

Grammaire du corps

Rencontre avec Serge Ouaknine

Philip Wickham

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Wickham, P. (1998). Grammaire du corps : rencontre avec Serge Ouaknine. *Jeu*, (89), 170–174.

SAVIEZ-VOUS QUE ?



Jean-Pierre Langlais

PHILIP WICKHAM

Grammaire du corps

Rencontre avec Serge Ouaknine

Dessiner, c'est aborder la mise en scène par le corps, le mouvement, le rythme et l'espace, et non par le signifié des mots.

Serge Ouaknine

C'est en voyant la plus récente création du Nouveau Théâtre Expérimental, qui a transformé l'Espace Libre en Temple des mots pendant le mois de décembre 1998, que j'ai tout à coup saisi avec plus d'acuité le sens de « grammaire du corps » dont me parlait Serge Ouaknine quelques semaines plus tôt, alors que nous parcourions ensemble son exposition de dessins et de peintures installée dans le foyer du studio-théâtre Alfred-Laliberté de l'UQAM¹.

Dans *les Mots*, de Jean-Pierre Ronfard et Sylvie Daigle, une femme à qui on demande : « Comment ça va ? » n'arrive qu'à répéter, dans son aliénation face à la langue, qu'elle est « *fuckée* » ; son corps en forme

1. Cette exposition accompagnait le colloque sur *la Formation de l'acteur* organisé par Josette Féral du Département de théâtre de l'UQAM autour de la question : « Le jeu s'enseigne-t-il ? »

d'un C cafardeux s'appuie contre le mur sur lequel est écrit en grosses lettres le désir qui l'habite entièrement : **LIBERTÉ**. Entourée de tous les mots qu'elle aurait sans doute voulu dire mais que le mur criait à sa place, son corps formait comme une lettre de l'alphabet et entrait ainsi dans la com-

La Calligraphie de l'acteur, exposition de Serge Ouaknine, présentée dans le cadre du colloque sur *la Formation de l'acteur* à l'UQAM.

La Calligraphie de l'acteur

16-28 octobre 1998



Serge Ouaknine

30 ans de travail pictural pour la scène

Exposition dans le cadre du colloque *La Formation de l'acteur*

VERNISSAGE LE VENDREDI 14 OCTOBRE 1998 À 18h - FOYER DU STUDIO-THÉÂTRE ALFRED-LALIBERTÉ À L'UQAM - PHILIP WICKHAM



Peinture de Serge Ouaknine pour *Marianne intérieur nuit* (1989).

plexe grammaire de ce lieu couvert de mots écrits en noir sur fond blanc. En faisant du mot le protagoniste principal de cette création, le NTE interrogeait ce qui constitue l'assise du théâtre occidental. Cette « étude théâtrale » rejoignait tout à fait la réflexion sous-jacente de l'exposition *la Calligraphie de l'acteur* de Serge Ouaknine, dont le contenu pictural et calligraphique rendait compte d'un travail d'artiste étalé sur une trentaine d'années.

Serge Ouaknine, peintre, metteur en scène et professeur de théâtre à l'UQAM, s'est beaucoup penché sur les distinctions entre les théâtres oriental et occidental. Il a déjà écrit, dans nos pages², que les caractères qui forment l'alphabet chinois étaient à l'origine des pictogrammes, c'est-à-dire des dessins qui étaient des figurations de la réalité. Dans le caractère qui représente l'homme, par exemple, on reconnaît, un peu évasée, la position érigée de l'*homo erectus*. Il faisait aussi remarquer que le théâtre chinois, constitué d'un ensemble de

2. Voir le dossier « L'Orient occidental » dans *Jeu* 49, 1988.4, p. 117-126.

signes codés, se sert de pictogrammes comme la langue, à partir cette fois du corps des acteurs sur scène. Il rappelait également qu'« en Asie, les signes du corps sont un récit, alors qu'en Occident, jusqu'au début du XX^e siècle, il reviendra à la parole de circonscrire la narration ; le corps ne peut s'identifier à la langue, qui ne peut elle-même cerner le réel ». Serge Ouaknine indique que depuis le début du siècle, sous l'influence grandissante d'acteurs et de formes de théâtre oriental qui ont connu une diffusion en Occident, des metteurs en scène et cinéastes comme Eisenstein, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, Brook et Mnouchkine, ont su tirer profit de cette « vision calligraphique du théâtre », ce qui a eu pour effet de libérer la scène de la contrainte du mimétisme de la réalité, et de permettre aux artistes de la scène de découvrir de nouvelles écritures du corps.

Pour s'approprier cette vision orientale, des metteurs en scène de ce siècle ont reproduit la scène dans l'espace miniaturisé d'un dessin, afin de donner au corps de l'acteur et aux relations dramatiques entre les personnages un aspect spatial et pictural qui l'éloignait du réalisme dominant le théâtre au début du siècle. Naturellement, cela a coïncidé avec l'évolution de la scénographie et la naissance du cinéma, arts qui font appel à la notion de cadrage. Le lien entre les séquences d'un film et le dessin est très étroit ; on sait que certains films sont entièrement conçus d'abord sur des *storyboards* avant d'être tournés. Le cinéaste russe Serguei Eisenstein a produit des esquisses de séquences du *Cuirassé Potemkine* (1925) qui indiquent clairement non seulement la composition de l'image, mais aussi les oppositions graphiques formées par les personnages et les objets dans l'image. Meyerhold utilisait le dessin pour décrire les différentes séquences d'une action, afin de faire mieux comprendre aux

acteurs les exercices de la bio-mécanique. Le mime Jacques Lecoq est capable, lui aussi, à partir de quelques traits de crayon, de décrire la ligne essentielle du personnage. Serge Ouaknine se réclame de cette « tradition orientale » qui a fini par pénétrer la pratique théâtrale en Occident.

D'abord peintre (il a reçu une formation de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris), Serge Ouaknine est venu au théâtre grâce à la peinture. Dans les années soixante, il eut l'occasion de passer aussi par les Beaux-Arts de Varsovie et, jeune idéaliste en révolte contre la langue, de trouver en Grotowski, alors directeur du Théâtre Laboratoire de Wrocław, un maître à penser. Comme il ne parlait pas le polonais, Serge Ouaknine allait être initié au théâtre non par l'entremise des mots, mais par celle des signes visuels et des images. Il a proposé à Grotowski de dessiner les exercices et les improvisations entourant la création du *Prince Constant*, d'après Calderón, traduit par Slowacki (1966). Grotowski croyait qu'aucun autre langage que celui du théâtre ne pourrait traduire sa mise en scène. Pendant un an, son disciple s'est donné le défi d'observer et de reproduire par le dessin la ligne de jeu de l'acteur, ou si on préfère sa « partition gestuelle » : capter les images fortes du spectacle, avec la mise en place des acteurs et la géométrie de l'espace et, surtout, saisir l'énergie, la dynamique des conflits en présence sur scène. Il a découpé la partition gestuelle des acteurs en une multitude de petites séquences graphiques, en tout 87 dessins ou idéogrammes, qu'il a rassemblées sur une bande dessinée de 13 mètres de long ; ce montage correspondait à celui des 87 scènes du texte de Calderón/Slowacki, sans qu'il en ait pris connaissance au préalable. En conservant une trace non littéraire, il a réussi à reconstituer la « partition visible », le « film graphique » du *Prince Constant*, reproduit dans le premier tome des *Voies de la créa-*

tion théâtrale, dans lequel un dossier est consacré à cette mise en scène de Grotowski.

C'est là que je pus déduire la nature du discours scénique du *Prince Constant*, et en fonction aussi de ma propre expérience pratique quotidienne au Théâtre Laboratoire, dégager le fonctionnement, les styles et les techniques de jeu et toutes les métaphores de la corporalité des acteurs, face à la textualité des mots et le traitement vocal, quasi musical de la parole³.

Notre homme a poursuivi cet exercice pour les improvisations entourant la création de *Apocalypsis cum Figuris* de Grotowski, participant cette fois comme acteur au processus de création du début à la fin. Dans les deux cas, il a utilisé deux techniques : celle de la « saisie spontanée », un dessin très rapide où il ne regarde pas la feuille et où « la main n'est que le médium du regard » ; et celle du dessin de coupe en plan horizontal, plus technique, servant à noter la mise en place et les déplacements dans le lieu scénique. Ainsi, deux images différentes d'une même scène peuvent se superposer, l'une plus instinctive, l'autre plus rationnelle. Il a ensuite intégré à des dessins d'abord monochromes noirs (au fusain et à l'encre) la couleur rouge pour noter les « échanges organiques essentiels », « l'entre-deux », le discours corporel sans la parole, le dessin de la pulsion. En rouge, il soulignait ce qui est pertinent à la relation humaine : les tensions corporelles, les attouchements, les lieux du regard, l'énergie contre le sol. À partir de ces dessins, il a fini par concevoir une grammaire du corps qui se développe parallèlement

L'un des dessins de Serge Ouaknine qui demeurent les seules traces visuelles du travail de Grotowski sur *Apocalypsis cum Figuris*.



3. Ce texte est tiré des notes qui accompagnaient l'exposition *la Calligraphie de l'acteur*.



Peinture de Serge Ouaknine pour *Feu d'artifice n° 1*, parc de la Villette (Paris) en 1992.

à celle de la parole mais échappe à la logique de l'intellect, qui conserve l'immédiateté de la pulsion, précède le sens et transcende, en fait, la parole. Avec le temps, il a pu diriger des acteurs du Théâtre Laboratoire dans des exercices sur *le Balcon* de Jean Genet où le dessin ne rendait plus compte du travail d'un autre, mais servait sa propre démarche. Le dessin est devenu un outil de travail qui accompagne la mise en scène et la pédagogie de l'acteur.

Ce que j'ai compris en faisant ce travail fondamental avec Grotowski, et par la suite dans mon propre travail de création, c'est que l'acteur fonctionne par images mentales. Dans un processus de création, on doit réussir à opérer le passage de l'idée d'une création à son incarnation dans le corps de l'acteur, à la découverte d'un langage corporel propre. Le dessin, la calligraphie de l'acteur a été l'outil par lequel j'ai réussi à comprendre ce qu'est l'être créateur, son fonctionnement organique intérieur et les résultats tangibles et visibles auxquels il arrive par le jeu⁴.

4. Tiré de l'entretien avec Serge Ouaknine.

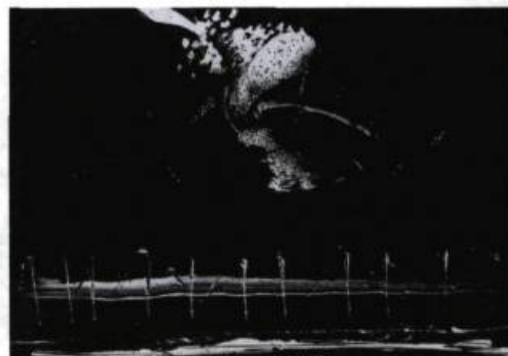
Quand il a commencé à signer ses propres mises en scène, Serge Ouaknine a parfois aussi suivi un chemin inverse : il a employé le dessin non pas pour reproduire ce qui est déjà sur scène, mais pour visualiser une mise en scène à venir. Le dessin se fait surtout, ici, avant le travail de répétition. En composant ses propres textes, il a eu besoin que l'écriture, qui découle d'un processus intellectuel se développant dans la linéarité, soit appuyée par une pensée picturale métaphorique construite, elle, à partir d'associations libres donnant naissance à une structure imaginaire non linéaire. Pour la création de *Marianne intérieur nuit* à Montréal en 1989, le dessin lui a servi à transformer les sources historiques réelles de la Révolution française, aux références très connotées culturellement, en un espace scénique constitué de symboles nouveaux, modernes. Dessiner, c'était se libérer de la dimension littéraire, historique et philosophique de la Révolution. Cela a permis d'opérer le passage de l'idée de la Révolution à la création d'une allégorie autour d'elle. À d'autres occasions, la peinture a aussi permis à Serge Ouaknine d'objectiver une matière qui impliquait profondément son affect personnel. Il a créé un spectacle sur les thèmes de la reconquête de l'Espagne catholique sur les musulmans, de l'expulsion des Juifs d'Espagne et du financement des voyages de Christophe Colomb, lesquels se recoupent parce qu'ils se sont produits simultanément au cours de l'histoire. Comme il a repris cette idée trois fois, dans des circonstances différentes – la plus récente version a été présentée en 1992, à Montréal, sous le titre *les Sorcières de Colomb* –, le dessin a contribué à renouveler son imaginaire autour d'une même thématique. Il a servi, selon ses propres termes, « à exorciser l'image de l'Inquisition qui revenait partout dans mes dessins comme une obsession. Cette figure, qui était visible dans mes croquis, est devenue invisible sur scène mais sa présence silencieuse était palpable. » Serge Ouaknine éprouve aussi des affinités

pour les dramaturges polonais Gombrowicz et Witkiewicz, qu'il a contribué à faire découvrir à Montréal au cours des dernières années. Dans sa mise en scène des *Épilogues de l'artiste*, d'après Witkiewicz et Bruno Schulz, montés avec des étudiants de l'UQAM en 1995, il a imaginé un espace scénique basé sur le modèle du cirque, avec des échelles entre le plancher et les cintres. Le dessin, ici, lui a donné la chance de prendre ses distances avec l'histoire polonaise du XX^e siècle, qui le touche de près, et de s'abandonner au processus de création avec plus de liberté ; il s'agit de créer un espace scénique et de s'en libérer par la suite pour que les acteurs et les concepteurs puissent se l'approprier.

Serge Ouaknine a aussi été invité à deux reprises, par Ricardo Basualdo, à créer les feux d'artifice de la Fête de la musique au parc de la Villette au nord de Paris, une première fois en 1992, puis en 1995. Lui qui n'avait jamais conçu de feux auparavant s'amenait en néophyte avec l'ambition de « faire pleurer le ciel », en somme de donner un caractère dramatique et « charnel » à un art abstrait et désincarné au départ. Il a conçu sa première création, *Feu d'artifice n° 1*, à partir d'une cinquantaine de croquis (intégrés à l'exposition *la Calligraphie de l'acteur*) où les traits qui représentent ailleurs des acteurs en mouvement sont devenus des nuées frissonnantes, des éclats lumineux, des dérives célestes multicolores. Dans le passage du dessin, frontal et polychromatique sur fond noir, aux feux véritables projetés dans le ciel parisien, il a dû réduire de beaucoup la quantité de couleurs et la vision circulaire qu'il imaginait, mais il a continué à rechercher la même mobilité dans un espace non conventionnel, qu'il a toujours donné à ses acteurs. Il a compris que le feu d'artifice est essentiellement une écriture dans le ciel noir de la nuit, qui sert comme une ardoise scénique au geste d'un acteur ou d'un metteur en scène. C'est un

jeu de lignes verticales, horizontales et courbes dans un espace en profondeur, à la merci du caractère aléatoire des éléments naturels semblable à la pulsion incontrôlée de l'acteur. Le feu d'artifice est également une écriture musicale, parce que « l'espace devient une étendue variable de temps », comme l'écriture scénique l'est à plusieurs égards. Serge Ouaknine fait appel à la métaphore : « Le feu est proche de la pulsion énergétique de la danse. Les acteurs, quant à eux, touchent le ciel avec des mots, des mots qu'ils auront brûlés... Le jeu est fait d'ancrages. Le feu est formé d'éclipses⁵. »

Le dessin et la peinture ont été, pour Serge Ouaknine, le support d'un processus de création à la recherche de la pulsion première et ont tendu un pont entre deux cultures théâtrales. Le dessin crée une relation non mimétique, au second degré, avec la réalité. Il rejoint une tradition calligraphique du théâtre qui s'est beaucoup développée chez les metteurs en scène en Occident dans la seconde moitié de ce siècle. Mais Serge Ouaknine continue à croire que la grammaire du corps qu'il a cherché à créer avec les acteurs est encore captive d'une culture de la parole très ancrée dans la pratique théâtrale occidentale. Elle aura fort à faire si elle veut continuer à pénétrer plus en profondeur dans notre monde dominé par le mot. ¶



Peinture de Serge Ouaknine pour *Feu d'artifice n° 1*, parc de la Villette (Paris) en 1992.

5. Tiré des notes sur l'exposition.