

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

JOHANNY BERT ARTISTE ASSOCIÉ À LA COMÉDIE DE CLERMONT-FERRAND
SCÈNE NATIONALE

DÉVASTÉ



RÉSIDENCE DE CRÉATION DU 18 SEPT. AU 4 OCT. 2017
REPRÉSENTATIONS DU 5 AU 13 OCTOBRE

*La Comédie
de Clermont
Ferrand
Scène nationale*

SOMMAIRE

AVANT LA REPRÉSENTATION

- « Signe ton corps »
une préparation sensorielle
par la pratique théâtrale

- La langue des signes
Emmanuelle Laborit, la
double raison d'un combat

- Entrer dans l'univers
esthétique de Johnny Bert

- Entretien
avec Johnny Bert

DOSSIERS

- La langue des signes,
la culture sourde et
International Visual Theatre

- Corpographie de la
chanteuse: La diva, la
chanteuse 3D, la Mutante et
la Métastar...

APRÈS LA REPRÉSENTATION PISTES POUR UNE ANALYSE DU SPECTACLE

DISTRIBUTION

DÉVASTE-MOI
CRÉATION 2017
EN RÉSIDENCE
À CLERMONT-FERRAND
18 SEPTEMBRE-4 OCTOBRE

MISE EN SCÈNE
JOHANNY BERT

ARRANGEMENTS
THE DELANO ORCHESTRA

REGARD CHORÉGRAPHIQUE
YAN RABALLAND

DRAMATURGIE
ALEXANDRA LAZARESCOU

AVEC
COMÉDIENNE CHANSIGNE
EMMANUELLE LABORIT

COPRODUCTION
LA COMÉDIE DE CLERMONT-FD

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
DÉVASTE-MOI
JEAN-LOUIS FERNANDEZ

COMMENT UTILISER CE DOSSIER ?

Du spectateur savant au spectateur actif.

Ce dossier concerne la préparation de vos élèves à la représentation de *Dévaste-moi*.

Il ne s'agit pas de fabriquer des spectateurs savants mais des spectateurs actifs. Les activités proposées visent à construire des questionnements, à accompagner vos élèves à comprendre les enjeux artistiques du spectacle pour qu'ils vivent de manière plus active, plus investie et plus sensible le temps présent de la représentation.

Une promenade interdisciplinaire et libre pour tous les niveaux.

Il n'y a pas de progression calculée ni didactique. Vous êtes libres, en fonction de la réalité de vos élèves, de vos objectifs et ambitions, de puiser librement dans les exercices proposés. Vous trouverez dans ce dossier un entretien avec Johanny Bert, des textes variés, des liens vidéo, des activités de plateau et de lecture d'images à faire réaliser en classe à vos élèves ainsi que des commentaires et analyses qui - avant de leur être soumis - vous sont prioritairement adressés.

FICHE PÉDAGOGIQUE

Objets d'études

- Le corps. Le corps des femmes. Corps social, corps objet, corps aimé, malmené, standardisé, botoxé, érotisé, fragmenté, corps transgressif, revendicatif, explosif, politique, poétique, lyrique, identitaire...
- La chanson française et le corps des chanteuses.
- Les écritures de plateau – Le Théâtre dédoublé – l'inspiration marionnettique.
- Langue des signes, la culture sourde et ses expressions théâtrales.
- IVT.
- La quête et la connaissance de soi.

Indisciplines en :

Littérature, théâtre, arts plastiques, arts visuels, musique, linguistique, philosophie, sciences humaines et sociales.

Âge conseillé : dès 14-15 ans.

Genre : Tour de chant pour entendants et non entendants.

Forme : Rencontre inédite entre une actrice sourde, un metteur en scène marionnettiste, un chorégraphe, un groupe de musique et le plus grand répertoire de chansons sur les femmes.

Durée approximative : 1 heure

AVANT LA REPRÉSENTATION

« SIGNE TON CORPS » UNE PRÉPARATION SENSORIELLE PAR LA PRATIQUE THÉÂTRALE.

La langue des signes est une langue à part entière. Il n'est pas question ici d'en proposer l'initiation qui n'est pas nécessaire pour comprendre et approcher l'univers de « Dévaste-moi ». Le parti-pris de cette première partie est de rendre les élèves plus sensibles au spectacle en leur proposant une réflexion pratique sur leurs sens. Comment réagir quand je suis privé de la vue, de l'ouïe, de la voix ? De quelles ressources sensorielles disposer ? Comment faire pour communiquer lorsque je ne dispose plus de ma voix mais seulement de mon corps ?

Voici quelques exercices de théâtre qui permettent d'explorer de manière dissociée les capacités de nos sens. Ils sont progressifs, faciles à réaliser et faire réaliser sans expérience théâtrale particulière. Tous – sauf le 1 et 2 – peuvent être proposés à la fois aux entendants et non entendants.

*La série d'exercices proposés s'appuie sur une progression signalée par des astérisques, * FACILE / ** MOYEN / *** DIFFICILE.*

POUR COMMENCER * FACILE

Se servir de cette citation de Roland Barthes pour échanger avec les élèves sur le langage du corps dans ses différents aspects : corps social, corps privé, corps sexué etc..

*« Ce que cache mon langage,
mon corps le dit. »
Roland Barthes,
Fragment d'un discours amoureux*

Pratiquer. Expérimenter.

1. « COMME ON ENTEND LA MER DANS LES COQUILLAGES... » * FACILE

Enjeu : Se mettre à l'écoute de tous ses sens. Cet exercice est extrait des pratiques de relaxation et de méditation de pleine conscience. Contrairement aux idées reçues, la méditation est une activité laïque qui permet simplement d'apprendre à ne pas se laisser envahir par son mental, à lâcher prise en se concentrant sur l'instant présent. La méditation n'est rien d'autre qu'une attention portée à tous nos sens, en commençant par le souffle, les contacts du corps avec le sol par exemple, mais aussi les sons perceptibles alentour, les odeurs qui permettent de se relier à la pleine conscience de soi et de l'instant présent.

Voici deux exemples en ligne gratuits :

- <https://www.petitbambou.com/>

• André <https://www.youtube.com/watch?v=imelo3DmxEY>

Conseil: cet exercice peut se pratiquer à différents moments d'une séance, soit au tout début si le groupe est agité, pour l'aider à rentrer dans la concentration, soit entre deux exercices dynamiques. Dans ce dernier cas, il aidera les élèves à se recentrer sur eux-mêmes et s'apaiser.

2. L'OUÏE - Le paravent. Exercice proposé par JOHANNY Bert * FACILE

Énoncé: Un groupe d'élèves se cachent derrière un paravent (ou derrière une cloison) qui laisse passer clairement les sons. Un autre groupe d'élèves à l'aide d'objets produit une série de sons (un son associé à un objet) puis dispose l'objet dans l'espace. Le groupe sort du paravent et de mémoire doit associer les objets aux sons pour essayer de recomposer la séquence sonore.

Enjeu: Dans le contexte de préparation à *Dévaste-moi*, cet exercice est très formateur pour comprendre à quel point notre relation aux sons est liée à la vue et à la mémoire visuelle. Fabriquer un son déconnecté de la vue de sa source fabrique très vite en nous une forme de curiosité, parfois de stress, liés à l'inconnu. On reconnaît sans les voir des bruits de marteaux-piqueurs dans la rue d'à côté, celui d'un briquet qu'on allume, les pleurs d'un enfant. En revanche, une casserole frappée contre une cloison, un stylo martelé contre une vitre sont beaucoup plus difficiles à identifier quand on ne les voit pas directement.

Conseils: Pour commencer, ne pas proposer plus de 3 ou 4 sons/objets. L'exercice peut se complexifier par la suite une fois que les élèves ont bien pris en main la pratique.

3. LA VUE. La vue de mes mains. ** MOYEN

Énoncé: Les élèves sont deux par deux. Un aveugle, un voyant. Dans un espace vide assez grand, on demande aux aveugles de se laisser guider par les voyants (le voyant dirige l'aveugle en le tenant par l'épaule). Une fois la confiance installée, on peut varier les vitesses (petites courses), le sens (marche arrière, avant); on peut ajouter des obstacles dans l'espace dans lequel l'aveugle pourra prendre place, (debout sur une chaise, couché sous un banc, ou enlaçant des éléments de mobiliers ou d'objets).

Enjeu: Très vite les élèves s'aperçoivent que pour évoluer dans l'espace, ils doivent lâcher prise et entrer en confiance avec leur partenaire. La perte de la vue rend hypersensible le sens du toucher. Le contact avec le partenaire n'est plus une menace, une peur de toucher ou d'être touché mais au contraire la condition hypersensible d'une confiance que seules garantissent l'écoute et le lâcher prise.

4. LE TOUCHER. ** MOYEN

Énoncé: Ce dernier exercice s'appuie sur sa préparation par le précédent, «la vue de mes mains». Dans un environnement musical doux et apaisant, on demande aux élèves, yeux bandés, deux par deux, de pratiquer une série de contacts corporels sur le mode d'un contact glissé/caressé.

Enjeu: L'objectif de cet exercice est d'entrer en écoute sensible avec le corps du partenaire, d'appréhender à faire tomber le corps social, le tabou de son corps et du corps de l'autre. Cet exercice, salutaire pour commencer la pratique théâtrale, exige simplement de venir en fin d'échauffement. Mené avec patience et confiance, il déjoue beaucoup de clichés que nous avons sur le corps réputé intouchable des adolescents. Il s'appuie sur le ressenti plus que sur le contact.

Conseil: Voici la proposition d'une séquence qui fonctionne: paume de main contre paume de main // paume avant bras coude // coude bras épaule // épaule omoplate haut du dos // haut du dos // tête // front // (on repart vers le bas) // front tête // épaules hanches // hanche cuisse // cuisse genou // genou cheville // cheville orteil.

Clôture de l'exercice: face à face/paume paume/ouvrez les yeux.

5. LE QUIZ D'EMMANUELLE LABORIT * FACILE

<https://www.youtube.com/watch?v=z7OkIGMjS4>

Regarder le teaser de *Dévaste-moi* puis essayer de repérer les types de gestes et expressions qu'utilise Emmanuelle Laborit pour caractériser les artistes.

La première identification commence souvent par la coiffure. Suivent, la posture (les mains croisées sur le torse d'Édith Piaf), l'expression du visage (Le strabisme de Dalida), le mime d'un objet caractéristique (Birkin et sa tasse de thé anglais, l'alliance de Sylvie Vartan, le fil de Camille) et l'utilisation de la langue des signes. Pour Gossip, Emmanuelle Laborit mime le corps corpulent de la chanteuse puis signe son prénom.

Sur le modèle du quizz et à la manière d'Emmanuelle Laborit, on pourra demander aux élèves de mimer les chanteurs/chanteuses de leur choix.



6. LE JEU DE LA PANTOMIME BLANCHE D'APRÈS JACQUES LECOQ. ** MOYEN

«Pantomime blanche. Ce terme est emprunté aux pantomimes d'époque dans lesquelles jouait un Pierrot.

Parmi toutes les formes de pantomimes, celle-ci se limite à faire des gestes pour traduire des mots. Cette technique utilise principalement des gestes de mains, portés par des attitudes de corps. Elle impose inévitablement une syntaxe différente de celle du langage parlé.»

Jacques Lecoq, *Le corps poétique*.

Pour commencer à faire appréhender ce type élémentaire de la pantomime, on peut proposer aux élèves de tester le même exemple que celui que Jacques Lecoq donne à ses étudiants : « Tu es jolie, viens avec moi, nous irons nager » qui par le jeu pantomimique deviendra de façon obligée quelque chose comme : « Toi et moi...toi jolie, aller ensemble... nager... là-bas. » On pourra proposer une série de phrases élémentaires de ce type afin de faire pratiquer cette logique différente de construction de la phrase qui oblige d'une part à une clarification, d'autre part une économie et une précision de ce que l'on veut dire.

Faire choisir un vers de chanson de leur choix en pensant à cette contrainte. Nous proposons ici quelques pistes :

- « Je fume la pipe et je mange des fleurs » (Brigitte Fontaine – J'suis décadente)
- « J'ai les coudes qui s'dessouvent / J'ai les seins sous l'bassin. » (Gaston Ouvrard – Je ne suis pas bien portant)
- « Je me fais chatouiller le bijou » (Colette Renard – Les Nuits d'une demoiselle)
- « Si tu ne m'aimes pas je t'aime, et si je t'aime, prends garde à toi. » (Opéra *Carmen*)

7. D'APRÈS NELKEN « THE MAN I LOVE » DE PINA BAUSCH *** DIFFICILE – UNE SUGGESTION DE YAN RABALLAND.

<https://www.youtube.com/watch?v=C1rRR48s5As>



Enjeu : Dans *Nelken*, la chorégraphe Pina Bausch a exploré les liens entre chansons/ danse/et langue des signes.

On peut travailler une courte séquence avec les élèves pour parvenir à une phrase chorégraphique courte, bâtie sur un refrain célèbre. Cet exercice réalisé de manière collective implique un grand travail de coordination, d'écoute et de concentration collective.

Conseils : D'abord faire chercher chaque geste individuellement ; faire travailler sur son amplification ; en général on s'accorde ensemble pour reconnaître le geste qui fait sens pour tous ; faire travailler le groupe à sa reconnaissance, mémorisation et interprétation collective. Passez à l'expérimentation du geste suivant. Pour un travail d'initiation une phrase chorégraphique à 5-6 gestes est déjà très ambitieux.

Suggestions de chansons :

1. Refrain : « Un jour mon prince viendra »
2. Édith Piaf : « La vie en Rose »
3. Spécial Bac Théâtre. « Les noces de Figaro » - L'air de Chérubin – « non so piu cosa son cosa faccio » – <https://www.youtube.com/watch?v=Aj9UERvIQ6s>

8. PROPOSITION D'IVT INTERNATIONAL VISUAL THEATRE. ** MOYEN

Enjeu: Il ne s'agira pas ici de travailler directement avec la langue des signes mais de faire une première initiation sur le théâtre gestuel et de prendre conscience de la capacité du corps à pouvoir exprimer du sens et des messages.

Conseils: À partir d'extraits de chanson du répertoire du spectacle, chacun est invité à proposer aux autres un récit en geste de cet extrait. L'enjeu est de pouvoir voir plusieurs propositions d'une même chanson pour voir différentes interprétations.

Suggestions d'extraits de chansons:

Magali Noël, Fais-moi mal Johnny de Boris Vian

Il s'est levé à mon approche,
Debout, il était plus petit
Je me suis dit : « C'est dans la poche,
Ce mignon-là, c'est pour mon lit ! »
Il m'arrivait jusqu'à l'épaule
Mais il était râblé comme tout
Il m'a suivie jusqu'à ma piaule
Et j'ai crié vas-y mon loup !
Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny,
Envoie-moi au ciel Zoum !
Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny,
Moi j'aime l'amour qui fait boum !

Brigitte Fontaine, La Côtelette

Je suis un fanfreluche
Un p'tit chien en peluche
Je suis une fleur en pot
Je suis un bibelot
Je suis un bilboquet
Rien qu'un petit jouet
Je suis la femme...
Je ne pens' pas avec ma tête
Qui sert à la décoration
Je n'ai pas d'âm>jsuis comme un' bête
D'abord j'ai les cheveux trop longs
Mes ongles c'est pas pour griffer
C'est pour y mettre du vernis
L'oreill' c'est pas pour écouter
Pour les connaisseurs c'est un fruit

Bashung, Malaxe

Entre tes doigts l'argile prend forme
L'homme de demain sera hors norme
Un peu de glaise avant la fournaise
Qui me durcira
Je n'étais q'une ébauche au pied de la falaise
Un extrait de roche sous l'éboulis
Dans ma cité lacustre à broyer des fadaises.
Malaxe,

Le cœur de l'automate
Malaxe, Malaxe,
Les omoplates
Malaxe, le thorax
Issu de toi
Issue de moi
On s'est hissés sur un piédestal
Et du haut de nous deux on a vu
Et du haut de nous deux on a vu

LA LANGUE DES SIGNES, EMMANUELLE LABORIT : LA DOUBLE RAISON D'UN COMBAT.

Faire lire les extraits des textes ci-dessous, afin de faire discerner de manière sensible et intuitive les différences et liens entre langue des signes et langage artistique (mime /pantomime).

En prolongement, on pourra donner à lire le court dossier sur la langue des signes, la culture sourde et l'IVT.

TEXTE 1. EMMANUELLE LABORIT, LE CRI DE LA MOUETTE.

«L'histoire des sourds est une longue histoire de combat. Quand, en 1620, un moine espagnol a inventé les rudiments de la langue des signes, que l'abbé de l'Épée l'a développée plus tard, ils ne se doutaient pas que le formidable espoir qu'ils avaient donné au monde des sourds allait s'éteindre brutalement. L'abbé avait fondé un institut spécialisé dans l'éducation des sourds. Au XVIII^e siècle, sa renommée fut si grande, que le roi Louis XVI vint admirer son enseignement. C'était une révolution, toute l'Europe s'y intéressait. Au XIX^e siècle, c'est l'interdit officiel. La «mimique», ainsi qu'on l'appelle, doit disparaître des écoles. Refusée, parce qu'indécente et empêchant soi-disant les sourds de parler. Écartée parce que cataloguée comme «langue de singe». On a ainsi obligé les enfants à articuler des sons qu'ils n'avaient jamais entendus et n'entendraient jamais. On a fait d'eux des sous-développés. Médecins, éducateurs, églises, le monde des entendants s'est uni avec une violence incroyable contre nous. Seule la parole était reine. Il a fallu attendre le décret de janvier 1991 pour que l'interdiction soit levée. Pour que les parents aient le choix du bilinguisme pour leurs enfants. Un choix important, car il permet à l'enfant sourd d'avoir sa propre langue, de se développer psychologiquement, et aussi de communiquer en français oral ou écrit avec les autres. Il s'était écoulé un siècle de ce que j'appelle un terrorisme culturel de la part des entendants. Alors que pendant ce temps, aux États-Unis par exemple, la langue des signes était un droit et devenait une véritable culture à part entière.»

Emmanuelle Laborit, *Le Cri de la mouette*, 1993, rééd. Livre de Poche 2013.

TEXTE 2. JACQUES LECOQ, LE CORPS POÉTIQUE.

«Dans la pantomime, les gestes remplacent les mots. Là où nous utiliserons un mot dans la parole, il nous faut utiliser le geste pour signifier dans la pantomime. Ce langage a pour origine le théâtre de foire où il fallait se faire comprendre dans un environnement très bruyant, mais surtout l'interdiction qui avait été faite aux comédiens italiens de parler, pour ne pas concurrencer la Comédie Française. La pantomime est née d'une contrainte, comme cela existe dans les prisons lorsque les détenus communiquent par gestes, ou encore à la Bourse aujourd'hui.»

Jacques Lecoq, *Le Corps Poétique*, Actes sud-papiers, 1997.

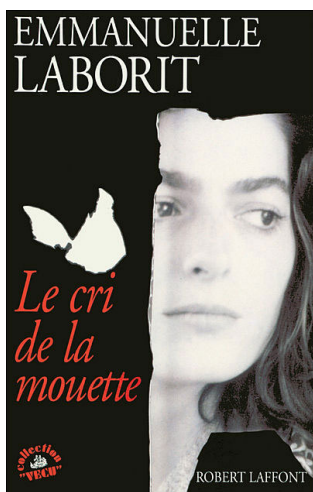
TEXTE 3. DANIEL LEMAHIEU, LA VOIX DE LA MAIN.

« À force de ressasser les messages d'information vides de sens, nous nous sommes déshabitués à la force des mots. Nos paroles sont mortes ? Et nos mots des bouteilles balancées dans les mers polluées de nos indifférences. La langue des mains peut-elle devenir le nouvel étendard d'un théâtre combattant ? Peut-être. À condition que les images produites par ces langues de mains nous touchent de l'intérieur comme à l'extérieur de nos têtes et de nos corps, fatigués d'être détournés et retournés par des messages qui n'ont ni sens dessus, ni sens dessous. Paroles mortes ou voix de la main ? Le chemin est tracé. »

Daniel Lemahieu, « La Voix de la main », in *Le Théâtre dédoublé*, Alternatives théâtrales 65-66

« Je vois comme je pourrais entendre. Mes yeux
sont mes oreilles. J'écris comme je peux signer.
Mes mains sont bilingues. Je vous offre ma différence.
Mon cœur n'est sourd de rien en ce double monde ».
Emmanuelle Laborit, *Le Cri de la mouette*.

« Ainsi la main est un corps à dire.
Qui la manipule a la main sur le corps. »
Daniel Lemahieu, *La Voix de la main*.



ANALYSE.

D'abord, on comprend que pantomime et langue des signes sont deux langages bien dissociés. Mimer n'est pas signer. L'un est une expression artistique, l'autre une langue officiellement reconnue. Pourtant, beaucoup de points communs les lient. Le principal est que les deux langages se sont construits dans et par l'interdit. En ce sens, le geste porte en lui à la fois l'histoire d'un empêchement et d'une résistance. On comprend qu'il soit, bien au-delà d'un handicap, une force d'expression singulière, car au-delà de l'impossibilité physiologique se tient l'injonction sociale de se taire. L'histoire du corps en occident est une histoire judéo-chrétienne; dire qu'elle relève en grande partie d'un déni n'est pas une caricature. Entre bateleurs de foire et sourds muets, tous réduits au silence et rejetés aux portes des villes, il ne peut y avoir de commun qu'un langage de résistance, celui de la fraternité de l'art et des ressources de la création. Les textes de Daniel Lemahieu disent à quel point le langage des mains est un relais à la fois poétique et politique aux défaillances du langage parlé.

Quant au parcours d'Emmanuelle Laborit, il s'inscrit tout entier dans une reconnaissance conjointe de la culture sourde et du travail de l'acteur. Sa carrière est portée par un désir actif de valoriser la culture sourde et la langue des signes, mais surtout d'en faire un outil de recherche artistique au service de l'acteur et à l'adresse de spectateurs entendants et non entendants.

ENTRER DANS L'UNIVERS ARTISTIQUE DE JOHANNY BERT.



LIRE L'IMAGE SCÉNIQUE.

Voici quatre photos de Jean Louis Fernandez tirées de *De passage*, *Krafff*, *Waste* et de *Dévaste-moi*. À partir de ces photos, de leur description d'abord puis de leurs comparaisons, faire émerger des points communs et différences. On insistera particulièrement sur la relation entre l'acteur/danseur et la marionnette puis sur l'environnement scénique (lumières, scénographie, costume). Quels points d'étonnements apparaissent avec la photo de *Dévaste-moi*?

Pour nourrir la réflexion :

Teaser de *Krafff*: <https://www.theatrederomette.com/krafff>

Documentaire autour de *De passage* réalisé par Blandine Armand
<https://www.theatrederomette.com/de-passage>

«Le travail avec Emmanuelle n'obéit en rien à la rhétorique de la marionnette - Emmanuelle n'en est pas une, j'aime beaucoup son autonomie et sa vitalité interne - il a tout à voir en revanche avec une écriture de plateau.»

Johanny Bert

ZOOM SUR LA PHOTO DÉVASTE-MOI.

Quiz: Demander aux élèves d'essayer de deviner quelle chanson très célèbre du répertoire Emmanuelle Laborit pourrait interpréter. Quels indices scéniques permettent de le justifier? Peut-on parler de travail marionnettique? En quoi en revanche peut-on parler d'écriture de plateau?

Analyse de la photo: Sans ne rien livrer du spectacle, il est question ici de faire travailler les élèves avec les « signes » ou les indices qui interrogent le corps scénique de l'actrice en jeu. Voit-on une chanteuse? une actrice? une danseuse? Le corps scénique d'Emmanuelle Laborit dégage une énergie d'interprétation qui confond ces 3 domaines. Le travail sur le costume, les jeux de lumière la dessinent comme silhouette ou figure. Son corps est ainsi « scénographié », qui plus est, mis à distance par le regard des musiciens qui la suivent du regard tout en jouant. Cette lecture permet bien de rejoindre les pistes évoquées par Johanny Bert dans son entretien (cf. p.15). Il s'agit bien d'une écriture de plateau qui confronte langue des signes et langage théâtral. On est loin de la marionnette-créature animée par l'acteur, ici Emmanuelle Laborit apparaît clairement comme le centre animé de la création.

Synthèse. L'univers de Johanny Bert.

UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉTRANGETÉ ET DE L'ÉCART.

L'esthétique de Johanny Bert peut paraître d'autant plus déroutante qu'elle s'exerce a priori à partir d'un art populaire réputé accessible, celui de la marionnette. Or cette convention initiale est toujours retravaillée, détournée pour introduire des sortes de cassures rhétoriques qui participent à la fabrication d'un nouveau langage, d'où chez le spectateur la sensation d'une étrangeté, d'un inconfort auquel il doit consentir et s'habituer.

QUAND LA MARIONNETTE FAIT THÉÂTRE.

Souvent ces ruptures inventent un nouvel imaginaire en même temps qu'elles créent un nouveau langage théâtral. La marionnette n'est jamais utilisée comme une fin en soi mais comme «une prothèse» c'est-à-dire une ressource qui se crée à partir de la manipulation de l'acteur, ce dernier n'étant par principe jamais marionnettiste. Dans *Waste*, les acteurs manipulent des marionnettes personnages qu'ils incarnent et jouent à d'autres moments de la représentation. Ce trouble entre le vivant et l'animé, l'humain et le non humain, participe à la création d'un univers étrange, toujours ambigu. On ne s'étonnera pas que la question de l'identité soit l'un des thèmes les plus récurrents de l'univers du metteur en scène. Le dialogue entre l'acteur et la marionnette travaille toujours sur plusieurs niveaux de théâtralité. Dans *De passage*, l'esthétique s'appuie sur la forme codée de l'ombre mais travaille avec le corps entier des acteurs. Le cadre de l'écran renvoie ici au cadre de scène. L'espace de l'ombre s'agrandit à l'échelle de l'espace du théâtre.

UN TROUBLE DANS LES GENRES.

La plupart des spectacles de Johanny Bert jouent sur la rencontre de différents genres dans le spectacle vivant: marionnette et danse pour *Krafff* dont la rencontre troublante fabrique de nombreuses situations théâtrales entre une marionnette et un danseur ou opéra et marionnette pour *L'Opéra de quat'sous*.

Dévaste-moi explore pour la première fois les relations entre la langue des signes, la forme du concert et le théâtre. Dans tous les cas, on observera que la rencontre entre les différents genres participe à chaque fois à la construction d'une nouvelle rhétorique théâtrale.

LE SYNDROME DU PETIT POUCKET.

Cette esthétique qui joue toujours sur plusieurs niveaux de complexité est à rapprocher de la peinture d'un univers assez noir. *Le Goret*, *De passage*, *Waste*, entre autres, sont des spectacles qui traitent de la question de l'identité et de la différence; souvent ils mettent en jeu des portraits d'enfants ou d'adolescents abandonnés, mal aimés, incompris ou plus gravement dans *Waste* menacés de mort par une économie mondialisée. Chez Johanny Bert se pose toujours la question d'un syndrome du Petit Poucet: l'exploration par le conte et la fable, d'univers à la fois contemporains et atemporels où de jeunes héros, à la différence des contes classiques ne sortent pas entièrement victorieux des épreuves subies. D'où un univers assez sombre, nostalgique, où la candeur de l'enfance se mêle avec effroi à la cruauté du monde réel.

ENTRETIEN AVEC JOHANNY BERT.



Comment est né le projet de travailler avec Emmanuelle Laborit?

Le projet est né de notre rencontre il y a 6 ans, à Ivry. Emmanuelle est venue me trouver un soir juste après la représentation de *Krafff*. Elle n'a pas d'interprète avec elle et me parle du spectacle dans un mélange de langue des signes et de gestes mimés. Elle me fait comprendre qu'elle a un théâtre et qu'elle voudrait programmer *Krafff*. Comme je ne comprends pas la langue des signes, je communique avec elle par gestes, par le regard, par quelques mimes et intentions de visage. Emmanuelle à l'habitude de communiquer avec des entendants. Ses yeux pétillent et elle sait comment se faire comprendre. Ces dix minutes à communiquer de cette façon ont été un moment fondateur de notre rencontre.

Qui a eu l'idée de ce tour de chant?

Lors d'une petite expérimentation que je menais autour de la langue des signes avec un autre acteur sourd, j'ai vu Emmanuelle signer lors

Elle signe du bout des cheveux jusqu'au bout des doigts de pieds! C'est ce corps engagé tout entier sur scène qui m'a donné envie de construire un spectacle dont elle serait l'actrice principale.

d'une improvisation au plateau. Elle signe du bout des cheveux jusqu'au bout des doigts de pieds! C'est ce corps engagé tout entier sur scène qui m'a donné envie de construire un spectacle dont elle serait l'actrice principale. L'idée d'un cabaret en langue des signes est venue d'elle. À mon tour, j'ai imaginé un cabaret qui convoquerait tous les styles de chansons et dont le corps de la chanteuse serait le cœur dramatique. Emmanuelle pourrait ainsi passer du corps lyrique de la

Callas, au corps punk de Nina Hagen en passant par le corps pop de France Gall...

Dans ta façon habituelle de travailler, tu mets les acteurs au service d'une création. C'est la première fois que tu conçois un projet au service d'une actrice.

Oui. Souvent je réunis une équipe autour d'un texte ou d'un sujet. Pour *Dévaste-moi* tout est parti d'Emmanuelle et de cette fameuse rencontre à Ivry. Emmanuelle a un rapport au corps beaucoup plus libre et affirmé que celui des entendants. Pour moi, je lis et comprends le langage de son corps comme un engagement dans la vie, dans l'état de vivre. C'est cela qui m'a donné envie de créer un langage scénique à partir d'elle.

Comment s'est fait le travail de sélection des chansons ?

Avec une dramaturge, nous avons cherché, écouté et surtout lu, des centaines de chansons qui convoquaient toutes le corps de la femme – corps désiré, corps malmené, dominé, violenté, érotisé etc. Le choix s'est fait beaucoup plus par intuitions et aussi par envie dramaturgique. Ces intuitions étaient davantage liées à Emmanuelle et à la manière dont j'imaginai qu'elle vivrait et jouerait ces textes, avec la conscience qu'elle ne connaît pas les mélodies.

Peux-tu parler de la façon de travailler avec Emmanuelle, de la première traduction du texte à son interprétation ?

Emmanuelle traduit les textes devant moi pendant que les musiciens de leur côté travaillent une orchestration. Comme il y a plusieurs manières de traduire, elle me demande de choisir parmi ses propositions. Yan Raballand, le chorégraphe avec qui j'ai fait plusieurs spectacles en collaboration (*Krafff, Le Petit Bain*), est très précieux et présent à nos côtés pour chercher avec nous le geste, qui dans son interprétation définitive, sera le plus visuellement évocateur et suggestif. Nous travaillons toujours plus de chansons qu'il n'y en a dans le spectacle parce qu'il faut tester la relation entre le texte et sa capacité à franchir le cap de l'interprétation par les signes.

J'y interroge ce rapport nouveau pour le spectateur entendant, d'une rencontre entre la langue des signes et l'expression du corps. Lire le corps est un langage éminemment plus sensible qui relève de l'analogie et de la perception. C'est ce champ d'expression nouveau qui m'intéresse.

Tu es marionnettiste, quels liens fais-tu avec ce métier, la langue des signes et ce projet de création avec Emmanuelle Laborit ?

Comme les autres spectacles, c'est une écriture de plateau qui cherche à inventer une nouvelle convention théâtrale. En réalité, la marionnette n'est pas autre chose que cela : le surgissement d'une convention à laquelle le spectateur croit le temps de son apparition. Si le travail avec Emmanuelle n'obéit en rien à la rhétorique de la marionnette – Emmanuelle n'en est pas une, j'aime beaucoup son autonomie et sa vitalité interne – il a tout à voir en revanche avec une écriture de plateau. J'y interroge ce rapport nouveau pour le spectateur entendant, d'une rencontre entre la langue des signes et l'expression du corps. Lire le corps est un langage éminemment plus sensible qui relève de l'analogie et de la perception. C'est ce champ d'expression nouveau qui m'intéresse.

On peut donc dire que tu inventes de nouveaux signes théâtraux à partir de la langue des signes...

Je ne crois pas. C'est une composition, une superposition de signes au plateau pour construire un concert visuel, auditif, sensitif, je l'espère. La langue des signes est une langue très riche. Nous cherchons au plateau un langage qui part du corps, en jouant avec la grammaire visuelle de la langue des signes qui pourrait être à la fois, de la danse bien sûr, mais aussi du graphisme

dans l'espace (des lignes, des points), des images qui créent des mots, des sensations. Nous travaillons pour que ce langage visuel touche à la fois le public entendant et non entendant. J'y tiens beaucoup. Dans *Dévaste-moi*, les signes au plateau sont donc multiples. Nous jouons aussi avec la vidéo et des textes projetés qui permettent de jouer avec les mots et les signes, le sens et la sensation. Dans son ensemble tout l'univers de *Dévaste-moi* fonctionne avec des indices, des connexions poétiques entre le mot, le geste, le costume, la lumière et la musique. Chacun participe à créer une image entre le théâtre et la langue des signes.

Parle-nous de ta relation avec le Delano Orchestra.

Je recherchais un univers singulier qui donne une coloration, une oreille différente à ces textes de chansons issus de tous les genres et de tous les styles. Certaines chansons sont parfois loin de leur univers musical. C'est assez passionnant de voir comment ils peuvent, eux aussi, réali-

Dans son ensemble tout l'univers de *Dévaste-moi* fonctionne avec des indices, des connexions poétiques entre le mot, le geste, le costume, la lumière et la musique. Chacun participe à créer une image entre le théâtre et la langue des signes.

ser une traduction. Je cherchais des musiciens sensibles qui puissent comprendre ce projet et puissent aussi passer de l'oreille au regard. Emmanuelle joue et chante avec eux uniquement par le regard et l'énergie de leurs corps.

Comment situes-tu *Dévaste-moi* dans l'ensemble de ton travail?

Je ne sais pas. J'avance avec des désirs, des intuitions et des rencontres. C'est le cas pour ce projet.

Qu'est-ce que tu attends des spectateurs?

Pour ce spectacle en particulier, j'ai envie que les spectateurs rencontrent Emmanuelle de la même façon que je l'ai rencontrée, avec son côté solaire et sa langue visuelle sensitive. En sortant, j'ai envie qu'ils se disent qu'ils ont découvert ou redécouvert la langue des signes mais qu'au-delà de ce langage, il y ait la sensation d'avoir traversé des univers musicaux et des sujets de vie.

Entretien réalisé par Amélie Rouher le 15 juin 2017 à Clermont-Ferrand.

DOSSIER 1.

LA LANGUE DES SIGNES ET LA CULTURE SOURDE.

Tout comme les autres langues, la langue des signes ne s'est pas créée un jour précis. Elle est née du besoin qu'ont eu les sourds de communiquer entre eux. Elle s'est construite au fil du temps et continue d'évoluer, comme toute langue vivante.

La langue des signes est une langue gestuelle, c'est-à-dire exprimée par les mains et tout le corps, et elle est visuelle, c'est-à-dire qui se perçoit par les yeux. C'est le moyen de communication qu'utilisent les sourds pour dialoguer mais les entendants peuvent aussi la comprendre et la pratiquer. C'est une langue à part entière au même titre que les langues parlées. Elle comporte du vocabulaire et une grammaire précise, qui est constituée de huit paramètres: la configuration (la position des doigts de la main), l'orientation, l'emplacement, le mouvement, l'expression du visage, le regard, la posture et les mouvements labiaux.

LSF = LANGUE DES SIGNES FRANÇAISE

Contrairement à une idée reçue très répandue, la langue des signes n'est pas universelle, chaque pays possède sa propre langue des signes et certaines régions possèdent de nombreux régionalismes.

Toutefois une très grande partie de la grammaire étant commune à toutes les langues des signes, cela permet à des sourds, pourtant originaires de pays différents, de communiquer rapidement entre eux. Pour cela, ils laissent de côté le vocabulaire propre à leur pays et utilisent des signes très iconiques (très imagés).

DACTYLOGIE

La langue des signes a son propre alphabet utilisé pour épeler les noms propres (les villes, les pays, les personnes...) ou préciser l'orthographe de noms communs.

LA CULTURE SOURDE

Par sa définition, la culture est un ensemble de savoirs, de pratiques, de règles sociales, de comportements, de rituels, de valeurs partagées par une même communauté humaine et transmis de génération en génération. Chaque communauté a donc sa propre culture. La langue est le socle de toute culture. Les sourds ayant leur propre langue ils ont aussi leur propre culture appelée la « Culture sourde ». La langue des signes fait partie de la culture sourde, mais aussi l'art (théâtre, arts plastiques, la poésie etc.), le sport, l'histoire, et aussi certains codes partagés, qui peuvent être différents des codes que partagent les personnes entendantes.

Grâce à la connaissance de ces codes, de ces références communes par les entendants, la communication est alors plus facile avec les sourds.

VV

Le VV signifie Virtual Visual. C'est une forme artistique développée par la communauté sourde qui consiste à raconter une histoire en combinant le mime, la description visuelle, le rythme et les plans de cinéma (plans rapprochés, plans larges...). Le VV est très subtil, et parfois seule une évocation d'un élément suffit à exprimer ce que l'artiste veut faire passer, comme pencher la tête de côté pour signifier que l'avion dans lequel je suis tourne. Le VV est une forme libre poétique.

Film documentaire « VV ? » de Pauline Stroesser dans l'émission l'œil et la main
http://www.france5.fr/emissions/l-oeil-et-la-main/diffusions/09-11-2015_431170

IVT

Installé dans les locaux historiques de l'ancien théâtre du Grand-Guignol, situé dans le 9^e arrondissement de Paris, IVT est un lieu unique en France dédié à la création, la recherche et la culture sourde.

La ligne artistique d'Emmanuelle Laborit est de mêler la langue des signes avec différents champs artistiques: théâtre, danse, marionnette, arts du mime et du geste, cirque, musique... Et à chaque fois réinterroger la rencontre entre la langue des signes et la discipline artistique. Le laboratoire s'inscrit sur la rencontre entre une langue naturellement expressive, une narration en trois dimensions, une expression corporelle et tous les modes d'expression artistique dont le corps est le vecteur commun.

IVT produit des créations originales dites bilingues, c'est-à-dire complètement accessibles au public, qu'il pratique la langue des signes ou non. IVT ouvre aussi sa programmation à des spectacles 100 % visuels car la culture sourde et de la langue des signes est une culture du visuel. Ainsi, IVT nourrit des projets de formes hybrides et plurielles et accueille des artistes de tous les champs artistiques.

Les méthodes pédagogiques de notre école, fruit de bientôt 40 ans de recherches didactiques et linguistiques, permettent à chacun de découvrir ses propres facultés d'expression non verbale. La langue des signes permet d'accéder à une culture plus large, elle doit être partagée par les sourds et par les entendants. Il convient de préserver la langue et de mettre en valeur sa singularité: visuelle, corporelle...

La salle de spectacle et le centre de formation sont liés et se nourrissent. L'articulation, en plein développement, du théâtre avec l'enseignement de la LSF permet de valoriser la richesse des différents registres de la langue, d'avoir un matériau de travail de qualité et une pédagogie unique.

Sources

IVT – <http://www.ivt.fr/>

Avec l'aimable autorisation de Marie Fourcin, IVT.

Facebook IVT – International Visual Theatre

Instagram international_visual_theatre

Twitter ThéâtreIVT

DOSSIER 2. CORPOGRAPHIE DE LA CHANTEUSE: LA DIVA, LA CHANTEUSE 3D, LA MUTANTE ET LA MÉTASTAR...

Sans jugements, décrire puis commenter en comparant la représentation du corps de ces chanteuses. Quelles évolutions dans les représentations peut-on remarquer? En quoi chaque corps est-il révélateur de l'univers musical de la chanteuse?



Lorsqu'on observe le corps de ces chanteuses, l'étonnement porte sur la montée en force d'une représentation sexuée du corps.

Chez **ÉDITH PIAF**, le corps de la chanteuse est au service de la voix. La silhouette d'oisillon austère dans une petite robe noire nie toute forme de sensualité. Elle évoque plutôt un corps social - les origines populaires de la « Môme », peut-être la cécité dont elle aurait été frappée enfant. Cet effacement derrière l'uniforme est bien une rhétorique. Il participe en négatif à l'écriture du mythe de Piaf : la fragilité physique se met au service d'un art de l'intime, la présence scénique participe à l'écriture d'un symbole scénique, celui du dévoilement de soi.

Chez **MARIA CALLAS**, le corps s'écrit avec la rhétorique d'une tragédienne lyrique – actrice donc autant que chanteuse. S'il y a une « gestique » du corps lyrique avec les codes spécifiques du genre, un certain expressionnisme exagéré, la manière devrait procéder également de celui la Diva. Capricieuse, hystérique, inaccessible, on devrait retrouver des airs de « **CASTAFIORE** » chez Maria Callas. Or, quelque chose s'écarte de ce lieu commun. C'est dans ce contraste visuel que se tient l'originalité de son corps scénique : la maigreur d'abord, la simplicité des drapés de voiles ou des robes en mousselines construisent une silhouette paradoxalement légère, presque aérienne, empruntée aux ballerines du ballet romantique. Ainsi, toujours entre suggestion et monstration, le corps lyrique de la Callas se défait des lourdeurs terriennes dans lesquelles se sont emprisonnées les tragédiennes de son temps – Sarah Bernhardt en cheffe de file.

DANIELLA BARCELLONA chante dans une opulente robe rouge qui révèle une toute-puissance qui n'est pas seulement vocale. Cette représentation sexuée témoigne d'un basculement historique dans la représentation du corps des chanteuses. Le corps n'est plus le coffre de la voix, un instrument au service d'un art, une présence tenue, effacée derrière la rigueur et la pureté de l'interprétation, il devient un discours, une structure signifiante à part entière.

Dans les années 80, c'est **MADONNA** qui va érotiser le corps de la culture Pop. Du dévoilement de

l'intime on glisse sans tendresse vers l'esthétisation de son exhibition. Avec l'érosion de la pudeur privée qui atteint la société civile, le corps est « athlétisé », hyper-érotisé, extraverti jusqu'à une certaine forme de pornographie, mais banalisée par sa dimension plastique. Depuis Marlene Dietrich le corps de la chanteuse est entré dans celui de la danseuse. Depuis Maryline Monroe, il est devenu publicitaire. Lorsqu'on observe **SHAKIRA** et **BEYONCÉ**, comment ne pas lire leur corps autrement dessiné que dans l'espace des jeux vidéo et l'héritage de Lara Croft ? Ainsi, il existe un corps 3D de la chanteuse, celui qui devient le concentré symbolique de l'omniprésence et de l'omnipotence

des moyens visuels et médiatiques. Le corps est devenu plus qu'un discours : un concept, un objet, notoirement marketing. Comme objet, il est duplicable, modélisable, standardisable et donc dominé. Le corps de la chanteuse 3D qui se veut libéré et transgressif, se soumet finalement par là où il a voulu s'émanciper...

NINA HAGEN : la métamorphose est certes sexuelle mais surtout politique. Il faut sûrement lire comme un signe d'expression identitaire ce *corps-spectacle* qui incarne la transgression comme forme de revendication libératrice





contre les représentations normatives de l'ex-RDA d'où la chanteuse est originaire. Si l'on devait comparer le corps de NINA HAGEN à une œuvre picturale, on dirait qu'elle est à la fois le contenu, le cadre, le pinceau, la toile mais aussi son commentaire. Le corps expressionniste de Nina Hagen est un agencement complexe de Bauhaus, de culture punk, de kitsch et d'auto-parodie, bref un espace en soi où la corpographie prend la dimension d'une scénographie à forte portée politique.

À l'opposé des modèles standardisés de beauté, on trouve les MOTHER MONSTERS. JULIETTE, en France ou BETH DITO (Gossip) aux USA, jouent avec les mythes de la géante ou de l'ogresse. La première dans un héritage post-romantique décadent très *français*, la seconde, en beaucoup moins littéraire, sacralise le mythe de la femme vulgaire américaine, icône de l'obésité libre et des minorités heureuses. Ces deux freaks au même titre que LADY GAGA (avec les formes en plus) sont ces *Mother Monsters*, des mutantes plus ou moins érogènes qui affirment non sans ironie ni auto-parodie parfois, la suprématie de leurs formes comme anti-modèle de genre ; quelque chose qui *naturellement* définirait le *queer*.

Ainsi, du corps tragédien au corps revendicatif, excessif, transgressif, du corps étandard au corps fiction qui appelle à la standardisation, la star est devenue 'métastar'. Le corps de LADY GAGA s'édifie dans un exercice maniériste de citations «trash sophistiqué, futuriste et classique à la fois.» Il y a du Bowie, du Klaus Nomi, du Grace Jones, du MADONNA, du Mercury dans la Gaga. Mais à l'ère des écrans, quand il faut copier pour créer, la plus grande réussite est le corps comme pure représentation virtuelle. Aussi, la Lady travaille-t-elle un corps qui se virtualise à l'image d'Hatsune Miku, la première star hologramme adulée au Japon. Peut-être nous donne-t-elle un indice fort en incarnant le précipité symbolique de notre temps présent : le degré zéro du corps. De Piaf à Gaga, on est passé du corps effacé à son degré zéro.

Ainsi, le corps des chanteuses n'est pas un moyen d'expression, il devient à proprement parler un espace – espace identitaire, espace de revendication, de différenciation et de transgression mais aussi espace en soi, voire espace virtuel, bref un creux où loger les illusions communes de notre temps. Ces chanteuses dernière génération sont à lire comme les fameuses *Mythologies* de Roland Barthes. Leur corps s'est progressivement vidé de sens pour devenir un pur discours, une structure creuse qui produit moins de sens qu'il ne produit de commentaire sur lui-même.

Inspirations

Jean-Jacques Courtine, *Histoire du Corps 3. Les Mutations du regard. Le xx^e siècle.*

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine.*

Roland Barthes, *Mythologies*

Roland Barthes, *Systèmes de la mode.*

Stéphane Loignon, *Lady Gaga, Le Monde expliqué aux vieux, 10/18*

ΔΡÈΣ ΛΔ ΡΕΠΡÈΣΕΝΤΑΤΙΟΝ ΠΙΣΤΕΣ ΠΟΙΡ ΛΙΝΕ ΔΝΔΛΥΣΕ ΔΙ ΣΠΕΚΤΑΚΛΕ

Éclairer-moi.

« L'empire des signes »

Étonne-toi.

Décrypte-moi.

Déconcerte-moi.

Regarde-moi.

Son-signe-moi.

Sous-titre-moi.

Déshabille-moi.

Emmanuelle-moi.

Lorsqu'un metteur en scène décide de monter un texte ou de créer une forme dramatique, comme c'est le cas ici pour *Dévaste-moi*, c'est qu'il pense avoir une vision particulière, une lecture originale de ce texte ou du message qu'il veut faire passer dans sa création. Pour mettre en place ce regard singulier, il opère des choix de mise en scène, il fait ce qu'on appelle des choix dramaturgiques.

Procéder à des choix dramaturgiques c'est se demander comment cette vision va concrètement s'organiser sur le plateau : Quel type de scénographie ? Quelle direction d'acteur ? Quels costumes ? Quel univers sonore ? Etc. Ces choix dramaturgiques constituent donc une addition de « signes » qui s'agencent pour composer un ensemble signifiant exactement comme un orchestre qui produit une symphonie à partir de l'ensemble de tous les instruments qui la composent. Certains signes sont volontairement rendus visibles, d'autres avancent plus masqués.

Dans *Dévaste-moi* nous sommes plongés dans un univers de signes et de significations complexes qui perturbent le rapport de compréhension traditionnel que nous avons avec le théâtre.

Les signes sont de deux natures. Il y a d'abord le signe issu de la langue des signes. Comme toute langue, elle est dotée d'une structure normative fixée par une grammaire. Mais comme toute langue, elle est soumise à l'expressivité et aux influences de l'arbitraire propre à chacun. Le chansigne est l'équivalent de notre manière d'interpréter le chant. La langue des signes est réinterprétée au service d'un message subjectif, sensible qui modifie le geste pour le rendre plus suggestif, plus évocateur et poétique. On glisse d'un mode de communication à un mode d'évocation. Ainsi EMMANUELLE LABORIT chansigne. Son expression s'adresse au public signant mais aussi au public qui ne maîtrise pas la langue des signes.

C'est ici qu'intervient un autre langage, scénique cette fois-ci, celui de la chorégraphie. Le chorégraphe YAN RABALLAND travaille le geste avec Emmanuelle Laborit. Il ne s'agit pas de traduire le sens, ce qui aplanirait les niveaux de significations, mais au contraire d'ouvrir les signes pour que le geste trouve pleinement sa portée suggestive, qu'il devienne accessible au spectateur

qui ne lit pas la langue des signes. L'expression corporelle d'Emmanuelle n'est donc ni tout à fait strictement de la langue des signes ni tout à fait strictement de la danse. Il s'agit d'un entre-deux qui imagine un nouveau langage de nature artistique.

Les musiciens du DELANO ORCHESTRA doivent aussi modifier leur langage. D'abord pour créer une unité d'orchestration autour des chansons puisées aux sources très diverses d'un répertoire qui n'est pas le leur, ensuite pour entrer en « rythme » avec Emmanuelle Laborit. Cette adaptation implique l'invention d'un nouveau langage musical mais aussi corporel. La place, le rôle des instruments et des corps en scène sont redistribués, les musiciens se transforment en Boyz. Acteurs majeurs de la réussite du dispositif, ils sont au premier plan, à la fois co-créateurs et acteurs de l'écriture de plateau.

À cela s'ajoute un univers d'essence théâtrale qui s'amuse à brouiller les pistes en mélangeant les codes du théâtre, du cabaret ou du music-hall. JOHANNY BERT superpose les conventions d'un théâtre de textes, d'ombres, de marionnettes et détourne chaque genre de ses conventions pour en créer une nouvelle. Ainsi, chaque chanson possède son environnement visuel. Les costumes réalisés par PÉTRONILLE SALOMÉ détournent les fonctions classiques du costume de scène pour assigner les conventions du tour de chant à une théâtralité forte et ainsi renforcer l'intensité dramatique des textes chansignés.

Bref, dans ce spectacle tout le monde se décentre de sa première vocation pour entrer dans le langage artistique de l'autre. L'autre évidemment, c'est EMMANUELLE LABORIT qui est la force centrifuge de *Dévaste-moi*, celle vers qui converge tous les langages qui se mettent à son service et se réinventent à son contact. L'approche kaléidoscopique des langages, la démultiplication des énonciations et des signes - gestuels, textuels, musicaux - éloignent le concert du show, déshabille l'interprète des clichés de la Star, rapproche enfin la chanteuse de la Femme et des vérités tragiques et inavouables de son corps. Enfin déshabillés des clichés sociaux et des clignotants publicitaires, le corps d'Emmanuelle Laborit incarne un féminin absolu et inconditionnel.

Ainsi, l'empire des signes créé par *Dévaste-moi* double notre monde naturel pour nous élever vers un monde poétique. À la manière des Correspondances baudelairiennes, les signes modifient notre mode de lecture, ouvre un champ nouveau de perceptions et de réceptions. Dans ce concert, tout fait théâtre, ce qui ne s'entend pas se voit, ce qui se chante se danse, ce qui ne se comprend pas s'entend. Tout cet ensemble inédit déjoue et fait oublier le grand acteur omniprésent du spectacle, le silence.

ÉTONNE-TOI !

ANALYSE CHORALE. RÈGLES DU JEU.

Nous proposons ici quelques étapes développées d'analyse du spectacle pour vous accompagner dans la réalisation de l'analyse chorale avec vos élèves. Les interprétations que nous proposons ne sont en aucune manière des analyses définitives. Il serait dommage de plaquer ou d'imposer aux élèves aussi bien la progression, les partis pris que les analyses elles-mêmes. Il est important de leur rappeler que les signes au théâtre sont et doivent rester ouverts à l'interprétation subjective et sensible. S'il faut les inviter à suspendre leur jugement pour entrer dans une réflexion plus avancée, il est tout aussi nécessaire de reconnaître avec eux le caractère polysémique des signes théâtraux tout en attirant leur attention sur la nature singulière de la réception de chaque spectateur.

Plutôt que *dire* il s'agit ici de *laisser dire et faire dire*, c'est-à-dire de laisser les élèves exprimer librement, par associations d'idées, leurs impressions, de les laisser déployer leur imaginaire, et reconnaître la participation de leur propre culture dans la construction du sens. Ce croisement d'échanges est au cœur de la dynamique de l'analyse chorale.

Dans ce spectacle, ce que j'attendais c'est...
ce qui m'a étonné c'est...

Dans la première, ils doivent reformuler leur horizon d'attente et exprimer l'écart que le spectacle a créé par rapport à celui-ci. Dans la seconde, ils doivent simplement formuler un point d'étonnement. Aucun interdit dans la formulation à part celui-ci : exprimer un jugement. L'échange collectif permet de reconvoquer des points de mémoire du spectacle, mais surtout de révéler la diversité des perceptions chez chaque spectateur. Enfin, il permet de faire un tour d'horizon du groupe et de bien placer la règle du jeu : tout le monde, sans exception, est capable et participe à la construction du sens.

DÉCRYPTE MOI

JE DÉVASTE, TU DÉVASTES, JE ME DÉVASTE, TU ME DÉVASTES, DÉVASTE-MOI... DÉCRYPTAGE DU TITRE.

C'est un titre étrange, tout autant que la chanteuse qui l'interprète : Brigitte Fontaine. On conjugue peu ce verbe (Je dévaste, tu dévastés) ; moins souvent encore on ordonne de se faire dévaster ! Déjà, le verbe dévaster a à voir avec le territoire, le lieu, l'espace. En général on dévaste une terre, pas un être humain. Dans notre usage, on utilise souvent le verbe au participe passé : on dit d'une terre qu'elle est dévastée par la guerre, par un cyclone. C'est par glissement métaphorique qu'on dira qu'on est dévasté par une perte, un deuil ou un chagrin d'amour. Ainsi, on n'*agit* pas une dévastation, on la *subit*. Dans la logique de Brigitte Fontaine, la dévastation résonne comme un ordre, une injonction amoureuse qui est aussi une injonction paradoxale : la destruction est la condition de la jouissance. Derrière la recherche du plaisir il y a la condition morbide de sa destruction.

Le choix du titre contient un des enjeux du spectacle qui serait d'évoquer à travers le dessin de tableaux successifs un portrait de la Femme. Il évoque le corps féminin à la fois comme désir et *territoire* de possession. En cela, il résume l'ensemble des thèmes abordés dans le répertoire sélectionné par Johanny Bert : le corps désiré, aimé, érotisé mais aussi le corps dominé, malmené, violenté, instrumentalisé...

Emmanuelle Laborit chansigne l'expression « Dévaste-moi » en balayant violemment son corps avec ses mains le long de ses flancs puis en les remontant par-dessus les épaules. Par ce geste, elle désigne son corps comme espace de jeu, creuset du spectacle et de son message. Elle montre comment son corps est tout à la fois espace d'expression, d'émotion et de lecture. *Dévaste-moi* désigne ainsi peut-être l'engagement total de l'actrice en scène qui dit à son public : « Ordonnez-moi de me dévaster pour vous ! »

DÉCONCERTE-MOI

À première vue, *Dévaste-moi* repose sur les conventions classiques d'un concert :

- L'espace scénique, une petite scène noire en trapèze autour de laquelle les musiciens ont pris place.
- Des rideaux de scène faits de filets noirs, de voilages pour jouer avec les apparitions.
- Des intermèdes « parlés » entre chaque morceau qui assurent la transition et la communication directe avec le public.
- La pause attendue où l'artiste se retire en coulisse et laisse la place au solo des musiciens.
- Un générique qui présente l'équipe de musiciens. Une série de rappels, un salut, puis encore un salut...

Seulement, la présentation des musiciens vient très tôt, dès la troisième chanson et c'est surtout un générique qui les présente quand l'interprète vient de s'absenter. L'intermède joué par les musiciens est une représentation inédite : ensemble les 5 garçons forment un chœur de corps – une sorte de chœur-corps - ils gesticulent, sifflotent, brulent la mélodie de *Jolie Môme* de Léo Ferré. L'intermède se réinvente au contact inspiré de la langue et du chansigne. Emmanuelle sort de scène et parle en coulisse ; des sous-titres s'affichent alors qui la tiennent omniprésente sur scène. Le spectacle s'amuse ainsi à déjouer les conventions : le concert déconcerte ; le tour de chant se détourne d'abord pour obéir à la contrainte des différents publics signants et non signants, entendants/non entendants, ensuite pour inventer un langage scénique inédit fondé sur l'infinie exploration des possibles entre langue des signes et langage scénique.

REGARDE-MOI

Le Delano Orchestra est une formation musicale qui est connue pour l'indépendance et la singularité de son rock mélancolique à la puissance intimiste. Pour la première fois, le groupe propose un travail de réorchestration à partir d'un répertoire sur lequel on l'attendait peu : la chanson française et la pop. L'originalité des choix de l'interprétation doit s'ajuster à cette contrainte : la musique doit avant tout assurer la ligne mélodique, le *lead*, à la place de la chanteuse. Le plus souvent le violoncelle et la trompette assurent cette fonction.

Emmanuelle Laborit qui ne perçoit de la musique que vibrations et percussions contraint également les musiciens à modifier leur corps scénique. Pour tenir en rythme avec elle, les corps se redressent, les regards s'ouvrent et se tournent vers la comédienne. D'ailleurs la place des musiciens habituellement en retrait de l'interprète a changé. Ici, ils sont à côté, ou plutôt *aux côtés* d'Emmanuelle Laborit. Rarement on aura vu dans un concert une attention aussi marquée. Les regards des musiciens souvent tournés sur l'instrument dans l'intériorité de leur musique s'ouvrent et s'adressent à Emmanuelle Laborit. Les instruments deviennent des repères comme des organes vivants qui lui envoient des signes vibrants et/ou visuels. Le corps des musiciens aussi s'engage pour devenir également un espace de jeu : pour interpréter *Jolie-Môme*, le groupe de garçons

incarne un corps-chœur en jouant du mime et des percussions corporelles. Ce *chant-mime*, intermédiaire léger après une séquence de chansons graves, sonne également comme un clin d'œil à la *jolie Môme* « toute nue sous son pull » qui se déshabille et change de costume en coulisse.

SON-SIGNE-MOI

Dévaste-moi. Cette chanson dont le spectacle porte le titre arrive très tardivement dans l'économie du spectacle. Non seulement le spectateur ne l'attend plus - comme dans les conventions du concert on attend le « tube » - mais surtout son interprétation vient, de manière radicale, bousculer les conventions scéniques que le spectacle a établi jusqu'à présent avec le spectateur. Plus de musiciens pour tenir la mélodie, Emmanuelle Laborit est seule face au micro. Le costume est sobre. L'espace du concert semble s'être dissolu dans le noir. La musique jusqu'alors omniprésente s'est tue. La surprise surgit lorsqu'on découvre qu'en même temps qu'elle signe Emmanuelle produit des sons. À chaque impératif – *Dévaste-moi*, *Éssouffle-moi*, *Envahis-moi* - elle produit à la fois un signe et un son transformé, amplifié par un effet technique généré par le micro. Ainsi, naît le son-signe. La chanson de Brigitte Fontaine surtitrée en caractères géants résonne dans la salle ; pour la première fois le corps se fait entendre. Guttural et magnétique, il a pris la place des musiciens et avec eux celle du monde des entendant qui se sont tus.

SOUS-TITRE MOI

De façon classique, le sous-titre est un mode de traduction. Dans *Dévaste-moi*, il garde cette fonction, particulièrement pour le public sourd ou malentendant qui par ailleurs accède au son par le rythme et les vibrations de l'orchestre. Mais dans *Dévaste-moi* l'utilisation des sous-titres est très souvent détournée de son usage traditionnel.

De façon ludique, l'écriture s'amuse en variations de taille, de police et de styles de caractère. Ainsi le sous-titre participe à la construction de l'esthétique générale du spectacle ; il fait signe mais aussi « corps » avec le corps d'Emmanuelle Laborit. Il peut être en synchronisation parfaite ou en léger décalé avec le chansigne – parfois le texte précède le signe, ou au contraire lui succède. D'autres fois des zones entières de texte s'affichent. Parfois, il est inexistant. Ce jeu de variations poétiques à la manière des anagrammes d'Apollinaire s'amuse à bousculer et réinventer les conventions théâtrales qui régissent l'usage du sous-titre. On pourrait ainsi dire que le texte *fait image* et qu'il participe à l'écriture *plastique* du spectacle. Surtout, ce jeu de variations entre le signe et le texte favorise et participe à l'écriture de l'esthétique du spectacle au même titre que la lumière ou le costume. En modifiant les conventions de lecture du sous-titre, Johnny Bert conduit ainsi le spectateur à se faire l'interprète de sa propre lecture.

DÉSHABILLE-MOI

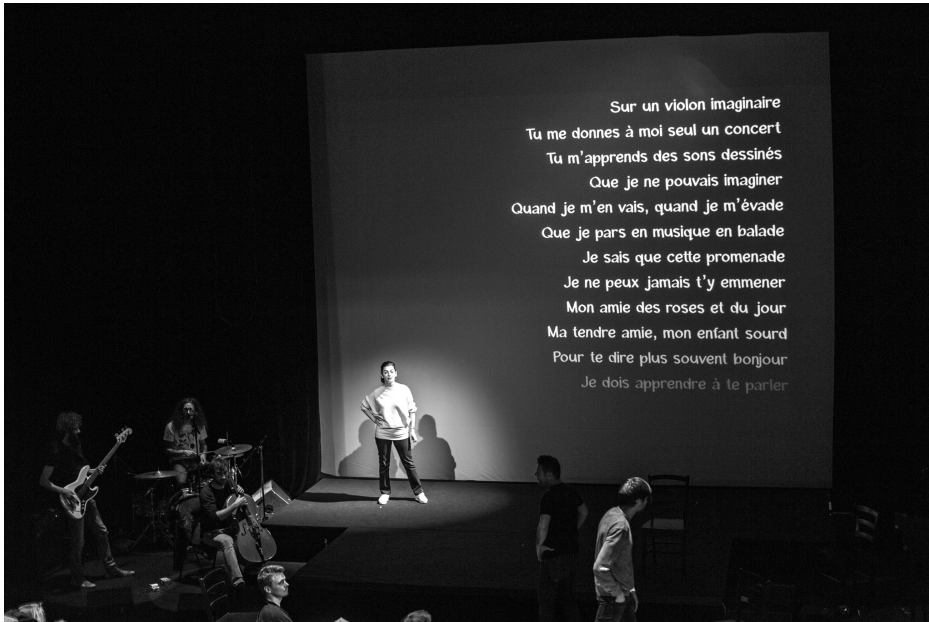
Les thèmes abordés dans le spectacle touchent de manière quasi systématique la question de la sexualité. On ne s'en formalisera pas, c'est la vie ! L'esthétique de Johanny Bert et le travail des costumes de Pétronille Salomé associés aux choix d'orchestration du Delano traitent cette question avec insolence, humour et subtilité. Des textes crus et engagés (*Non, tu n'as pas de nom ; Infidèle ; L'enceinte vierge*) alternent avec des textes plus légers voire grivois (*Fais-moi mal Johnny ; Le tango de la ménopause*) qui abordent des sujets non moins graves. Pas de nu, mais un ludisme assumé avec le déshabillé ou le strip-tease. Les évocations souvent parodiques et drôles de la sexualité s'amuse d'une esthétique décalée : *Love to Love* de Donna Summer sort de son contexte érotico-pop pour jouer avec les codes vestimentaires du Music Hall. Pour *Masturbation blues*, la combinaison noire et or est un écho parodique aux costumes moulants à paillettes de James Brown ou de Mikael Jackson. Paradoxalement les textes les plus crus sont assumés avec sobriété comme le très dur et beau *Non, tu n'as pas de nom* de Anne Sylvestre. À ces moments précis, le costume sait s'effacer. La vulgarité « artiste » de Gossip est gommée mais la mélodie de *L'enceinte vierge* qu'Agnès Bihl interprète dans l'orchestration originale sur une valse musette est réorchestrée par le Delano sur une tonalité beaucoup plus grave. *Fais-moi mal, Johnny* aborde de façon drôle et décalée le même thème de la chanson qui suit *Classée sans suite*. Le choix de coupler ces deux chansons accompagne le spectateur et l'aide à accueillir des émotions plus complexes en lien avec la difficulté des thèmes abordés.

Ainsi, l'ensemble des signes dramaturgiques et des orchestrations se mettent au service du corps de l'actrice qui chansigne de manière virtuose sur tous les registres en mêlant, sans distinction ni jugement, fonctions hautes et basses du corps. Le corps tragique côtoie les gestes sexuellement explicites dans une recherche minutieuse d'expression de liberté.

Malentendance

A ta façon de m'écouter,
Je sens bien que tes yeux m'arrachent,
Et j'ai le dedans qui s'étonne,
De tous mes sens endormis.
Je ne parle pas de ton silence,
Voilà que pour me parler tu danses,
Ton sourire est de connivence
Et tout mon être en est envahi.
Je ne connais pas ton langage
Où tes mains me sont comme un mirage,
D'où les oiseaux s'envolent en vrai,
Tu les décris, moi j'entends leurs cris.
Tes mouvements sont des images
Que vient mettre en couleur ton visage,
Quand je ne comprends pas, j'énrage,
Mais tu prends le temps tu me conduis
Sur un violon imaginaire,
Tu me donnes à moi seul un concert,
Tu m'apprends des sons dessinés,
Que je ne pouvais imaginer.
Quand je m'en vais, quand je m'évade,
Que je pars en musique, en balade,
Je sais que cette promenade,
Je ne peux jamais t'y emmener.
Mon amie des roses et du jour,
Ma tendre amie, mon enfant sourd,
Pour te dire plus souvent « bonjour »,
Je dois apprendre à te parler.
Tu n'entendras pas ma musique,
Elle est un brin mélancolique,
J'voudrais la souffler sur ta peau,
Qu'elle te soit comme un courant chaud.

Malentendance,
paroles Philippe Laborit (1980)
musique Alexandre Rochon (2017)



Sur un violon imaginaire
 Tu me donnes à moi seul un concert
 Tu m'apprends des sons dessinés
 Que je ne pouvais imaginer
 Quand je m'en vais, quand je m'évade
 Que je pars en musique en balade
 Je sais que cette promenade
 Je ne peux jamais t'y emmener
 Mon amie des roses et du jour
 Ma tendre amie, mon enfant sourd
 Pour te dire plus souvent bonjour
 Je dois apprendre à te parler

Malentendance est le seul texte édité dans ce dossier. Il est écrit par Philippe Laborit pour sa nièce Emmanuelle lorsqu'elle est enfant. C'est la seule chanson extérieure au « répertoire » et composée à l'occasion de la création de *Dévaste-moi* par Alexandre Rochon. En découvrant le poème projeté en lettres géantes derrière Emmanuelle qui le chant-signe, on ne peut que lire cette déclaration comme l'annonce quasi-prophétique de l'artiste comédienne qu'Emmanuelle Laborit va devenir. Comment ne pas retrouver dans ces interprétations ces « sons dessinés », ces « mouvements (qui) sont des images », « ces mains comme un mirage d'où les oiseaux s'envolent en vrai » ? Surtout, *Dévaste-moi* apparaît comme une réponse à la requête impossible de l'oncle : partager la musique, faire entrer en communion de signes son monde d'entendant et avec le « violon imaginaire » d'Emmanuelle. Le violon imaginaire, c'est la mélodie inédite écrite par Alexandre Rochon – la part qui manquait - que chansigne pour la première fois Emmanuelle. Après la chanson de Brigitte Fontaine qui donne son titre au spectacle, *Malentendance* est peut-être le deuxième cœur de *Dévaste-moi* parce qu'il désigne à la fois la genèse de spectacle et sa nécessité.

EMMANUELLE-MOI !

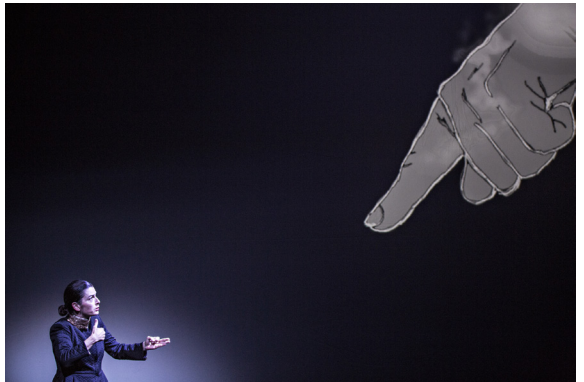
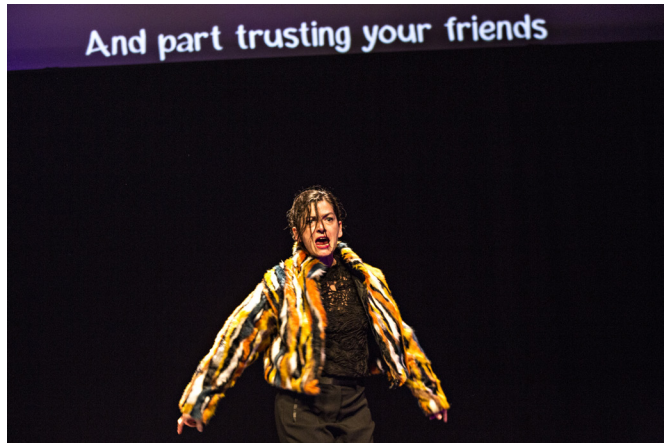
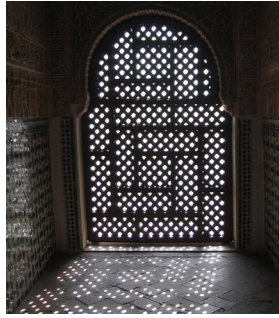
Dévaste-moi explore à la manière d'un kaléidoscope les représentations du corps et de l'être féminin. Dans l'addition, l'ensemble des textes désignent - quel que soit le registre, léger ou grave, parodique ou réaliste - tout ce qu'une société contemporaine impose de manière archaïque aux femmes de tenir sous silence : les règles, les douleurs de la grossesse ou la souffrance liée à son refus, la ménopause mais aussi la jouissance, la masturbation, les projections fantasmatiques morbides et inouïes, autant de domaines soumis à la loi du silence y compris dans les arts et les littératures officielles.

À l'unanimité, les textes disent qu'on n'a pas le droit de dire la douleur de l'accouchement, l'humiliation de la domination masculine et de la violence conjugale, la revendication de l'infidélité sexuelle (quand les hommes l'ont institutionnalisée par la prostitution depuis l'antiquité). De même, si on a le droit de dire les passions foudroyantes - parce que les clichés autorisent les femmes à être plus sensibles - on raconte peu le désir comme pulsion d'autodestruction. *Madame rêve* mais en secret. *Carmen* est cagoulée, silhouette incendiée brisée de désir derrière un moucharabieh ou une cagoule SM. Chaque chanson dit la soumission et sa revendication contraire, l'émancipation et l'indépendance assumée jusqu'au délit. Surtout, l'ensemble révèle une parole que les femmes elles-mêmes tiennent cachée. La singularité de *Dévaste-moi* tient en ce qu'elle exprime toutes ces paroles mutiques à travers le corps émancipé d'une actrice sourde.

Dévaste-moi, un univers de signes qui déconstruisent les images stéréotypées de la chanteuse Star. Ici nul corps idéalisé, fétichisé ou publicitaire. L'écart entre le chansigne et le texte projeté, les choix de réorchestration du Delano qui sortent les chansons de leur contexte original, l'environnement lumineux, les costumes - tout cet ensemble qu'on nomme écriture de plateau - contribue à extraire le tour de chant et son interprète des clichés féminins de la Diva.

Le jeu d'Emmanuelle Laborit diffère radicalement des pratiques actuelles du jeu d'acteur. Au théâtre, l'apparition du micro et de la vidéo a développé un type de jeu cinématographique et réaliste. Il suffit par exemple de voir les acteurs du Théâtre du Soleil jouer pour se rendre compte à quel point l'écart s'est creusé entre le type de jeu actuel et l'engagement corporel et vocal complet qu'on y pratique. Loin des figures de la pop et de la post-pop, le corps gestuel d'Emmanuelle Laborit cherche l'expressivité et la vérité d'une parole qui se révèle au fil des chansons. Corps citatif et ludique, corps sublime mais jamais sublimé, sujet mais jamais objet, surtout pas idéal, encore moins idéalisé, corps parodique, tragique, comique, libre, absolu et inconditionnel, il consacre non seulement le talent d'une artiste complète mais surtout une Essence, une Figure de femme. Emmanuelle n'est plus Emmanuelle, elle est ensemble toutes les Femmes.

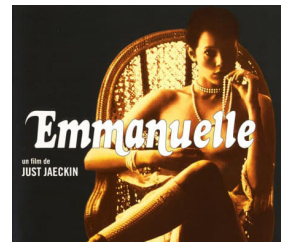
Pour toutes ces raisons, le spectacle dépasse la dimension d'une posture féministe. Il échappe à sa tentation militante et son corrélat, la revendication. Loin de faire la leçon, il exploite au contraire la sensibilité et l'arbitraire des signes ; il ouvre non seulement la possibilité d'une mixité des publics mais laisse à chacun la possibilité de lire en lui-même. La clé tient dans la nature même du projet : toucher, effleurer, héler ce qui du féminin échappe, échoue souvent dans le silence pour mettre dans la lumière son expression secrète, le temps éphémère de la représentation.



Page de gauche
 Arcade obturée par un moucharabieh, Alhambra de Grenade Espagne (source Wikipedia) — Jean-Paul Gaultier, Corset pour Madonna pour *The Bondage ambition Tour*, 1990. Museum Mile Jean-Paul Gaultier Tribute — Niki De Saint Phalle, *Les trois grâces*, 1994. Présentée à l'Exposition au Grand Palais, 2014 — Niki de Saint Phalle, *Accouchement blanc* ou *Ghêa*, 1964 — Charlton Eston, photogramme, *Les 10 commandements*, 1953

Page de droite
 Zizi Jeanmaire @Angeli (source purepeople.com) — Henri Matisse, *Blue Nude (I)*, 1952 Succession *Henri Matisse/DACS* 2014 — Marilyn Monroe, essai pour le film *How to marry a millionaire*, 1953 — Affiche du film *Emmanuelle* de Justin Jaeckin, 1974 — James Brown, Brown performing in Hambourg, 1974 (source Wikiwand)





«Je ne connais pas ton langage
Où tes mains me sont comme un mirage,
D'où les oiseaux s'envolent en vrai,
Tu les décris, moi j'entends leurs cris.
Tes mouvements sont des images
Que vient mettre en couleur ton visage,
Quand je ne comprends pas, j'énrage,
Mais tu prends le temps tu me conduis
Sur un violon imaginaire,
Tu me donnes à moi seul un concert,
Tu m'apprends des sons dessinés,
Que je ne pouvais imaginer.»
Philippe Laborit, Malentendance



Dossier pédagogique réalisé par *Δmélie Roulier*, professeur de lettres,
correspondante culturelle auprès de la Comédie de Clermont-Ferrand,
missionnée par le rectorat – septembre 2017



Contact scolaire
Laure Canezin
Chargée des relations avec les publics
l.canezin@lacomediuedeclermont.com
t. 0473.170.180

*La Comédie
de Clermont
Ferrand
Scène nationale*