui feuillette le scénario et lui indique où commencer la lecture. Le troisième fragment est lu à voix haute. Graham F. Valentine encore près du piano, sort à son tour. À l'écran, une image du comédien dans le jardin, près d'un petit réservoir en pierres, remplace alors l'image des deux femmes devant les toiles peintes. Le fondu enchaîné, pendant la brève superposition des deux images, donne la sensation que les comédiennes regardent Graham F. Valentine en contre-champ. En réalité le comédien n'est pas filmé en direct, nous sommes désormais au cinéma. Théâtre, vidéo, retransmission en direct, cinéma... le passage du cadre scénique au hors scène, le passage d'une diffusion dans un format vidéo à une diffusion dans un format scope, le passage du direct au préenregistré opèrent toute une série de glissements progressifs qui déplacent les registres d'adresse et d'écoute et mettent en mouvement les attitudes de réception.

À côté, auparavant

Toutefois, deux séquences seulement ont été tournées à l'avance, ce qui permet, dramaturgiquement, outre l'instauration du trouble entre le direct et le différé, de renforcer l'écart entre le statut de comédien et celui des comédiennes. Si ces dernières donnent chair à une Sophie K. imaginée, le comédien lui n'est finalement qu'une succession de regards portés : sur Sofia Kovalevskaja, sur les mathématiques, sur les toupies. L'enregistrement à l'avance permet des opérations de calage très délicates qui ne pourraient être faites tous les soirs en direct et permet d'atteindre une sophistication et une qualité cinématographique qui n'auraient pas été possibles avec le direct. Enfin, il permet aussi des enchaînements qui n'auraient pas été réalisables à cause des changements de costumes. Ainsi, dès la fin de la projection d'une séquence dans laquelle Graham F. Valentine, en costume à carreaux filmé devant la toile du paysage sibérien, prononce un « Ô mathématiques sévères » extrait des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, le comédien entre en petit short rouge, la tête et le buste enfouis dans une grande toupie rouge en simili cuir et tournoie sur le plateau comme une petite danseuse de boîte à musique.

Ici, auparavant

Dans les combinaisons précédentes la perception du temps est linéaire et continue. En revanche, quand des images, filmées en direct pendant le temps du spectacle, sont diffusées en différé, dans un temps qui peut aller d'un simple décalage à des manipulations plus sophistiquées, la perception temporelle est déstabilisée. La distorsion du temps sollicite et trouble la mémoire et contribue à l'ouverture d'espaces imaginaires. Pour la scène des lettres par exemple, Valère Terrier cadre et filme en direct les acteurs qui jouent en avant-scène et Pierre Nouvel réintroduit des images de la scène dans la scène, en les projetant sur le cyclorama avec de légers différés. Le décalage crée des effets de réminiscence qui sollicitent la mémoire immédiate des spectateurs. Le texte est constitué de fragments de lettres de Sofia Kovalevskaïa dans lesquels elle raconte ses états d'âme, ses occupations, l'ennui et la monotonie du quotidien, la rigueur implacable du climat : autant d'évocations de la vie en Russie à la fin du XIX^e siècle. Les comédiennes dans de longues robes aux nuances délicates sont tour à tour ardentes, langoureuses, mélancoliques ; elles convoquent à leur manière un « imaginaire russe » nourri, entre autres, de souvenirs littéraires et théâtraux : les comédiennes assises sur le divan ont quelque chose des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Le comédien, lui, est accroupi aux pieds du cadreur. D'un air appliqué et fasciné, il fait tourner une toupie métallique bruyante. Son jeu, à la fois drôle et touchant, renvoie aux étonnements de l'enfance. On repère trois niveaux de souvenirs : souvenirs immédiats, souvenirs imaginaires de la Russie du XIX^e siècle, et souvenirs d'enfance se conjuguent. Les images maintiennent présents à l'esprit des gestes éphémères déjà disparus. Projetées fugitivement sur le cyclorama, elles servent d'arrière-plan au théâtre de l'instant présent, arrière-plan parfois très suggestif. Ainsi quand Olga Kokorina, tranquillement assise sur le canapé, déclare « vous ne devriez jamais oublier que je suis Russe ! », Pierre Nouvel diffuse sur le cyclorama des images qui avivent la mémoire d'une séquence jouée un instant auparavant et dans laquelle la comédienne exprimait corporellement un tempérament sensuel et exalté. De même quand Nathalie Richard déclare « et la fraise la plus savoureuse quand on la prend dans la bouche, se change en sable. L'ogre menaçait les enfants qui entraient dans la forêt sans permission », entre les mots « bouche » et « entraient » une bouche rose et fraîche est visible en arrière-plan sur l'écran du fond. Les images qui apparaissent sur le cyclorama

comme les réminiscences d'un théâtre éphémère renforcent la mise en relation d'espaces temporels multiples, et sollicitent différentes strates de mémoire. La perception conventionnelle du temps est déstabilisée de façon délicate et ludique, et loin de paraître complexe d'une façon rédhibitoire, le dépassement d'une perception linéaire conventionnelle donne des ailes à l'imaginaire. Cet exemple est fort simple, mais derrière l'objectif et derrière la table de régie, les magiciens des images ne s'en tiennent pas à de simples décalages dans le temps. Par des traitements plus élaborés, ils créent des effets troublants et tout à fait indéchiffrables pour un néophyte. Valère Terrier, quand il tourne, sélectionne dans le jeu des acteurs des moments d'écoute : moments de présence intenses mais qui, diffusés en différé, ne sont pas identifiables avec précision faute de gestes ou de mots nettement repérables. Puis Pierre Nouvel joue avec ces fragments visuels, inversant par exemple le sens de leur lecture pour créer des boucles ou des cycles. Ainsi, pendant que Nathalie Richard dit un extrait du roman de Sophie Kovalevskaïa, *Une Nihiliste*¹⁴, texte dans lequel la narratrice décrit sa tentative d'assassinat du Général Trepov, le visage d'Elina Löwensohn en train d'écouter est diffusé d'abord en direct, puis, sans coupure, le sens de lecture des images est inversé par diffusion rétrograde dans le temps. La montée progressive et continue de l'émotion de la comédienne qui écoute n'est pas reproduite fidèlement par les images, mais brouillée par les retours en arrière. Les va-et-vient dans le temps font subir à l'expression des émotions des distorsions discrètes, mais médusantes, de l'ordre du fantastique.

La génération automatique d'images interagissant en temps réel avec l'environnement visuel et sonore est une autre manière, avec des outils de vidéo comportementale, de créer des effets qui, par la complexité des calculs qu'ils nécessitent et par leur rapidité d'exécution, paraissent venir d'un autre monde. L'écriture de formules mathématiques et le mouvement d'une toupie sur le cyclorama sont générés automatiquement en temps réel par des calculs qui intègrent des variables comme l'intensité sonore du piano, le flux vocal des comédiennes, ou la luminosité d'une image. Alexandros Markeas commande le mouvement d'une toupie virtuelle en trois dimensions — sa fréquence de rotation, son inclinaison et son déplacement horizontal — et la virtuosité du pianiste semble, pour le plus grand bonheur des auditeurs, mise à l'épreuve par l'impitoyable toupie. Confrontation du vivant avec la machine, l'interaction prend des airs de compétition clownesque et fait naître un incroyable chaos musical qui se

¹⁴ Sophie Kovalevskaïa, *Une nihiliste*, Paris, Phébus, 2004.

dénoue sur un coup de théâtre, par l'arrivée, au centre du plateau, d'une énorme toupie métallique, ciselée comme un lustre, et qui descend des cintres comme un engin spatial venu d'une autre planète.

Le hasard

Jean-François Peyret aime rappeler que le hasard dans ce spectacle a été présent dès l'origine du projet. Sophie Kovalevskaja serait, par exemple, entrée dans sa vie, lors d'une flânerie au rayon librairie du Bazar de l'Hôtel de Ville.

Il y a des femmes comme ça, on les rencontre dans un magasin et on ne peut plus s'en défaire. Donc une méthode pour un homme de théâtre c'est d'en faire un spectacle, c'est une façon peut-être de s'en débarrasser [...] ¹⁵.

Aucune détermination permettant de rapprocher les mathématiques de la littérature ou du théâtre ne serait donc à l'origine de l'aimantation du metteur en scène pour cette femme étonnante, disparue il y a bientôt cent vingt-cinq ans. Aveu désenchanté, peut-être, pour les amateurs d'un questionnement dans l'air du temps, celui des relations entre les arts et les sciences. Mais clin d'œil amusant aux débats sur le déterminisme et l'aléatoire qui labouraient le champ des mathématiques à la fin du XIX^e siècle, puisque Sophie Kovalevskaja (1850- 1891), par ses recherches, participait au creusement des premières fondations de la théorie du chaos. Hasard également pendant l'élaboration du spectacle. De tout ce qui vient d'être décrit, rien n'avait été construit préalablement aux répétitions. De l'ordre des scènes fixé tardivement aux relations entre le texte, le jeu des acteurs, la musique, et les images, tout s'est inventé collectivement, à partir d'une collection de textes et de quelques principes initiaux (comme celui de la conception du plateau en tant que studio de création). Pierre Nouvel témoigne :

Il y a vraiment eu une énergie d'équipe très forte et amplifiée par le fait d'être dans ce lieu, la Chartreuse, tout le temps ensemble. Il y avait une vraie cohésion autour de ce travail, de cette création [...]. En fait les caméras étaient sur le plateau dès le début des répétitions, nous avons beaucoup essayé, beaucoup proposé, pendant les improvisations, très spontanément ¹⁶.

¹⁵ Jean-François Peyret, [indexof/lecas/son/jf.mp3](#).

¹⁶ Pierre Nouvel, propos recueillis le 5 décembre 2005.

L'acteur n'est plus seul en scène, et les répétitions, qui réunissent l'ensemble de l'équipe dans un espace d'expérimentation multiple (espace de jeu, de prise de vue, de montage, de traitement des signaux, de diffusion), explorent les différents registres de cette coprésence scénique. Ce mode de travail, tout en s'appuyant sur les compétences et les qualités spécifiques de chacun, efface les barrières entre plusieurs modes d'expression et décloisonne les partenaires. La partition s'établit progressivement, les objets sont agencés les uns par rapport aux autres, les déplacements du cadreur, ses mouvements, ses entrées-sorties, les emplacements des caméras sont définis avec précision par rapport au texte, au jeu des acteurs, à la musique. Si la part de hasard dans le processus d'élaboration du spectacle est réelle, elle est en revanche très réduite dans la forme finale où tout est mis en scène et réglé de façon extrêmement minutieuse :

Nous avons beaucoup travaillé sur les manières de capter en direct, sur des principes de prise de vue, des principes filmiques, bien qu'il s'agisse ici de vidéo. Ce travail a été assez long. C'est un cadre élaboré, même si tout est fait en direct, ce sont des mouvements que nous avons répétés des centaines de fois et les cadres étaient définis à la seconde près par rapport au texte, par rapport au jeu des actrices... Nous savions tout le temps où nous allions. Il y avait très peu de variation d'une représentation à l'autre¹⁷.

Le jeu avec la vidéo est concrètement constitutif de la construction et la mise en scène du geste vidéographique est indissociable du processus d'écriture scénique.

Plonger le temps dans une autre dimension

Sophie Kovalevskaja reçut le prix Bordin de l'Académie des Sciences en 1888 pour avoir résolu le problème de la rotation d'un corps solide autour d'un point fixe. Sa solution, après les solutions d'Euler et de Lagrange, est la dernière connue. Il a été démontré depuis que dans tous les autres cas le mouvement de la toupie est chaotique. Mais contrairement aux deux solutions précédentes, celles d'Euler et de Lagrange, qui décrivent des toupies assez facilement observables ou concevables¹⁸, le cas dit de Sophie Kovalevski ne correspond à aucune intuition géométrique simple. C'est

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Le cas d'Euler correspond au mouvement d'une toupie dans l'espace. Dans le cas de Lagrange, les objets sont symétriques et leur centre de gravité se situe sur leur axe de symétrie.

une solution vraiment complexe. Il est, aujourd'hui encore, difficile d'envisager ce qu'elle veut dire et de savoir si cette toupie de Kovalevski, qui appartient au monde abstrait des équations et de l'imagination, peut physiquement exister¹⁹. Mais bien plus que les inaccessibles formules mathématiques de la démonstration c'est, d'un point de vue plus général, la démarche de l'esprit qui est intéressante. Sophie Kovalevskaja propose d'observer le comportement de sa toupie dans un temps imaginaire, un temps à deux dimensions, alors que notre conception habituelle du temps est linéaire. Cette montée en complexité permet d'accéder à une vue globale du problème et de contourner les obstacles qui se posaient dans une dimension réelle. Le cas de Sophie Kovalevski met en évidence la puissance abstraite des mathématiques et leur dimension fantastique. Il résulte d'une méthode analytique fondée sur une modification de la manière de regarder. La véritable découverte réside dans cette manière de regarder. Afin de considérer autrement le problème qu'elle examine, Sophie Kovalevskaja s'appuie sur une conception du temps non linéaire. Par analogie, le jeu vidéographique permet de créer des effets qui troublent la perception théâtrale du temps et rendent sensible la question du regard. La vidéo, sans permettre d'accéder à une temporalité aussi complexe, introduit au théâtre une possibilité de jeu avec le temps.

Considérer ce processus qui consiste à agir non sur le monde mais sur le regard porté permet d'interroger l'attirance de l'homme pour les langages formels et de soupçonner la motivation, au fondement des mathématiques, d'un existentiel désir d'évasion, de détachement vis-à-vis du réel. La démarche de Jean-François Peyret et de Luc Steels n'est ni une démarche de vulgarisation des équations différentielles ou des fonctions abéliennes, ni une tentative de mystification de la mathématique en tant que métaphysique fascinante et inaccessible, mais plutôt une démarche de traduction poétique. Traduction d'une approche complexe, par les chemins de l'imaginaire, et avec les moyens dont le théâtre, au XXI^e siècle, peut disposer. Il ne s'agit ni d'analyser, ni de raconter, mais bien d'ouvrir un espace et un temps pour s'interroger sur le rapport de l'homme aux langages et à l'imagination, sur son désir de formalisme et d'abstraction, et sur l'inutilité fondamentale des mathématiques, tenter d'approcher

¹⁹ Voir Dullin, Richter, Wittek et Köpp, *Kowcicwskaja Kreisel*, film pédagogique entièrement réalisé en images de synthèse dans lequel ils tentent de représenter les mouvements les plus importants de la toupie de Sophie Kovalevskaja produit par I.W.F. Göttingen, Allemagne, 1997.

l'énigmatique cheminement mental d'un être : sa passion, son imagination
et ses formes d'expression.

Brigitte Joinnault