

Le corps dansant-chantant

Maria Shevtsova

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041271ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041271ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Shevtsova, M. (1995). Le corps dansant-chantant. *L'Annuaire théâtral*, (18), 219–232. <https://doi.org/10.7202/041271ar>

Maria Shevtsova

Le corps dansant-chantant

Examinez cette image. Isabelle Huppert, dans *Orlando* monté par Robert Wilson, joue Orlando-femme, qui est devenue une femme après avoir été Orlando-homme. Elle se tient debout dans une position hiératique, son bras gauche replié devant elle avec sa paume en l'air, son bras droit pendant vers le bas avec les doigts ouverts, dont deux qui pointent vers l'extérieur. Les deux bras sont figés dans un mouvement suspendu, contrôlé, retenu, glacé. Le regard de Huppert est comme fixé sur un point déterminé dans l'espace, mais son aspect somnambulique laisse supposer qu'elle ne regarde rien ni personne.

Le scénario de Darryl Pinckney et Robert Wilson met la pédale douce à l'exubérance verbale du roman de Virginia Woolf, tout en suivant pour l'essentiel le gros de l'intrigue de celui-ci. Il en résulte un spectacle solo de deux heures et demie. En termes de narratif de production, cette image est tirée de la séquence où Orlando-femme retourne en Angleterre après avoir été, en tant qu'homme, ambassadeur de Grande-Bretagne en Turquie. Avant cet incident, Orlando-homme avait été, entre autres choses, amant de la reine Élisabeth et amant de Sasha, une princesse russe dont les formes graciles, en patinant sur la glace, lui donnaient l'allure d'un être mi-fille mi-garçon. Après son retour, Orlando doit assumer le rôle d'une dame anglaise de l'aristocratie. Elle est courtisée par un archiduc qui était devenu amoureux d'elle lorsqu'elle était un homme, et, plus tard épouse Marmaduke Bonthrop Sherlmadine, Esquire. Lady Orlando, ainsi qu'on la nomme maintenant, traverse l'époque d'Édouard VII. Elle termine son conte dans l'attente de son mari, mais le termine seule. En termes de séquence chronotopique — l'espace-temps étant directement relié à la structure narrative — Orlando voyage de la période élizabéthaine à 1928, l'année où Virginia Woolf mit le point final à son texte.

L'image que nous regardons est en porte-à-faux contre un espace abstrait, puisqu'on n'y trouve trace ni d'événement, ni de temps et d'endroit. Ceux-ci sont dévoilés exclusivement à travers les paroles proférées par Huppert. Ainsi donc, Huppert/Orlando déclare qu'elle retourne en Angleterre sur un navire nommé *Enamoured Lady*, et que le dix-huitième siècle est en train de basculer dans le dix-neuvième. Ce qui revêt une importance cruciale, toutefois, dans son discours, c'est la façon dont Orlando vit encore intensément, dans son corps féminin, les actions masculines qui ont jalonné sa vie d'homme. Orlando-femme, en d'autres termes, a accumulé ce que les danseurs nomment une mémoire musculaire, mémoire tellement puissante qu'elle se prolonge au delà de la mémoire purement motrice, purement neurologique, au point d'intégrer l'apport sexuel, émotif et culturel qu'a édifié la masculinité d'Orlando. Ainsi donc, lorsqu'elle devient physiologiquement une femme, Orlando commence à s'imprégner des comportements qu'on attend d'une femme sans perdre tout ce qu'elle a appris en tant qu'homme. Dans le processus, elle fusionne passé et présent, sexe et genre, et les mélange et les hybride de telle manière que ce qui s'en dégage est d'une espèce unique constituant même un genre en soi. On peut dire de l'interprétation de Huppert qu'elle fait ressortir ces processus d'hybridation, que l'hybridation soit considérée principalement au plan de l'esthétique, j'y reviendrai d'ailleurs sous peu, ou encore au plan thématique, c'est-à-dire, par le biais de l'objet de la production, à savoir Orlando en devenir d'Orlando-unique. Mais où que puisse se porter l'insistance analytique, sur l'esthétique de l'interprétation de Huppert — genre — ou sur le véhicule emprunté par cette esthétique — sexe — Orlando peut être tenu pour le modèle même de l'esthétique de Wilson. En fait, il semblerait que la symbiose en Orlando d'hybridation de genre et de sexe met en relief de façon exceptionnellement nette les principes, la signification et la portée de son *œuvre*.

Il est important d'observer, dans l'image, la lourde écharpe blanche tombant sur le torse de Huppert. Cet objet s'est détaché du plafond sous les yeux des spectateurs et avait été suspendu là — une sculpture dont la forme évoque étrangement la Victoire ailée de Samothrace. L'objet semble n'avoir d'autre but que d'être là, tout simplement. À ce moment, alors qu'on ne s'y attendait pas, il devient fonctionnel lorsque Huppert traverse le plateau et rentre dedans,

s'enfermant comme d'un coup sec à l'intérieur d'une armure. Le travail d'art, devenant tour à tour armure et vêtement, illustre comment les objets, dans la production, ont de multiples identités dont aucune ne les définit de façon concluante.

Plusieurs autres exemples pourront s'avérer utiles. Par exemple, dans la section Orlando-homme (qui correspond à la 1re partie du scénario de Pinckey et Wilson), une volée d'escalier devient une installation, une sculpture, un découpage noir illuminé par un énorme carré de lumière. Mais c'est également un siège aussi bien qu'une commode dont Huppert extrait de façon ostentatoire une chaussure, un poisson et une balle. En plus de créer une diversion avec les articles qu'elle exhibe, Huppert les utilise pour souligner des gestes ou prolonger un mouvement, comme cela se produit dans la danse. Les escaliers aussi deviennent plaisamment des partenaires lorsque, comme par magie, ils se mettent à la suivre, s'immobilisant en même temps qu'elle. Un amusant motif de danse analogue intervient dans la section Orlando-femme lorsqu'un mannequin sans tête habillé de velours glisse sur le plateau. À l'instar des escaliers, le mannequin est à la fois nombre de choses — symbole de la féminité à l'ère victorienne, sculpture, peinture, dessin animé. Il représente aussi un corps objet de désir lorsque, l'ayant jeté sur le plancher, Huppert l'enlace et le caresse. En chaque circonstance, qu'il s'agisse de l'écharpe, de l'escalier ou du mannequin, les motifs de mouvement esquissés par Huppert sont accompagnés de son monologue, sa voix se prêtant à un énorme éventail d'inflexions: sécheresse, ironie, tendresse lorsque, à bord du *Enamoured Lady*, elle superpose ses expériences en tant qu'homme à celles qu'elle est en train de vivre en tant que femme; une variété d'inflexions enjouées, pleines d'humour dans les scènes avec l'escalier; de désir, de frustration, d'exaspération, de douleur, de vide, et bien d'autres encore, lorsqu'elle «interagit» avec l'implacable squelette féminin qu'elle étreint comme une Autre elle-même.

Cependant, ni dans ces exemples ni ailleurs, Huppert n'est en quête d'un personnage, d'une impulsion psychologique intérieure ou de sa manifestation extérieure. Toutes ses énergies sont rassemblées pour attirer l'attention sur le jeu, aussi bien sur son exécution technique que sur sa qualité d'adaptation. Comme

le faisait remarquer Huppert dans l'entrevue que j'ai faite avec elle, elle n'était pas plus intéressée que Wilson par la «convention d'incarner des personnages». Ce qu'elle a trouvé de plus stimulant dans leur travail a été la faculté de pouvoir être «une personne existant sur le plateau» et, par voie de conséquence «d'être totalement et complètement moi-même». Huppert la comédienne pouvait s'adonner au «plaisir de jouer», son plaisir à l'égard de tout ce qui est *performatif* correspondant, je dirais, à l'esthétique de Wilson selon laquelle sa perception des acteurs en tant qu'interprètes (*performers*) — une catégorie artistique différente des acteurs — est ce qui compte le plus. La façon de voir de Wilson est historiquement liée à l'art de l'interprétation (*performance art*) tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années 1950, et particulièrement dans les années 1960. En outre, cela remonte plus loin en arrière, le transportant au delà des verts gazons du pays jusqu'en Allemagne et aux idées prônées par l'école Bauhaus des années 1920 et 1930 en matière d'interprétation. Sur cette dernière, on pourra trouver des détails dans *Performance Art: From Futurism to the Present* de RoseLee Goldberg, où elle fait remarquer, entre autres choses, que les expériences menées par Bauhaus eurent une incidence aux États-Unis à partir de 1933 au Black Mountain College de la Caroline du Nord¹. C'est ici que d'importantes figures des arts contemporains comme John Cage et Merce Cunningham jonglèrent d'abord avec les possibilités ouvertes par la transgression des frontières génériques de l'art du spectacle. La connexion Cage-Cunningham faisait partie d'une ambiance socioculturelle beaucoup plus vaste qui influait sur Wilson, pas nécessairement toujours consciemment, et alimentait son art. Son art est peut-être le dosage le plus concentré disponible aujourd'hui des multiples tendances qui se font jour sous les étiquettes aussi bien de *performance* que d'«arts mixtes» (*mixed media*) à partir des années 1950.

L'exécution performative de Huppert est profondément consciente et délibérée, ce qui explique pourquoi elle est capable de créer un sentiment de grande distance entre elle-même et ses spectateurs. Cette distance est une

¹ Thames and Hudson: Londres, 1988, p. 97-120 et spécialement p. 121-128 concernant Black Mountain College.

condition *sine qua non* de l'atmosphère solipsiste, onirique, rêveuse et hypnotique de l'ensemble. Et la distance procède aussi de la façon dont Huppert se sert de sa voix. Huppert ne vise pas à incarner un personnage. Non plus que sa voix ne recherche la signification des mots. Étant donné qu'elle ne se préoccupe pas de sémantique, non plus que Wilson, ses paroles ne constituent pas une interprétation textuelle. *Le* texte, qui est une entité problématique au meilleur des temps, et qui n'est probablement définissable que lorsque les interprètes le définissent, est le texte énoncé par Huppert. C'est *son* texte, un texte arrangé par l'interprète, qui se rapproche plus de l'artiste d'interprétation (*performance artist*) que de l'acteur conventionnel, et qui cherche, par-dessus tout, l'effet sonore d'un phrasé mélodieux, de changements de ton, d'une hauteur de voix, d'un rythme, d'une modulation et d'un débit, ainsi que des harmonies et dissonances. L'approche essentiellement musicale aux paroles met au premier plan les moyens de son instrument, qui est sa propre voix. Par ailleurs, cela nécessite un déplacement de la parole vers une sorte particulière d'élocution qui avoisine, ou plutôt qui copie non pas tant le chant lui-même que les mécanismes de celui-ci.

Le fait que ces mécanismes soient de la plus haute importance aide Huppert à structurer les trois segments de son interprétation — Orlando-homme, la section de l'ambassadeur, Orlando-femme — comme s'il s'agissait de passages d'une partition musicale. (Encore que, étant donné que la pièce se poursuit sans interruption, les pauses formelles entre les passages sont à peine perceptibles.) De même, elle est en mesure de mettre en lumière tel ou tel segment de chaque passage. En conséquence et tout à fait paradoxalement, elle crée une signification expressive, qu'il faut distinguer d'une signification sémantique, par le biais des mécanismes qu'elle déploie avec une étonnante virtuosité. Par exemple, dans le chassé-croisé de courtes séquences couvrant la section Orlando-homme, la voix de Huppert est profonde, lente et même pesante, donnant aux séquences une qualité lugubre. Lorsque plus loin dans la même section, Orlando regarde Sasha la fille-garçon patiner dans sa direction, la voix de Huppert accélère ou ralentit son débit, épouse la ligne d'une expression ou appuie sur un mot, polit sa diction ou lui assène un coup droit, savoure une consonne ou l'avale prestement — des techniques qui reviennent à maintes reprises tout au long de l'interprétation — produisant par ce moyen une panoplie de sons qui, en raison de leur apparente

gratuité, arrivent à véhiculer un sens d'émerveillement, d'exaltation, de mystère et d'étrangeté. Aucune d'elles n'articule nécessairement l'état émotionnel présumé d'Orlando. Non plus que les sons ne dessinent un paysage. Quand même, les sensations qu'ils évoquent donnent l'impression de «coller» au lieu et à l'occasion. Prenons un autre exemple, en l'occurrence, le moment de transition de la section dite de l'ambassadeur alors qu'Orlando devient une femme. Ici, Huppert explore les registres inférieurs de sa voix. Les sons cavernaux qu'elle tire du tréfonds d'elle-même au cours de la transformation changent abruptement de voie. Ce qui suit est une variété de sons dans les aigus, quelques-uns par le biais de modulations ironiques sur la condition liée au fait d'être femme, d'autres un peu plus que des bourdonnements, des roucoulements, des notes d'agrément pour enjoliver une composition. Ou encore, prenons la section femme, qui présente une particulière densité. Tout au long de cette dernière section, le contrôle de la respiration est d'une importance cruciale, que ce soit pour exécuter de puissants crescendos véhiculant l'angoisse et l'anxiété, ou pour culminer en un cri, comme cela se produit lorsque Orlando parle de mariages et d'alliances.

Quels que soient les exemples utilisés, ils relèvent d'une chorégraphie vocale rendue possible non seulement parce que la voix de Huppert loge dans son texte, grâce à quoi elle se l'approprie à volonté, mais aussi parce qu'elle loge entièrement dans son corps, ce qui lui permet de s'exprimer à la manière et au moment de son choix, et quelquefois apparemment à partir de sources autres que son diaphragme et sa gorge. L'illusion d'un déplacement du son, qui semble émaner d'autres parties de son corps, est renforcée par les microphones qu'on lui a agrafés. L'amplification fait en sorte que la voix de Huppert peut être projetée de divers endroits tels le plafond, ou le côté ou l'arrière de l'auditorium. Lorsque les microphones sont mis hors circuit, comme il arrive à l'occasion, le timbre ordinaire de sa voix tranche nettement sur son double amplifié. Cela aussi contribue à une configuration sonore complexe qui se plie à toute la dynamique du mouvement. La chorégraphie de la voix de Huppert est accentuée par ses pas et mouvements, c'est-à-dire, par ce qui a véritablement rapport à la danse. À cet égard, la qualité de son interprétation tient à sa gracieuse exécution de nombreuses variations sur un thème comme la façon de marcher — au surplus selon des lignes horizontales, verticales, en diagonale et en zigzag. Ce chassé-croisé de

mouvements est accentué par la façon dont la marche s'amorce et se termine aux diverses entrées et sorties de scène. La qualité de la danse est renforcée par des citations, une arabesque par ci, une attitude par là, et un développé quelque part ailleurs. La plupart de ces références au ballet sont faites en plaisantant. Courses, sauts, balancements, tourbillons, petits bonds, culbutes, dandinements, et plus important, leur enchaînement en cours d'interprétation ressortissent à une terminologie de la danse. Il y a pléthore d'autres allusions. Ici Huppert pointe un orteil, là elle cambre le dos. Autre part elle esquisse une pose. Et Huppert parle, à travers tout cela. Corps et voix sont inséparables. On pourrait en dire tout autant du rôle joué par les effets de lumière. Barres, carrés et rectangles — noirs, blancs ou de couleurs qui changent graduellement ou qui se fondent — semblent venir se jeter devant la vue (lorsqu'ils sont énormes) ou disparaître en fondu. Maintenant images, maintenant monuments, leurs changements rythmiques sont partie intégrante de la danse.

L'interférence mutuelle entre plasticité et supports visuels a sûrement quelque chose à voir avec l'expérience acquise par Wilson auprès du chorégraphe Alwin Nikolaï. Sans aucun doute, Nikolaï espéra, en toute modestie, que «quelque chose [avait] déteint» sur Wilson au cours de l'année — 1964 — qu'il avait passée avec son groupe². Les étroits rapports de Wilson avec le monde de la danse, dont quelques figures de premier plan devinrent ses collaborateurs (par exemple Lucinda Childs, remarquablement dans *Einstein on the Beach*) favorisèrent son affinité avec les façons de faire des danseurs avant-gardistes. Leur engagement envers le minimalisme, la répétition, le rigoureux contrôle musculaire et émotionnel et une présentation dégagée — entre autres principes — guide sa conception du *jeu* de l'acteur *per se*. Huppert, encore qu'elle soit discrètement dirigée par Wilson (et une intervention discrète qu'on assimile souvent à de la non-intervention, est également une caractéristique de la nouvelle danse), trouve cette conception sympathique puisqu'elle lui donne l'occasion, ainsi que nous l'avons entendue le dire elle-même, de jouer en qualité d'actrice

² La citation est de Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group: New York, 1989, p. 290.

son propre personnage. Et *ceci*, cette focalisation sur l'interprète d'une représentation plutôt que sur l'interprète d'un personnage ou d'un rôle est chevillée à la nouvelle danse. Et elle l'est tout autant au cœur de l'art de l'interprétation envers lequel, de toute façon, je ne crains pas de l'affirmer, la nouvelle danse est redevable³.

Tournons maintenant notre regard vers Diana Soviero en train de jouer Cio-Cio-San, alias Madama Butterfly, alias *Madame* Butterfly lorsque l'opéra traverse les Alpes. Avant que Puccini ne l'immortalise, elle était Madame Chrysanthème de Pierre Loti. Le roman de Pierre Loti fut retravaillé par John Luther Long sous le titre de *Madame Butterfly* qui, à son tour, inspira la pièce de même titre de David Belasco (1900). Celle-ci fut alors utilisée par Luigi et Giuseppe Giacosa, qui écrivirent le libretto de l'opéra de Puccini (1904). Wilson ne tient aucun compte des incrustations interculturelles qui sont venues se greffer sur l'œuvre du seul fait de ses pérégrinations à travers le globe. Il est tout aussi indifférent aux nuances culturelles qui lui sont inhérentes. Celles-ci tournent principalement autour de la transgression par Cio-Cio-San d'une loi religieuse-patriarcale lorsqu'elle épouse l'Américain Pinkerton, embrasse le christianisme, donne un fils à Pinkerton et lui reste fidèle après avoir éconduit un soupirant japonais. Non plus que le fait que *Madame Butterfly* soit une œuvre *musicale* ne constitue le motif principal de sa mise en scène. Après tout, non seulement Wilson avait-il monté d'autres opéras avant celui-là, mais l'intégralité de sa production gravite autour de l'opéra. Wilson, qui plus est, se permet une légère roublardise en se référant à l'«opéra» comme à la racine latine du mot «œuvres», et en prétendant

³ Ma remarque sur la non-intervention me rappelle l'excellent article d'Erika Fischer-Lichte dans lequel elle fait référence à la suppression de différence et de hiérarchie dans l'esthétique de Wilson. Un rapport de discrète intervention/non-intervention entre acteur et directeur en serait un non hiérarchique, «donnant carte blanche» à l'acteur, au sens où l'entend Huppert. Voir «Between Difference and Indifference: Marianne Hoppe» in Robert Wilson's *Lear* in Laurence Selenick, ed., *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England: Hanovre et Londres, 1992, p.86-98. Les citations de mon entrevue avec Huppert sont extraites d'une partie inédite de celle-ci. La partie publiée est contenue dans mon article «Isabelle Huppert devient Orlando», *Theatre Forum* 6, 1995, p. 69-75.

qu'il s'agit là du terme exact pour désigner ce qu'il nomme ses «œuvres pour le théâtre»⁴. En ce sens, *Orlando* est aussi un opéra.

Loin de nous l'idée d'insinuer que Wilson ne s'intéresse pas à la musique de Puccini. Disons qu'il n'est tout simplement pas friand des parades d'émotion de l'opéra traditionnel aux plans musical et théâtral, et vise à en atténuer les excès pour l'ajuster à son idéal de frugalité. Le subterfuge, lorsqu'on a affaire à une musique aussi riche et voluptueuse que celle de Puccini, c'est de la laisser se débrouiller toute seule: la confier au chef d'orchestre et aux musiciens qui s'acquittent de leur tâche comme le font tous les autres collaborateurs — chorégraphe, éclairagiste, créateur de costumes — pendant que les chanteurs chantent-jouent conformément à des exigences qui ont très peu à voir avec le grand opéra, alors même qu'ils ont tout à voir avec une élocution achevée. En outre, les exigences de Wilson à l'égard de l'opéra classique commandent une coordination absolue entre voix et mouvement, à tel point que voix et mouvement s'inscrivent dans le même continuum, comme partie intégrante de la même ligne continue. (D'où le trait d'union de l'expression «corps dansant-chantant» dans le titre qui coiffe ma présentation.) Ce déroulement continu fait fond, dans *Madame Butterfly*, sur la clarté primitive de son histoire. Encore que Wilson, contrairement, disons, à Peter Brook, n'est pas en quête d'un théâtre narratif. Le conte de Cio-Cio-San est d'une importance centrale parce que son histoire, tout comme celle d'*Orlando*, est le véhicule pour les interprètes ainsi que je les ai définis plus haut, leur permettant de tirer au maximum avantage de leurs habiletés. Chez Wilson, les interprètes règnent en maîtres absolus. Ceci semble contradictoire, compte tenu du style impersonnel et froid de leur *jeu*. Diana Soviero le qualifie d'«introverti». Néanmoins, les interprètes chez Wilson tiennent le haut du pavé. Ce qui pourrait n'être pas loin, somme toute, du prestige accordé aux vedettes par l'opéra traditionnel!

Dans son ensemble, la sémiotique physique de Soviero donne à entendre que Cio-Cio-San a fait un long cheminement au tréfonds d'elle-même au cours de la

⁴ Laurence Shyer, *op. cit.* p. xx.

nuit, la veille ayant été pour la chanteuse un exercice extrêmement astreignant en termes d'émotion intensément ressentie, intensément concentrée et intensément contrôlée. C'est précisément parce que les émotions sont contenues, et même se voient refuser toute gratification, qu'elles risquent de faire une brèche dans la surface imperturbable de la production dans son ensemble. Bien sûr, ce jeu de stratégie de la corde raide exacerbe délibérément les contradictions sur lesquelles repose la production toute entière: contradiction entre une partition somptueuse et une scénographie spartiate; entre le lyrisme de la musique et le prosaïsme géométrique du plateau; entre la charge émotionnelle du chant, alias le dépouillement des gestes; entre l'expérience profondément ressentie d'un rôle en titre, particulièrement de la part de Soviero, et sa figuration discrète, presque froide; et, pas le moins du monde la dernière, la contradiction entre une apparente dénégation de force d'expression et la puissance accumulée de ce qu'on pourrait appeler une force vive souterraine de sensation qui culmine, encore subrepticement, en cette force *implosive* plutôt qu'*explosive* de la fin de la représentation. Lorsque j'ai discuté avec Soviero de ce que je percevais comme étant la contradiction fondamentale de l'œuvre, à savoir celle qui existe entre les directions musicale et scénique, elle a fait des commentaires sur la façon dont elle tentait de «faire vocalement des choses qui animent la scène, colorent ma voix, colorent mon timbre. Je le fais normalement en cours de représentation, mais je ne me sens pas contrainte, entravée», comme c'est ici le cas. Wilson, ainsi que le faisait observer Soviero, exigeait que l'émotion vienne de l'intérieur, et qu'elle soit ressentie mais non *visualisée* de l'extérieur. Sa remarque aide à expliquer pourquoi la retenue dans les gestes et dans la voix vont comme un gant à une main et pourquoi Soviero, notablement parmi les chanteurs, a dû mettre au point des techniques au moyen desquelles corps et voix se fusionnaient pour s'acquitter de la tâche horriblement difficile de communiquer invisiblement une émotion invisible.

Le but poursuivi lui interdisait de projeter sa voix comme elle avait accoutumé de le faire dans des productions plus démonstratives et expansives. Une de ses plus importantes inventions avait trait à ce qu'elle décrit comme un «cylindre phonatoire». Elle pratiquait dans une position où elle devait garder le torse et le cou raide, ses bras recourbés en un cercle devant elle, et tenus plutôt

disgracieusement les coudes en l'air. Elle tournait ce cylindre imaginaire et songeait: «Ne t'aventure pas à l'extérieur de tes bras, Diana. Ne remplis pas l'espace de ta voix. Chante ici, et tu rempliras ceci avec du son, ce son va exploser au-dessus de ta tête et ils [les spectateurs] ne pourront faire autrement que de le sentir». Vous pouvez voir dans la posture de Soviero les restes du cylindre. Ses bras ont cessé de retenir un espace arrondi, mais, même repliés comme ils le sont, il est possible d'imaginer comment ils s'étaient éloignés de la forme cylindrique tant les épaules relevées donnent l'impression qu'ils pourraient encore y toucher. L'«invisible» émotion, à ce moment, doit, par-dessus tout, être *audible* et être entendue distinctement au point de devancer toute manifestation visuelle.

Tout de même, l'aspect extérieur de la représentation fait partie intégrante de son impact sur les spectateurs. Vous remarquez que l'intense tranquillité générée par la manière dont Soviero tient la pose ne donne absolument pas une impression d'inertie. Non plus, d'ailleurs, que ses mains. Ici les doigts de ses mains sont fermés. Les paumes sont ordinairement plus décontractées et ses doigts ouverts. Toutes ces images sont extraites de la longue scène du mariage au premier acte et, comme vous pouvez l'observer, les mains sont de façon significative partie intégrante de la composition visuelle de l'ensemble. Ce qui est frappant, en ce qui nous concerne, est que ces mains dessinent du mouvement dans l'air, suggérant à certains moments les danses de l'Égypte antique, le Kabuki ou le butch contemporain, et nombre de gestes des danses modernes et nouvelles, y compris des versions postmodernistes des dernières, qui évoquent les noms de Nijinski, Isadora Duncan, Martha Graham et, à ce moment, Yvonne Rainer, Paul Taylor et, comme on pourrait s'y attendre, Alwin Nikolaïa aussi bien que Lucinda Childs. De même, il existe une tension, dans toutes ces danses auxquelles il est fait allusion, entre le mouvement et son achèvement dans une pose. L'idée chez Wilson, du moins selon mon interprétation, est de faire en sorte que l'immobilité semble être en instance de mouvement, et vice-versa.

Dans le cas de Soviero, le rapport de la main à la ligne, au mouvement, au chant est particulièrement marqué, étant donné qu'elle a pour ainsi dire sur les épaules la responsabilité de l'opéra. À plusieurs reprises, au premier acte, elle

chante une jambe soulevée de terre, comme si elle descendait un escalier. Ce qui exige un contrôle absolu de son corps, de sa respiration, de son équilibre et de son timbre en concert. Comme le fait remarquer Soviero: «Si je ne maîtrisais pas mon corps, tout se serait écroulé aussitôt que j'aurais commencé à chanter.» Le contrôle en cause est tout à fait évident lorsqu'elle se déplace à travers le plateau, au début de la scène du mariage, avant de se diriger vers le bas à l'avant du plateau dans le même mouvement lent. Ici on voit son visage de profil. Plus souvent qu'autrement, cependant, sa tête est maintenue en diagonale, ce qui veut dire qu'elle ne regarde presque jamais l'autre protagoniste avec qui elle chante. La séquence qui clôt la scène du mariage est typique à cet égard. Le duo Cio-Cio-San et Pinkerton, avec ses pures harmonies et sa longue ligne mélodique, est chanté d'une manière hautement stylisée, la répétition de certains gestes clefs de la production faisant grand effet: la main en coupe, les doigts éloquents, les bras anguleux, les têtes légèrement inclinées et, bien sûr, les diagonales évoquées plus haut, sans parler du mouvement des yeux que les principaux interprètes, en particulier, jettent fréquemment vers le bas tout au long de la représentation.

Ligne diagonale et regard indirect sont liés, comme le voient très bien les spectateurs. Ce qu'ils ne peuvent voir, c'est la façon dont tout cela s'organise depuis l'arrière du plateau. Soviero explique que les interprètes devaient se tenir en diagonale plutôt que, disons, en parallèle les uns par rapport aux autres, de sorte que les 450 ampoules disposées sur les côtés et le dessus ne projettent aucune ombre. Elle signale avec raison que «l'éclairage est une des choses les plus importantes dans le spectacle». En effet, son extraordinaire translucidité semble libérer l'espace — ceci dans une aire totalement désencombrée, de toute façon — l'abandonnant entièrement à la danse-chant dont les lignes sont totalement exposées à la lumière, virginale pour l'œil et pour l'oreille, et tout aussi propres et claires lorsque de multiples et subtiles ombres et nuances en envahissent la blancheur. Soviero poursuit en expliquant que, étant donné que Wilson ne souhaitait aucune manifestation d'expression, il voulait qu'elle écoute par le côté de son visage «et ne regarde qui que ce soit dans les yeux sur le plateau». Plus loin dans notre discussion elle note qu'elle devait écouter avec son doigt:

Vous pouvez être en train de parler et moi en train de vous écouter, et je n'ai pas à vous lancer un «hein?» C'est ce que Bob ne voulait pas. Il ne voulait pas que je lui lance un «Qu'est-ce que vous avez dit?» [Soviero mime cette question par des gestes d'écoute et de demande.] Il voulait que je crée de l'espace.

Ces préceptes d'interprétation commandent le recours à des solutions d'ordre technologique comme les centaines d'ampoules mentionnées par Soviero, ou encore les douze ou treize caméras de télévision disposées dans les coulisses de sorte que les chanteurs qui, comme Soviero, ne «devaient pas regarder devant» puissent voir le chef d'orchestre de côté et ne pas perdre le rythme. Les moniteurs étaient requis pour régler les problèmes occasionnés par l'esthétique du détournement — de ligne, d'écoute et de regard⁵.

Mon dernier point concerne le travestisme dans la production, qui est tout à fait perceptible dans la scène du mariage. Il en est ainsi parce que le chœur masculin est regroupé ensemble et que la densité visuelle créée par leurs vêtements, qui sont semblables à ceux que portent les femmes, commande l'attention. Le travestisme attire le regard d'autant plus du fait que plusieurs hommes portent des copies exactes des robes qu'arbore Cio-Cio-San. L'effet est rehaussé, d'une part, par le maquillage nettement «féminin» de ces hommes. Il est toutefois sapé et même jeté bas, d'autre part, par le corps éminemment «masculin» des hommes dont la poitrine velue est exposée — par ailleurs en violent contraste avec leur costume «féminisé» et leur longue chevelure attachée en queue de cheval. Il y a ici, bien sûr, une référence culturelle spécifique, une référence à l'*onnagata* ou travesti de l'histoire du théâtre japonais. Cependant, indépendamment de telles allusions culturelles, il y a l'hybridation implicite dans la féminisation des hommes. En d'autres termes, la production n'est pas en quête d'une neutralisation du sexe ou de sa transcendance en androgynie mais, comme

⁵ Pour l'entrevue intégrale avec Soviero et une analyse beaucoup plus détaillée de la production, voir mes articles «On Playing *Butterfly*» et «On *Butterfly* and Men: Robert Wilson Directs Diana Soviero at the Paris Opera», *New Theatre Quarterly*, vol. XI, n° 41, p. 12-16 et p. 3-11 respectivement.

dans *Orlando*, des genres masculin et féminin fusionnés en un seul. Ce qu'on pourrait nommer le principe Orlando dans *Madame Butterfly* n'est manifesté ni dans l'intrigue de l'opéra, ni dans le sommaire de la production. Il apparaît dans l'organisation esthétique de l'œuvre, où le processus de mêler et fusionner les genres absorbe le fusionnement des sexes et ouvre la voie à un type particulier de théâtre qui, pour toute l'absorption propre à Wilson des formes d'art pratiquées et interprétées par d'autres — et en fait à cause de cela — est propre au seul Wilson.