



HAL
open science

Masques et playback: traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy

Corentin Jan

► **To cite this version:**

Corentin Jan. Masques et playback: traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy. *Le Geste sur les scènes des XXe et XXIe siècles: entre tradition et innovation théâtrales*, Nov 2019, Paris, France. hal-03437461

HAL Id: hal-03437461

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03437461>

Submitted on 19 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Masques et playback: traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy

Corentin Jan

CEREG, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle / Institut für Theaterwissenschaft, Ludwig-Maximilian Universität

« Une expérience humaine sadique » (« ein sadistisches Menschenexperiment ») : c'est ainsi que le jury des Rencontres théâtrales de Berlin qualifie les mises en scène de Susanne Kennedy¹, dont les spectacles *Purgatoire à Ingolstadt* et *Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie meurtrière ?* ont respectivement été récompensés par le festival en 2014 et en 2015. Cet éloge teinté d'ironie semble à lui seul résumer le rapport complexe des spectateurs à l'esthétique proposée par l'artiste allemande. Sa démarche semble à première vue se résumer à une poignée de parti pris formels : des masques en latex à la fois réalistes et inquiétants, des textes préenregistrés par des comédiens et comédiennes amateurs et diffusés en playback, des acteurs et actrices forcés de suivre bon gré mal gré des paroles qui leur sont désormais extérieures en arborant la même expression figée et constamment étonnée. Dépossédés de deux de leurs principales ressources de jeu – la voix et l'expression faciale –, ces derniers se retrouvent transportés dans des univers déshumanisés hantés par des figures atrophiées, perdues dans un espace aux règles mystérieuses. Sans doute faut-il pourtant voir dans ces spectacles plus qu'un simple plaisir de la metteuse en scène à torturer ces semblants de personnage – voire les acteurs eux-mêmes – dans un dispositif contraignant et formaliste, répétable à l'envi, comme le qualifient nombre de ses détracteurs².

Il s'agira plutôt ici de caractériser ce que les partis pris esthétiques de Susanne Kennedy font plus précisément au jeu de ses comédiens et de ses comédiennes, à leur corps, à leur présence et à leur gestuelle. Car au-delà du parcours esthétique singulier d'une jeune artiste allemande, c'est une certaine tradition nationale du travail du geste dans l'art du jeu qui se voit remise en question, ce qui explique sans doute l'intérêt tout particulier qui lui est accordé sur les scènes germanophones aujourd'hui. Dans cette perspective, deux spectacles, l'un des premiers de la metteuse en scène et l'un de ses plus récents, permettront de s'interroger plus concrètement sur les ramifications d'un tel travail : d'une part une adaptation du film de Rainer Werner Fassbinder *Warum läuft Herr R. Amok ?* (*Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie*

¹ « Theatertreffen. 10er Auswahl : Warum läuft Herr R. Amok ? », https://www.berlinerfestspiele.de/de/berlinerfestspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_123349.html, consulté le 21 août 2020.

² La revue de presse réalisée par le site Nachtkritik à l'occasion de la création des *Trois sœurs* montre ainsi la récurrence d'une même valorisation de la prouesse technique des acteurs et de la mise en scène, tandis que se trouve critiqué le manque de profondeur de l'utilisation récurrente de ce procédé.

Cf. Petra Hallmayer, « Sehnsucht nach der Pustebblume », *Nachtkritik*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16695:drei-schwestern-muenchener-kammerspiele-susanne-kennedy-verordnet-tschechows-trio-spirituelle-befreiung-im-rad-der-ewigen-wiederkehr&catid=99&Itemid=100089#streifenInfo, mis en ligne le 27 avril 2019, consulté le 21 août 2020.

meurtrière ?), de l'autre une mise en scène des *Trois soeurs* de Tchekhov, créées respectivement en 2014 et en 2019 aux *Kammerspiele* de Munich.

UN THÉÂTRE DE LA SOUSTRACTION

Warum läuft Herr R. Amok ?, adaptation réalisée à partir du scénario du film de Fassbinder, met en scène un certain Monsieur R., père de famille petit-bourgeois bien sous tous rapports, présenté dans des scènes de sa vie quotidienne morne et ennuyeuse – réunions scolaires entre parents et professeurs, rencontres autour d'un thé avec la voisine, échappées chez le disquaire... Si le personnage y paraît toujours absent, détaché des menus tracés dans lesquels se complaît son entourage, c'est pour mieux accentuer la surprise de la scène finale où il finit par fracasser un vase en porcelaine sur la tête de sa femme, de son fils et de sa voisine.

De cette farce mi-comique mi-tragique sur les effets aliénants de la vie petite-bourgeoise, Susanne Kennedy, qui monte alors son deuxième spectacle aux *Münchner Kammerspiele* après avoir accompli un cursus à l'Université des arts d'Amsterdam, conserve le script dans sa totalité. Elle fait lire ce dernier à des comédiens et comédiennes amateurs, – en réalité des employés du théâtre – et chaque réplique se voit enregistrée indépendamment pour ôter tout effet de continuité dans le ton employé lors des dialogues. En résulte une bande-son au rythme aléatoire et à l'intonation étrange qui sera diffusée pendant tout le spectacle et à laquelle les comédiens sont forcés de se raccrocher. Ceux-ci se voient affublés de masques en latex qui, loin de se dénoncer comme tels, provoquent plutôt un effet de lissage et atténuent toute forme d'expression faciale hormis celle des yeux et de la bouche. Les acteurs se trouvent en outre placés dans une boîte scénique en bois ornée de quelques éléments – un comptoir, un tabouret, une plante verte, deux ouvertures lumineuses et une télévision – et qui servira de cadre pour toutes les scènes qui, dans le film, se déroulent dans des lieux différents. Enfin, entre chaque scène, Susanne Kennedy fait abaisser devant cette boîte un écran qui diffuse des images du même espace, habité cette fois par des personnes âgées qui ne font rien de particulier en apparence, tandis qu'une voix robotique et un texte apparaissent pour indiquer la didascalie de la scène qui suit.

Avec ce spectacle, la metteuse en scène semble avoir pour la première fois parachevé un système formel dont les spectacles ultérieurs seront des variations. Masques et voix en playback ne cesseront d'être réemployés, comme dans les *Trois Sœurs* où, pour la première fois, elle aborde un classique du répertoire théâtral. De Tchekhov il ne reste cette fois presque rien, sinon quelques répliques qui à la première lecture paraissent anecdotiques et qui sont sans cesse rejouées tout le long du spectacle (« Vous n'allez pas partir si tôt ? Vous n'avez pas pris le petit déjeuner ! »). L'espace nous montre cette fois une boîte cernée de miroirs, incrustée dans un écran où des mondes virtuels font leur apparition, créant visuellement un enchevêtrement complexe d'images en deux et trois dimensions. On y retrouve les trois sœurs, tantôt affublées de masques en latex, tantôt de voiles noirs, leurs invités, mais également des femmes âgées sans masque, toujours attablées et qui nous sont cette fois présentées comme des trois sœurs du futur de 2044 voyageant dans un vaisseau spatial. Plus globalement, le spectacle reprend des

éléments centraux de l'esthétique de Susanne Kennedy, notamment la dissociation entre la voix et la gestuelle. Mais cette fois un dialogue s'établit également entre ces personnages incertains et, par l'intermédiaire du téléphone accroché au mur, une voix extérieure leur confiant des extraits de textes de Nietzsche sur l'éternel retour des choses.

Que conclure dès lors de cette première description ? Cette dissociation qui ne cesse de surprendre et déranger le spectateur, crée des présences singulières, des personnages dont une part importante de leur identité, leur voix, se trouve désormais extériorisée, des individus aliénés à l'identité incomplète. Mais les choix formels de Susanne Kennedy dépassent un simple travail sur ses personnages pour toucher jusqu'au jeu de ses acteurs et actrices. On peut reprendre ici les paroles de la metteuse en scène elle-même, issues d'une interview donnée à l'occasion des Rencontres théâtrales de Berlin en 2015, pour décrire plus précisément le travail de jeu opéré :

YVONNE BÜDENHOLZER : J'aime beaucoup la façon dont tes comédiens prennent plaisir à assumer leur rôle, à porter ces masques, à ne plus utiliser que leurs lèvres et à ne plus vraiment être présents. Comment s'est fait ce travail?

SUSANNE KENNEDY : Je crois que c'est là que se trouve le malentendu. Ce n'est pas qu'ils ne sont plus vraiment présents, car ils sont toujours incroyablement présents. [...] Je crois que ça leur a ouvert une liberté inimaginable, une nouvelle façon de chercher, de se débarrasser de la pression du « Comment je dois faire pour jouer à la perfection? ». Ce moment, où tu dois te débrouiller et trouver tout autre chose, à ce moment-là tu dois t'ouvrir et être réellement là. La voix arrive, tu dois suivre et être dedans, tu dois y employer tout ton corps. [...] Nous nous sommes également beaucoup demandé comment faire pour que chaque mouvement effectué ne soit jamais achevé, ne trouve jamais de point d'achèvement, un point d'exclamation mais trouve plutôt un point d'interrogation. Tu poses ta main sur la table et il subsiste un doute: était-ce la bonne décision ? Qu'est-ce que je suis en train de faire au juste ? Était-ce vraiment ma main? [...] Quelle est cette voix qui parle là ou qui parle à travers moi ?³

Pour Susanne Kennedy, il s'agit ainsi avant tout de rendre précaire tout mouvement effectué par les comédiens et d'insister avec eux sur le rapport instable qu'ils entretiennent avec les gestes effectués sur le plateau, créant cet effet d'étonnement permanent que semblent ressentir les personnages. Il s'agit surtout, en les délestant d'une partie de leur répertoire

³ « YVONNE BÜDENHOLZER : Ich finde das toll, wie deine Schauspieler das mittragen, wie sie so eine Freude daran entwickeln, diese Rollen zu spielen, diese Masken zu tragen, die Lippen immer noch zu benutzen und gar nicht mehr real präsent zu sein. Wie war das in der Arbeit?

SUSANNE KENNEDY: Das ist glaube ich das Missverständnis, dass sie nicht mehr real präsent werden, weil gleichzeitig sind sie unglaublich präsent... [...] Ich glaube, dass es für sie eine wahnsinnige Freiheit eröffnet hat, nämlich auf eine andere Art und Weise zu suchen, und auch dieser Druck von „Wie spiele ich jetzt am geilsten?“ und „Wie reagiere ich auf diese Replik?“, der war irgendwie weg. In diesem Moment, in dem ich mich zurecht finden und ganz anders aufgehen muss, musst du dich unglaublich öffnen und unglaublich im Moment da sein. Die Stimme ist da und du musst drin sein, du musst deinen Körper völlig dafür einsetzen. [...] Wir haben auch sehr viel untersucht, wie eigentlich jede Bewegung, die man macht, nie zu Ende ist, nie einen Endpunkt hat, nie ein Ausrufzeichen ist, immer mehr wie ein Fragezeichen. Du legst den Hand auf den Tisch und es bleibt immer so ein Zweifel: war das jetzt die richtige Entscheidung oder was mache ich hier eigentlich? Oder war das jetzt meine Hand? [...] Was ist das für eine Stimme, die da spricht oder die mich durchspricht? »

Yvonne Büdenhölzer, *Susanne Kennedy // Interview*, <https://theatertreffen-blog.de/tt15/susanne-kennedy-interview/>, mis en ligne le 13 juin 2015, consulté le 11 novembre 2019. Je traduis.

d'action, d'en finir avec une certaine vision de la performance de l'acteur chez qui Susanne Kennedy voit une volonté de réaliser sur scène le geste le plus parfait possible. La déstabilisation des comédiens trouve alors son sens dans le potentiel créateur qui doit en émerger, là où une certaine culture de la perfection entravait leurs capacités scéniques.

TRADITIONS GESTUELLES ALLEMANDES

On peut sans doute voir dans cette revendication une critique larvée adressée à des styles de jeu, du moins à une certaine conception du travail de l'acteur tel qu'il se ferait en Allemagne. Selon cette hypothèse, Susanne Kennedy développe une esthétique et une forme de jeu en porte-à-faux avec d'autres traditions nationales dont on peut esquisser quelques traits.

Dans l'histoire de la pratique et de la théorie du jeu en Allemagne, telles qu'elles se sont développées depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, le visage occupe une place primordiale. A titre d'exemple, une des principales tentatives de systématisation de l'art du comédien, les *Idées pour une mimique théâtrale* publiées par Johann Jakob Engel en 1785, développent une codification gestuelle élaborée, offrant aux comédiens une palette d'expressions – en très grande majorité faciales – apte à rendre compte des états de l'âme humaine⁴. Déjà le visage de l'acteur y est présenté comme le lieu privilégié de démonstration de ses facultés expressives.

Sans présupposer l'influence, sans doute très lointaine sans être réellement absente⁵, des écrits d'Engel sur la production théâtrale allemande contemporaine, il n'est pas impossible d'affirmer que cette conception du jeu reste tout de même dominante. Chez Frank Castorf, par exemple, le travail de la vidéo, qui occupe une place majeure dans ses spectacles, permet au metteur en scène de jouer sur les gros plans dans de longues séquences où, avec un regard caméra constant, les comédiens et comédiennes semblent haranguer le public par l'intermédiaire de l'écran. La voix, médiée par la prise de son en direct, se mêle à une expressivité exacerbée de l'acteur dont souvent seul le visage est montré, tout le contraire en somme de ce qu'on retrouve chez Susanne Kennedy. Sans être pour autant codifiée comme chez Engel, la mimique et la gestuelle restent ancrées dans un travail de jeu et de cadrage centré sur l'expression faciale du comédien ou de la comédienne et leur voix, deux marqueurs forts de la singularité de ces derniers. A l'inverse, Susanne Kennedy joue sur l'effacement de leur individualité : les masques lissent leurs visages et la délégation de la voix leur arrache leur faculté de parler, mais aussi la forte singularité qui y est attachée.

L'exemple de Castorf n'est pas pris au hasard : alors que ce dernier est remplacé après plus de vingt ans à la direction de la Volksbühne de Berlin par le curateur Chris Dercon qui décide, non sans réactions hostiles, de promouvoir de nouvelles esthétiques mais également de mettre fin à la troupe d'acteurs permanente, c'est Susanne Kennedy qui y devient metteuse en

⁴ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* [1785], Hambourg, Hansebooks, 2016.

⁵ Pour une explicitation des thèses de Engel et son influence sur la théorie du jeu en Allemagne, on se reportera aux précisions apportées par Alexander Kuba. Cf. Alexander Kuba, s. v. « Geste/Gestus », dans Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch et Matthias Warstatt (dir.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, p. 136-142.

scène associée. La comparaison entre les deux artistes ne cesse ainsi d'être mise en avant, le plus souvent à l'avantage du premier. Dans un article pour *Theatre Survey*, Holger Schott Syme qualifie ainsi l'esthétique de la metteuse en scène de « théâtre sans acteurs » :

Les corps sont toujours présents et, certes, ils ont besoin d'entraînement: après tout, ils sont censés pouvoir bouger leurs lèvres en rythme avec la bande-son préenregistrée. Mais cette compétence est mise au service du travail d'une metteuse en scène, sans aucune autonomie de la part des acteurs⁶.

On ne saurait néanmoins déduire de cette querelle, entretenue par la critique et qui doit tout autant à des enjeux esthétiques qu'institutionnels, l'absence de considération qu'aurait Susanne Kennedy pour le jeu de ses acteurs. Au contraire, c'est peut-être justement ce travail sur le jeu et la gestuelle qui fonde le cœur de son esthétique.

DE L'ACTEUR A L'AVATAR : LA FORCE DE TRANSFORMATION DES GESTES

Dans son article « Les gestes au théâtre. La force de transformation du geste », Erika Fischer-Lichte théorise les enjeux performatifs liés aux gestes théâtraux et propose des pistes de réflexion enrichissantes⁷. Rappelant que la socialisation des individus passe aussi par l'apprentissage d'une certaine corporéité, elle souligne combien le travail de l'acteur est également de s'approprier de nouveaux répertoires gestuels, par l'intermédiaire de méthodes et de styles de jeu approchés lors de sa formation ou du travail avec divers metteurs en scène. Loin d'être un acquis, le savoir gestuel des comédiens et des comédiennes doit témoigner d'un refus constant de se laisser enfermer dans les seules techniques du corps imposées par leur socialisation⁸. Ce faisant, ils apprennent à sortir de leur corporéité quotidienne pour figurer des entités nouvelles sur le plateau. Selon Fischer-Lichte, c'est justement le répertoire gestuel qu'il a à sa disposition qui permet à l'acteur d'effectuer cette transformation :

Par son jeu, l'acteur ne cesse d'actualiser la force de transformation de ses gestes. Ce sont eux qui permettent à la fois de faire apparaître son corps phénoménal sous un jour nouveau et de créer un personnage dramatique avec qui il ne saurait se confondre

⁶ « Bodies are still present, and they need to be skilled bodies, too: they need to be able, after all, to move their lips in time with the prerecorded sound. But that skill is being employed in the service of a director's work, with no artistic autonomy on the performers' part. »

Holger Schott Syme, « A Theatre without Actors », *Theatre Survey*, vol. 59, n° 2, 2018, p. 269. Je traduis.

⁷ Erika Fischer-Lichte, « Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Geste », dans Erika Fischer-Lichte et Christian Wulf (dir.): *Gesten: Inszenierung, Aufführung, Praxis*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, p. 209-224.

⁸ Erika Fischer-Lichte se réfère explicitement à la notion de « technique du corps » élaborée par l'anthropologue Marcel Mauss pour désigner justement la part corporelle de la socialisation. Cf. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1934], dans *id.*, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 262-286.

et qui, pour ce qui est de son être-au-monde corporel comme du personnage représenté, fait de lui un autre⁹.

En effectuant des gestes théâtraux, les acteurs transforment leur corps quotidien en un corps nouveau, parfois celui de personnages. Or, comme l'écrit plus loin Erika Fischer-Lichte, l'enjeu de l'art théâtral est peut-être moins cet état final auquel arrive le corps des comédiens ou des comédiennes que le processus de transformation lui-même que le théâtre vient interroger. Implicitement, c'est ici le modèle brechtien du *Gestus* qui est élevé au rang de paradigme du geste théâtral. Chez Brecht en effet, l'acteur montre et met à distance les gestes et le langage corporel qu'il porte pour mieux mettre en lumière les rapports sociaux qui les sous-tendent, faisant de son personnage un être cerné – jusque dans son corps – entre nombre de contradictions sociales¹⁰.

Susanne Kennedy ne s'inscrit qu'indirectement dans cet héritage brechtien du geste théâtral. La dimension révélatrice de rapports sociaux contradictoires semble certes effacée, mais la mise en valeur de sa force de transformation subsiste néanmoins. De la théorie du *Gestus*, la metteuse en scène garde en effet la possibilité pour le comédien ou la comédienne de mettre en suspens la succession des gestes effectués sur scène, de « l'interrompre » pour mieux mettre chaque geste à distance et susciter ainsi l'interrogation des spectateurs¹¹. Dans une certaine mesure, c'est là rompre avec un style de jeu majoritaire sur les scènes allemandes : au lieu de jouer sur la transparence du geste pour laisser advenir des personnages immédiatement discernables, Susanne Kennedy accentue la distance entre eux et les corps de ses comédiens. En ne cessant de se questionner sur les gestes qu'ils effectuent, ses acteurs créent un trouble à même d'interroger les figures étranges qu'ils sont censés incarner. Si l'on suit l'hypothèse d'Erika Fischer-Lichte, comment qualifier la transformation corporelle ainsi pratiquée ? Quels sont ces personnages précaires dont l'apparition semble entravée ?

Dans les deux spectacles, les présences énigmatiques ainsi que les passages entre les scènes où se trouvent projetées tantôt des instructions didascaliques dans le premier, tantôt la représentation pixelisée des personnages au cours du second, semblent renvoyer à un imaginaire commun : celui du jeu vidéo ou, plus précisément, des jeux mettant en scène des avatars, parallèle que renforce la présence d'une voix dissociée, comme pilotée depuis l'extérieur par une intelligence artificielle ou un joueur. Si la référence au posthumain ne cesse d'être

⁹ « Mit seinem Spiel stellt der Schauspieler jedes Mal die transformative Kraft seiner Geste unter Beweis. Sie ist es, die sowohl seinen eigenen phänomenalen Leib neu hervorbringt als auch eine dramatische Figur erschafft, die mit ihm nicht gleichzusetzen ist und ihn sowohl in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein als auch in Bezug auf die dargestellte Figur zu einem anderen macht »

Ibid., p. 220. Je traduis.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, éd. Werner Hecht (dir.), Francfort sur le Main, Suhrkamp, t. 23, 1993, p 188.

¹¹ Walter Benjamin désigne à ce titre l'interruption – dans la continuité gestuelle du jeu des acteurs notamment – comme un fondement de la distanciation propre au théâtre épique brechtien. Cf. Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^{ème} version) », dans *id.*, *Essais sur Brecht*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 42.

convoquée lorsqu'on parle du théâtre de Susanne Kennedy¹², on ne saurait pourtant réduire celui-ci à une simple représentation de notre devenir fantasmé. Il ne s'agit pas seulement d'une utopie ou d'une dystopie chargées de nous montrer l'humain du futur, réduit à une présence fantomatique, déshumanisé par la perte de sa voix et de son visage. Au contraire, il paraît bien plus intéressant de considérer ce travail comme une remise en question, grâce à une gestuelle toujours en suspens, de notre capacité à nous imaginer autres dans un futur plus ou moins proche.

Ainsi, l'univers de *Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie meurtrière ?* paraît au premier abord bien peu désirable, surtout s'il s'agit en fin de compte de tuer femme, enfant et voisine. Chez Susanne Kennedy cependant, la scène de meurtre est délibérément rendue grotesque : Monsieur R. frappe trois fois chaque personnage avec une lenteur à toute épreuve et une sonorisation factice des coups, les victimes restant suspendues debout tant que le dernier coup n'a pas été asséné. Après cette représentation distanciée du meurtre nous est présentée une projection à l'écran de Monsieur R. fredonnant la chanson qu'il avait cherchée en vain tout au long du spectacle chez le disquaire du quartier, tandis que le rideau se relève pour montrer une jeune figurante âgée, non masquée, dansant paisiblement sur la musique. Dans les *Trois Sœurs*, la répétition des mêmes scènes paraît enfermer les personnages dans une routine implacable : pourtant, la référence à l'éternel retour nietzschéen que fait la mystérieuse voix du téléphone nous aiguille vers une autre lecture. Et si ce que nous considérons comme l'ennui proprement tchékhovien pouvait, une fois acceptée l'éternelle répétition, se transformer en suprême joie ? C'est cette hypothèse loufoque que semblent bien incarner les trois présences âgées, ces trois sœurs dans un vaisseau spatial en 2044, dont le contentement égale l'inaction. Dans les deux cas donc, nous nous voyons confrontés soit à des personnages masqués et désincarnés, semblables à des avatars qui s'interrogeraient sur leur raison d'être et sur leur action, soit à des présences physiquement plus proches de nous qui se donnent dans une béatitude qui confinerait parfois à l'inaction la plus totale.

Comment comprendre la relation entre ces présences masquées à la gestuelle constamment interloquée et ces personnages âgés à la gestuelle bien plus quotidienne, voire quasi-inexistante dans le second spectacle ? On peut faire ici l'hypothèse qu'avec ces présences âgées, Susanne Kennedy nous offre un reflet de notre devenir, une image de l'homme après sa transformation post-humaine, des hommes et des femmes qui contre toute attente nous ressemblent et qui se seraient débarrassés du rapport conflictuel à leur identité. Les acteurs masqués quant à eux expérimentent leur propre transformation en avatars, par des gestes devenus factices avec le découplage entre la voix et le corps, des gestes qui ne cessent de les surprendre et de les étonner, nous offrant le spectacle de nos propres interrogations sur notre potentielle transformation au temps du big data et des utopies posthumaines. C'est précisément

¹² C'est notamment l'objet de l'intervention de Silke Felber lors du dernier congrès de la *Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, principale association de chercheurs en études théâtrales dans l'espace germanophone, qui a consacré un panel entier à Susanne Kennedy. Cf. Silke Felber, « Monströsität in Zeiten des Posthumanismus. Susanne Kennedys „Women in Trouble“ », communication au colloque « Theater und Technik », Düsseldorf, Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 8-11 novembre 2018.

par ce mélange entre trouble et sérénité, entre la perturbation du jeu imposée par les masques et le playback et la présence simple des vieilles figurantes, que Susanne Kennedy tente de nous mettre en face de nos interrogations et de nos peurs quant au devenir du genre humain. La question du posthumain ne fait l'objet ni d'une dénonciation ni d'une fascination optimiste : c'est par un travail précis sur le jeu et le geste que se trouve plutôt interrogés dans ces spectacles notre capacité à métamorphoser nos identités, les angoisses et désirs liés à cet horizon.

En ce sens, Susanne Kennedy apparaît dans son travail de mise en scène très représentative d'une jeune génération d'artistes qui a à cœur de renouveler, au-delà des formes théâtrales, les conceptions routinières du jeu de l'acteur sur les plateaux allemand. Contre une certaine fascination pour la performance du comédien, elle mène un travail du geste novateur, entre rupture et continuité vis-à-vis de traditions encore vivaces : explorant les capacités transformatrices des gestes au théâtre, elle nous invite à nous interroger sur notre propre capacité à nous défaire de notre corporéité quotidienne et à affronter nos propres fantasmes d'un humain futur qui aurait perdu des parts traditionnellement importantes de son humanité – son visage, sa voix. Mais c'est justement par une mise à distance formelle des gestes, dans un héritage paradoxal du brechtisme, qu'une telle recherche est rendue possible : loin de tout naturalisme où les gestes des comédiens seraient les traductions d'évidences psychologiques des personnages, une telle esthétique renoue avec un art du jeu qui ne saurait faire du corps des acteurs le support de savoir-faire assurés, mais bien le lieu d'une précarité toujours rejouée.

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003.

BRECHT, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, éd. Werner Hecht (dir.), Francfort sur le Main, Suhrkamp, t. 23, 1993

BÜDENHÖLZER, Yvonne, *Susanne Kennedy // Interview*, <https://theatertreffen-blog.de/tt15/susanne-kennedy-interview/>, 13 juin 2015, consulté le 11 novembre 2019.

ENGEL, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* [1785], Hambourg, HANSEBOOKS, 2016.

FELBER Silke, « Monströsität in Zeiten des Posthumanismus. Susanne Kennedys „Women in Trouble“ », communication au colloque « Theater und Technik », Düsseldorf, Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 8-11 novembre 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika, « Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Geste » dans Erika Fischer-Lichte et Christian Wulf (dir.), *Gesten: Inszenierung, Aufführung, Praxis*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, p. 209-224.

HALLMAYER Petra, « Sehnsucht nach der Pustelblume », *Nachtkritik*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16695:dreischwestern-muenchner-kammerspiele-susanne-kennedy-verordnet-tschechows-trio-spirituelle-befreiung-im-rad-der-ewigen-wiederkehr&catid=99&Itemid=100089#streifenInfo, mis en ligne le 27 avril 2019, consulté le 21 août 2020.

KUBA Alexander, s. v. « Geste/Gestus », dans Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch et Matthias Warstatt (dir.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, p. 136-142.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps » [1934], dans *id.*, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 262-286.

PAVIS, Patrice, « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, n°25, 1999, p. 95-115.

SYME, Holger Schott, « A Theatre without Actors », *Theatre Survey*, vol. 59, n° 2, 2018, p. 265-275.