

Shawn Huffman  
Université du Québec à Montréal

Ateliers de lumière.  
Éclairages et création chez  
Didier-Georges Gabily

Nul ne figure dans le paysage. Une seule image hante ces lieux, indépassable, évacuée à force, elle-même à force défigurée. Nous y sommes. Nous participons à ce théâtre d'ombre<sup>1</sup>.

Didier-Georges Gabily  
*Notes de travail*

Une véritable texture lumineuse traverse toute l'œuvre du dramaturge français Didier-Georges Gabily : l'éblouissement qui caractérise le personnage de la Ravie dans *Violences* et qui traduit en signes lumineux le trop-plein émotionnel d'un traumatisme qui se dévoilera petit à petit, les ombres dans *Gibiers du temps*, associées au chœur et à travers lesquelles sera racontée une histoire de survivance, et finalement, la noirceur dans *Lalla (ou la terreur)*, pièce dans laquelle une absence de lumière projette les personnages dans « un long voyage

---

1. Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, Arles, Actes sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2003, p. 79. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *NT*.

au bout de la nuit », pour reprendre cette expression de Céline. Cette sensibilité lumineuse, présente non seulement dans les mises en scène mais aussi dans la dramaturgie, est tributaire de l'intérêt de Gabilly pour le travail de l'acteur, y compris le travail scénique et plus particulièrement pour la mise en lumières.

Né à Saumur en 1955, Gabilly passe son enfance et son adolescence à Tours où il découvre l'écriture dès son plus jeune âge : « J'ai dix-sept ans. Face au mur. Les oreilles ouvertes. Les yeux penchés. [...] J'écris<sup>2</sup>. » C'est « par hasard » que le jeune écrivain s'initie alors au théâtre, toujours à Tours, comme acteur dans une troupe d'André Cellier. Au début des années 1970, Gabilly monte à Paris pour poursuivre ses ambitions de comédien et découvre le théâtre d'Adamov, qu'il lira dans son intégralité. Chez Adamov, il apprécie non seulement l'engagement social, mais aussi l'engagement esthétique qui consiste à amener le spectateur à réfléchir sur l'acte théâtral. Cette double préoccupation esthétique et idéologique traverse l'œuvre de Gabilly en entier, aussi bien dans son théâtre que dans ses articles critiques.

En 1979, Gabilly quitte Paris pour fonder l'Atelier Maïathéâtre, son premier atelier d'acteurs. Cette expérience lui permet de développer sa passion pour le plateau et pour le jeu, surtout du point de vue de la création et de la pédagogie. L'intérêt de cette démarche se confirme cinq ans plus tard lorsqu'il fonde, en collaboration avec Marc Klein, le Centre de recherches et de formation pour l'acteur (CREFAC). Deux ans plus tard, il met sur pied le « DG Groupe », formé de certains acteurs issus du CREFAC, et monte *L'Échange* de Claudel :

Si ce n'est pas la guerre, *L'Échange*, ça y ressemble. Est-ce clair. À l'endroit d'un « obscur objet du désir est-il-si-obscur-que-cela-cet-endroit », ce qui s'échange, c'est avant tout une certaine manière, un certain art, une certaine stratégie d'occupation du centre (*NT*, p. 15).

---

2. Didier-Georges Gabilly, *À tout va*, Arles, Actes sud, 2002, p. 177. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *ATV*.

Cet art, c'est-à-dire cette manière de travailler le corps et la langue avec la lumière et avec l'ombre, comme l'illustre la photographie ci-bas, illustre déjà l'importance d'une texture lumineuse dans la création et dans le jeu de l'acteur.

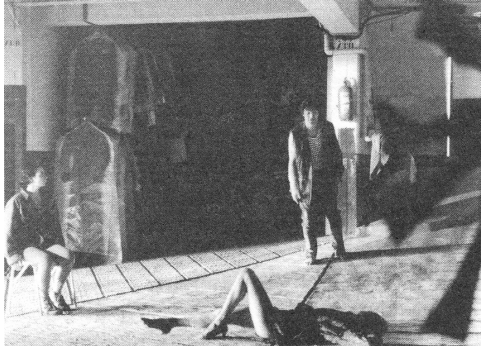


Figure 1. *L'Échange* (ATV, p. 19)

© Guy Durand. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

En 1989, le « DG Groupe » change de nom et devient le Groupe T'Chan'G. Deux ateliers d'acteurs se mettent alors en place : le premier, consacré à la formation des nouveaux venus et le deuxième, composé d'acteurs qui préparent les *Travaux orestiens*. Gabilly oriente le travail du groupe sur la pratique et plus particulièrement sur l'épreuve du plateau. Pour la troupe, le spectacle n'est pas une finalité en soi. Au contraire, ce qui importe c'est de « voir exister quelque chose de différent sur le lieu où s'exerce [le] travail [des comédiens], où se fond et se vérifie [...] leur vocation » (NT, p. 36). Ces expériences scéniques se poursuivent dans une série de pièces écrites par Gabilly et montées par le groupe : *Violences* (1991), *Enfonçures* (1993), *Des cercueils de zinc* (1993), *Théâtre du mépris* (1994), *Gibiers du temps* (1995) et *Chimère et autres bestioles* (1996), entre autres. C'est pendant la répétition de cette dernière pièce, en 1996, que Gabilly entre à l'hôpital où, de manière tout à fait inattendue, il décède des suites d'une opération. La troupe poursuit ses travaux sur *Chimère* qui est représenté quelques mois plus tard au Théâtre National de Bretagne. Il s'agit de la dernière création du groupe.

Ce parcours est emblématique d'une préoccupation foncière pour l'engagement social et artistique à travers la création théâtrale. Par ailleurs,

on ne peut dissocier les écrits critiques de Gabily de son travail scénique : « en lisant Gabily », affirme Bruno Tackels, « on saisit vite combien le texte naît d'une pratique, plus exactement d'une "conduite" de plateau » (NT, p. 9). Cette « conduite », et plus particulièrement son expression lumineuse, se manifeste dans la première création de Gabily avec le groupe T'Chan'G, à savoir *Violences*. À partir de certains documents, entre autres son journal de production, *À tout va* et ses *Notes de travail*, je propose alors d'identifier et d'analyser les traces des ateliers de lumière ayant servi à la création de ce tout premier « spectacle-manifeste ».

*Violences* voit le jour en 1991 à Paris au Théâtre de la Cité internationale. « Première manifestation publique » de Gabily et le groupe T'chan'G, cette pièce diptyque a été écrite, selon Gabily, « pour les acteurs ». Spectacle manifeste, d'une durée de 7 h 35 minutes, *Violences* établit une poétique de création selon laquelle le travail de l'acteur constitue l'atelier d'écriture du dramaturge :

Le peintre travaille et le monde est son modèle. La porte est ouverte et le monde entre par la porte. Allégorie connue. Courbet. Danger. Courbettes. [...] Chez nous, on voudrait que le sujet tienne lieu d'atelier. (NT, p. 46)

Cette démarche intègre à la création théâtrale non seulement l'acteur, mais aussi tout ce qui entoure ce dernier : les objets avec lesquels il peut interagir, l'espace dans lequel il se meut et les éclairages qui le rendent visible. Ce besoin de travailler avec la lumière, avec l'atelier-acteur dans la lumière, est partout présent dans la documentation concernant la création gabillienne : ses croquis, ses notes de travail, son journal de production. Il raconte que lors d'un stage de formation qu'il a donné aux élèves du Théâtre National de Bretagne en 1993, il a fait venir l'éclairagiste du groupe T'chan'G de Paris, non pas pour éclairer la mise en scène, mais pour travailler en atelier avec les élèves sur la voix, sur le texte (Garnier), sur l'alexandrin, « peaufinant tel moment, revenant sur un autre » (NT, p. 91). Pourquoi avoir recours à la lumière pour éclairer la voix? Pour comprendre le texte? Avec les étudiants bretons, comme avec les membres de son groupe, les éclairages font partie intégrante du travail de création sur le plateau. Il s'agit d'une logique selon laquelle les éclairages

laissent leurs traces non seulement dans le registre lumineux, mais aussi dans les noirs, dans les blancs et dans les ombres de la voix. « J'ai rêvé », affirme Gabily à propos de la pièce *Enfonçures*, « [...] d'un théâtre d'ombres insensées et de voix rigoureuses, élancées, triomphantes : ombres d'acteurs incorporés, voix d'acteurs incorporés. » (*NT*, p. 73-74)

*Violences* est une pièce diptyque, composée de « Corps et tentations » et « Âmes et demeures ». Se référant aux deux titres réunis au sein d'une même pièce de théâtre, Gabily observe que

[s]patialement, tout les oppose, mais le plateau les fonde, vérifie leur commune nécessité, leur virtualité à être ensemble au même endroit dans la dualité qui n'est pas en eux mais entre eux<sup>3</sup>.

La première partie, qui se passe dans un coin isolé de la Normandie, représente une famille inspirée des plus sanglantes tragédies grecques, mais dont les crimes rappellent celles des sociopathes de nos jours : enlèvements, meurtres en série, séquestration et fétichisme par rapport au cadavre. La Reine-Mère règne sur une famille composée de deux fils, Thom, le préféré, et la Décharne, celui qui est « habile des mains » et au service de la mère. La famille comprend aussi trois filles, bannies après avoir été séduites par Daniel Jackson, qui est tué et embaumé quand il se rend de nouveau sur les lieux à la recherche des sœurs. On moule son visage pour en faire des masques afin de marquer à jamais la faute. Il y a aussi un bébé, le fruit des liaisons avec Daniel Jackson. C'est la Ravie, victime d'un enlèvement, qui prend soin de l'enfant. On comprend aussi que cette dernière n'est pas la première à avoir été enlevée : au cours de la pièce, elle raconte d'autres rapt et meurtres ainsi que la découverte d'un corps par Le Narrant. « Tu dis : "Je m'y heurtaï. Sur celle-là perdue dans la foison des herbes grasses de l'automne". » (*V*, p. 24) La pièce se termine dans un bain de sang : la Décharne assassine la Reine-Mère et Thom, on constate la mort de l'enfant et, la tête dans le landau, la Décharne demande à la Ravie de lui donner la mort; elle le fusille. Seuls

3. Dider-Georges Gabily, *Violences*, Arles, Actes sud, coll. « Papiers », 1991, p. 10. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *V*.

le Narrant – ce double de l'écrivain – et la Ravie échappent à cette mort collective. À la fin, on apprend que la Ravie est en prison :

MAÏS LE SOIR DANS LA CELLULE QUAND JE REGARDE LA  
TELEVISION JE PENSE AU PAYS ET JE SAIS BIEN QUE LE  
PAYS NE VEUT PLUS DE MOI (V, p. 67)

Le Narrant, lui, affirme qu'il a tout ce qu'il lui faut et sort.

Dans la deuxième partie, on rejoint les trois sœurs bannies et qui habitent désormais Paris. La deuxième pièce est un drame lyrique, « un hommage déferent et lointain aux sœurs tchékoviennes », affirme Gabilly, « aussi aux bienveillantes Furies d'Eschyle » (V, p. 69). Les trois sœurs qui rêvent de New York et veulent se marier se trouvent coincées entre leur désir de cet avenir et de leur passé. Elles vivent sous le regard d'un couple de concierges : Numa et Egon. On comprend que ce dernier était l'amant de la Reine-Mère, qui avait tué son mari pour se livrer à Egon. Le Narrant revient, accompagné du Gardien qui ne cesse de rôder autour de lui. La Reine-Mère, Thom, la Décharne et la Ravie reviennent eux aussi, mais ils sont des fantômes. Dans cette deuxième partie, les trois sœurs perdront graduellement leur densité corporelle pour enfin disparaître elles aussi. Elles deviennent alors ces « étoiles sœurs » évoquées par la Ravie au début de la première pièce.

## Atelier I : Noirceur

L'agencement de la lumière dans cette pièce rompt avec une simple approche mimétique ou naturaliste. En soi, cette rupture n'est pas étonnante; on sait que Gabilly méprisait le théâtre naturaliste :

L'écriture a à voir avec le désastre [affirme-t-il] et avec le marché. DÉSASTRE, MORT, MARCHÉ PRÉSENT ET FUTUR, ÉCRIT AUSSI POUR LA-TA MORT QUI VIENT ET LA BIBLIOTHÈQUE IDÉALE DES TEMPS (ATV, p. 29)

Ce qui frappe, cependant, c'est de constater jusqu'à quel point la lumière, intégrée à cette notion du sujet comme atelier, a laissé sa trace dans le registre subjectal. À la fin de chaque scène, par exemple, il y a

un noir. À l'exception du début et de la fin de la pièce, qui représentent respectivement l'entrée et la sortie d'un souvenir traumatique, il n'y a jamais de *fade*, jamais de gradation lumineuse. Au contraire, l'univers théâtral se révèle et disparaît abruptement, d'un seul trait. De plus, ce noir est étroitement associé à la voix, à la prise de parole; il avorte le mouvement et précipite la fin de la scène. Ce n'est pas tant une conclusion qu'un transfert, un passage à un autre personnage qui, à son tour, prend la parole. En plus d'annoncer l'alternance des voix, cette façon de découper crée aussi un effet d'isolement, comme pour stopper toute possibilité de dialogue : « On a beau écouter, tout échappe. On a beau regarder, le noir est là, l'opacité, qui dérobe tout. » (ATV, p. 90) Le noir fait de ces personnages des voix témoins, répliques isolées provenant d'un souvenir traumatique, troué, « aphasique » précisent les didascalies (V, p. 15). Dans une réflexion de Gabilly sur les ateliers, le noir s'associe aussi au cadavre :

Liesse cadavéreuse d'un jour d'atelier. Je suis ce cadavre qui parle, indique un signe, un geste comme pour rien. Il sont – ils s'essaient à être – ces vivants qui s'interrogent, acteurs, parlent, s'épanchent acteurs, puis se rétractent, recommencent, s'épanchent, se rétractant, acteurs, s'interrogeant encore, riant, renonçant un moment (voire) à ces choses qui devraient les guider vers une lumière dont je ne sais rien, à ces choses qui me ramènent à l'obscur. Suis dans l'obscur. Encore. Ne suis pas maître. Cadavre (ATV, p. 30-31).

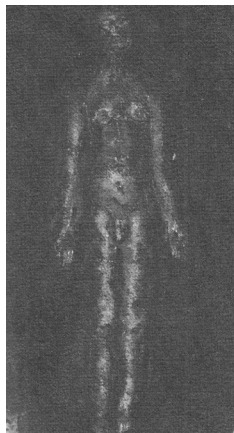


Figure 2. Dessin préparatoire pour *Violences*,  
« La Figure divine » (ATV, p. 26)  
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

Comme on peut le constater sur ce dessin préparatoire, le cadavre hante aussi la création de *Violences*. La « Figure divine » émerge-t-elle du fond noir? Ou bien s'estompe-t-elle dans cette noirceur? La figure est-elle masculine, comme le laisse croire le pénis, ou féminine, comme le suggèrent ses seins? La tension créée par cet état permanent de balançoire caractérise bien la démarche créative du groupe : maintenir une tension afin de l'interroger sans discontinuer. Dans son essai *L'image survivante*, Georges Didi-Huberman nomme ce battement oscillatoire « symptôme ». Il s'agit de « cette intrication non résolutive, cette non-synthèse [...] qui nommerait le cœur des processus tensifs<sup>4</sup> ». Ce dessin préparatoire constitue une image-symptôme dans la mesure où il établit un lien entre la lumière (noir / blanc), l'identité (masculin / féminin) et le degré de présence (vie / mort). Dans *Violences*, la texture lumineuse se compose de ces trois tensions. Gabily fouille la noirceur cadavéreuse à la recherche de la parole et la mort qu'elle saurait annoncer.

## Atelier II : Blancheur

En contrepoint au noir, on trouve un blanc qui, lui aussi, est soustrait à une conception cyclique ou naturaliste de la lumière. En fait, dans l'univers représenté sur scène, la lumière est tout sauf naturelle : « Ici, ce n'est plus rien du soir mais la lumière électrique, toujours égale, ici, en ce lieu. Un peu jaune, un peu obscure. » (V, p. 39) La lumière jaune électrique remplace le soleil et tient lieu du cycle naturel. Le soleil, nous dit-on, a été mangé par l'ombre et les astres n'existent plus. Il n'y a que le noir et ce blanc trop blanc, ce blanc de chaux qui envahit la scène et qui éblouit le spectateur et les autres personnages, les conduisant à une impossibilité, à savoir celle de regarder, d'observer la transformation de la Ravie en cadavre, en ombre d'un cadavre.

Daniel Jackson est le premier cadavre dans cette pièce, corps que la famille transforme en momie suivant les rites égyptiens du Livre des morts. Comme la Ravie, il se situe sous le signe du blanc :

---

4. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 274.



un blanc plus blanc que blanc, un comme avec des fards, une sorte d'anglais. Plus tard, même les vers hésiteraient à le défigurer, il durerait longtemps dans sa blancheur malgré l'odeur. [...] Toutes les peaux étaient blanches et on aurait dit qu'elles demeuraient dans l'humidité et l'aigre de la bourrache (V, p. 20).

Blancheur quasi-surnaturelle, artificielle peut-être, une perfection qui tarde à pourrir et qui lance un défi à la mort : « Et j'ai vu maman », observe Thom, « qui avait peur, elle aussi [...] qu'il continue à la narguer avec sa peau et ses parfums de tante. » (V, p. 28) Le blanc est une trace du crime, une marque du passé qui résiste à l'oubli et à la mort, malgré les masques que fabrique la Décharne pour le cacher. Les traces blanches ne sauraient constituer toutefois une nouvelle langue, ne sauraient parler du crime.

Je ne veux pas communiquer avec le public [affirme Gabily dans un entretien à propos de la pièce] [...] dans le travail du théâtre, on n'a pas essayé d'éclairer la pièce, [...] on a essayé de faire que ça travaille, comme un matériau oraculaire, comme une langue antique<sup>5</sup>.

La blancheur dans *Violences* renvoie à ce refus, celui de laisser voir, celui de faire comprendre.

Le personnage de la Ravie, contrairement à celui de Daniel Jackson, est un « presque cadavre », pour reprendre l'expression employée par Gabily pour se référer aux invisibles de la société (ATV, p. 46) – expression en écho aux autres presque cadavres de l'ère moderne, les *musulmänner* chez Primo Lévi ou encore les « crevards » de Chalamov. Toutefois, la Ravie n'est pas transformée par la guerre, du moins pas directement. Elle est victime de rapt et le blanc signifie son traumatisme, sans pour autant l'exposer. C'est surtout dans la très longue didascalie qui clôt la première scène que l'on voit surgir les effets du traumatisme :

La Ravie s'est levée. C'est là-dedans où elle se lève, encore floue. On ne parvient guère à la discerner en dehors de cet en dedans brouillé comme au blanc de chaux (ou comme dans l'ivresse, quand...). Et peut-être a-t-elle trop parlé et avec

5. Bruno Tackels, « Quelques mots de Gabily, un glossaire », *LEXI/textes 5*, 2001, p. 65.

trop de silences entre ce qu'elle parlait dans ce non-lieu du commencement. Il n'y sans doute pas de lieu pour parler ainsi [...].

Pour le reste, on imaginera ce qu'on voudra et ce pourra être une salle d'audience ou le bureau d'une gendarmerie.

Ou cette sorte de blanc.

Ou biens moins que cette sorte.

Qui demeurent difficile à décrire, on en conviendra.

C'est pourtant dans cette sorte – de blanc de ce non lieu là – qu'elle s'est levée et qu'à cet instant elle finit de parler ces choses sur Dieu [...].

Elle est debout dans l'opulence (tiède) de ses cheveux avec sa bouche fardée de (trop de) rouge et l'impressionnante réalité de son (trop de) corps deviné dans l'évanescence blanche (V, p. 22-23).

Cette didascalie crée une équivalence entre la blancheur et la noirceur, car tous les deux conduisent à l'aveuglement. De plus, du point de vue de l'énonciation, ces grands éclats lumineux, comme les noirs, servent de transition, de passage entre le présent de l'énonciation et un passé qui est rappelé à la vie par la Ravie (V, p. 23). Finalement, la didascalie établit un lien important entre la blancheur et l'absence, voire la mort. Une mort naissante, qui grandit en la Ravie. Plusieurs éléments rendent explicite l'approche de la fin : le temps (c'est la fin de l'été, « la fin des vacances » dit la Ravie), la contamination (« J'ai dû attraper la mort sans doute » [V, p. 20]), et le retrait de plus en plus marqué vers son for intérieur (Temps. / Des choses naissent à ses yeux, à ses lèvres. N'éclosent pas tout à fait. / Demeurent au seuil d'elle-même. [...] [V, p. 18]). La Ravie hante déjà le présent, car la mort l'habite déjà. Deux choses la retiennent seulement : les chaînes qui annoncent sa captivité et le bébé, qui « n'en finit pas de pleurer » et qui, lui aussi, ressemble à la mort. Ces attaches confirment aussi son rôle de substitut; elle remplace les sœurs bannies non seulement parce qu'elle s'occupe de l'enfant, mais aussi parce qu'elle prend une place dans le désir des frères, une place laissée vide par le départ des sœurs. La blancheur qui l'entoure rappelle celle de la peau des sœurs, décrites comme des étoiles disparues (« dans la nuit noire sans un semis d'étoiles sœurs » [V, p. 17]). Mais le corps de la Ravie trépasse; elle devient alors éblouissante et au moment où l'éclairage va se fondre dans « encore plus de blanc », la Décharne se détourne d'elle,

n'osant plus la toucher. Cela ne veut pas dire qu'elle atteint une sorte de sainteté : « Je ne suis pas la Paix », dit elle, « [j]e ne suis pas le nouveau Jardin d'Éden après la rémission des péchés » (V, p. 65). Son silence et sa peine sont plutôt préservés par le blanc, par ce mort. Le Narrant, lui, en quête de certitude, convoite son savoir. Mais elle n'a plus la capacité de le transmettre, son silence blanc aphasique, son évanescence, le savoir s'évanouit à mesure que la mort s'installe, comme le souligne ce dessin pour *Violences* (ATV, p. 48) :

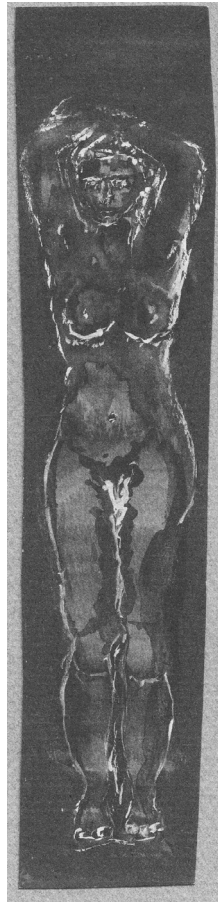


Figure 3. Dessin préparatoire pour *Violences*,  
« La Ravie » (ATV, p. 48)  
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

## Atelier III : Ombres

Dans la deuxième partie de *Violences*, la blancheur et la noirceur cèdent la place à une texture lumineuse caractérisée par l'ombre. La lumière est plus ou moins absente de cet univers; elle n'existe que comme trace d'un passé révolu. La lune et le soleil ne brillent plus; ils sont désormais associés à une enfance trahie. L'ombre dans cette partie relève moins de la pénombre que de la notion de double, d'écho ou de répétition. L'ombre désigne la survivance, le fait de résister à une tragédie et d'être hanté par un passé. Deux passés reviennent hanter le présent du drame : celui du paradis perdu, du temps d'avant le drame, d'avant le crime, d'avant la guerre et celui du Narrant qui sera hanté par le drame de la famille maudite, les Atrides. Dans la préface de la pièce, Gabilly décrit ce lien entre la première et la deuxième partie :

au temps instable qu'il (ce cadavre plutôt : son vivant souvenir) produit – avec ressassements, remâchements, redites – le temps eschatologique des espérances, toujours vaines, toujours réitérées (V, p. 11).

Même les personnages venus de l'extérieur, qui ne sont pas directement impliqués dans les événements traumatisants, sont contaminés par ce « souvenir obsédant ». Ils deviennent l'ombre d'eux-mêmes, l'ombre de ce qu'ils furent.

L'ombre suit le corps auquel il s'attache. Dans « Âmes et demeures », le Narrant est clairement l'ombre du Gardien qu'il suit, le Gardien parlant à la place du Narrant désormais muet : « Il a traversé le plateau et à quelques distance, le Narrant le suivait comme si de rien n'était, ombre humiliée. » (V, p. 87) Le Gardien est conscient de ce dédoublement, s'adresse même à son ombre : « Viens mon angelot. Viens, puisque tu as vu ce que j'ai vu : demeure paisible. Vide sidérant. Viens mon âme, ne dérange plus. » (V, p. 133) Au départ, le lien entre le Gardien et le Narrant est ambigu : « une sorte de cousin, oui », dit le Gardien (V, p. 72). Mais plus la pièce s'avance, plus il devient clair que l'emprise du Narrant sur le Gardien dépasse ce pacte de la Loi antique. Le Gardien et le Narrant sont tous deux possédés, hantés par l'histoire de la Ravie. La Ravie, à son tour, s'attache comme ombre au corps du Narrant et s'empare du Gardien

à travers le Narrant : « Mais le souci de l'autre vérité véritable, s'est, excusez-moi, emparé de moi comme il s'était emparé d'un autre avant moi. MALHEUR SUR MALHEUR. » (V, p. 91)

Les sœurs, elles aussi, veulent fuir « Corps et tentations » qui les poursuivent. En exil, coupées de leurs racines, elles sont en quête du Nouveau Monde, ce qui devient le moteur de « Âmes et demeures ». On envisage l'envol comme fuite, l'avion bien sûr, mais aussi en référence aux troubles alimentaires de Macke : « Depuis quelques temps, je ne sais pas, je ne cesse de perdre du poids, de maigrir et plus aucune de mes robes ne me va : J'Y FLOTTE! » (V, p. 98) Ce désir de fuir le passé et d'oublier trouve son contrepoids dans le désir de la part du Narrant et du Gardien de connaître la vérité, de voir. Ce vouloir-savoir, communiqué par un vouloir-voir, caractérise leur quête. Pour se libérer peut-être de la Ravie. Pour voir l'ombre qui traîne, qui est cachée derrière, l'ombre que les sœurs en exil tâchent de nier. Dans le cas des sœurs comme dans celui du trio La Ravie-Le Narrant-Le Gardien, le corps-ombre est « porté par d'autres voix », affirme Bruno Tackels, « corps, gestes d'acteurs qui dévoilent des bouts d'histoires inavouables<sup>6</sup> ».

\*\*\*

Dans *Violences*, le groupe T'chan'G intègre l'expérience du plateau à un processus de création qui passe par le corps de l'acteur. Ce corps-atelier, traversé par la lumière, ne porte pas les traces de travail comme on porte un costume, c'est-à-dire à l'extérieur, mais bien à l'intérieur, dans la voix, dans la peau. Tributaire d'un refus naturaliste des éclairages, cette poétique lumineuse participe activement à l'élaboration des textures subjectales – surtout émotives – repérables dans le travail théâtral.

6. Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 78-79.