

Un imaginaire graphique au royaume des mots

Serge Ouaknine

Number 26, Fall 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041397ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041397ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1999). Un imaginaire graphique au royaume des mots. *L'Annuaire théâtral*, (26), 105–116. <https://doi.org/10.7202/041397ar>

Serge Ouaknine
Université du Québec à Montréal

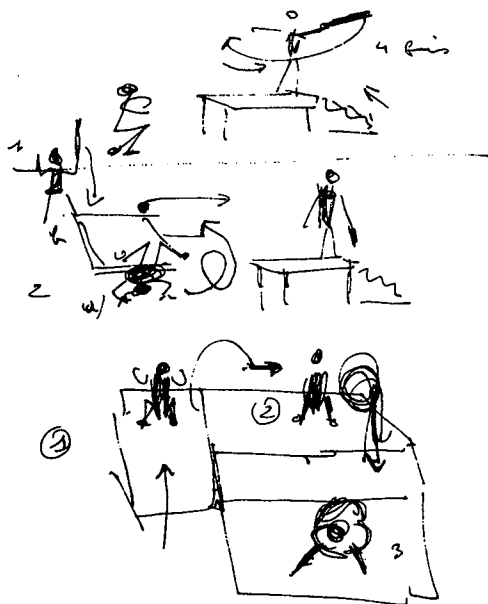
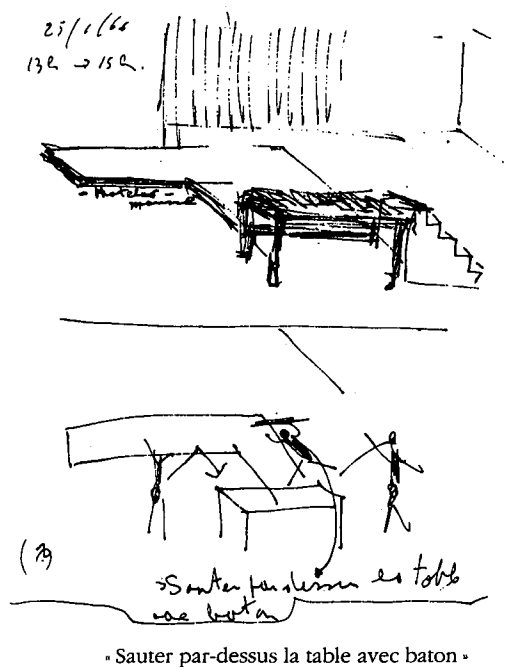
Un imaginaire graphique au royaume des mots

C'est au peintre et poète Henri Michaux et au cinéaste et dessinateur Eisenstein que je dois d'être devenu un metteur en scène « calligraphe ». Dans les pictogrammes et aquarelles du poète de *Plume* et de *La ralentie*, je lisais une gestuelle archaïque, celle des premiers âges autour du feu, une célébration à l'encre des actes humains – en ses « graffiti » triomphaient des figures grouillantes, des acteurs, une calligraphie occidentale inspirée de l'Orient. Dans les dessins qui précédaient les mises en scène du cinéaste d'*Octobre*, du *Cuirassé Potemkine* et d'*Ivan le Terrible*, j'ai saisi qu'une icône est un espace construit, un fragment de mouvement, c'est-à-dire le montage d'une multitude de fragments de temps pour faire et signifier du récit.

Michaux, comme Claudel, Artaud, Brecht et Meyerhold, a volé à la calligraphie orientale les clés de l'écriture scénique moderne. Grotowski, Mnouchkine et Brook ont élargi ce périple, en des données plus contemporaines. Mais la question demeure la même, puisque chacun d'eux a voulu arracher l'art de l'acteur à l'emprise de la parole qui le maintenait figé. En Orient, jouer consiste d'abord à discipliner la présence et l'articulation d'un corps, avant de la dompter dans la convention de la vraisemblance. De là la fascination des artistes occidentaux pour les conventions et grammaires de cette haute discipline et qui fait qu'en Orient le corps est

d'abord le signe d'un discours autonome, libéré des contingences mimétiques de la parole.

L'idée d'une calligraphie de l'acteur est née en moi d'une urgence semblable d'affranchir les mots de ce qu'ils signifient, de les invalider ou de les contredire dans la propulsion triomphante d'une palabre du geste.



Notations graphiques d'exercices acrobatiques
au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, à
Wrocław (Pologne), en 1966
Dessin : Serge Ouaknine

De la calligraphie au théâtre

Eisenstein, Kurosawa, Kantor ont peint ou dessiné leurs projets de films ou de mises en scène théâtrales. De fait, la graphie qui précède le jeu libère l'imaginaire du metteur en scène et lui donne un canevas formel qui stimulera, à son tour, l'intériorité virtuelle de l'interprète. Enfin, pour les acteurs eux-mêmes la pratique du graphisme du jeu élargit l'idée que l'acteur a de son image corporelle. Il devient le maître d'œuvre d'un discours, l'artisan non d'un vérisme mais d'un réel différent, le cavalier d'un détournement métaphorique – pour rejoindre non l'écume mais l'océan entier de ses désirs.

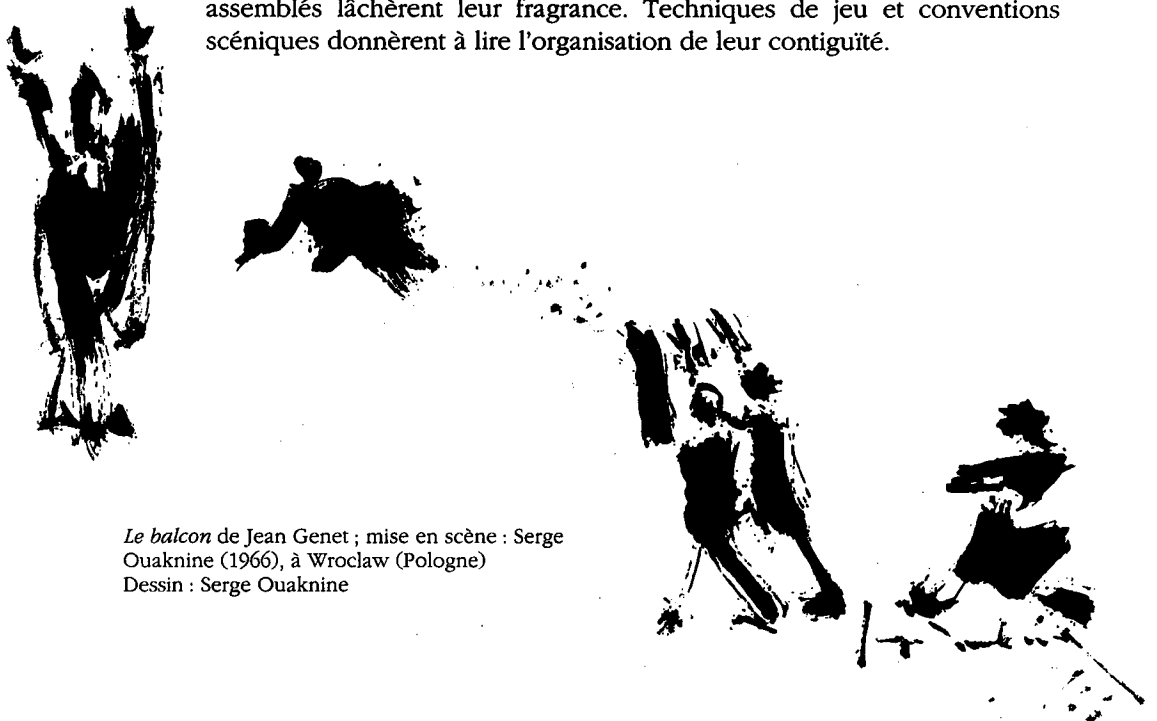
Un dessin, une esquisse sont forts d'un puissant potentiel. Ils permettent la reconnaissance du discours spatial et relationnel démontré par différentes improvisations ou idées scénographiques, les modalités visuelles et donc rythmiques des espaces de jeu, du possible montage de certains textes. Puis au cours du travail, l'analyse de la calligraphie de l'espace, du jeu, de la scénographie, des déplacements, mais aussi d'un travail particulier sur la lumière économise du temps et donne un visage tangible à un ensemble d'essais et d'erreurs.

Dessiner la langue de l'invisible

C'est en me pliant à la dynamique des acteurs que j'ai trouvé mon langage plastique et scénique. Par la calligraphie de l'espace en jeu j'ai lentement entendu ce que cachent les mots. Ma vie entière en fut bouleversée. Le dessin devint pour moi, et pour toujours, un outil de décryptage, de notation et de préfiguration. En toute calligraphie, il y a comme une histoire « prise de court », contournée, racontée, quoique condensée. Un croquis résume un discours et oblige les mots à une fonction poétique ou musicale, c'est-à-dire pulsionnelle ou incantatoire.

C'est ainsi que dès mes premiers balbutiements sur le travail de l'acteur, lorsque Grotowski me demanda, à titre d'exercice, de monter *Le balcon* de Jean Genet, je me suis attaché à une chorégraphie du jeu afin que par la graphie du corps se dise une allégorie dont le but n'était pas de s'opposer au texte, mais de contraindre l'acteur à sa propre vérité. Grotowski me demanda ensuite de reconstruire son chef-d'œuvre, *Le Prince Constant*. Comme je ne maîtrisais pas encore la langue polonaise, ni même ce en quoi résidait l'art théâtral, c'est par un travail de notation et de déchiffrement quotidien du jeu, pendant plus d'une année, que j'arrivai à ce

que les signes opaques livrent leurs secrets. La calligraphie qui me hantait ne cristallisa pas seulement la mise en espace, ou encore ce en quoi commence et finit une scène, mais une logique organique, cachée, émergea de la brume, les corps devinrent des paroles vivantes, et les signes assemblés lâchèrent leur fragrance. Techniques de jeu et conventions scéniques donnèrent à lire l'organisation de leur contiguïté.



Le balcon de Jean Genet ; mise en scène : Serge Ouaknine (1966), à Wrocław (Pologne)
Dessin : Serge Ouaknine

C'est en dessinant ce que je n'entendais pas que les corps, à l'instar de suaires, transpirèrent de toute une magnifique architecture. Or le plus extraordinaire est que cette cathédrale vivante n'était pas là pour faire image, elle était là pour incanter. Derrière le dessin de mon maître, il y avait une prière. Et de cette supplique à la Puissance qui nous gouverne, le théâtre m'est apparu, dans sa splendide nudité, non d'avoir à imiter la vie mais à la trahir de toutes pièces pour qu'elle paraisse plus vraie. De ce « mensonge », de cet artifice, advient donc un « effet de réel ».

La ligne graphique du jeu n'épouse pas toujours le texte. Au début j'ai cherché à plier le théâtre à ma réalité picturale, et lentement le texte a pris le dessus sur l'image, pour se soumettre à sa ligne de conduite.

La calligraphie libère l'image de l'apparence

C'est par le dessin du geste que j'ai pu appréhender le travail intime des acteurs, ce qu'en jargon de métier on appelle les « ancrages » de jeu, ces petites notes invisibles qui nourrissent et donnent vie aux actions. Une pulsion invisible mais très concrète se dresse à l'origine de toute image. Même dans un geste muet, c'est une parole qui se dresse, c'est une parole encore qui précède toute image.

Au cours des trente dernières années, j'ai cherché le chemin d'une autre forme de « signifiante », la discipline physique et mentale de ce qui pour l'acteur est un « ancrage de jeu » et de ce qui est, pour le peintre, une poïétique de l'image. Longtemps j'ai cru que l'acteur était un peintre – car je le percevais dans sa vocation orientale de calligraphe de la scène. Il fallut me rendre à l'évidence : pour la vaste majorité des acteurs occidentaux, jouer consiste d'abord à apprendre des mots et à se figurer une apparence ; quelques-uns se saisissent pourtant du corps pour rejoindre la vie sans passer par une forme de *mimesis* extérieure...

Podu
cette illustration



— mouvement de Podu —



— mouvement de Podu —

Improvisation sur le thème de la Peste, matériaux pour « Les Évangiles » (1966) ; travail préliminaire à l'ultime spectacle de Jerzy Grotowski : *Apocalypsis cum figuris* (1968)
Dessin : Serge Ouaknine

Il dépend de l'esthétique et des conventions scéniques du sujet de faire de ces conceptualisations sensorielles et énergétiques une allégorie corporelle. Mais cette parole, pour agir, doit se dé-contextualiser des mots

de la langue courante. D'où l'importance de faire dessiner les acteurs et les metteurs en scène, afin qu'ils prennent le réflexe d'incorporer la parole au lieu de projeter des idées. Car la parole n'est pas une idée, c'est une sensation du réel qu'empruntera secondairement telle ou telle convention. Il dépend de celui qui agit d'en faire un espace visuel ou une ponctuation sonore.

La main est un œil infailible

La pratique du graphisme offre aux acteurs la possibilité de maîtriser des éléments fuyants, difficiles à vérifier. La main est un œil infailible quand l'œil écoute vraiment, quand il se laisse aller à percevoir les énergies, les rythmes et volumes avant leurs significances.

Dans l'expérience graphique (c'est-à-dire dessiner le geste de l'autre et des autres, les espaces, les rythmes éphémères d'un intervalle entre les êtres), il faut entendre cette objectivité de l'outil, de la tache ou du trait comme l'émergence d'un geste qui précède le sens. Les acteurs ont rigoureusement le même dilemme face à la mise en jeu d'un personnage. Avant d'être une apparence plausible, il est une construction physique, ce qui échappe, bien sûr, aux idées reçues.



Akropolis; mise en scène : Jerzy Grotowski (1966),
d'après la pièce de Stanisław Wyspiański
Croquis : Serge Ouaknine

Important. Quand un acteur
 parle ou agit veille à ce qu'il
 soit clair qu'il va vers quelque chose
 : une situation, un sommet, le
 tout nourri d'un sens.

« Important. Quand un acteur parle ou agit
 veiller à ce qu'il soit clair qu'il va vers quelque
 chose : une situation, un sommet, le tout
 nourri d'un sens. »

Akropolis ; mise en scène : Jerzy Grotowski (1966),
 d'après la pièce de Stanislaw Wyspianski
 Note et croquis : Serge Ouaknine



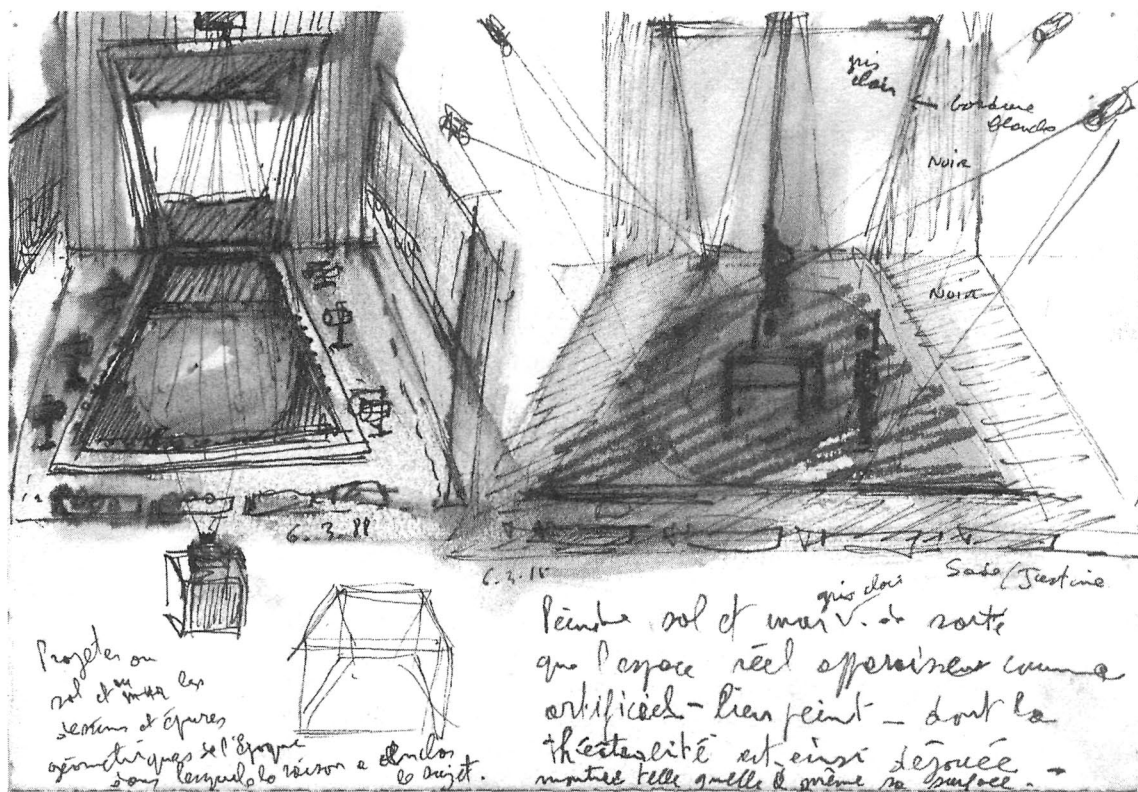
Un acteur ne perçoit pas toujours du « dedans » que ce qu'il pense n'est pas nécessairement ce qu'il représente... Par contre, ce qu'il dessine prendra le chemin d'un corps qui s'imposera aux yeux. La pensée ment, mais la main dit vrai. La main est la proue qui déflore l'écume, elle est la barque et le sillage. Le dessinateur avance à l'écoute de l'inconnu qu'il couvre et découvre de son respir, d'un regard tendu et voilé, car le corps s'infléchit aux tensions formelles qui précèdent l'analyse.

Le trait signe une trajectoire dans le temps et une prise immédiate du réel. La trace fait la conjonction entre la spatialité de sa forme et « l'image mentale » qui préside à son émergence. Le graphisme restitue et le mouvement et l'instance immédiate du geste – il est à la fois signe et signe de geste. La main ne ment pas, elle trace le soupir autant que les pulsions de l'être, l'amplitude autant que les replis du corps.

La réalité n'existe pas, elle est toujours un geste re-traversé.

Je transforme très peu les sites

Dans mes propres mises en scène, je transforme très peu les sites ; je les intègre et les détourne, je leur ajoute quelques métaphores faites de tables, de draps, de toiles de bédouins, de voiles, de paravents mobiles, d'accessoires plus que de décors. Je conçois souvent une mobilité des spectateurs dans des espaces naturels ; je n'aime pas trop qu'ils restent longtemps assis. Les acteurs sont les outils d'une forme de chorégraphie. La furtivité des voix et l'abîme des voix graves me touchent profondément. J'aime une palpitation, un frémissement, suivis de plages chuchotantes. Mes collages ou mes écrits sont pour moi des allégories que le spectateur doit déchiffrer au battant d'une mesure pulsionnelle.



« Projeter au sol et au mur les dessins et épreuves géométriques de l'Époque dans lesquels la raison a enclos le sujet. »

« Peindre sol et mur gris clair de sorte que l'espace réel apparaisse comme artificiel - lieu peint - dont la théâtralité est ainsi déjouée, montrée telle quelle à même sa surface. »

Notes et esquisses scénographiques de Serge Ouaknine pour son spectacle *Marianne - intérieur nuit*, à Montréal, en 1989, à la salle Alfred-Laliberté (UQAM), à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution française 114

Souvent des images vidéo, des projections où se fait de l'écrit se superposent, à vue. L'image met en abyme cette écriture, comme pour la nommer source de cette parole active qui traverse les actants. J'aime qu'un trouble subsiste entre le réel et la fiction. J'aime ce territoire qui n'est pas complaisant de l'exil, qui est fidèle au nomadisme de la pensée plutôt. L'art me sert de terre promise et de caravane ; aussi, écrire, peindre, enseigner, mettre en scène sont les étoffes de signes semblables qui tentent de témoigner de ce qui ne change pas dans la tourmente historique.

Je crois moins en des décors qu'en une scénographie des actions. C'est l'espace de jeu qui fait le lieu, incluant des accessoires en guise de paradigmes de la situation.

Dessiner et jouer sont des risques de l'être

Dessiner met en jeu, et à tous moments, la globalité de l'être. Dessiner met en mouvement la totalité des organes des sens. Dessiner ne capte pas des produits finis mais des devenir. Dessiner requiert la rigueur infailible du détail observé, de même que l'intégration de l'accident, de la coulure, le défaut du support... Le référent n'est qu'un moment du signe, et c'est en le laissant vivre tout en conduisant sa trace qu'il se porte à innovation. L'action féconde est ainsi le fruit du plus intense détachement et de la plus fulgurante présence. Le geste épouse le réel et le façonne autrement.

Le tracé est une piste, une voie – au sens de chemin et d'initiation.

Sur scène, l'acteur est semblable à un dessin sur la page, à la fois lecture du personnage et écriture de la personne, destination et demeure. Silence et incantation. Même la voix porte un tracé, des lignes qui meurent, des ruptures et des éclats.

Qu'il soit perçu ou imaginé, le réel est une interprétation.

Épode

ANTIGONE Je suis conduite, malheureuse, dans ce chemin
tout prêt,
sans pleurs, sans amis, sans mariage.
Il ne m'est plus permis,
à moi infortunée,
de voir l'œil sacré du soleil enflammé.
Aucun ami ne gémira sur ma mort,
je resterai sans pleurs !



Antigone de Sophocle ; esquisse de mise en scène (inachevée – 1986) de Serge Ouaknine
Repris du livre *Antigone de Sophocle*, traduction de Pierre Gravel, dessin de Serge Ouaknine, Montréal,
Éditions du Silence, 1986

Écrire le ciel

Par deux fois j'ai collaboré avec des artificiers pour concevoir les maquettes chromatiques et les figures rythmiques de feux d'artifice (les Fêtes de la musique de Paris, en 1992 et en 1995). Je me suis surpris à aimer cette construction d'émotions organiques, la jubilation des odeurs de poudre, la démesure excessive des bruits, le travail sur d'énormes dimensions, sans souci de convention réaliste... Le peintre abstrait s'en est donné à cœur joie. Le ciel était l'immense plateau d'une chorégraphie dramatique, lyrique, mais sans paroles... Mes dessins et peintures portaient en mémoire secrète l'agitation, le bouillonnement et les éclatements gestuels de ces milliers d'improvisations d'acteurs que j'ai croquées pendant tant d'années. J'ai réalisé que j'obéissais à une même source duelle : être le scribe des éclats (la démesure combattante ou compulsive des acteurs du théâtre) ou l'officiant du vide (le vaste espace silencieux des confessions tragiques, des temps et des espaces suspendus, comme des phrases silencieuses qui percent la nuit). Le jeu est fait d'ancrages qui rejoignent le ciel par les mots et gestes traversés des pulsions de l'être. Le feu est formé d'éclipses, de touches énergétiques comme des mots brûlés par le fugitif des éclats.

Écrire par tableaux ou entendre avec les yeux

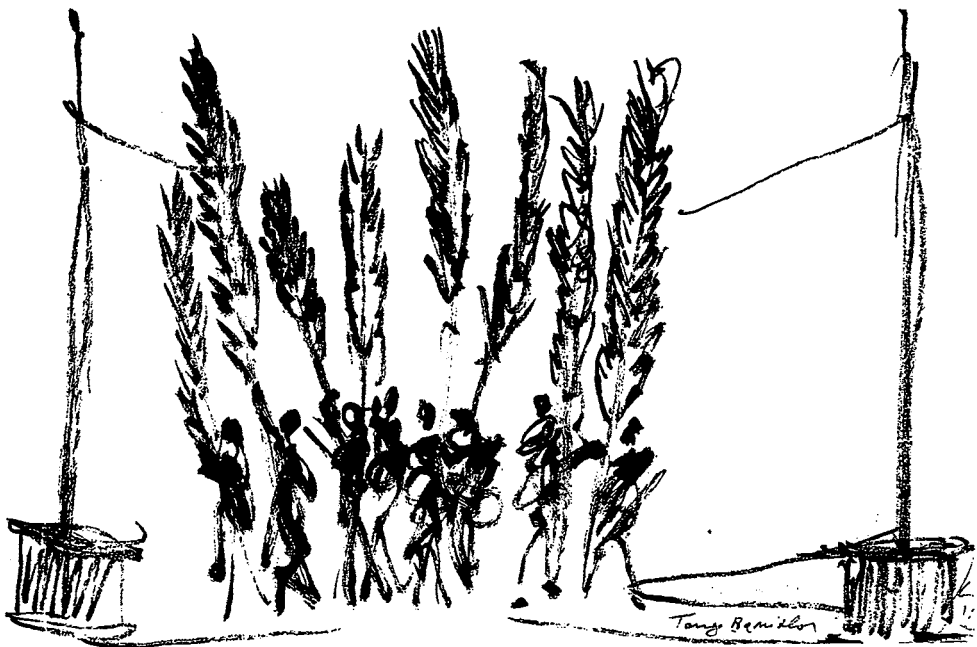
Tous mes spectacles, tous, ont été construits par tableaux, et mon écriture dramatique et littéraire procède aussi de ce détour prismatique. Je peins et je dessine avant de commencer ma mise en scène pour être à l'écoute des dialogues et des monologues à trouver ou à écrire, pour configurer les espaces où les acteurs auront à évoluer. Une certaine démesure habite les personnages de mes spectacles – une passion retenue les travaille –, la conscience trop lucide de leur vulnérabilité, la prescience malheureuse de leurs désirs.

Autour de leurs mouvements, je cherche des passages entre des images et des musiques, entre la narration d'un corps insigne et la calligraphie muette de sa parole. La forme est cette barrière qui nous protège, nous délivre étrangement de notre mise à nu.

Entendre avec les yeux, n'est-ce pas permettre à l'autre toute la légitimité de sa différence vibrante ? L'acteur ne devient que d'avoir risqué sa démesure et traversé ses clichés. Comme en science, il s'agit bel et bien

d'un discours amoureux. Puissance est le nom de ce dieu caché contre lequel tempête l'acteur qui, par sa geste désirante de gloire, affirme et vomit le monde et toutes les émotions de celui qui fait de sa vie la vocation d'en défier les simulacres et faux-semblants. Pour la puissance convoitée, il n'y a pas de technique refuge qui puisse sauver l'acteur qui ne veut pas se donner et se perdre. Cette brûlure faite d'évanouissements et de tensions nourrit le pouvoir ultime de l'acteur dans l'art de s'abandonner. Car c'est à corps perdu que la puissance se conquiert.

Dessiner est un geste qui veut voler l'invisible.



Tango dans le désert, en Israël, été 1999 ; conception et mise en scène : Serge Ouaknine
Dessin donné aux acteurs à partir duquel une actrice a élaboré la chorégraphie

Serge Ouaknine est né à Rabat, au carrefour de plusieurs langues et de plusieurs cultures. Après des études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, il a séjourné deux ans en Pologne, aux Beaux-Arts de Varsovie puis au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Peintre, écrivain et metteur en scène, il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses créations pour la scène. Docteur ès Lettres et sciences humaines, il est l'auteur de nombreuses publications sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais et de nouvelles. Il vit à Montréal depuis 1977 et il enseigne au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.