

## DANSE

---

### POUR LA SCÈNE VIVANTE D'UN THÉÂTRE POPULAIRE

Sur le principe de laboratoires chorégraphiques

*Pour citer cet article*

---

BAZIN H. [2000], « Pour la scène vivante d'un théâtre populaire », note de recherche sur les laboratoires chorégraphiques in [www.recherche-action.fr](http://www.recherche-action.fr).

#### *Notes de la rédaction*

Note de recherche sur les laboratoires chorégraphiques en 2000/2001 animés à Dunkerque par la compagnie Melting Spot ayant pour thème le Burlesque et de la comédie. dans le cadre d'une recherche "pour un programme pilote d'accompagnement des émergences et arts populaires en région développant par la recherche-action des espaces interdisciplinaires de production de connaissance et de transformations culturelles".

#### *Résumé*

Si ce n'est pas l'espace visible (du spectacle) qui fait l'événement mais l'événement qui crée un espace, il n'y a pas de sens préexistant à l'œuvre, c'est dans la réception qu'un sens émerge. La réception participe au processus même de la création. Le burlesque est hérité du numéro de cirque et du music-hall. Il produit des événements « hors contrôle » qui échappent aux règles de la comédie traditionnelle. C'est un art de l'instant, trouvant sa liberté dans la discontinuité de situations autonomes qu'il provoque. Pourtant rien n'est arbitraire, mais au contraire le fruit d'un long travail.

#### *Table des matières*

#### **SUR L'IDÉE DE LABO ET SA RÉCEPTION PUBLIQUE**

#### **SUR LA RENCONTRE CLOWN ET HIP-HOP AUTOUR DU BURLESQUE**

#### **COMÉDIES, LES FAISEURS D'UNIVERS**

##### **Travail sur les matériaux**

##### **Les situations**

##### **L'urgence**

##### **Le mouvement**

##### **Le regard**

##### **La contrainte**

##### **Les accessoires et autres objets**

##### **Travail sur les formes**

#### **GLOSSAIRE DU COMIQUE**

##### **Absurde et non-sens**

##### **Bouffon**

##### **Burlesque**

##### **Caricature**

##### **Humour**

##### **Grotesque**

##### **Parodie**

##### **Satire**

« Une caractéristique de la manifestation culturelle "sérieuse" est le fait que le public ne doit pas y participer. Il est donc possible que public de la comédie grecque y assiste en crachant des noyaux de fruits et en se moquant des acteurs, mais aujourd'hui, dans un amphithéâtre dûment archéologisé, la comédie est plutôt culture que spectacle, et les gens se taisent (espérons-le, en s'ennuyant). » (Umberto Eco, La guerre du faux).

#### **SUR L'IDÉE DE LABO ET SA RÉCEPTION PUBLIQUE**

Ce qui paraît fondamental à travers la notion de laboratoire, ce n'est pas l'expérimentation en tant

que telle, qui devrait « aboutir » absolument à quelque chose d'original et de diffusable, c'est avoir la possibilité de confirmer ici que l'art est une pratique, une expérience, bref un processus. Ce qui importe n'est pas l'œuvre en tant qu'objet fini, mais en tant que processus. En cela le labo a autant une portée artistique que politique, au sens que l'expression d'un mouvement provoque des événements et des situations, des ruptures et des décalages à l'opposé d'une pensée conformiste ou évolutionniste qui dirige une certaine conception de l'art et de la culture.

Il n'est fait appel à aucun critère immuable, ni ordre de la nature, mais bien à une construction permanente. La compréhension de l'œuvre comme processus nous incite à aborder différemment les catégories du monde de l'art et ses composantes empiriques (production, marché, corporation, enseignement académique...) à travers lesquelles est jugée la valeur de l'œuvre.

Il n'existe presque pas d'espaces, et pour cause, où l'exploration et l'affirmation de cette dimension sont réellement possibles. Elle pose pourtant des enjeux fondamentaux. Soulignons déjà que les idées d'expérimentation et de processus ne procèdent pas d'une vision élitiste. Non seulement elles ne s'opposent pas à un travail sur les formes populaires telles que le hip-hop, mais elles constituent le principe même de leur structuration. L'idée de labo ne tient sa force et sa pertinence que dans cette possibilité de relier le caractère expérimental et populaire d'une expérience apparemment contradictoire.

Dans ce sens, l'œuvre se comprendrait comme un type d'accomplissement du mouvement, c'est une *mise en œuvre* où il n'existe donc pas de codes préétablis susceptibles de la catégoriser.

Nous pourrions évoquer un art de déconstruction/reconstruction : emprunts collages, réappropriation, transformation, rupture, renversement. Cette indétermination ne caractérise pas l'incapacité à construire une œuvre, mais la position de considérer toute œuvre comme un échafaudage.

Il existe donc une fragilité dans la construction caractérisée par un perpétuel inachèvement, une incertitude par rapport au temps. L'accession à un certain mode d'être prime sur l'accomplissement d'une œuvre finie. C'est une œuvre fugitive, effaçable, menacée... Un aspect renforcé par un travail en labo qui connaîtra une représentation unique.

Dire que l'œuvre, s'élabore en situation dans un mouvement, pose évidemment la question du référentiel esthétique jugeant la qualité de l'œuvre comme processus ou objet, autrement dit, sa réception publique.

Est-ce que le laboratoire se termine à l'instant de l'ouverture du « rideau de scène » où interroge-t-il également la qualité de la réception publique ? En d'autres termes, la production doit-elle se conformer au produit cerné par le cadre préétabli de sa réception (scène du théâtre). Se poursuit-elle au contraire dans l'élaboration d'un nouveau cadre ? Cela sous-entend que la réception n'est pas une relation passive à l'œuvre, mais participe à son développement.

Nous nous heurtons toujours à cette question. Même si un théâtre encourage une aventure de type « work-in-progress », le cadre dans lequel l'expérience se déroule est soumis à un cahier des charges. D'autre part, l'attente du public est orientée par les codes d'un lieu culturel « consacré ». Même si ce lieu se veut « populaire », ce que le public s'imagine en droit de recevoir dépend d'un ensemble de codes culturels qui sont extérieurs aux conditions de la production artistique.

Finalement, l'œuvre exposée devenue visible devient également prévisible. Si l'on considère que le spectacle (exposition de l'œuvre) crée un événement, cela voudrait dire que l'événement ne se situe pas dans la présentation du visible, mais ce qu'elle laisse en creux d'invisible et d'imprévisible.

En tant que rupture, l'événement rompt le conformisme dans lequel nous serions tentés de nous installer. Il « renvoie au défi de penser l'irruption de la nouveauté dans un monde conçu comme prévisible par ailleurs »<sup>1</sup>. Il brise le socle apparemment stable de nos vies. Apparente stabilité, car en réalité s'agitent dans la matière les atomes, se fomentent dans les consciences des velléités de dépassement. L'événement libère les énergies prisonnières. Il éclaire à un temps « t » le nouvel espace ainsi créé, nouvel ordonnancement provisoire d'éléments contradictoires.

Créer un nouveau cadre de réception, c'est créer un environnement qui ouvre un champ de possibilités sans pouvoir présager de la forme d'apparition et de production des événements.

Comment alors présenter un travail en laboratoire ? Faut-il travailler sur une sensibilisation particulière du public sur la notion d'œuvre, ou encore travailler sur l'espace de présentation de l'œuvre ? Sans doute est-ce un ensemble d'éléments qui nous renvoie à la question du « spectacle vivant », sa portée et sa signification contemporaine comme forum public et lieu de constitution de nouveaux référentiels esthétiques.

Nous pourrions alors dépasser le débat récurrent lorsqu'il s'agit d'évoquer la « montée » des arts

populaires, le hip-hop en particulier sur la scène des théâtres (On pensera au « fameux » article des *Saisons de la Danse* (08/99) qui accepte la danse hip-hop tant qu'elle reste dans la rue). Les naturalistes voudraient que le hip-hop garde sa « pureté » dans la rue et les assimilationnistes aimeraient le voir se fondre au monde de l'art. Les deux positions se rejoignent dans le présupposé esthétique d'une vision linéaire qui voudrait que l'œuvre devienne œuvre après un certain « stade » d'évolution, un évolutionniste dont nous connaissons historiquement les méfaits.

L'espace vivant (qui se déploie et s'étend) est alors transformé en objet de pouvoir/savoir construit par une pensée élitiste qui s'avise seule à décréter ce qui est ou n'est pas de l'art, à répertorier et classer les formes en style sans se préoccuper des styles comme vie singulière des formes, à faire ainsi du monde une chose. C'est donc la manière dont sont considérés l'œuvre et son cadre de réception publique qui est en cause.

Au contraire, l'événement artistique provoqué par la réception d'un travail en labo s'inscrit dans un réseau de significations en perpétuelle réorientation : il crée de la culture et cette culture vivante, en retour lui, donne sens. Sans chercher à classer les formes artistiques, à chacun d'entrevoir dans la ligne d'un mouvement, son épaisseur, cette « magie du mouvement qui tient ensemble des points tenus »<sup>2</sup>.

Parce que l'œuvre est mouvement, il conquiert l'espace qui lui est nécessaire en cassant les cadres institués, en brisant les hiérarchies, en détournant les codes établis. En cela, l'événement artistique crée du mouvement tout en balisant sa progression.

Nous retrouvons ici l'idée de cadre de réception comme spectacle vivant du forum public. Pour comprendre ce qui se passe, il nous faut créer un espace de communication, de relations ; il nous faut établir de nouvelles conditions et possibilités d'échanges, de paroles, de débats, bref un nouveau référentiel esthétique en situation. L'œuvre d'art cristallise nos désirs, nos imaginaires ; elle est monde.

La force de l'art hip-hop est de créer là où nous ne l'attendons pas, ce jeu d'appel/réponse, de capter cette énergie vitale. Il engage un rapport à l'autre et plus généralement, en tant que parole du « milieu », il ouvre un forum public. Art de la rue, mais pas uniquement « urbain », il est art tout simplement, à la fois distancié de la vie et indispensable à la vie.

Les espaces institués offrent peu de lieux où puisse raisonner ce débat. Créer un événement artistique, c'est prendre le risque de ce débat, l'ouverture d'un espace de respiration, sans que les formes qu'il est supposé développer ni l'endroit où il risque de s'imposer ne soient prévisibles. Si le laboratoire ne provoquait pas ce débat et cette prise de conscience, il perdrait beaucoup de sa portée. Car son message encore une fois, ne réside pas dans l'intention dévoilée ou présumée du spectacle, mais dans la situation qu'il crée.

## **SUR LA RENCONTRE CLOWN ET HIP-HOP AUTOUR DU BURLESQUE**

Entre hip-hop, art du cirque et situations burlesques, il y a sans doute beaucoup plus de points communs<sup>3</sup> que l'on croit. Ces deux manières d'aborder la scène du spectacle possèdent quelque chose d'essentiel et de primitif. Le burlesque et ses personnages renvoient à la **réduction essentielle d'une attitude humaine fondamentale** dans la précision des traits et des mouvements. Cette singularité irréductible prend souvent pour le personnage burlesque la figure de l'exclu, personnage seul confronté à ses difficultés, non parce qu'il n'est pas « intégré » ou « adapté » mais parce qu'il est irréductible au conformisme.

Rien n'est plus consciencieux que la préparation au rire. Une conscience professionnelle qui s'exprime dans un certain type de **rapport au travail**. Celui qui fait du burlesque son métier se présente plus comme **artisan** qu'artiste.

La précision du mouvement laisse penser que la fulgurance des trouvailles n'est le fruit que d'une imagination débordante ou d'une soudaine intuition, alors que tout n'est que rigueur sur un long investissement. Ce rapport au travail refuse la facilité et ceux qui prétendent qu'il suffit « de faire rire ».

L'amour du travail bien fait est une épure qui pousse à remettre continuellement l'œuvre sur l'établi. Prise **comme processus l'œuvre n'a aucune prétention esthétisante** (Voir chapitre précédent) et par là même échappe à une folklorisation. Le comique de situation n'est pas une situation comique qu'il serait possible d'expliquer ou décrire a priori. Il n'y a pas d'intentions extérieures à la situation. Rebelle à toute justification causale, la situation n'est accessible que dans le **mouvement** même qui la provoque.

Ainsi, le public du burlesque est un **public participatif**. Le personnage de l'acteur prend forme et s'affirme dans le miroir public. La singularité de son visage, de son mouvement, de son geste suffit à créer un univers, un imaginaire. Un monde apparaît. Il n'y a pas un créateur et de l'autre des

figurants. **Chacun est co-auteur de la situation** à laquelle il participe.

Le burlesque agit par renversement de situations. C'est sa **fonction subversive**. Il détourne les lois régissant le monde pour mieux en dévoiler les contraintes. La vie sociale est soumise à des règles et des conventions qui deviennent dans la situation burlesque un jeu ridicule et ses protagonistes, des pantins insignifiants (bourgeois engoncés, policiers obtus, jeunes « branchés » futiles, etc.). La force explosive du gag (voir ce que nous disions à propos de l'événement), bouscule l'ordre établi et l'ordonnement de nos vies.

Le spectateur là aussi ne peut être passif. La situation burlesque engage un processus réflexif, une sensibilisation, une  **finesse de perception**, une agilité mentale. Chacun est amené à rire de lui-même et se reconnaître dans la dérision des situations. Chacun est un clown qui s'ignore. Ici, le comique de personnage (celui de l'acteur principal) cède la place à un comique d'observation (la situation que chacun vit).

Quand décalages et déformations éclairent une face cachée de la réalité, ils peuvent contribuer à une prise de conscience, une **dénonciation politique**, une satire de l'oppression des systèmes (pouvoir économique, totalitarisme...).

Si l'éclosion du burlesque est liée à celle du cinéma, l'histoire des clowns et de l'art du cirque s'ancre encore plus profondément dans une **tradition populaire**. S'il est difficile de dresser une filiation historique, le métier de clown, du bouffon de l'antiquité au fou du roi de l'époque médiévale, remonte à l'aube de l'humanité.

Sous les traits de l'Auguste nous retrouvons la **satire sociale du personnage dominé**, soumis, raillé par la haute société pailletée du « clown blanc », l'intrus dans la communauté des bien-pensants, le marginal, pauvre hère mis au ban de la société, promis à toutes les plaisanteries, aux avanies, aux méchancetés du monde, victime de toutes les situations, le valet, le serviteur mal vêtu en souquenille de parade, le palefrenier hirsute, l'idiot du village, le niais de la noce, le vagabond qu'on pourchasse, le clochard dégingandé, le pochard des lendemains de fêtes...

De par ses origines et le caractère artisanal de la profession, le clown sera toujours inacceptable dans un milieu d'artistes qui ne manque pas de lui rappeler l'une de ces significations anglaises : paysan, rustre, vilain... Les rapports de classe et de domination ont toujours poussé à considérer, à l'époque antique déjà, l'artisanat artistique comme un vil métier :

« Même si tu faisais mille chefs-d'œuvre, c'est ton art que chacun louera, et, parmi ceux qui les verront, il n'y en a pas un seul, s'il a du bon sens, qui désirera te ressembler car, si habile que tu sois, tu passeras toujours pour un artisan, un vil ouvrier, un homme qui vit du travail de ses mains, tu ne seras qu'un manoeuvre, te fatiguant le corps, d'où dépendra toute l'espérance de ta vie, voué à l'obscurité, ne recevant qu'un salaire vil et modique, l'esprit flétri, isolé de tous [...], n'étant absolument qu'un ouvrier, un homme perdu dans la foule, à genoux devant les grands, humble serviteur de ceux qui ont l'éloquence, vivant comme un lièvre et destiné à être la proie du plus fort. » (Lucien dans le Songe, paragr. 9, IIe siècle).

Peu importe le mépris aristocratique des dominants et que l'artiste clown ne soit jamais considéré artiste à part entière, car c'est effectivement en tant que **métier artisanal qu'il tire sa force**. Une conscience professionnelle a peaufiné les techniques le long des siècles. **Art du collage et de la récupération**, puisant dans différents registres comme l'art du **mime** (pantomime mêlée de danses) ou l'art **acrobatique** et les jeux forains (équilibres, voltige, sauts à terre, jonglage), d'année en année s'est créé un répertoire, un vocabulaire, un fond de matériau commun, **transmis oralement** (comique de mots, de gestes, d'accessoires, de son, de situations, de sentiments, etc.). Appropriation populaire, cette **forme travaillée et retravaillée éclaire les cultures de chaque peuple**.

L'exemple ici des clowns sénégalais de la C<sup>ie</sup> *Côté Jardin* de Dakar<sup>4</sup> :

Le théâtre va beaucoup plus loin en Afrique, on se permet de descendre dans le public, d'aller voir les gens, ça les fait rire et c'est chaleureux, un contact beaucoup plus franc. En Europe, les gens n'ont pas coutume de parler à n'importe qui. » (Casset)

« La rue, c'est une perpétuelle scène de théâtre. En Afrique, il y a tellement d'activités qui se passent dans la rue que parfois on peut avoir une vision un peu théâtralisée de la vie de la rue. Il y a tellement de spectacles qui sont informels, qui se passent tout le temps, la circulation, les marchands, les piétons, tout est prétexte à échanges et à communication. La rue est perpétuellement assiégée par différentes formes d'expression, tout est prétexte à pouvoir voir ou entrevoir des scènes de musique, de théâtre ou la vie tout simplement qui est en fait une énorme comédie. Alors qu'en Europe, le spectacle de rue demande un minimum de structuration. Il y a déjà une relation ordonnée entre l'acteur et son public, il vient, il s'installe, il invite le public à venir consommer son spectacle comme si c'était dans un lieu fait pour ça. » (Mokhtar)

Artisan bricoleur, le clown utilise les **matériaux de la vie**, ceux directement disponibles dans son environnement. Le comique de matériel, en particulier celui du clown musical, transforme les objets anodins en sources sonores (bouteille, pompe à vélo, casserole, etc.).

« Pour un genre d'acteurs comme le clown, on pense que tout le monde peut l'être, qu'il s'agit d'avoir le nez rouge, des habits larges et que c'est terminé. Il y a un cursus pour arriver à déclencher un rire. C'est une somme d'exercices, de pratiques, c'est un travail précis, avec une constance et une rigueur qui l'amène à ce jeu-là. » (Mokhtar)

Comme **art populaire** et il est toujours considéré aujourd'hui comme un art mineur, « article d'importation » par le théâtre qui ira piocher ici et là des éléments à sa convenance. Jusqu'en 1865, les autorités interdisent en piste tout dialogue qui puisse de près ou de loin rappeler le drame et la comédie dont seuls les grands théâtres ont l'exclusivité... Les clowns rendent la monnaie de la pièce et contournent l'interdiction par l'invention de langues étranges (le galimatias, l'abracadabra et autres jargons incompréhensibles).

De même pour la musique ou la danse qui étaient le privilège de l'Opéra, personne ne pouvait utiliser en piste les instruments de l'orchestre traditionnel. Alors les clowns inventent le « clown musical » et font passer la musique pour de l'acrobatie, en jouant par exemple de la trompette la tête en bas ou du violon, juchés sur une échelle.

Nous retrouvons un **art du détournement et du renversement**, une **culture de résistance** propre à l'art populaire, celle des paroleurs et autres tchatteurs qui s'exerçaient à l'époque esclavagiste des plantations sous la surveillance du maître, ou encore des capoeiristes.

Une autre arme aussi efficace est la dérision, comme celle du clown « shakespearien » qui déclame des vers ou des tirades ridicules en réponse aux comédiens du théâtre classique, jaloux de leurs privilèges. Nous ne sommes pas loin de la satire politique quand par exemple art de la rue et comique de situation se rejoignent. Dans l'exemple des clowns sénégalais, nous retrouvons la tradition du rituel d'inversion de l'esclave-bouffon qui remet en question la pérennité de l'ordre social.

« Ce n'est pas simplement un jeu de clown, nos personnages sont très situationnistes. Chacun prend position pour tel ou tel personnage (Dada ler, le roi de la propreté, Shicoff, valet malin du roi qui n'arrête pas de faire des bêtises, Salitou à la mauvaise influence, Cassoulet, fidèle serviteur, avec une grosse naïveté, etc.) ou pour la situation globale et c'est ça, je crois qui déclenche la réflexion, ce n'est pas quelque chose qu'ils consomment pour qu'ils partent après. C'est cette espèce de déclic un peu que l'on recherche, des commentaires et des réactions très poussées. L'humour permet de dire tout ce que l'on ne peut pas dire d'une manière directe. C'est donner du plaisir en faisant réfléchir, en prenant une position par rapport à l'art que nous pratiquons. En fait, c'est une relecture d'une réalité que nous vivons tous les jours. On fait des clins d'œil sans en parler franchement. Ce sont des idées que nous voulons faire passer parce qu'elles sont d'actualité, elles sont éternelles et que toutes les mentalités du monde peuvent comprendre. Ce sont les mêmes réactions que nous pouvons constater chez l'enfant africain comme chez l'enfant européen. Ce qui veut dire que ce sont des thèmes universels qui peuvent titiller la sensibilité de tout le monde. » (Mokhtar)

La **domination entretenue par le monde de l'art** occulte le rôle fondateur de l'art de la piste. La figure géométrique primordiale du **cercle** est sans doute la première scène du spectacle vivant. C'est un **art visuel**, création optique et acoustique se dispensant de discours justificateurs, un **art du détail** captant l'attention du spectateur et qui peut, d'un seul instrument ou geste, créer un univers, une féerie, de la poésie... De cet espace ainsi créé autour du cercle, le clown en est le **maître de cérémonie**.

C'est même terrible pour la survie de l'art en général s'il est devenu maintenant inaccessible pour le peuple qui l'exprime et qui le consomme, s'il devient un objet de luxe pour lui, s'il n'a aucune voie pour exprimer ce qu'il a en lui de plus profond. Le peuple de quoi il vivra, quelles seront ses références, quelles seront ses armes pour marcher dans ce monde-là ? C'est dangereux pour l'humanité si un jour il n'arrive plus à avoir accès au rêve, au plaisir, à la poésie, à la beauté, au sacré. Les gens peuvent s'unir à travers des formes artistiques, de même un peuple est uni dans une liesse où tout le monde est au même niveau, où tout le peuple est concerné, donne l'occasion de voir des choses qu'on n'aurait pas soupçonnées chez son propre voisin. Il trouve l'occasion de sortir cette expression, une expression artistique tellement forte qu'il est inventif. C'est cet aspect populaire de l'art qui fait que les gens évoluent, se connaissent mieux, échangent mieux et que ça donne beaucoup plus d'espoir dans ce monde-là, de vivre autre chose. C'est comme ça que l'on pourrait oser faire. Mais ce n'est pas le cas si l'art est étatique, quand il devient quelque chose qui est destiné à certains individus, à une certaine tranche de la population et pas à d'autres. Cela crée un mouvement à deux vitesses ». (Mokhtar)

## COMÉDIES, LES FAISEURS D'UNIVERS

« Si tu ne sais pas faire tout de rien, tu ne sais rien faire du tout » (Picasso).

## **Travail sur les matériaux**

### *Les situations*

Le travail en labo découvre des univers, une mine à ciel ouvert qu'il reste parfois difficile à exploiter tant la matière est abondante.

Une vitalité s'exprime, intense et joyeuse, un plaisir un peu fou et très communicatif de s'autoriser à faire, à délirer. C'est un rapport au travail collectif qui dynamise une construction de situations originales. C'est une communauté qui n'est pas l'addition des énergies individuelles mais la résultante d'une synergie du mouvement.

L'espace se déploie en atmosphère très particulière et les danseurs se prêtent facilement au jeu. Bien sûr, ils ne partent pas de nulle part. Tant mieux, car il n'y a pas de matière préfabriquée, mais des directions, des propositions, des rythmes. Les danseurs possèdent une expérience de travail sur les matériaux et une aptitude à ce genre d'aventure. Ils ont ainsi un vocabulaire à leur disposition qui leur permet de jouer sur plusieurs registres et faire « tout de rien ».

Le travail en situation impose une qualité de présence, une qualité d'être ensemble au gré des situations, dans l'instant, disponible. La relation n'est pas différée par une finalité. Ce n'est pas un temps stratégique, linéaire, chronométré. C'est un temps qui se dilate en boucle, en spirale. La relation peut alors spontanément s'investir dans le geste, cette nécessité d'être dans le mouvement sans se préoccuper de l'intrigue et du dénouement.

Cette qualité n'est pas le propre de la danse mais d'un art de vivre au monde. Cela n'exclut pas toute construction dramatique. Dans cet espace-temps peuvent se réconcilier le mouvement et le langage. Là peut-être se loge l'écriture, puisqu'elle est à la fois matériau et langage. Le matériau de travail devient le matériau du langage.

Ainsi, le mouvement même travaillé et retravaillé garde la force de la spontanéité.

### *L'urgence*

Le temps peut s'immobiliser en des instants, les situations sont toujours urgentes. Elles ne peuvent pas être répétées, elles doivent être faites, décidées sans délai. Du temps serait nécessaire pour parachever une écriture chorégraphique ; chaque séquence mériterait d'être lue et relue, chaque univers gagnerait à être exploré méthodiquement dans la progression d'un scénario.

Le temps manque. Cette limite propre à l'expérience en labo agit comme un stimulant et impose sa construction et son rythme. En partant par exemple de l'occupation collective de l'espace, on découpe des séquences, puis on travaille sur les détails.

Danger, battement, déséquilibre, adrénaline, l'urgence impliquent un mode relationnel, un état d'écoute, de disponibilité ; une tonicité sans exagération, une réactivité sans précipitation, une excitation sans nervosité. Il s'agit de comprendre et se comprendre vite. Pas le temps de décortiquer, l'on perdrait le mouvement du corps et de la parole qui se donne et s'échange. Il ne s'agit pas non de plus de faire sans réfléchir, mais de laisser l'émotion jaillir de la structure.

Loin du didactisme, peu d'explications, mais des tonalités ; pas de paraphrase, mais des accents d'intensité portés par la voix et le geste. Ils indiquent une direction, une variation, articulent les mots et ponctuent la phrase du mouvement.

L'urgence, lorsqu'elle est utilisée sans outrance et qu'elle est adoucie d'un caractère ludique, brise le sceau de l'académisme et la relation de pouvoir qui finissent toujours par s'immiscer dans toute relation de transmission.

### *Le mouvement*

La profusion de matériaux et la débauche de mouvements conduisent à un fouillis fébrile, nuisent finalement à une visibilité et une lisibilité du mouvement. Le labo crée des situations inédites. S'ouvre un espace inconnu, c'est-à-dire sans balise, sans repère. La tendance naturelle est de partir dans tous les sens pour y trouver ici et là des marques familières, et ainsi accroître dans un mouvement en spirale le sentiment de confusion.

Sans doute est-ce le mouvement de la vie même.

Mais, dans un travail sur le burlesque et la comédie, la limite entre le « jeu » et « surjeu » est vite franchie. On risque toujours d'en faire un peu trop, un peu trop vite, un peu trop fort.

Le problème un moment est de trancher dans le vif, faire des choix, opter pour des directions, des

registres, une intention du mouvement, pour qu'une épure voit le jour.

C'est un positionnement dans l'espace où il est nécessaire de poser un cadre. Une chose est la facilité, une autre est de savoir par où l'on passe. Le mouvement n'est pas uniquement lié à une intensité ou un rythme. Il faut créer des temps, découper des séquences, relancer des situations. Au risque sinon de perdre le fil du propos.

Le mouvement est aussi celui continu d'un aller-retour, d'une projection vers l'extérieur et une exploration de l'intérieur. C'est un peu comme une variation sur un thème musical. L'uniformité est rompue par des phrases, des accents, des intonations.

### *Le regard*

On oublie dans cette effervescence, le jeu du regard. C'est un défaut classique de « regarder ses pieds » même si nous savons que c'est le regard qui lance le mouvement, le projette, lui donne une direction.

Le regard est aussi une adresse au spectateur qui devient l'interlocuteur du danseur. Du regard, le danseur donne des clefs et invite à pénétrer un univers. Il prend par la main le visiteur, le conduit à vivre l'aventure toujours plus loin, sans jamais chercher à combler un vide, espace nécessaire au désir.

Ainsi restons-nous dans une situation ouverte, parfaitement disponible dans l'instant à vivre. Le spectacle n'est pas représentation mais présentation. Le regard est témoin.

Le processus a besoin de ce témoin comme le livre crée le lecteur, pour que la situation vive dans l'imaginaire de chacun et du regard témoigne de l'œuvre.

Il y a toujours un premier regard pour voir une œuvre même reconnue « chef-d'œuvre ». Ainsi l'œuvre est toujours présente dans son secret, ce vide qui dessine en creux le désir d'un accomplissement inachevé. Le regard le suit.

### *La contrainte*

Travailler sur la contrainte qui entrave le mouvement, ouvre de nouveaux horizons. Dans le burlesque et la comédie, la contrainte est un élément récurant. Engoncés dans des habits mal ajustés, les protagonistes se heurtent continuellement à des éléments hostiles, des matériaux et des objets qui leur résistent ou qui ne se conduisent jamais comme il faudrait.

La contrainte du mouvement crée du mouvement. C'est le paradoxe qui surprend et rend la situation risible ou étrange. Ainsi, la comédie joue avec la contrainte, la détourne, la retourne et d'une entrave fait une liberté.

Le mouvement qui se développe fait oublier la cage originelle. Un peu par magie, comme les nœuds qui se défont et libèrent le prisonnier bondissant de sa cage, la poésie surgit sans crier gare. La danse se nourrit d'un contexte aussi rocambolesque, où le déséquilibre est source inépuisable d'un comique de situation et suggère des sensations, des émotions.

### *Les accessoires et autres objets*

Le travail avec les objets peut représenter une aide ou un piège. Ils sont très utiles pour ouvrir des univers, ils emmènent les danseurs dans une direction. Par exemple, à travers les vêtements, on peut saisir des personnalités qui se révèlent, comme si le danseur n'avait plus d'autre choix que de se réaliser à travers cette nouvelle peau.

L'objet, l'accessoire, engagent le corps du danseur lui-même instrument d'un art maîtrisé. Comment faire exister cette rencontre avec l'objet ? Elle doit éviter la juxtaposition. Une véritable rencontre, comme toute rencontre, provoque la transformation d'un état. Un autre mouvement, naît qui n'aurait pu se concevoir en dehors de la présence de l'objet. Le mouvement séduit, enrobe, englobe pour ne faire plus qu'un, une unité entre le danseur, l'objet et la proposition.

Sans cette unité, nous ne pourrions atteindre ce nouvel état. Que les éléments se dissocient et l'objet devient lourd, encombrant. Le danseur tourne sans savoir qu'en faire et c'est l'accessoire qui commande la ronde...

On peut jouer également sur ces malentendus qui animent la majorité des rencontres et font le charme du comique. Le déphasage laisse démuni mais oblige à une improvisation créatrice.

Dans toutes rencontres, altérité et unité participent à l'ouverture d'espaces et d'imaginaires. L'alter-objet renvoie à l'étrangeté d'une situation. Il pousse à chercher en nous la part d'universel venant confirmer l'unité de notre rapport au monde.

## Travail sur les formes

La confrontation avec d'autres (formes, objets, personnes, etc.), fait prendre conscience de la manière dont nous jouons notre propre rôle. En s'extirpant de la pesanteur des codes culturels, nous pouvons regarder notre propre condition pour mieux en rire.

N'est-ce pas le propre de la condition humaine de rire de sa propre condition ? Le trait d'humour raye les surfaces les plus dures et les apparences les plus établies.

Le travail sur les détails et la matière participe à cette déconstruction des formes constituées et instituées. Dans l'espace de liberté ainsi conquis peut se développer le choix d'un personnage, un état, une esthétique, une gestuelle, un langage, une pensée...

Sans doute, le travail en labo est pour cette raison si propice à la création d'univers.

Se dévoile ici un enjeu aussi ancien que l'art lui-même. Les situations expérimentales ouvertes par le labo ne font que l'actualiser dans une problématique contemporaine : la relation de l'art populaire au monde de l'art dans les critères de sa reconnaissance. Le travail sur le burlesque, l'humour, la comédie, contribue à éclairer cette contradiction.

Qu'on la considère bouffonnerie ou poésie, la comédie s'inscrit toujours dans une réalité immédiate. Elle s'inspire des scènes de la vie quotidienne, les péripéties du petit peuple pour mieux condamner ou fustiger les bonnes mœurs des possédants.

Mais la virulence et l'actualité de la satire s'émeussent lorsqu'elle atteint la notoriété du fait de culture. Le comique devient plaisant et la critique morale.

La moisson est faite, le bon grain séparé de l'ivraie. Tandis qu'une certaine comédie est renvoyée à « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure » (Aristote), une autre accède à la dignité d'un genre artistique en perdant sur le chemin l'impertinence de ses origines populaires. Elle s'installe dans la convention d'un théâtre qui se coupe alors de la réalité.

Un théâtre régulièrement attaqué de l'extérieur par la commedia dell'arte ou le théâtre de foire et de l'intérieur par le génie d'un Molière qui saura transformer l'efficacité de ces traditions populaires en arme de connaissance et de combat.

Ainsi, depuis l'antiquité, la comédie sera écartelée entre deux phases de la forme : la vivacité du mouvement et la sclérose de l'emphase. C'est pour cela que la comédie éclaire de manière si instructive le cycle de la vie des formes.

En prise avec une nouvelle réalité sociale, peut-être est-il temps aujourd'hui que la comédie dynamite, du moins dynamise les conditions de son apparition théâtrale.

Dans l'alliance entre la tradition et l'émergence, s'exprime cette vivacité particulière à la forme hip-hop qui sape naturellement les fondations d'un monde cloîtré derrière ses hautes murailles culturelles.

Encore faut-il transformer l'essai de l'intérieur pour que ne viennent pas si facilement s'emparer du mouvement un académisme et un conformisme qui font de Molière un « classique » et de la tradition un folklore.

Emergence et dégénérescence sont fatalement liées. La superficialité du vaudeville mina le théâtre comique. Pourtant, le divertissement chanté ou dansé trouvera toujours subtilement sous des apparences enjouées, — cacher ici pour éclairer ailleurs, jouer avec l'attente et la surprise —, la remise en cause d'une vision établie.

Comédies lyriques, littéraires, musicales, aucun mouvement ne peut être l'appropriation d'un milieu ou d'une culture. Le travail en labo le rappelle.

Détaché des codes culturels, des connivences et des pactes, retrouvant le goût du rire et du voyage, celui des funambules, des clowns, des marionnettistes, des mimes aux marges des circuits officiels, — le comique facile cède la place à une analyse critique, une intelligence aiguë du monde, une acuité de la perception. Le travail sur les matériaux, ce « rien qui fait tout »,

## GLOSSAIRE DU COMIQUE

Le comique peut être considéré comme un travail artistique et une catégorie esthétique qui ne dépendent pas simplement, en tant que forme, de l'influence d'une époque ou d'un lieu (voir chapitre précédent sur le burlesque et les clowns). « Une œuvre n'est pas comique parce qu'on rit, on rit parce qu'elle est comique. » Il existe donc des caractéristiques propres au comique : un mode de structuration, une façon de travailler, un mode de réception, une exigence artistique. Nous en

dressons ci-après, quelques déclinaisons élémentaires.

Dire du comique qu'il est une catégorie esthétique et pleinement un art interdisciplinaire ne signifie pas pour autant qu'il soit perçu comme tel par le jugement contemporain, sachant qu'il reste l'arme favorite des milieux populaires ou contestataires...

### *Absurde et non-sens*

L'absurde décrit une posture philosophique, une prise de conscience de la condition humaine face à un monde incompréhensible et que le langage se révèle incapable à décrire. C'est l'éternel recommencement des situations (le fameux « métro-boulot-dodo ») qui échappe à toute emprise d'un sens. Le *non-sens* décrit donc cette absence de cause et de finalité, comme si les situations décollaient de la réalité dans une ronde proche de la folie. Le sentiment de l'absurde décrit la perte de l'individu happé par cette spirale lorsque tout devient insensé et inutile.

### *Bouffon*

Voisin du *grotesque\**, le bouffon en reprend les effets de grossissement. Il y ajoute une légèreté propre au jeu tel le personnage d'Arlequin qui, par son aspect furtif et souple, requerrait plus d'agilité que d'autres rôles.

### *Burlesque*

Rappelons ce que nous disions le chapitre précédent. Le burlesque rompt avec la comédie traditionnelle qui se base sur une progression dramatique classique, un déroulement temporel. Il dément toutes les logiques par l'irruption de l'incident, de la catastrophe, de l'événement. Il provoque ainsi un renversement des situations, du monde établi, de l'ordre social.

### *Caricature*

La caricature peut être considérée comme une expression de la *satire\**, de l'irrévérence qui utilise la déformation physique comme métaphore d'une idée (portrait politique) ou se limite à l'exagération des caractères physiques (portraits d'artistes). Il existe également la caricature de situation, dans laquelle des événements réels ou imaginaires mettent en relief les mœurs ou les comportements. En prenant le noble pour ridicule, le laid pour esthétique, la caricature renverse les catégories générées par le monde de l'art et ses dérives conformistes ou académiques.

### *Humour*

Historiquement, le mot humour décrit une rupture, un déséquilibre. Reprenons ici ce principe de décalage. L'humour renvoie à l'absurdité des situations que nous vivons. L'inadéquation entre nos pensées et nos actes, se heurte ainsi à une dérision infinie. Il existe donc une note de désespoir, voire de cruauté dans l'humour, dans cette recherche éperdue d'un sens toujours ailleurs.

### *Grotesque*

Rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse ou du malaise, le grotesque est parfois confondu avec le *burlesque\** par son extravagance, le *fantastique* par le goût du bizarre, ou encore *l'absurde\**. Cependant, c'est un genre en lui-même, caractérisé par l'exagération de certains éléments et par une distorsion des formes qui échappent à l'organisation normale des êtres ou des choses. S'il manque cette exagération, on peut obtenir d'autres nuances de comique, mais on échouera dans la poursuite du grotesque. L'horreur, l'abjection, l'infirmité, l'inanité des paroles, l'in vraisemblance des êtres symbolisent la lutte dérisoire menée contre le réel.

### *Parodie*

Transformation d'une œuvre préexistante (contrefaçon ou contre-pied d'un livre, d'un film, d'une musique, etc.) de façon comique, ludique ou satirique, la parodie reprend par imitation les propos, les écrits, le travail des autres. Le détournement parodique essaie d'attirer l'attention du spectateur par un alliage de familier et de nouveau, de provoquer chez lui le double plaisir de la reconnaissance et de la surprise. Comme *l'ironie*, la parodie joue sur plusieurs plans, explicite (1<sup>er</sup> degré) et implicite (2<sup>ème</sup> degré). Elle n'est pas simplement une imitation d'un style (le *pastiche*), mais aussi une transformation (action sur la structure d'une œuvre) : par exemple en réagissant contre les procédés mécaniques d'un auteur ou d'une école, la parodie accomplit un renouvellement salutaire, elle empêche une sclérose dans un style ou un genre. En mettant à nu les mécaniques de la création, elle induit donc une critique artistique des dogmes ou des référentiels esthétiques d'une époque comme ceux définissant la notion du « beau » ou du « chef-d'œuvre ». La parodie ne détruit pas ces notions mais participe d'une certaine façon à leur restauration : la parodie d'une œuvre consacre sa reconnaissance.

### *Satire*

La satire est une démarche contestataire, une révolte, une dénonciation, le refus d'une complicité, s'appuyant sur une discipline ou une forme (littérature, théâtre, cinéma, etc.). Elle n'appartient donc pas à un genre particulier, c'est plus un état d'esprit. Elle utilisera les différents outils du comique (*burlesque\**, *pastiche*, *grotesque\**, etc.) pour ciseler le tranchant de ses armes, son mordant. Par exemple, l'arme du *ridicule*, qui éclaire le décalage entre ce que les gens affectent d'être et ce qu'ils sont en réalité (simagrées, faux-fuyants, préciosité). Cela touche parfois à un *cynisme* qui se définit comme une attaque des principes moraux et des conventions sociales d'une époque. La satire est en cela aussi un art du discours et de la rhétorique, celui de l'accusateur public, du porte-parole, de l'observateur cynique : « les gens de qualité ne sont jamais punis ; les gens de qualité sont donc irréprochables ! »

*Notes de base de page numériques:*

---

1 RUDOLF F., *Environnement comme événement*, in Société N°47, Dunod 1995.

2 CAUQUELIN A., *l'Espace de l'art*, in *Sociologie de la connaissance*, 1979.

3 Soulignés en gras dans le texte.

4 Entretiens réalisés en 1999 auprès de clowns sénégalais en atelier-résidence à l'occasion du carnaval des quartiers à Bordeaux.