

HISTOIRES D'INCARNATION ET DE CROYANCE

Un projet de Kyoko Takenaka et François-Xavier Rouyer



LAMULTINATIONALE

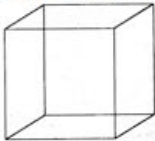


Fig. 4. Keep staring at this cube. Does it change shape?

Incarnation et religion

A côté de ma pratique du théâtre en tant qu'auteur et metteur en scène, j'attache beaucoup d'importance à la question de la transmission. En ayant effectué une partie de ma formation en Suisse et y menant désormais souvent des ateliers, j'y ai découvert que l'enseignement du théâtre et du rapport à l'incarnation étaient sensiblement différents qu'en France.

Il m'est alors apparu que cette différence dans le traitement théâtral pouvait avoir un lien avec la culture religieuse des deux pays, d'un côté une culture catholique, de l'autre une culture protestante. De culture catholique, j'ai commencé à m'intéresser aux liens que pouvaient entretenir théâtre et religion dans les différentes cultures. Je me suis penché précisément sur le moment et les raisons qui virent s'éloigner puis se séparer catholiques et protestants.

Lors de la Réforme, protestants et catholiques s'opposent notamment sur un point apparemment anodin qui retiendra notre attention : la transsubstantiation.

Catholiques et protestants sont chrétiens, ils croient donc que Dieu a envoyé Jésus son fils sur terre et que le verbe s'est fait « chair », que Dieu donc s'est incarné en un homme. Avant d'être donné aux soldats romains et de mourir se tient ce qu'on appelle La Cène : Jésus au milieu de ses disciples partage un dernier repas avec eux, il bénit le pain et le vin avant de les manger et demande à ses disciples de faire ainsi après sa mort pour perpétuer sa venue et sa promesse de retour.

Cette tradition a perduré jusqu'à aujourd'hui et le point d'orgue d'une messe catholique est le moment où le prêtre bénit l'hostie consacrée et le vin. Chaque fidèle mange un morceau du corps du Christ et boit son sang en disant « amen », c'est à dire littéralement : « j'y crois ».

C'est sur ce point précis – et d'autres - que catholiques et protestants vont se mettre à ne plus croire à la même chose justement.

Pour les catholiques, le pain et le vin, par la bénédiction, sont réellement devenus le corps et le sang du Christ. Pour les protestants, hors de question de croire à pareille magie ou miracle, il ne peut s'agir que d'un symbole.

Des débats interminables en Europe, notamment lors du Concile de Trente (qui s'étendra sur pas moins de 18 ans 1545-1563), vont tenter de régler la question, en vain. Certains croient profondément à l'opération miraculeuse d'une incarnation divine dans la matière du pain et du vin par l'entremise du prêtre, certains supposent que le pain et le vin sont à la fois du pain et du vin et le corps et le sang

du Christ, les autres enfin disent n'y voir qu'un symbole, c'est-à-dire une chose en représentant une autre.

En 1551, le Concile de Trente clarifie ainsi la position officielle de l'Église Catholique :

« Par la consécration du pain et du vin s'opère le changement de toute la substance du pain en la substance du corps du Christ notre Seigneur et de toute la substance du vin en la substance de son sang ; ce changement, l'Église catholique l'a justement et exactement appelé transsubstantiation. (...) Si quelqu'un nie que le Corps et le Sang de Notre Seigneur Jésus-Christ, avec son Âme, et la Divinité, et par conséquent Jésus-Christ tout entier, sont contenus véritablement, réellement, et substantiellement au Sacrement de la Très-Sainte Eucharistie ; mais dit qu'ils y sont seulement comme dans un signe, ou bien en figure, ou en vertu : qu'il soit anathème. »

Cette opposition culturelle est extrêmement forte conceptuellement puisque dans l'Église Catholique, on admet donc, par le miracle divin, un possible changement total de nature. Dans le culte protestant, on ne voit là qu'un symbole, qu'une image d'une réalité. En d'autres termes, d'un côté, on admet, même dans ce monde, la possibilité d'un changement complet de ce qui fait l'être quand du côté des protestants, on admet une convention rituelle prenant une chose pour une autre.

Dans un cas, il y a incarnation (l'Église Catholique parle de « présence réelle »), dans l'autre, il y a symbole (les protestants parlant de « présence spirituelle »). Notre hypothèse est alors d'imaginer que la conception du jeu du comédien dans les deux sociétés va en être influencée.

Interprétation et plateau

Il est frappant de voir à quel point la question de l'incarnation est sans cesse désamorcée, objectivée sur les scènes de théâtres issus de culture protestante. Si l'on aborde le « jeu allemand » (et par extension le « jeu suisse »), la remise en question de l'incarnation semble être la base. Le théâtre protestant serait alors celui qui ne cesse d'aller et de venir entre l'incarnation et la désincarnation, entre la réalité physique et le symbole, entre le corps de l'acteur et son rôle.

On peut alors arguer que le louvoisement des Eglises Protestantes en même temps que leur constante réaffirmation d'une non-croyance dans le phénomène de la transsubstantiation se traduit dans l'approche du jeu théâtral, en cette affirmation : « nous ne croyons pas à l'incarnation théâtrale ». L'incarnation ne peut être qu'un symbole, qu'un « masque » qu'on emprunte et qu'on laisse tomber pour mieux en reprendre un autre.

Le constant va-et-vient des acteurs entre les personnages, la fiction et la réalité même du plateau serait ainsi potentiellement issue du rapport qu'entretient le protestantisme à la question de la transsubstantiation.

Il ne semble ainsi pas un hasard que le fameux « Verfremdungseffekt » ou « distanciation » brechtienne puisse avoir un lien avec cette opposition culturelle initialement culturelle. Mise à distance, communauté et importance du lien social sont autant de liens potentiels entre la Réforme Protestante et la Réforme Brechtienne.

Dans les théâtres de culture protestante, la matière même ne pourrait donc pas être totalement transformée d'où la volonté de rappeler la matérialité du théâtre, la non-croyance en l'incarnation, le rapport au public et l'abolition du quatrième mur. En parlant de mur, on pourra d'ailleurs noter que l'architecture des théâtres « à l'allemande » est très proche des temples protestants, tout comme les théâtres dits « à l'italienne » des églises catholiques.

Par opposition, le jeu théâtral issu de culture catholique serait plutôt celui qui croit en l'incarnation, « pure », « totale » et qui ne joue pas sur le code incarnation-désincarnation mais qui souscrit au miracle « théâtral » comme l'Eglise Catholique souscrit au « miracle religieux ».

Notre hypothèse – pour le moins iconoclaste – et donc que le théâtre, même le plus contemporain – répond à des codes issus de la culture religieuse (qu'il entend souvent paradoxalement dénoncer mais c'est là un autre sujet).

Dans les sociétés occidentales aujourd'hui très largement laïques subsistent pourtant nombre de réflexes, d'habitudes de pensées, de traditions issues même du terreau religieux. Il est donc bien question ici de savoir à quoi on croit quand on joue et de savoir si la culture religieuse d'où l'on vient influe sur notre manière de croire au plateau.

A partir de quel moment au théâtre, on y croit ?

Et à partir de quel moment on n'y croit plus ?

Et à quoi précisément on croit quand on croit ?

Est-ce qu'on croit tous à la même chose ?

Est-ce qu'on croit au théâtre de la même manière qu'on croit au cinéma ?

Est-ce qu'on y croit de la même manière qu'on dit « croire en Dieu » ?

Afin d'élargir cette perspective et de mieux renseigner ces interrogations, ces pistes, je me suis tourné vers les autres religions.

Les deux autres grandes religions monothéistes, le Judaïsme et l'Islam, ont ainsi un autre accès à Dieu que l'incarnation des chrétiens. En effet, dans le Judaïsme et l'Islam, c'est la parole de Dieu qui parvient aux hommes – et seulement sa parole donc sans son corps, sans incarnation. Un homme entend une voix dans le ciel, la retranscrit et la transmet aux autres hommes mais l'homme ne devient pas autre chose, il ne devient pas Dieu. Si on s'en réfère à notre hypothèse, on trouverait là une raison tout à fait logique à ce que le théâtre ne soit pas l'art premier dans les différentes cultures issues de ces religions mais cède plutôt la place au chant ou à la poésie, qui sont l'image exacte du rapport que ces sociétés entretiennent avec Dieu. Cela serait une hypothèse tout à fait plausible et à vérifier puisque si tous les chercheurs s'accordent sur le fait que ces sociétés ont vécu sans tradition théâtrale solide jusqu'au XX^{ème} siècle, les explications plus ou moins fantaisistes abondent – on pourra s'en référer par exemple à la synthèse d'Ève Feuillebois-Pierunek, *Le théâtre dans le monde arabe*.

La forme d'un spectacle

Je connaissais de loin le syncrétisme japonais et m'y intéressais évidemment sans pour autant tout à fait le comprendre, j'avais la même connaissance fragmentaire du théâtre traditionnel et contemporain japonais. C'est lors d'un voyage de recherche effectué avec Kyoko Takenaka au Japon que je pus mettre à jour mes connaissances concernant la question de la religion et des théâtres traditionnels et contemporains.

Le professeur Takeshi Fujii spécialiste des questions religieuses de la Tokyo Gakugei University eut la gentillesse de nous accorder un rendez-vous et l'entretien fut pour nous capital. Il détaille la manière dont se superposent les religions propres aux Japonais : shintoïsme, bouddhisme et folklore – dessinant un portrait passionnant des rapports qu'entretiennent le Japon et la croyance, la question de l'au-delà, des ancêtres et la division à la fois stricte et floue de chaque courant de pensée dans différents moments de la vie et du quotidien. Lui expliquant nos projections et hypothèses dont il saisit tout de suite l'enjeu, nous commençâmes alors à tenter de remonter ensemble le lien unissant théâtre traditionnel et religion, nous continuons de le faire à l'heure actuelle par échange de mails et de références de lectures.

L'hypothèse première est qu'on peut établir des similitudes entre le rapport théâtral traditionnel du Japon et ceux qu'entretenaient théâtre et religion dans la Grèce et dans la Rome Antique. En effet, dans l'antiquité, les religions polythéistes voyaient des dieux partout. Les dieux pouvaient prendre le corps des hommes ou se transformer en éléments naturels, c'est le sujet des *Métamorphoses* d'Ovide, cela serait d'ailleurs selon notre hypothèse la raison pour laquelle le théâtre est le grand art de ses sociétés, leur grand moyen d'expression. Mais la croyance japonaise présente justement la particularité de ne pas « mettre en scène » des dieux qui s'incarneraient dans des choses mais bien des éléments de la nature qui seraient investis de divinité. C'est un retournement sur lequel évidemment nous pouvons nous appuyer dans nos recherches. Là où chez les chrétiens, les Grecs et les Romains, la divinité tombe du ciel, au Japon elle est partout, en toutes choses, on pourrait même dire qu'elle ne tombe pas mais qu'elle circule.

Le professeur Fujii indique également que des liens évidents peuvent se dégager entre la pratique religieuse bouddhique et les théâtres traditionnels japonais. Ainsi, il met en avant le fait qu'un des courants les plus influents du bouddhisme, le bouddhisme de l'école jodo-shinshu, est passé directement par une forme de théâtralisation pour se développer au XIII^{ème} siècle notamment, la forme du sermon commenté, de la parabole faite au peuple alors illettré. Suivant le jodo-shinshu, il n'est plus nécessaire de quitter le monde ni de se livrer à des pratiques austères ou à la vie religieuse ; le fondement du salut est dans la puissance la

divinité et non dans les efforts personnels des fidèles ; (...) c'est la foi absolue qui sauve, quoi qu'on puisse faire. On comprend que, n'exigeant aucune connaissance particulière ni aucun effort, le jodo-shinshu se soit beaucoup répandu au Japon. Or une forme théâtrale traditionnelle japonaise est directement issue de cette forme de sermon, une forme toujours très en vogue en XXI^{ème} siècle : le rakugo.

Moins connu en France que le kabuki, le no ou le bunraku, le rakugo est pourrait-on dire, *l'art de conter*. Un homme habillé d'un kimono vient sur le devant de la scène, s'assied sur un cousin - le zabuton et se met à raconter une histoire. Il n'a droit à aucun accessoire autre qu'un éventail et une petite serviette, aucune lumière, aucune musique. L'histoire inclue plusieurs personnages joués simultanément par le conteur, tout son art reposant sur sa technique, sa rythmique, sa virtuosité à susciter l'imagination par un geste, en utilisant l'éventail et la serviette pour suggérer toutes sortes d'objets nécessaires à l'histoire. Le rakugo à ses maîtres, les *rakugoka* qui transmettent oralement leur savoir-faire de générations en générations. Encore aujourd'hui, le rakugo une forme extrêmement populaire de théâtre, une récente enquête a ainsi montré qu'elle était même la première forme traditionnelle en terme de fréquentation, devant le kabuki et le nô.

La forme du rakugo nous est alors apparue comme une forme creuset dont la trame pourrait nous servir à élaborer notre projet. Penser à un travail sur le solo, penser à une méthode d'acteur. Essayer différentes contraintes, différentes règles du jeu pour déplacer le curseur de la distanciation et de l'incarnation. Comme si on pouvait par paliers passer du jeu traditionnel au jeu contemporain et établir un nuancier. C'est-à-dire toujours questionner ce à quoi le public va croire ou pas.

Ce travail serait pour nous l'occasion d'interroger ce qui fait représentation aujourd'hui au théâtre et les manières de re-présenter, alors qu'aucune méthode d'acteur ne semble avoir durablement marqué les esprits et introduit de nouveaux concepts depuis *la formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski, paru en 1936, soit il y a plus de 80 ans. Méthode qui continue d'infuser dans le théâtre contemporain – poussant les metteurs en scène à donner le nom des acteurs aux personnages pour les rapprocher d'eux ! – et qui continue de le placer sous l'influence majeure du cinéma et de son rapport très affirmé à l'incarnation, à l'adéquation pourrait-on dire entre le rôle et l'interprète.

Cette question de l'écart posée par une forme comme le rakugo, par ce « pas de côté » nous passionne car elle rebat différemment les cartes du rapport à la croyance et particulièrement de la croyance à une fiction, à une histoire par l'entremise d'un comédien seul faisant tous les rôles. C'est ce modèle que nous souhaiterions expérimenter au plateau avec Kyoko Takenaka et sur la base de textes écrits par de jeunes dramaturges français et japonais.

Déroulement du projet :

Après une première résidence d'improvisation autour du thème puis notre voyage au Japon, nous avons commencé à parler du projet à de jeunes auteurs français et japonais dont nous connaissions le travail et qui pouvaient s'inscrire dans notre paysage.

Nous avons alors pris la décision de leur commander de courts textes dialogués sur la question de la croyance et de l'incarnation. Ses textes serviront de base à une expérimentation au plateau des questions évoquées. La commande précise envoyée aux auteurs et jointe en annexe à ce dossier.

Histoires d'incarnation et de croyance est donc un projet mis en scène par François-Xavier Rouyer, interprété par Kyoko Takenaka sur des textes d'auteurs français et japonais. L'occasion de questionner les limites de la croyance théâtrale mais également les limites du théâtre contemporain interrogeant en premier lieu cette question : qui est l'auteur d'un spectacle de théâtre ?

Juin 2017 : Résidence à Théâtre Ouvert
Improvisations / Préparation du voyage, prise de contact.

Septembre 2017 : Voyage au Japon

Octobre 2017 : Commande aux auteurs

Décembre 2017 : Nouvelle résidence, travail autour d'un texte commandé à un jeune auteur français, Nicolas Doutey.

2018-2019 : Création du spectacle.

Kyoko Takenaka

Née en 1987, Kyoko Takenaka sort diplômée de l'Université OBIRIN, section « Performing and Visual Arts de Tokyo » en 2011. Elle mène une carrière de comédienne au Japon : La maison d'Usako, Tokyo-America de Suguru Yamamoto/Tokyo, La clé de l'ascenseur d'Agota Kristof (solo) /Tokyo, Cinq Nô modernes - Hanjo - de Yukio Mishima / Tokyo, Three Siblings of Rhythm de Yudai Kamisato/Yokohama etc. Elle décide ensuite de poursuivre sa formation en France et elle intègre l'Ecole Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier, promotion 2016 où elle suit l'enseignement de Gildas Milin, Guillaume Vincent, Cyril Teste, Julie Deliquet, Robert Cantarella, et Alain Françon. Dès sa sortie, elle participe sur la saison 2016-2017,2018 aux Songes et Métamorphoses de Guillaume Vincent. Elle joue seule en scène dans La question de la Fée de Satoko Ichihara, spectacle programmé en septembre 2017 au Théâtre Komaba Agora de Tokyo sous la direction d'Oriza Hirata.



© Anne Guillaume

François-Xavier Rouyer

Né en 1985, François-Xavier Rouyer poursuit parallèlement des études de cinéma et de théâtre. Il écrit plusieurs pièces de théâtre *Spécimen* (éd les Cygnes), *Nuit qu'il met également en scène*. Il réalise des courts-métrages : *Fuites*, *Le Roi fit une sieste (mais ne se reposa pas)* et crée une compagnie, *La Multinationale*. Dès 2013, il collabore régulièrement au travail de metteurs en scènes tels que Robert Cantarella et Gildas Milin et intègre la première promotion du master de Mise en Scène de la Manufacture, il présente une adaptation de *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle-Adam au Théâtre de Vidy-Lausanne en juin 2014. Il développe à partir de là une double trajectoire de metteur en scène de théâtre et d'artiste pluridisciplinaire en crée une seconde compagnie en Suisse, *La Filiale Fantôme*. Il crée en 2014 une installation d'art contemporain *Hotel City* réunissant plus de 50 comédiens présentée notamment en Suisse (Lausanne, Centre d'Art Contemporain de la Chaux-de-Fonds) et aux Pays-Bas (New-Now Festival, Amsterdam). Il co-écrit avec Stéphane Bouquet, *Protocole fantôme*, pièce pour trois acteurs traduite et montée à Prague (mai 2017) avant d'être montée en France (2018). Il intervient régulièrement à la Manufacture de Lausanne et à l'ENSAD de Montpellier.

La Multinationale est une compagnie de théâtre française, liée à la compagnie suisse *La Filiale Fantôme* alliant le théâtre, le cinéma et les arts plastiques, imaginant de nouveaux formats de représentations au sein des infinies combinaisons offertes par notre monde contemporain. En renouvelant toujours l'approche, l'organisation et la production de chaque travail, les deux compagnies pensent ensemble aux manières de constituer des réseaux, des communautés de création.

www.lamultinationale.org

Précédents projets



L'ÈVE FUTURE



HOTEL CITY



PROTOCOLE FANTÔME

L'ÈVE FUTURE (2015) Théâtre de Vidy-Lausanne, Adapté du roman de Villiers de l'Isle-Adam
Avec Romain Daroles, Marie Fontannaz, Loïc le Manac'h

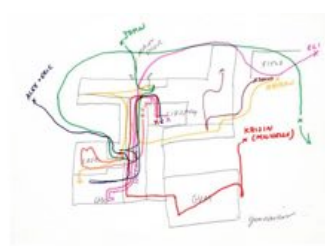
HOTEL CITY (2016-20..) Installation d'Arts Visuels réunissant plus de 50 comédiens, exposé à
Lausanne (LaManufacture), Amsterdam (New-Now Festival), La-Chaux-de Fonds (Centre d'Art Contemporain)

PROTOCOLE FANTÔME (2017-2018) Pièce co-écrite avec Stéphane Bouquet
Traduite en Tchèque et jouée à Prague (Mai 2017), Festival Zoom à Paris, Théâtre Ouvert.

Projets à venir



L'AUTRE COOL



LA FIN DU FILM



LA POSSESSION

L'AUTRE COOL (2018) François-Xavier Rouyer
Spectacle de sortie de l'ENSAD Montpellier – Création Printemps des comédiens 2018 puis tournée

LA FIN DU FILM (2017-2018) François-Xavier Rouyer et Hervé Coqueret
En résidence à Mains d'œuvres (Paris)

LA POSSESSION (2018-2019) Pièce de François-Xavier Rouyer
Création en Suisse.

LAMULTINATIONALE

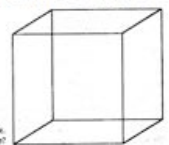


Fig. 4. Keep staring at this cube.
Does it change shape?

www.lamultinationale.org