

## La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement

Véronique Muscianisi

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/382>

DOI : [10.4000/lcc.382](https://doi.org/10.4000/lcc.382)

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Véronique Muscianisi, « La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.382>

---

## La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement

Véronique Muscianisi, Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis

Cet article propose d'appréhender le traitement de l'immobilité comme une des manifestations de la vacance temporelle dans le processus de création artistique. Nous partirons d'un exemple concret dans l'apprentissage de l'acteur au sein de la compagnie du *Théâtre du Mouvement*. Cette compagnie codirigée par Claire Heggen et Yves Marc, oriente sa démarche depuis plus de trente ans sur le corps de l'acteur. Elle affirme une esthétique axée sur ce que ces praticiens nomment la « théâtralité et la musicalité du mouvement », et s'appuie sur les principes du mime corporel dramatique élaboré par Etienne Decroux (1898-1991). Or ce dernier plaçait l'immobilité comme un de ses principes fondateurs. Il confiait en effet que « le mime c'est l'immobilité », reprenant les propos de Charlie Chaplin<sup>1</sup>.

Nous chercherons ainsi à comprendre dans quelle mesure cette vacance temporelle, de l'arrêt bref à l'immobilité, est porteuse de sens dramatique et de quelle manière elle est abordée dans un processus d'apprentissage. Partant ainsi d'un travail ethnographique *in situ* - observation, description, participation pratique - nous partirons de la description d'une proposition d'écriture donnée par Claire Heggen lors d'une séance de stage<sup>2</sup>. Puis nous étudierons deux paramètres fondamentaux dans le traitement de l'immobilité : l'imprévisibilité et le principe d'action dans l'inaction.

### 1. Le traitement de l'arrêt suspendu dans une écriture

Dans le travail de la compagnie du *Théâtre du Mouvement*, la théâtralité - le rapport au fictif, au dramatique - vient en grande partie du traitement de la musicalité du mouvement, c'est-à-dire du jeu sur les vitesses, les intensités, les variations du mouvement. La notion decrousienne de

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Patrick Pezin (sous la dir. de), *Etienne Decroux, mime corporel* (Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003), p. 200 ; Anne Dennis, *The articulate body : the physical training of the actor* (New York : Drama book publishers, 1995), p. 95 ; Thomas Leabhart, *Mime Journal 2000/2001 An Etienne Decroux Album*, (Claremont : Pomona College, 2001), p.35.

<sup>2</sup> La séance, dirigée par Claire Heggen, s'est déroulée le 9 octobre 2009, lors du stage « Musicalité du mouvement et théâtralité », donné au studio de la compagnie à Montreuil. Nous étions ce jour là en position d'observatrice, cependant nous avons eu l'occasion depuis de participer à une expérience similaire.

« dynamo-rythme » ou « dynamo-vitesse » exprime particulièrement à ce titre la relation entre le temps - durée, vitesse - et la dynamique du mouvement - au sens de force, de résistance musculaire. L'alternance des dynamiques et des vitesses introduit ainsi des effets rythmiques : « Par des alternances de dynamismes puissants et légers, par des changements de vitesse, le Mime Corporel est constamment animé d'effets rythmiques qui contribuent, parmi d'autres facteurs, à maintenir en éveil l'attention du public » (Benhaïm 316). Une grande diversité de dynamo-rythmes est recensée par Decroux. On peut noter entre autres l'accélération, l'hésitation, le fondu, le départ imperceptible, le choc ainsi que différents types d'arrêts. De la même manière que le silence est nécessaire en musique, le traitement musical du mouvement doit effectivement faire apparaître des pauses, autrement dit des arrêts, des immobilités. Katia Légeret évoque cette nécessité de l'arrêt dans le mouvement du théâtre dansé indien : « l'arrêt d'un regard, la durée inattendue d'une posture, nombreux sont les éléments créant des séries de contre-temps, des ruptures de *tempo* propices à l'intensité émotionnelle » (28). L'arrêt, parce qu'il constitue une rupture, est ainsi nécessaire au rythme d'une composition de mouvements. Nous prendrons dans cette étude le terme *arrêt* au sens de suspension d'une action, d'interruption limitée dans le temps<sup>3</sup>. Le terme *immobilité*, quant à lui, est l'état de ce qui est arrêté, un arrêt soutenu. Nous nous concentrons dans le cadre de cette étude sur cet état d'arrêt soutenu auquel s'initient les stagiaires dans l'expérimentation que nous allons exposer<sup>4</sup>.

Lors d'une séance dirigée par Claire Heggen, il a été proposé aux stagiaires une courte écriture - ce qu'au Théâtre du Mouvement on appelle *une partition* - à partir de trois actions quotidiennes simples, les plus usuelles possibles : s'asseoir, s'appuyer sur une chaise (le seul objet présent), se déplacer. Les stagiaires doivent passer par des postures différentes entre chaque action, mémoriser les positions, les trajets, et répéter en boucle la séquence sans vouloir raconter quoi que ce soit. Leur attention doit être plutôt portée aux jeux des dynamiques et des vitesses du mouvement. Claire Heggen précise assez vite que l'écriture doit comporter des actions mais aussi des pauses : « Repérez les moments où vous vous reposez dans ce quotidien... et jouez sur ces moments de repos ». Elle les incite à tenter de grandes durées d'arrêt et de prendre en compte le

---

<sup>3</sup> L'arrêt est le « temps pendant lequel quelque chose est suspendu, arrêté, interrompu », *Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRS, [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1972043520;r=1;nat=;sol=0](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1972043520;r=1;nat=;sol=0;); (février 2011).

<sup>4</sup> Différentes modalités de l'arrêt sont traitées par la compagnie, nous pouvons noter entre autres la distinction entre un *arrêt brusque* et un *arrêt imperceptible*. De même, si l'immobilité globale du corps sera privilégiée dans cette étude, il y a également dans le travail de la compagnie une prise en compte d'immobilités localisées (une partie du corps seulement est immobile pendant que le reste du corps est mobile).

changement d'état intérieur qui intervient : « se permettre d'être en état de ne rien faire... ça renvoie à un état de méditation, de rêverie, de pensée intérieure ».

Il est difficile pour les stagiaires de prendre de véritables pauses dans leurs actions. Claire Heggen propose alors *a contrario* de supprimer tous les moments de repos, de ne plus faire d'arrêt et de « voir ce que ça donne ». Après expérimentation, les stagiaires rapportent leur impression d'accélération : « ça va plus vite », dit quelqu'un, « on est plus en alerte », dit un autre, ou encore « ça rend nerveux », « ça donne le vertige ». Claire Heggen répond qu'effectivement un observateur extérieur a l'impression « que ça ne s'arrête jamais, on assiste à une ritournelle permanente... c'est le rythme du métro. On a juste coupé les pauses et on a un continuum de personnages pressés ».

De là, elle leur propose de retravailler les arrêts mais par deux : un stagiaire réalise sa partition en continu et l'autre l'arrête par un toucher, le laisse en arrêt un certain temps et le retouche pour qu'il reparte. Celui qui fait la partition doit s'arrêter tout de suite, quelle que soit sa posture. Claire Heggen donne des précisions à ceux qui touchent, qui arrêtent : « Trouvez le moment où c'est dramatiquement le plus intéressant d'arrêter l'autre. Vous êtes amenés à trouver des moments inattendus, qu'on peut difficilement trouver autrement... ce sont des moments fugitifs ». Elle leur demande également en tant qu'observateur extérieur de se nourrir des images qui apparaissent : « Prenez le temps de faire le tour de l'autre et de voir les images que ça donne, comme si vous le mettiez en scène ... et puis l'arrêt peut durer, c'est bien que le fugitif dure ».

Elle souligne que « ces suspensions » amènent une étrangeté car les postures ne sont ni symétriques, ni confortables : « Dans ce continuum, les arrêts sont mieux marqués, plus visibles, comme des photos... et l'arrêt est si inconfortable que d'un coup c'est le mouvement qui devient le repos. Essayer de ne pas prendre la pose mais *ça vous prend* ». Pour finir ils sont invités à retravailler tout seuls les arrêts de leur *partition*.

Cette proposition d'écriture affirme ainsi la nécessité de l'arrêt : sans ruptures dans leur partition, les stagiaires font l'expérience du vertige de la continuité, alors que la pause les amène à un état de pensée. Par ailleurs, en proposant un protocole en binôme, Claire Heggen amène les stagiaires à explorer des immobilités imprévisibles, des arrêts inattendus. Dans sa démarche, l'imprévisibilité est un paramètre indispensable à la qualité de la suspension.

## **2. Imprévisibilité et qualité de la suspension**

L'arrêt doit être inattendu dans le déroulement de l'action pour surprendre un observateur extérieur. Il s'agit de jouer avec l'attente du spectateur. Il faut effectivement souligner que la suspension est, en rhétorique, une figure de style « qui consiste à tenir l'auditeur en suspens » (Rey 2230). L'imprévisibilité est en ce sens nécessaire afin de rendre plus efficace la suspension et susciter l'attention du spectateur.

De plus, la posture maintenue dans l'immobilité imprévisible renvoie à la suspension d'un mouvement, avant l'achèvement de telle ou telle action. La posture fixe donc dans l'espace, pour un instant, une des phases de décomposition du mouvement, qu'on ne verrait pas si le mouvement était continu. Dans un texte, Claire Heggen explique en effet que « l'imprévisibilité donne à voir l'invisible, un autre visible. C'est-à-dire la saisie au vol d'un moment du mouvement, l'instantané photographique d'une forme extra-ordinaire » (424). L'imprévisibilité donne ainsi à voir l'invisible - ou en tout cas le visible d'un mouvement non quotidien - comme un instant photographié peut le faire. Roland Barthes confie à ce sujet, « la Photo immobilise une scène rapide dans son temps décisif » (58). Etienne Decroux, quant à lui, rapportait cette question du visible et de l'invisible dans l'immobilité en évoquant l'image du soleil : « Rappelons-nous Chaplin : *Le mime c'est l'immobilité*. Ainsi le mime serait vivant comme le soleil. Pour nous, le soleil ne se déplace pas de manière sensible. On ne le voit pas danser, on ne voit pas ses oscillations et pourtant il rayonne et nous réchauffe. Il est vivant sans se déplacer, c'est merveilleux. C'est souvent l'impression qu'on a quand on voit certaines photographies ». (Pezin 126).

La suspension apparaît ainsi comme un lieu de l'entre-deux, entre visible et invisible, mais également entre fugitif et éternel. A ce sujet le metteur en scène Pierre Antoine Villemaine, dans son article « *Les Ecrits d'Alberto Giacometti* » précise que « la suspension a un lieu : celui du milieu, de l'intervalle, de l'interstice, de l'entre-deux » (43). Il cite également le peintre Djamel Tatah qui déclare : « la suspension, c'est ce que je veux peindre. C'est ce rapport au temps que je veux induire dans le tableau [...] Il y a une idée intemporelle dans la suspension » (43). Les suspensions des arrêts dans l'écriture des stagiaires sont effectivement fugaces. Claire Heggen emploie les termes « fugitif » et « photographie », pour rendre cette idée d'éphémère. Mais cet éphémère cotoie l'éternité. Elle explique que « c'est l'alliance de ces deux thèmes opposés

(fugitif et éternité), leur contradiction, concentrée dans le lieu même de l'immobilisation, qui donnera la force prégnante de l'image du corps arrêté dans son élan » (424).

Enfin, l'imprévisibilité de l'arrêt amène les stagiaires à faire l'expérience de postures inconfortables, asymétriques. Pour les praticiens héritiers du mime corporel, le corps dramatique n'est en effet jamais symétrique : c'est le déséquilibre, la contradiction qui porte le drame. Etienne Decroux avait pour aphorisme : « C'est dans le malaise que le mime est à l'aise » (Pezin 198). Thomas Leabhart rapporte en ce sens l'admiration de Decroux pour l'équilibre précaire des statues :

Quand Decroux nous implorait de *nous installer dans l'instable* ou *d'aller vers le bord du précipice* ou *de placer la pyramide sur sa pointe*, cela signifiait qu'il désirait que nous trouvions un équilibre plus précaire, et l'exécutions *avec abandon* comme notre faune [*Le Faune dansant* de Eugène Lequesne placé aux Jardins du Luxembourg], ou comme *Le Génie de la Liberté* de la place de la Bastille. (389)

L'intérêt de la sculpture pour Decroux l'a amené à insister sur le dynamisme de l'immobilité dans le mime corporel. La suspension montre ainsi un corps dramatique à la manière d'une statue présentant un corps engagé immobile. Claire Heggen propose souvent d'expérimenter, lors d'autres séances de stages donnés par la compagnie, une variante du jeu des statues « 1, 2, 3, soleil ! » pour sensibiliser les stagiaires à l'arrêt imprévisible. Un *meneur* se place face à un mur et les autres *joueurs* se déplacent avec l'objectif d'atteindre le mur. Quand le meneur se retourne – à son gré, sans dire la formule « 1, 2, 3, soleil ! » – les joueurs doivent s'immobiliser. Ce qui incite les stagiaires à s'arrêter de manière inattendue dans leur course et à maintenir des postures imprévisibles. Il s'avère que des postures privilégiées d'arrêt reviennent selon les personnes mais Claire Heggen les encourage à changer leur pied d'appui ou leur vitesse, à se mettre en danger – autrement dit en déséquilibre - pour chercher d'autres postures d'arrêts pouvant apporter d'autres images.

Cependant pour pouvoir maintenir ces postures imprévisibles en suspension, il se joue une réelle activité interne. Il y a effectivement un principe d'action dans l'inaction au cœur du travail de l'immobilité et de la qualité de présence de l'acteur immobile.

### **3. L'action dans l'inaction : pour une *immobilité habitée***

Etienne Decroux confiait : « Ne pas bouger n'est pas assez, il faut vouloir ne pas bouger » (Pezin 198). Un aphorisme régulièrement repris au *Théâtre du Mouvement*. Decroux soulignait ainsi la dimension active de l'acteur dans l'immobilité. Il prenait par ailleurs pour référence de son travail la figure de l'hippocampe comme modèle d'une immobilité en mouvement<sup>5</sup>. Un léger mouvement de la queue presque imperceptible le tient immobile, ce qui donne l'impression en le regardant d'un mouvement sur place. Cette qualité de l'immobilité est décrite dans ses *Paroles sur le Mime* : « C'est l'immobilité mobile, la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre, la chute différée de la tour qui se penche et se retient. Ainsi qu'on bande un arc avant d'avoir visé, l'homme à nouveau implose » (Decroux 71).

Au regard de la proposition d'expérimentation présentée, il s'avère que pour pouvoir maintenir l'équilibre dans les postures en suspension, incitées par le partenaire, le tonus musculaire des acteurs est fortement sollicité<sup>6</sup>. L'acteur doit notamment effectuer un transfert de poids, porter attention à ses appuis au sol afin de maintenir sa posture immobile. Ce que souligne également le metteur en scène et pédagogue Anne Dennis, dans la description d'un exercice d'immobilité durant la marche. L'acteur s'arrête et doit porter attention à : « son poids - la sensation de repousser le sol (...) ; sa respiration (le souffle), la tension musculaire, l'immobilité vivante – l'action dans l'immobilité »<sup>7</sup> (135). Un des principes clés dans le monde du mime est effectivement « l'action dans l'inaction » (Dennis 53).

Il se joue ainsi une réelle activité motrice dans l'immobilité, ce que souligne aujourd'hui le domaine de la physiologie de la perception et de l'action, avec notamment la notion « d'anticipation de l'action »<sup>8</sup>. Alain Berthoz souligne effectivement la présence d'un état de préparation appelé « set » dans le contrôle de la posture. Une notion que l'on peut rapprocher d'après lui de la définition de la posture donnée par Bernstein « être prêt à un mouvement (*readiness to move*) » (242). Il précise ainsi :

La posture serait réglée par des mécanismes descendants (*top-down*) de sélection et

---

<sup>5</sup> Lire à ce sujet, l'interview imaginaire mise en forme par Patrick Pezin, in Patrick Pezin (sous la dir. de), *Etienne Decroux, mime corporel* (Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003), p. 139.

<sup>6</sup> Le tonus musculaire est cet état de légère tension ou contraction musculaire permanente qui constitue la base de toute activité motrice et posturale. D'après Daniel Richard, Didier Orsal, *Neurophysiologie* (Paris : Dunod, (1994) 2001), p.329.

<sup>7</sup> « the weight : the feeling of pushing into the ground (...) ; the respiration (the breath) ; tension ; living immobility : action in stilness ».

<sup>8</sup> Voir en particulier Alain Berthoz, *Le sens du mouvement* (Paris : Odile Jacob, (1997), 2008).

d'anticipation et non pas seulement par des réflexes emboîtés les uns dans les autres (*bottom-up*) [...]. Le concept de *set* est étroitement lié au problème des relations entre posture et mouvement [...]. On a aussi suggéré qu'il existe deux sous-mécanismes de contrôle postural, l'un assurant le point d'appui du mouvement, l'autre la répartition du tonus musculaire dans les membres en mouvement. (242-243).

Ainsi, il y a une réelle activité musculaire chez une personne immobile car cette dernière anticipe l'action qu'elle va faire juste après. L'exemple paradigmatique est celui de l'animal immobile, prêt à sauter sur une proie. Etienne Decroux donnait justement dans ses cours l'exemple du chat prêt à sauter sur la souris. Thomas Leabhart rapporte cette histoire avec ses propres mots :

Regardons notre professeur le chat ! Voyez comme il attend la souris : le corps complètement immobile, mais à l'intérieur il y a un frémissement presque imperceptible, une haute vibration aiguë qui provient de la mobilité immobile, du désir d'avancer tout en se retenant. Puis, soudainement, au moment exact, un mouvement d'une clarté et d'une efficacité époustouflantes : la patte s'étend et les griffes s'emparent de la souris (478).

La qualité de la suspension va ainsi dépendre de la tenue de la posture immobile, autrement dit de l'activité musculaire interne de l'acteur dans l'immobilité. Claire Heggen a cette expression : « l'arrêt est si inconfortable que d'un coup c'est le mouvement qui devient le repos ». Il y a effectivement dans l'arrêt une plus grande dépense d'énergie – au sens de mobilisation musculaire – que dans le mouvement qui suit, d'où cet effet de repos. La notion de dynamique, évoquée plus haut, essentielle au mouvement, renvoie à cet état de résistance musculaire dans le maintien de la posture.

Par ailleurs, ce principe d'action dans l'inaction rend la présence de l'acteur plus vive dans l'immobilité. Claire Heggen, lors d'une autre séance, a pu utiliser l'expression d'« immobilité habitée » pour qualifier cet état de présence. Le metteur en scène Eugénio Barba évoque également dans *Le Canoë de papier* la force de la présence immobile et vivante de l'acteur, en faisant notamment référence à un acteur de Nô :

L'acteur principal (*shite*) est assis au centre du plateau, immobile comme un roc, la tête très légèrement inclinée, pendant que le chœur chante et raconte. Le spectateur non initié a l'impression que l'acteur est inerte et que sa position n'exige aucune habileté particulière. Mais en réalité l'acteur danse ; il danse intérieurement. C'est une technique maîtrisée et dépassée, qui se nie elle-même. C'est un théâtre qui se transcende. On l'appelle l'« action du silence » ou « danser avec le cœur » (57).

Barba emploie l'expression de « technique maîtrisée », ce qui souligne la nécessité de l'apprentissage de l'immobilité. Maîtrisée, la suspension représente ainsi une tension avant un autre mouvement et amène une densité de présence de l'acteur.

La proposition décrite du traitement de l'immobilité souligne la nécessité de *l'arrêt* dans l'écriture scénique de mouvements. Cet arrêt constitue un silence, une rupture nécessaire au rythme de la composition et à l'émergence d'états pour l'acteur. Les deux paramètres de traitement de l'immobilité mis en évidence - l'imprévisibilité et le principe d'action dans l'inaction - soulignent la complexité du travail de suspension pour l'acteur et la nécessité de son apprentissage. En effet, l'acteur est amené à prendre conscience de l'activité interne en jeu dans le maintien des postures immobiles et à atteindre ainsi une plus grande qualité de présence.

Ainsi nous pouvons observer chez les praticiens rencontrés que l'immobilité ne signifie pas un état d'inaction ou de vide mais qu'elle est une source puissante de densité dramatique. Comme le confiait Etienne Decroux : « L'immobilité est un acte, et en l'occurrence passionné » (Pezin 198).

## Ouvrages cités

- Barba Eugénio, *Le Canoë de papier*. Barcelone : L'entretemps (1993), 2004.
- Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard Seuil, 1987.
- Benhaïm Guy, « Le style dans le mime corporel ». *Etienne Decroux, mime corporel*. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003 : 309-366.
- Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, (1997), 2008.
- Decroux Etienne, *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie Théâtrale, 1963.
- Dennis Anne, *The articulate body : the physical training of the actor*. New York : Drama book publishers, 1995.
- Heggen Claire, « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ ? ». *Etienne Decroux, mime corporel*. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003 : 421-431.
- Leabhart Thomas, « The Seahorse ». *Mime Journal 2000/2001, An Etienne Decroux Album*. Claremont : Pomona College, 2001 : 35-38.
- . « *Le Grand Projet d'Etienne Decroux* ». *Etienne Decroux, mime corporel*. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003 : 467-493.
- . « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Etienne Decroux ». *Etienne Decroux, mime corporel*. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003 : 367-404.
- Légeret Katia, « Création et technique dans le théâtre dansé de l'Inde ». *Théâtre n°3*. Université de Paris 8 : Harmattan, 2001 : 27-43.
- Pezin Patrick (sous la dir. de), *Etienne Decroux, mime corporel*. Ed. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps, 2003.
- Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Robert, 2010.
- Richard Daniel, Orsal Didier, *Neurophysiologie*. Paris : Dunod, (1994) 2001.
- Villemaine Pierre Antoine, « *Les Ecrits d'Alberto Giacometti* ». *Pour Schiller-Ateliers Giacometti. Théâtre/Public. N°180*. Gennevilliers : Théâtre/Public, 2006 : 43-56.
- Trésor de la Langue Française informatisé*. CNRS. Février 2011 <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>