

La cage aux merveilles

A propos d'ALIS

Puck n°4 - 1991

Compte non tenu des usages techniques ou archaïques, les dictionnaires donnent deux sens du mot espace : «étendue infinie qui contient et entoure tous les objets», ou bien «étendue , limitée, intervalle d'un point à un autre» (Larousse).

Tout à la fois fini et infini, l'espace théâtral fait coïncider ces deux sens ; mieux, il introduit une respiration entre eux, flux et reflux alternant pour nous conduire de l'ici à l'ailleurs, de la dôtüre de la scène réelle à l'ouverture de la scène imaginée. La répartition des zones d'ombre et de lumière, la place assignée au public pendant la représentation (avec ses conditions de confort et de visibilité), la coupe plus ou moins franche, plus ou moins large qui s'établit entre ceux-là, sur scène, qui «vivent» et nous qui les regardons vivre, tous ces éléments et quelques autres encore définissent les conditions de cet échange, contribuant au moins autant à la création de l'espace théâtral que le font le décor, le texte et le jeu.

La scénographie d'un spectacle, c'est banalité de le dire, ne conduit jamais qu'à une proposition d'espace, une maquette, laquelle trouvera sa pleine réalisation dans un inconnaisable : le regard du spectateur.

Après avoir rappelé l'importance de ce passage de l'œuvre au noir» dans la création de l'espace théâtral, je mettrai volontiers en regard des précédentes cette autre définition, extraite cette fois du Dictionnaire des arts du spectacle de Cécile Giteau : «Cage de scène : ensemble architectural abritant les cintres, la scène, les dessous.»

Cage de scène, et non boîte scénique, le cube perceptible par le spectateur est en réalité découpé dans un volume plus grand : c'est un bloc de lumière à l'intérieur d'une zone d'ombre, un espace (au deuxième sens du terme) inclus dans un autre (au premier sens).

Et l'on s'aperçoit, ici, que les relations du lieu scénique avec le lieu imaginaire ne sont pas les seules façons de faire «respirer» une scène. Ou, sur un plan plus général, que l'acte théâtral ne s'institue pas nécessairement par déportement d'un geste matériel (que celui-ci soit accompli par un comédien ou par un objet est indifférent), dans un ordre fictionnel : ce peut être aussi par la mise en perspective du jeu dans son environnement réel, de la scène dans sa «cage» ou dans son rapport avec la salle - le plaisir du spectateur naissant alors des décalages, des oppositions, des glissements et des coïncidences entre l'activité ludique et le lieu où elle s'inscrit. La tentation serait forte d'appeler un tel théâtre «abstrait», puisqu'il accomplit à sa manière ce que fit la peinture aux alentours de 1910 : le passage à un absolu du médium artistique grâce à l'effacement de la fonction figurative. Ne représentant plus qu'elle-même, la scène fonctionne à la façon d'une toile de Malévitch ou de Mondrian, par la tension des éléments qui s'y inscrivent, ou comme un contre-relief de Tatline, par son expansion dynamique dans l'espace environnant.

ASSOCIATION LIEUX IMAGES SONS

Cette direction, on le sait, a d'abord été explorée par les avant-gardes historiques, en particulier par l'atelier théâtral du Bauhaus, sous l'impulsion de Schlemmer, avant d'être reprise par la performance, la danse contemporaine et le spectacle multimédia. Quant au théâtre de marionnettes, longtemps demeuré indifférent à l'égard de ces possibilités expressives, il ne les a guère exploitées que de façon instinctive, jouant des différences de proportion entre les figures, de la proximité du public, des apparitions et des métamorphoses. C'est-à-dire d'un espace noué, où les distances s'effacent, les perspectives s'écrasent, les dimensions s'emmêlent ; mais où les gestes et les déplacements se dessinent avec plus de netteté, aussi, et de relief : où, pour reprendre les mots de Kleist, «eurythmie, mobilité, légèreté» se manifestent «à un degré plus élevé» (1).

C'est là que le travail accompli depuis 1982 par ALIS (Association Lieux Images Sons) apparaît exemplaire, en ce sens qu'il établit une circulation entre l'exploration d'un théâtre abstrait et le langage spécifique de la marionnette, renouant ainsi avec les recherches des futuristes italiens (Depero, Prampolini), du néo-plasticiste Vilmos Huszár ou encore du Bauhaus. A la croisée du théâtre de figures, de la danse et de l'installation, ses manipulations «furtives» usent des mille ressources de plusieurs éléments : l'image projetée (les diapositives, seul éclairage des spectacles), ou contrecollée (les éléments disjoints d'affiches publicitaires) ; l'objet réel mais improbable (la «machine à lever la patte» du Catalogue d'un bonheur sans histoire et tant d'autres inventions à mi-chemin entre Duchamp et Carelmann) ; la scène miniaturisée («boîte à miroir» ou bureau insolite d'En attendant Mieu) ; le corps, enfin, savamment incongru (mais que font-ils là, au juste ?)

Sauf exceptions (dont, remarquable, l'assemblage des lettres du mot HOMME prenant l'aspect d'une figure humaine), la marionnette n'est donc pas présente comme poupée, ici, mais comme forme éclatée entre ses différentes composantes : l'objet en mouvement, les gestes du manipulateur, le défi aux lois de la pesanteur, la permutation des catégories du grand et du petit. Mains gigantesques, jumelles, jambes, caisses et colis, meubles et têtes, paysages de dunes et champs de tulipes, les images publicitaires se font objets réels, manipulables, empilables, articulables et désarticulables à loisir, par la double intervention d'un bricolage ludique et du regard complice du spectateur. En un mouvement qui reproduit donc, mais en-deçà, la manipulation du corps fictif dans le théâtre de marionnettes. L'une des séquences les plus caractéristiques d'En attendant Mieu, à cet égard, est celle où les deux performers déplient le corps nu d'un athlète, essayant diverses positions de ses bras et de ses jambes - d'ailleurs surnuméraires - comme autant de rayons d'une roue solaire : l'image bidimensionnelle devient chose concrète, fiction de volume, saisissable et transformable par le jeu, de la même façon que l'objet inerte devient fiction d'être vivant entre les mains du marionnettiste.

Où L'ON REPARLE DE CAGE

Mais les spectacles d'ALIS ne se construisent pas sur ces seuls glissements des images aux objets, superposant le geste plat, manipulé et médiatisé (puisqu'il est découpé d'une affiche publicitaire), au geste en volume, immédiat et vivant du performer : ils se déploient d'abord dans un espace qui, pour n'apparaître que comme aire de jeu neutralisée et ne prétendre figurer aucun lieu, n'en est pas moins entièrement théâtral. Plusieurs procédés y contribuent :

- Fermé sur les côtés par des pendrillons noirs, le volume de la scène peut cependant s'ouvrir, en profondeur, grâce aux projections de diapositives. Prenant tantôt l'aspect d'une paroi aveugle - d'un support où s'inscrivent des signes tandis qu'y prennent appui des tables imaginaires - et tantôt celui d'un paysage rêvé ou encore d'une étendue abstraite, illimitée, que sillonnent traces lumineuses, lignes en perspective, motifs architecturaux ou séries de chiffres, ce fond de scène peut aussi s'animer, se trouer d'une porte, voire donner l'illusion du relief par la superposition de deux images et les infimes décalages qui en résultent.

- Entre la scène et ses abords immédiats, le jeu des deux performers instaure une circulation permanente : le plateau se vide et se remplit d'images, d'objets venus des coulisses pour y être aussitôt ramenés. Quelques-uns descendent des cintres puis y remontent ; d'autres, dont seule la partie supérieure est posée sur le sol (moitiés de bouteilles ou de visages), semblent émerger des dessous. La scène n'est donc plus une boîte close, mais, littéralement, une cage ouverte sur tous ses côtés, traversée de part en part, verticalement et horizontalement, par le flux des choses et des corps - ou, à tout le moins, de leurs simulacres...

- Entre la scène et la salle - donc réellement entre le spectacle et sa perception -, plusieurs procédés introduisent comme une torsion de l'espace. Je me contenterai ici de mentionner le plus évident, un dispositif inauguré dès les Incidents et repris, avec quelques modifications, dans toutes les créations : il s'agit d'une petite scène formée par une vitre posée à plat sur un double fond, et surmontée d'un miroir incliné à 45°. Le double fond peut être de couleur noire ou blanche, recevoir une image faisant office de «décor» pour l'action minimaliste qui s'y inscrit, ou même laisser apparaître un second miroir, horizontal celui-là (2). Gestes et objets sont donc perçus deux fois par le spectateur, directement et réfléchis (inversés), de sorte qu'il devient impossible, au bout de quelques instants, de distinguer les éléments réels de leurs reflets. La gauche et la droite, le haut et le bas, l'avant et l'arrière se croisent, basculent, s'écrasent, donnant comme une épaisseur plastique à l'espace de la vision.

«Que l'on parte [...] du corps humain se mouvant dans l'espace, que l'on se représente l'espace comme rempli d'une masse molle qui se durcirait une fois le mouvement accompli. Les mouvements du corps (torsions, élans, etc.) demeurent alors, dans la masse devenue solide, comme formes plastiques du corps», disait Schlemmer dans une conférence prononcée en 1929 (3). Le travail d'ALIS part d'une même saisie matérielle de l'espace, d'une même recherche d'empreintes, mais les corps ne s'y manifestent plus comme moulages de leurs déplacements : empruntant à la marionnette sa légèreté et à l'image projetée son immatérialité, ils deviennent ici écrans, figures, surfaces de projection ou de réfléchissement, signaux ironiques offerts au détournement, au retournement et à la manipulation.

Didier Plassard

NOTES :

(1) H.v. KLEIST, *Les Marionnettes*, trad. F. Klee-Palyi et F. Marc, GLM, Paris, 1947, p. 18.

(2) Cette «boîte à miroir», réduite au format A3, a fait l'objet, de même que la marionnette «HOMME», d'une édition à tirage limité ; elles ont été présentées, avec la «machine à lever la patte», chez Emmanuel Perrotin (44, rue de Turbigo, Paris) en avril 1991.

(3) O. SCHLEMMER, «Éléments scéniques», trad. E. Michaud, in *Théâtre et abstraction, L'Âge d'Homme*, 1978, p.96.