

## «Leçon du Théâtre» premier cycle Compte-rendus du 9 Février, 9 mars, 6 avril, 11 mai et 8 juin 2009

### Thématique de la **leçon**:

- *L'écart entre la représentation et le spectacle*
- *La différence entre l'action et l'Acte, l'actant et l'Acteur*
- *La critique de l'interprétation, la possession et l'identification*
- *Le périmètre indicible de la parole : position ambiguë du texte*
- *La reprise de la fiction par le jeu de la représentation*
- *«L'effictivité» comme moyen du processus primaire de Représentation*
- *Le rôle de la Représentation par rapport à la matière*
- *Les chiffres comme émanation de «l'effictivité»*
- *La distinction entre le calcul des chiffres et celui des nombres*

#### Centre national du Théâtre

Missionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, organisateur de l'aide nationale à la création dramatique, et représentant de la France auprès de l'Institut International du Théâtre, le CNT est le lieu de résonance du Théâtre.

Il mène un travail de ressource au service des professionnels, des étudiants et des amateurs avec son centre de documentation et sa vidéothèque, son conseil juridique et son conseil métiers/formations.

Il met à disposition de ses usagers et de ses partenaires des outils tant pédagogiques qu'analytiques sur les réseaux, les programmes, la vie des spectacles et des politiques culturelles.

Il encourage la mise en valeur du rôle déterminant joué par le théâtre dans l'histoire et la structuration du spectacle vivant. Il participe aux recherches qui s'efforcent de préciser le point de vue spécifiquement théâtral sur ce qui est.

#### Jacques Baillon

Membre du workshop théâtre de Joan Littlewood à Londres. Créé la compagnie «Théâtre action» : parcours d'écriture («Les races c'est comme les fleurs...» «Dame massacrée») et de direction d'acteur.

Réalise plusieurs mises en scène avec la Comédie-Française dont il fut secrétaire général (les «Cenci» d'Artaud, «Les exilés» de Joyce...).

Fonde les «ateliers de Théâtralité» dont l'objectif est d'élaborer une écriture scéno-dramatique. Organise, à l'Odéon, avec Heinz Wismann, le «Collège de théâtre» qui rapproche la question théâtrale du souci philosophique.

Préfigure, à partir du petit Odéon, la Filière Textes. Directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture.

Directeur du Centre national du Théâtre. Publie deux essais sur le rapport entre la Représentation et la matière: «le double fondateur» et «les moteurs de représentation».

## Ecart entre représentation et Re-présentation

Nous sommes réunis pour la première séance de Leçon du Théâtre. J'insiste sur le «du», du théâtre. Le mot «du» est la contraction de l'article défini, en l'occurrence le, «le» théâtre ; et de la préposition «de».

«Du» remplit un rôle partitif qui indique qu'il s'agit d'une partie par rapport à un tout. En l'occurrence nous n'évoquerons qu'une simple part de la grande question posée par le théâtre. Toucher le fond du sac est bien difficile et nous ne prétendons pas mettre à sac le théâtre. Nous nous contenterons d'une indiscretion dont nous nous efforcerons de vous transmettre le bénéfique.

«Du» renvoie aussi à la préposition «de» qui possède plusieurs acceptions. L'acception que nous avons choisie est celle de l'origine. On vient de tel ou tel endroit, de telle ou telle ville. La leçon que nous nous efforcerons de transmettre vient du théâtre. Elle vient d'une part du théâtre qui s'offre à notre expérience, notre écoute, notre intuition et aussi à notre regard parce que la vue devient métaphorique quand on parle de spectacle.

### I- Du spectacle

#### 1) Tout est spectacle

Lorsque le théâtre, hors des salles et des espaces consacrés au spectacle, nous fait signe, les images qu'il suscite dans nos têtes, les fantasmes qui y germent et les concepts qui sont élaborés, constituent des spectacles.

Dans ces cas, les spectacles se déroulent seulement au niveau mental même si la mentalisation est pour l'homme, les mammifères et d'autres espèces, une condition de la prise en compte du spectacle de chaque chose concrète. En percevant, en ressentant chaque chose on la constate plus ou moins mentalement. Aux yeux du théâtre, il ne doit pas y avoir de considération moindre à l'endroit de la représentation d'un événement et de sa perception.

Pour le théâtre, tout ce qui existe est spectacle que ce soient ces chaises sur lesquelles nous sommes assis, les matériaux dont elles sont faites, le concept que nous employons pour que nos cerveaux les enregistrent, les mots que nous prononçons en les désignant ou encore les idées, qui, à partir d'elles mais loin d'elles, traversent nos esprits. Tout ceci mérite d'être considéré. Beaucoup de philosophes, se réclamant pourtant d'obédiences opposées, ont hésité à l'accepter. Il s'agit d'une base matérialisante du théâtre depuis laquelle nous ne saurions insinuer que tout est de nature semblable. Il reste absolument nécessaire de distinguer les phénomènes, distinguer les causes, les effets et leurs différents niveaux d'intervention et de classement.

Nous sommes seulement attentifs au point de vue théâtral selon lequel, avant de définir des distinctions de nature, il est besoin d'admettre chaque chose puisque chaque chose est en état de spectacle. L'état de toutes les choses consiste à se trouver en puissance de spectacle. La puissance de chaque chose, quelle que soit sa nature, est d'être un spectacle à l'attention de qui que ce soit, ou de quoi que ce soit. Elle réside dans la possibilité de se donner, volontairement ou involontairement, et d'être prise en tant que spectacle. Certes, le spectacle des choses ne sera pas reçu de la même façon par un être vivant ou par un objet et un matériau, étant entendu que la représentation mentale existe dans le premier cas et qu'elle est radicalement inconsciente dans le second. De plus, selon les dispositifs, les choses semblent parfois se tenir cachées, se trouver cachées, avoir été cachées ; toutefois, elles sont en coulisse, en attente d'être spectacle pour tel ou tel spectateur. L'effet de coulisse dépend de la situation du spectateur, mais spectateur il y a toujours, ne serait-ce qu'un spectateur vis-à-vis duquel une chose reste en coulisse.

Le point de vue du théâtre est celui de l'affirmation de la puissance de spectacle, affirmation dont nous nous risquons à dire qu'il s'agirait de l'affirmation d'être. Précisons que nous avons bien parlé de puissance de spectacle et non du spectacle. Cette dernière relève d'une affirmation

moins initiale, à l'instar du spectacle par rapport au théâtre qui l'inviterait à se produire. La différence entre le théâtre et le spectacle est justement le sujet de cette première séance de la leçon du théâtre.

Le point de vue affirmatif du théâtre renvoie, bien sûr, à la démarche de pensée de Nietzsche autour de l'affirmation (avec Aristote et Denis Diderot, Nietzsche est un des rares philosophes renommés qui se sont attentivement penchés sur le théâtre sans le confiner au texte dans la littérature, notamment par la publication, en 1872 au début de ses grandes œuvres, de la «Naissance de la Tragédie»). Le point de vue de l'affirmation resterait superficiel s'il s'en tenait au spectacle et s'il ne nous faisait sentir que la possibilité du spectacle est fondée sur la représentation, plus exactement la re-présentation (avec un tiret) dont il découle. Nous allons tenter de remonter son courant.

## 2) L'altérité et la volonté

Pour remonter les courants du spectacle et s'approcher de leur source qui est celle de la re-présentation, nous avons besoin de sentir pourquoi nous sommes en mesure de dire qu'il y a du spectacle et de percevoir ses deux niveaux.

Il y a du spectacle tout simplement parce que l'autre existe. Il y a du spectacle parce qu'il y a autrui. Cet autrui n'a pas besoin d'être doté de sens et de conscience, cet autrui peut se passer d'attribut anthropomorphique. Ce peut être un autre objet, une autre chose, toute autre part de matière. Vous aurez peut-être envie de me répliquer : «si autrui est une chose, seulement une autre part de la matière, ce n'est pas un spectateur ! ». On est toujours tenté de rapporter le spectateur à des sens identiques aux nôtres et à une conscience presque humaine. Pourtant, chaque objet, chaque chose, chaque entité, ne manque pas de peser sur ses voisins, sur les voisins de ses voisins, et ainsi de suite. Chaque chose n'arrête pas de peser, influencer, solliciter autrui, et ceci sans faire intervenir une intention délibérée. Etre spectateur, ce n'est pas uniquement être un mammifère doté de deux yeux et d'un cerveau. Nous pourrions être aveugles et complètement stupides, aussi bête qu'une planche de bois, il n'empêche, alors, qu'en tant que planche de bois, nous aurions été spectatrice de la forêt d'où nous venons, et maintenant nous serions spectatrice des meubles qui nous entourent, de la main qui se pose sur nous quand bien même nous n'en aurions aucune représentation complexe, humaine, disons pas la moindre imagination, quand bien même nous ne saurions pas que nous sommes nous pour la bonne raison que nous ne saurions rien. On pourrait appeler ça une forme de «situation d'autrui».

D'une certaine façon il n'est pas déraisonnable d'affirmer qu'une planche de bois, au fond d'une scierie auvergnate, est touchée, si ce n'est influencée par quoi que ce soit qui se déroule dans la mer du Japon. Il s'agit d'une sorte d'application de «l'effet papillon» : les choses «sont», virtuellement et concrètement, en raison de tous leurs spectateurs ; le spectacle «est» en raison de son spectateur.

## 3) Spectacle «volontaire»

*Nous emploierons de nombreux guillemets tant que nous n'aurons pas précisé le lien fondamental que le théâtre, à la différence du spectacle, entretient avec la volonté.*

L'altérité, « autrui », **institue** donc le spectacle, l'altérité est la spectatrice de tous les spectacles possibles. Au niveau «volontaire», ce n'est pas si simple, parce que les modes spectaculaires ne sont pas les mêmes. S'agit-il d'un «spectateur volontaire» ? S'agit-il d'un «spectacle involontaire» ?

Si l'altérité institue les objets dès leurs niveaux matériels, à d'autres niveaux, particulièrement le niveau psychologique et le niveau social, il devient nécessaire de faire entrer en ligne de compte, la «volonté».

Nous savons, puisque nous travaillons dans le théâtre professionnel, que nous sommes plus du côté du «théâtre volontaire». D'ailleurs, y a-t-il de l'art qui ne soit pas «volontaire» ?

Certes, toute chose peut s'offrir en spectacle, au sens du spectacle auquel on assiste, sans «le vouloir» ni même le savoir.

- L'exemple des animaux de cirque est remarquable. Ils sont la base du cirque. Les cirques traditionnels étaient toujours dirigés par des dompteurs. Jusqu'à quel point ces animaux savent-ils qu'on les regarde ? Jusqu'à quel point sont-ils partie prenante de la théâtralisation ?

Il y a une vingtaine d'années j'ai eu la chance d'assister aux répétitions d'une pièce dans laquelle il y avait un chien.

La comédienne dont le personnage devait être accompagné par l'animal, était la propriétaire d'une chienne berger allemand très obéissante, Lara. Il fut donc décidé de se passer de dresseur et d'employer cette Lara qui était une « fille formidable ». Elle s'entendait avec tout le monde. Elle adorait sa maîtresse. Quand sa maîtresse entrait en scène, elle la suivait. Quand sa maîtresse s'asseyait, elle s'asseyait.

Ce que l'on n'avait pas prévu, se produisit au cours du premier filage devant un groupe d'invités comme spectateurs. Lara se trouvait en scène avec sa maîtresse, lorsqu'un des personnages lança, comme prévu, un mot d'esprit qui déclencha le rire des invités. Aussitôt, Lara les regarda, s'avança à l'avant-scène, les fixa et aboya. On fut obligé de la sortir du plateau car elle n'arrêtait plus d'aboyer. Elle découvrait alors qu'on pouvait la regarder autrement. Les invités, les spectateurs, étaient « autres », étaient « autrui ».

L'exclusion des animaux dans le « nouveau cirque » semble correspondre à un retour aux sources (ce qui n'est pas du tout évident), à une conduite éthique envers les animaux qu'il n'est plus tolérable de faire souffrir et d'humilier. Lorsque j'étais Directeur du Théâtre, j'avais fait renouveler par le ministère la signature de la Convention de Washington, signée à l'époque de la libération, contre la maltraitance et l'humiliation des animaux. Introduisant en quelque sorte la notion de souffrance. Nous partageons bien sûr ces exigences mais il n'est pas certain qu'elles aient été déterminantes. L'évolution est plus inconsciente. Il s'agit de répondre à la tendance théâtralisante de l'ensemble des spectacles. Cette tendance complète et vient en contrepoint de la tendance qui déthéâtralise le théâtre. Lorsqu'on fait du théâtre on est dans un « acte volontaire ». D'un côté, le théâtre devient de plus en plus spectaculaire, sans machinerie ni éléphants, devenant des lectures, des sauts périlleux. Et d'un autre côté les autres arts essaient de se théâtraliser de plus en plus.

Le « Nouveau cirque » veut dépasser les séries de numéros et s'efforce de présenter des sortes de drames physiques. Remarquons la position intermédiaire du « Cirque à l'ancienne » où les fauves ont disparu, mais dans lequel le cheval tient une grande place. L'équitation tient en effet une grande place dans l'histoire humaine et sa mythologie. Le cheval est confondu avec l'homme et on hésite parfois à séparer l'obéissance au dressage avec une forme de « volonté » (c'est aussi le cas pour les animaux savants parmi lesquels le chien joue un rôle majeur).

A la Comédie française, j'ai connu un des chevaux de « Cyrano de Bergerac ». On peut dire, sans jeu de mot, que ce cheval était un « cabot ». On a été aussi obligé d'en changer. Il voulait entrer en scène. Il avait tout de suite compris que le public l'attendait. Malheureusement, il devait entrer lorsque la belle Roxane arrive au siège d'Arras. Il trouvait ça vraiment très long et il commençait à taper du sabot pour rentrer en scène.

En ce qui concerne l'artiste humain, nous postulons que la question de la « volonté » n'est pas remise en cause (encore faudrait-il aborder le problème de l'esclavage, des gladiateurs par exemple ; mais il s'agit là, de toute façon, d'une surdétermination sociale).

L'être humain entre en scène « volontairement ». Participer à un spectacle est une activité inscrite dans « l'horizon de la volonté ». On « veut » se donner en spectacle à **autrui**.

En ce qui concerne, justement autrui, « sa volonté » n'est pas systématiquement évidente. Les arts de la rue se plaisent à nous fournir de nombreux exemples : parfois le public circule dans une toute autre situation lorsque son attention est attirée par le spectacle. Vous avez des exemples où le spectacle officiellement n'a pas été prévu, où personne n'a été prévenu. Nous avons par exemple, la dame qui sort de chez elle. Elle perçoit, mais elle ne retient pas, que devant sa porte il y a une voiture avec une grande fourchette plantée dans sa toiture. Elle le refoule tout de suite : « C'est pas possible ». Et elle continue. Devant une seconde voiture, avec encore une grande fourchette, elle commence à s'arrêter. Tout d'un coup, elle est passée de la position de quelqu'un qui était dans une certaine situation, qui « volontairement » n'était pas dans le spectacle à quelqu'un qui est devenu témoin d'une chose bizarre. Elle a rapidement compris

que c'était du spectacle. Elle devient ainsi témoin, puis de témoin peut devenir spectatrice, ce que l'on qualifie de spectateur en déambulation.

La «volonté» du spectateur n'était pas tendue vers le spectacle, mais la «volonté» du spectateur ne compose pas le spectacle artistique. Ce qui, chez le spectateur potentiel ou actuel, institue le spectacle, c'est son altérité. Ceci nous permet de remarquer que le manque d'altérité, c'est-à-dire le manque de spectateur menace toujours de délégitimer un spectacle. Problème que nous traiterons dans une autre séance car c'est un problème beaucoup plus social. Ce n'est pas parce qu'on va à la recherche du public qu'on fait du spectacle. On fait du spectacle artistique si on a des spectateurs. Etant entendu qu'un seul spectateur fait qu'il y a un spectacle et mérite d'être pris en considération. Mais faisons attention à certaines dérives qui sont anti-théoriques, anti-théâtrales, anti-représentatives. C'est-à-dire qu'on aurait des spectacles potentiels pour des publics potentiels. Il faut «volontairement» être devant un spectateur au moins.

En revanche, les «volontés», la «volonté» des artistes portent la composition du spectacle et leur manque de «volonté» risquerait de décomposer le spectacle. Cela ne veut pas dire non plus qu'il n'y aurait plus de spectacle pour la simple raison qu'il y a toujours spectacle. Quand bien même je perdrais complètement mes feuillets et j'oublierais complètement le sujet que je souhaite traiter devant vous, ce serait lamentable, mais je me donnerais encore en spectacle. Le problème n'est pas là. Il y a spectacle. Mais est-ce qu'il y a spectacle artistique ? Le manque de «volonté» affirmée ne veut pas dire non plus qu'il n'y aurait pas un ersatz de spectacle artistique. Il ne faut exagérément pas vouer un culte au «volontarisme» et confondre talent artistique avec celui-ci.

D'abord, parce que les mauvais comédiens sont très «volontaristes». Ils en veulent. Ils jouent «comme ça». On ne leur demande pas ça. Et le volontarisme, c'est un peu la planification. Il n'y a pas de planification artistique comme il n'y a pas de planification, de «poiesis», qui est la production avant la notion de production sociale.

Si un spectacle se décompose, il n'est pas impossible que cette décomposition présente un intérêt artistique. Les arts plastiques, avec la pratique des installations, ont fait bouger la ligne censée séparer composition et décomposition.

Une certaine «volonté» est le moteur des artistes du spectacle, mais gardons nous de la réduire au volontarisme. Il ne faut pas non plus ne l'attribuer, de façon simpliste, qu'aux êtres vivants conscients. La «volonté» peut être envisagée plus largement et plus profondément. Selon la pensée du théâtre la «volonté» demande qu'on se penche sur elle avec attention.

## II- La volonté

### 1) Définition

On est tenté de limiter la «volonté» à une qualité de caractère propre à certains mammifères, encore que nous accordions une forme exacerbée de «volonté collective» aux fourmis et aux termites. La pensée du spectacle a toujours accordé une grande importance à cette «volonté» qui la pousse à s'adresser au public, donc à exciter l'altérité sans laquelle il n'y aurait pas de spectacle. Malheureusement, cette idée a été laissée de côté par beaucoup de philosophes qui ne pensaient eux, qu'à ce que disait le spectacle, à son contenu. Ils n'étaient pas obligés, après tout, de faire du théâtre, du spectacle.

Même s'il ne lui donnait pas ce nom, le théâtre a toujours pris en compte la «volonté». Les philosophes qui se sont attachés à son nom ont effectué un saut considérable. La «volonté» n'était plus seulement un souci psychologique, le nôtre, ni non plus un ordre du Dieu révélé. La volonté c'est autre chose.

Pour commencer, je vais énoncer les définitions courantes de la volonté : **c'est une faculté, c'est une activité mentale, accompagnée, caractérisée par une représentation préalable du but à atteindre.**

Dès l'usage, l'association de la représentation et de la volonté est posée. Le problème est de déterminer le mode d'association entre la volonté et la représentation. Pour la pensée du théâtre, le lien entre les deux est fondamental et je vais m'efforcer de l'éclairer.

## 2) Distinction entre la volonté et l'intention

Il est nécessaire d'établir une différence entre l'intention et la volonté. L'intention réduit une action à son préalable. Une action est un ensemble composé d'une intention, d'une réalisation et d'un résultat ; d'un projet, d'une effectuation et d'un effet. Si on s'en tenait aux intentions, «il n'y aurait plus que l'intention qui compterait». Dans ce cas, on n'attend ni n'espère aucune suite. Certes on pourra dire que l'intention est l'équivalent d'une poussée et que, si cette poussée est très forte, l'objet poussé poursuivra sa route sans problème. Mais qu'en est-il de cet objet ? pourquoi continue t-il d'exister ? L'intention n'y suffit pas. En revanche, la volonté est toujours un souci du monde. Le mot souci étant entendu depuis son sens originel : soutien. La volonté est un souci permanent. En parlant ici d'intention, nous nous référons aux spectacles artistiques et à tous ceux que l'on peut y rattacher. A cette étape du travail, nous ne parlons pas encore **d'intention non intentionnelle** (elle-même différente d'une intention inintentionnelle que l'on prêterait éventuellement à la volonté en deçà de l'intention).

Lorsque nous reprenons la composition de l'action en intention- projet, réalisation- effectuation et résultat- effet, nous sommes en présence d'un fractionnement, d'une conception d'exclusion, alors que la volonté se veut totalisante. Je dis bien la volonté se veut, expression qui paraît tautologique et qui nous rapproche de la route entreprise par certains philosophes.

## 3) La «volonté de puissance»

### a) Nietzsche et Schopenhauer

Nous pensons tout de suite à Nietzsche qui a tendu une perche au monde contemporain pour qu'il s'intéresse au théâtre d'une autre façon que littéraire et rhétorique.

La notion de «volonté de puissance», mise au jour par Nietzsche, ne s'applique pas seulement à la psychologie et à la politique de l'individu et des sociétés. D'ailleurs, ce réductionnisme a dérivé et servi de justification à des politiques monstrueuses. La «volonté de puissance» chez Friedrich Nietzsche s'interroge d'abord sur le monde et son être, et elle nous interroge aussi sur le théâtre.

Il est important de rappeler que Nietzsche s'est, entre autre, inspiré d'Arthur Schopenhauer dont l'œuvre majeure est : «Le monde comme volonté et comme représentation». Schopenhauer conservait bien la différence entre la volonté et la représentation. Schopenhauer se voulait fidèle à Kant alors qu'il était déjà bien au-delà. Avec Nietzsche le saut épistémologique sera radical.

### b) Compagnon et support

Avant de poursuivre autour de la «volonté de puissance», je tiens à faire un petit retour et détour par les définitions d'usage qui tourne autour de la volonté.

Nous avons dit que la volonté était **une activité caractérisée, ou une faculté accompagnée par une représentation préalable**. Je voudrais tout d'abord pointer le mot **accompagné** qui vient de compagnon. Le compagnon est celui qui partage le pain. Et le pain est lié métonymiquement au travail : avoir du pain sur la planche. Cette planche n'est pas là par hasard, la représentation est le compagnon de la volonté lorsqu'elle travaille sur les planches.

Ensuite, je voudrais pointer le mot **faculté**, «c'est une faculté accompagnée». La faculté est une capacité ; la capacité intellectuelle telle que nous l'entendons est la métaphore de la capacité matérielle qui est un support, lequel est ce qui permet de recevoir.

Avec ce qui, sur les planches, partage le travail et la possibilité de recevoir, nous nous sommes un peu éloignés de ce que nous pensions avec certitude être la volonté. Pourtant nous avons toujours suivi les sens de l'usage. La volonté est plus accueillante et concrète qu'on ne pouvait l'imaginer.

Revenons maintenant à Nietzsche.

### c) Le lien entre le vouloir et la re-présentation

Il ne faudrait pas croire que nous soyons en train de défendre «un théâtre nietzschéen».

Existerait-il ? En revanche, les pensées de Schopenhauer et de Nietzsche permettent de mieux saisir le théâtre des acteurs, de mieux saisir le travail du théâtre. Nietzsche a commencé de rendre sa place au théâtre. Dans sa première œuvre, «La Naissance de la tragédie», livre qui se veut historique et qui s'intéresse à la naissance du Théâtre dans l'Antiquité Occidentale, il condamne les activités de représentations ! En fait, il condamne la représentation **du** spectacle. Nietzsche a toujours condamné l'Opéra ! (Il a passé la première partie de sa vie en amitié avec Wagner. Il s'est fâché avec lui sur un sujet politique, à propos du «Nationalisme Prussien» de Wagner, qu'il ne supportait pas. La deuxième partie de sa vie, il a encouragé l'œuvre de Bizet, qu'il a comparé avec Wagner). Ce philosophe s'est beaucoup intéressé à l'Opéra mais il l'a critiqué de A à Z. Parce que pour lui, l'Opéra est l'exemple même du spectacle. Avec «la volonté de puissance», Nietzsche pressent le jeu de la volonté, l'oscillation de la volonté qui fait que la volonté se met en scène, qu'elle occupe plusieurs niveaux et qu'elle tient le rôle de plusieurs instances.

De Schopenhauer à Nietzsche, il y a un passage incroyable qui se réalise dans le lien des deux instances : celle du vouloir et celle de la représentation.

Chez Schopenhauer, il subsiste un hiatus entre le vouloir qui est la force de la matière et la représentation qui est la façon dont nous concevons, envisageons cette matière sous la forme de ce que nous appelons le Monde.

Avec Nietzsche, nous effectuons un saut, mais celui-ci n'est encore que pressenti et reste ambiguë.

Nietzsche parle de «volonté de puissance» pour unir la volonté avec «quelque chose» qui ne donne pas l'impression d'être d'une nature radicalement différente.

L'énigme et l'ambiguïté posée par l'expression : «volonté de puissance», conduit les exégètes et les philosophes à proposer de multiples interprétations : une des plus remarquables est celle de Martin Heidegger qui parle de «volonté de la volonté».

La «volonté de la volonté» ; ce qui pourrait apparaître comme une simple tautologie, est bien sûr entendu, de la part de Martin Heidegger, comme quelque chose de plus, avec un sens plus grave : nous dirons celui du ressaisissement. Le ressaisissement de la volonté par la volonté. La volonté se donne la volonté d'avoir de la volonté, d'être la volonté, d'être donc elle-même, d'être donc l'être.

Par le mouvement de la volonté qui se saisit d'elle-même, il serait possible de saisir l'être.

Cette illusion s'explique bien par le goût de Heidegger pour l'esprit du mouvement (qu'on se souvienne des soupçons qui planent sur lui). C'est encore une grande différence entre le spectacle et le théâtre. Le théâtre n'est pas un spectacle de mouvement tandis que le spectacle est toujours plus ou moins une pratique du mouvement.

### III- La Représentation

#### 1) Re-présenter

Ceci commence à nous éloigner du théâtre parce que même si on évoque le ressaisissement qui est important dans le processus de représentation, en parlant de ce ressaisissement on cherche à le rendre supérieur, grâce à son efficacité, à une simple tautologie.

Pourtant la tautologie s'ajuste et se met en place avec la répétition du spectacle. De plus, la tautologie se contente de ce que le dictionnaire a consenti à admettre et entériner pour définir le mot représenter : «la représentation rend présent», un point c'est tout. Donc, tout spectacle est une représentation, encore faut-il préciser s'il s'agit ou non d'un spectacle vivant.

Le dictionnaire a, par définition, raison : la représentation rend présent. Reste à montrer comment elle s'y prend, et ce qu'elle rend présent en accompagnant la volonté.

Revenons à la simple composition du mot re-présenter, donc, présenter de nouveau, donc encore présenter **après-coup**, donc enfin se servir de l'après-coup pour présenter.

Nous venons de saisir une grande part du processus. Il faut maintenant la joindre avec la position prêtée à ce processus lorsqu'il accompagne la volonté : **la représentation qui caractérise la volonté est préalable**, c'est-à-dire qu'elle a lieu avant autre chose, elle se tient avant l'autre. Ainsi

la «représentation» qui caractérise la volonté se tient **après et avant l'autre**. Ce balancement est celui qui qualifie la fermeté de la volonté.

Au cours et au sein du théâtre de la volonté, se déploie le jeu de la re-présentation, selon lequel l'après et l'avant, le ceci et l'à-côté se croisent. Ils font même plus que se croiser puisqu'ils échangent leurs rôles.

## 2 ) Mise en garde à l'encontre de l'assimilation des instances du temps et de l'espace.

- Nous devons vous mettre en garde : dans la re-présentation, il n'est nullement question de se conformer au postulat ontologique, au postulat de la science de l'être, au postulat de l'être qui ne verrait aucune différence entre l'avant, l'après, l'ici et l'à-côté. C'est à dire que les présocratiques, puis ensuite les philosophes inspirés d'Aristote pensent que l'être n'est ni avant, ni après, qu'il est immobile. Il est insaisissable peut-être mais il est fixe. Non, le théâtre n'est jamais rentré dans cette pensée, jamais. C'est d'ailleurs pour ça qu'il faut attendre Nietzsche pour que réellement la philosophie saisisse «un petit peu» ce qu'était «l'art du théâtre», ou «l'art dramatique» ou «la science du théâtre». C'est quelque chose qui ne relève pas de l'être. Ça ne relève pas de l'ontologie. Il y a un fondement de représentation mais pas de fixité. L'intérêt porté à la représentation ne saurait envisager l'anéantissement de l'avant, de l'après et des à-côté. Au contraire, l'acteur de théâtre adore avoir une situation avant, après, se trouver «là» ou «là», même s'il ne bouge pas. La situation : «je suis en Amérique», «je suis un grain de sable», «le descendant de Mahomet», «je suis rien». Surtout pas une situation de fixité.

Ces différentes situations existent bel et bien au sein de la re-présentation, ce qui est indécidable, c'est la fonction définitive de chaque instance. Est-ce que ce qui porte l'avant, restera avant ? où encore après cet avant ? Est-ce que l'ici, restera ici ? où encore deviendra un à-côté ? Comment va-t-on pouvoir ordonner et relier tout ça ? Deux questions se posent. Parce que c'est indiscernable, le comédien ne sait pas trop où il en est, mais il sent bien qu'il y a quelque chose. Il ne sait pas exactement où il est. D'ailleurs il n'a pas intérêt à l'éclaircir. Il n'a pas intérêt à suivre une conférence comme ici, car il jouerait très mal.

Qu'il se laisse porter et qu'il se fasse confiance.

- Pourquoi ce caractère indiscernable des instances du temps et de l'espace ? Simplement parce qu'au sein de la représentation, tout se joue autour de l'autre : avant l'autre, après l'autre, à côté de l'autre : autour «d'autrui». On ne saurait avec certitude être avant rien ou après rien, ni à droite de rien ou à gauche de rien (ne confondons pas rien avec le vide ou la pause).

C'est toute la question d'autrui. «Autrui», c'est l'altérité absolue. Il n'y a rien. L'un des fonds du théâtre, est bouleversant, voire terrifiant, car le théâtre, très euphorique, a un petit fond désespéré. Justement parce qu'il ne s'appuie pas sur l'être. Il s'appuie sur rien. Et de ce «rien» il fait quelque chose. Grâce à ce «rien» il y a «tout».

## 3) Conséquences et implications de ce premier repérage de la re-présentation.

### a) Le caractère indécidable des instances du temps et de l'espace ouvre deux grandes questions :

- La question de **l'identité** que la re-présentation appelle sans cesse pour ordonner les instances de temps et d'espace.

- La question de **la fiction** que la re-présentation implique pour lier les instances.

- Il est important de remarquer que l'intrication de l'ordonnance et du lien entre les instances suscite un état de présence. Je devrais peut-être dire que l'intrication demande un état de présence, ou peut-être encore le «présésumé».

### b) Par rapport à la complexité de la re-présentation, le spectacle relève de conditions plus frustes

- Il nous faut d'abord reconnaître qu'au sens psychologique, l'activité appelée volonté est accompagnée ou caractérisée par une représentation mentale. Donc une représentation qui vient de l'esprit. Le grand apport de Schopenhauer et surtout de Nietzsche, est que cet «esprit»

n'est pas indépendant de la matière et que sa dénomination n'est là que pour nous aider à pressentir le mécanisme, plus exactement le jeu, qui meut le monde et la matière : Nietzsche parlera de «volonté de puissance».

Pour la pensée du spectacle, la notion de volonté n'est pas aussi complexe. Pour le spectacle, la volonté se tient dans la sécheresse de l'intention. On peut parler d'une suite volontaire : intention, volonté et objectif, mais pas d'un théâtre de la volonté. D'ailleurs le spectacle n'y prétend pas. A son niveau il n'importe pas de s'occuper de la façon dont la matière et le monde sont faits, mais de savoir ce que l'on peut faire avec leurs objets. C'est pour ça que le spectacle se sera plu à faire des performances de machineries qui éblouissent le monde. Il se sera plu à réussir des jonglages extraordinaires. Les trapézistes feront des choses invraisemblables mais vraies. Le spectacle se préoccupera de ce qu'il peut faire avec cette matière et ce que constitue le monde.

- Au début, nous avons parlé des deux dimensions qui caractérisent le spectacle : la volonté et l'altérité.

- La «volonté spectaculaire» est surtout intentionnelle. Le problème concrètement est de savoir de combien l'intention est différée. C'est tout le problème des marionnettistes. Que ce soit du Bunraku, des marionnettes à fil où des marionnettes à gaines, il y a devant le spectateur un objet qui est donné en spectacle, mais dans le fond cet objet obéit à une intention, celle du manipulateur, qui est en même temps une «volonté». Il y a déjà quelque chose qui est différé (avec les poupées, vous savez que le spectacle de marionnette s'enrichit et devient de plus en plus complexe. Les montreurs entrent sur scène, disposent les poupées et puis s'en vont. A la fois, la poupée est autonome et répond à leur intention, mais cette intention est différée).

Quel est le type de distance ou de durée qui sépare l'intention de son application ?

Cette question explique les différences et les nuances entre le concepteur qui s'adresse au public et l'équipe instrumentalisée qui exécute une intention dont l'énonciation est assumée par un ensemble de dispositifs sociaux, esthétiques, architecturaux. C'est très important car cela aborde le problème de la danse. Il peut exister une danse qui ne soit pas du tout tournée vers le public, le principal pour les danseurs est d'accomplir les actions, d'accomplir les intentions du chorégraphe. On n'est pas dans un rapport de théâtre mais de spectacle. Il ne suffit pas d'être vivant pour être au théâtre, encore faut-il être présent au public et à ce qu'on fait. Encore faut-il être confronté au problème de l'identité, au problème de la fiction et non pas seulement au problème de l'action et de la réalisation.

- L'altérité, L'altérité c'est-à-dire le fait d'être un autre, permet à chaque chose d'être un spectacle. Mais il y a autre et Autre. L'autre de la «volonté intentionnelle» est aisément repérable et définissable : il s'agit de l'objectif- spectateur. Cet autre n'est pas exclu, bien entendu, du processus de re-présentation, mais il se trouve confronté à l'**Autre** indécidable qui relance sans cesse l'éventualité de l'identité au cours du processus de représentation. Pour ce processus, il y a deux altérités en cause, celle de l'objectif et celle de l'identité : cette dernière ne reste pas longtemps sans se réverbérer sur l'altérité des spectacles. Ceci explique une grande différence entre le pur spectacle où l'identification des spectateurs est minime et flottante, tandis que l'identité même si elle est instable et fluctuante, est pregnante dans le processus de re-présentation.

Est-ce que vous vous identifiez vraiment aux trapézistes ? Cette question relève d'une grande malhonnêteté intellectuelle. Lorsque je la pose, j'ai l'air de sous-entendre que vous ne vous identifiez pas aux trapézistes mais que vous vous identifiez au personnage de théâtre. C'est faux. En fait, lorsque l'on s'identifie, on ne s'identifie pas du tout à ce que l'on croit. L'identification est un processus inconscient. Je peux très bien, par exemple, m'identifier aux lunettes de tel spectateur sans le savoir vraiment. Il faudra que je sois en analyse ou que je réfléchisse longtemps pour savoir qu'à ce moment là j'ai été marqué par ces lunettes alors que je me croyais influencé par le charme de telle autre spectatrice, par exemple. L'identification au spectacle est très superficielle et l'identification au théâtre est très profonde. Les exemples que je donne ne sont pas rigoureusement vrais. C'est beaucoup plus compliqué. Ce qui explique la grande théâtralisation du rock. Les artistes du rock ont beaucoup travaillé autour du théâtre, ils savent qu'il faut forcer les gens à s'identifier énormément pour devenir très proches d'eux. Ils ont travaillé là-dessus beaucoup plus qu'on ne le croit.

### c) Résumons les différences entre le spectacle et la re-présentation

- Tout d'abord précisons que l'écriture **Représentation** dénomme le processus de **re-présentation** ainsi que les objets du spectacle, c'est-à-dire les représentations. Socialement les spectacles comprennent toutes les représentations, qu'elles soient au plus proche du processus de re-présentation comme le théâtre, ou qu'elles ne fassent qu'utiliser, mettre en action la « substance » et les objets de la re-présentation.

- Au niveau spectaculaire on utilise une activité qualifiée trop rapidement de « volonté », laquelle applique une intention directe ou différée. Au stade de la re-présentation, on met en cause une faculté qui se déploie dans le théâtre de la volonté. Cette faculté est une faculté de fiction et d'identification.

- La « volonté intentionnelle » s'adresse à autrui, c'est la façon la plus simple qu'elle emploie pour interpeller l'autre, c'est sa seule façon de maîtriser l'altérité. Si la « volonté intentionnelle » prend autrui pour objectif, **le processus de re-présentation met en cause l'Autre**, qui est une des sources d'autrui, la re-présentation sollicite l'identité. Ceci explique pourquoi l'actant du spectacle ne prétend pas réellement jouer un personnage, alors que la problématique du personnage est impliquée dans le travail de l'acteur, laquelle problématique peut se réduire simplement à un rôle. Le rapport de la « volonté » du **spectacle** est **bicéphale** : intention/ autrui, tandis que le rapport de l'**acteur** est **tricéphale** : acteur/ Autre/ autrui.

*Séance du 9 mars*

### actant et Acteur, en passant par la possession.

*Je voudrais éclaircir une interrogation qui a été soulevée à l'issue de la première séance. Elle est née de ma remarque sur le théâtre « qui n'est pas un art du mouvement ».*

*Cette interrogation est en relation étroite avec le thème de l'actant et de l'Acteur que nous abordons aujourd'hui :*

## I- Le point et la ligne

Le théâtre n'est pas un art du mouvement.

A l'issue de la dernière séance, une jeune femme a regretté que je sois passé vite sur cette remarque. Afin de la justifier, je lui ai proposé une image, celle du point et de la ligne. La différence entre la ligne et le point peut être comparable à la différence entre le mouvement et la re-présentation qui est spécifiquement théâtrale. D'une certaine façon, le spectacle suivrait les développements de la ligne tandis que la pratique rigoureusement théâtrale renverrait au point.

Je voudrais ajouter, ce soir, une comparaison beaucoup moins approximative et plus scientifique : Euclide a déclaré que « le point était la matière première de l'espace ». J'étendrai la déclaration d'Euclide, qui ne fut jamais prise pour un axiome scientifique mais pour une proposition philosophique, je l'étendrai au temps : le point est la matière première de l'espace et du temps.

Il faut dire que traditionnellement, le temps était considéré comme étranger à la matière, ceci n'interdisant pas de l'introduire dans les calculs. Il faudra attendre les mutations de la physique classique, son passage à la physique Einsteinienne et à la physique des Quantas pour que le temps soit tenu comme un constituant des phénomènes matériels.

Je profiterai de cette évocation de la physique Einsteinienne et de la physique quantique, pour approfondir la déclaration d'Euclide et dire que le point est la représentation de l'énergie du temps et de l'espace.

## II- L'énergie interne et l'énergie extrinsèque

Rappelons que l'évolution de la physique a remis en cause la matière en tant que substance aisément repérable et plus ou moins fixe que l'on pouvait s'efforcer de transformer au moyen d'opérations chimiques. L'énergie et ses différentes situations a plus ou moins remplacé la matière avec sa stabilité idéale.

Si je reprends la différence entre le théâtre proprement dit et le spectacle de mouvement en comparant leur différence avec celle du point et de la ligne, on pourrait croire que je veux dire que le théâtre possède de l'énergie et le spectacle du mouvement n'en possède pas. Ce serait d'autant plus ridicule que le spectacle du mouvement nous donne l'impression d'impliquer beaucoup d'énergie. Non, la différence énergétique s'explique d'une autre façon :

Tant pour la physique classique que pour les physiques modernes, il existe deux formes d'énergie :

- 1- L'énergie intrinsèque ou interne
- 2- L'énergie extrinsèque ou cinétique

Exemple de l'énergie intrinsèque :

Le contenu d'une bouteille avec son liquide et la combinaison des molécules et des atomes de ce liquide. On peut encore mieux l'imaginer si le liquide de la bouteille est pétillant.

Ce qui se passe pour la bouteille de liquide est valable pour chaque chose, chaque être, chacun d'entre nous. Nous possédons tous une énergie intrinsèque, une énergie interne et dans celle-ci il faut intégrer aussi bien celle de nos cellules, de nos organes que celle de notre activité mentale.

Exemple de l'énergie extrinsèque :

Maintenant, si je prends cette bouteille pleine de liquide et que je la lance, par exemple, contre le mur, je lui communique une énergie extrinsèque, comme elle-même en communiquera au mur en le frappant. Les forces qui s'activent dans le contenu de la bouteille produisent son énergie intrinsèque ou interne, la force que je communique à la bouteille en la lançant produit de l'énergie extrinsèque ou cinétique. Il y a une différence fondamentale en physique entre l'énergie extrinsèque et l'énergie interne ou intrinsèque. On ne peut pas réellement parler d'énergie externe, ce ne serait pas rigoureusement scientifique, puisque l'on ne saurait pas à quoi elle serait externe.

Le point serait donc le représentant de l'énergie interne et, par rapport à lui, la ligne serait la représentante de l'énergie cinétique.

Le théâtre, proprement dit, s'appuierait sur l'énergie interne, tandis que le spectacle de mouvement emploierait de l'énergie cinétique. Et plus que le spectacle de mouvement, toute activité proprement dite de spectacle.

## III- Mixité du spectacle et du théâtre

Dans la pratique, ceci peut sembler confus pour deux raisons :

- Première raison, tout simplement parce que les pratiques sont mixtes ; comme dans le monde, l'énergie intrinsèque s'échange avec l'énergie extrinsèque. Cette mixité n'est pas seulement latérale, elle est aussi verticale. Tout d'abord latérale, parce que dans un spectacle de théâtre il y a souvent des passages acrobatiques, dansés, chantés ou seulement dits ou récités et non pas joués dramatiquement. Cela d'ailleurs enrichit non seulement la qualité spectaculaire, mais aussi lorsque cela est bien maîtrisé et harmonisé, la qualité théâtrale. Le théâtre est un soleil qui gagne beaucoup en ayant des planètes.

- Ensuite, mixité verticale, parce qu'il ne serait pas possible que le spectacle, quel qu'il soit, existe s'il n'y avait pas la possibilité de re-présentation. Après tout, si je ne possédais pas d'énergie interne, je ne pourrais pas prendre la bouteille et lui communiquer de l'énergie cinétique. Et il ne serait pas possible que la re-présentation théâtrale existe dans le monde si elle n'était pas

portée par une énergie cinétique. Sans spectacle, il n'y aurait pas de théâtre non plus. Nous touchons là au problème du savoir-faire technique et de l'entraînement.

Un jeu sans voix, sans corps et sans imagination n'existera pas aux yeux du monde. Je dis qu'il y a un problème dans la mesure où cette difficulté a entraîné deux sortes de dérives et d'erreur :

- L'erreur qui consiste à croire que jouer au théâtre consiste seulement à posséder une technique et un instrument presque parfait alors que jouer au théâtre consiste à jouer, à re-présenter, ce qui est bien sûr difficile à définir. Il y a ceux, par exemple, qui font un effort depuis des siècles sur toutes les techniques, ils savent merveilleusement bien chanter, réciter des vers, prendre leur respiration, c'est époustouflant ! Comme certains comédiens du XVII<sup>ème</sup> siècle et de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Malheureusement cette virtuosité « admirable » n'est pas automatiquement du théâtre. Il n'y a pas, au fond, de mise en valeur de l'énergie interne. Il s'agit d'ailleurs d'un problème politique. Les classes sociales dominantes aiment bien apprivoiser le théâtre en insistant sur toute cette maîtrise de la technique. Parce que, dans ces conditions, le théâtre restera un spectacle. La bourgeoisie s'est plu énormément à ce que ses filles sachent jouer du piano, dire quelques vers et les dire « bien ». A la Comédie Française, on a souhaité que les comédiens disent « bien » leur texte. Lorsque les comédies musicales sont apparues, on souhaitait que les comédiens dansent « bien ». C'est de l'énergie extrinsèque et l'on n'est pas réellement dans le théâtre. Au contraire, d'autres diront malheureusement que la technique ne leur permet pas d'exprimer leur créativité : « moi, je suis sur scène et je fais ce que je sens ». Ce n'est pas du vrai théâtre et ceci est malheureusement encouragé par beaucoup de mouvements d'actions culturelles. C'est une confusion entre le professionnalisme et l'amateurisme. Il existe un enjeu politique. D'un côté les pouvoirs dominants aiment bien encourager la virtuosité parce que « ça contrôle », de l'autre, les groupes d'oppositions aiment bien encourager un peu le « n'importe quoi », parce qu'enfin on se libère du « pouvoir ». Comme par hasard, ces deux erreurs, dues à la mixité verticale, portent un très grand tort à l'existence du théâtre, qui très souvent est remplacé soit par du spectacle, soit n'importe quoi.

C'est une des raisons pour laquelle nous nous réunissons ici. Je tiens à noter que la première erreur a été instrumentalisée par des classes sociales qui ont toujours pensé que l'on pouvait maîtriser le théâtre en maîtrisant parfaitement les savoir-faire jusqu'à les pousser jusqu'à la virtuosité, au détriment du jeu.

- La seconde erreur est le pendant de la première. Elle prétend qu'il est inutile de posséder la moindre technique qui risquerait de nous éloigner de la créativité théâtrale. Malheureusement ne détenir aucun savoir-faire ne rapproche pas de la re-présentation. De la même façon que l'énergie interne et l'énergie cinétique s'échangent, il ne faut pas oublier que la technique et la sincérité permettent de se produire l'une l'autre. D'ailleurs, pour un jeune d'acteur, le meilleur chemin est celui du cours, de la classe de théâtre, à la condition bien sûr de savoir préserver et enrichir sa personnalité. Je tiens à noter que cette seconde erreur est malheureusement encouragée par certaines tendances de l'action culturelle qui oublient qu'il ne saurait y avoir de culture de qualité sans art.

## **IV- La différence entre l'interne et l'extrinsèque ou cinétique**

### **a) La difficulté**

Nous venons de voir la seconde forme de mixité, la forme de la mixité verticale de re-présentation et du spectacle.

La mixité verticale nous a préparés pour essayer de comprendre la seconde raison pour laquelle il est difficile de ne pas confondre le spectacle et la re-présentation théâtrale.

- Cette seconde raison est complexe.

La difficulté à laquelle je vais commencer de répondre est celle de la différence entre l'extrinsèque et l'intrinsèque puisque nous avons parlé d'énergie cinétique et d'énergie interne. Nous avons fait reposer sur cette différence, celle qui existe entre le théâtre et le spectacle, donc l'acteur et l'actant.

La différence entre l'interne et le cinétique est très difficile à déterminer à partir du moment où nous n'entrons pas dans les processus de la physique.

Evidemment, l'exemple de la bouteille que j'envoie contre le mur est un exemple trop simple, dans notre existence et dans notre vie artistique les frontières ne sont pas aussi évidentes. Pourtant, il est important de s'efforcer à les discerner parce que la spécificité du théâtre, son rôle, toujours nié, s'articule en grande partie autour de ces différences.

A noter que le rôle du théâtre s'appuie justement sur celui qui tient un rôle, il s'appuie sur l'acteur. Pourquoi ? Tout simplement parce que l'acteur est un être humain, un mammifère, un être vivant qui se pose toujours, plus ou moins consciemment, la question de l'intrinsèque et de l'extrinsèque alors que pour l'actant du spectacle, il est avant tout question de faire une action devant et en direction du spectateur.

L'être humain que nous sommes, l'être vivant que nous sommes, à partir de quel endroit et de quel instant avons-nous à faire avec son intrinsèque ou son extrinsèque ?

Ce qui paraît évident pour la bouteille d'eau, et qui n'est pas aussi simple que cela, devient plus compliqué avec des êtres vivants tels que nous.

Permettez-moi de solliciter de votre part un effort pour saisir l'esprit de la nuance qui se tient entre l'intrinsèque et l'extrinsèque : Nos organes, notre sang, notre chair se trouvent à l'intérieur de nous, en interne, mais dans quelle mesure ne sont-ils pas «externes» à nous puisqu'il est possible de les faire sortir de nous pour certaines opérations, ou seulement de les séparer du reste de l'organisme pour les opérations chirurgicales internes qui sont plus courantes ? Ce qui concerne nos organes est tout autant pertinent pour nos membres. Et puis, en ce qui concerne nos organes et notre chair, ne sont-ils pas, en tant qu'organes et chair fonctionnels, extrinsèques aux atomes et aux particules qui les constituent ? Le niveau fonctionnel de nos organes n'est-il pas extrinsèque à son niveau atomique ?

Ce que je viens de dire sur nos membres, nos organes et notre chair, vaut tout autant pour nos influx nerveux et même pour les opérations mentales qui les suscitent. En effet, les représentations qui se forment au cours de ces opérations mentales sont des éléments d'action qui se présentent comme des éléments stables, quelles que soient les métamorphoses qu'ils subissent. Ces processus de mentalisation sont extrinsèques. Nous établissons, l'autre fois, la distinction entre la volonté et l'intention. On a tendance, dans le langage courant, à les confondre. Beaucoup d'opérations de notre conscience sont extrinsèques. Cela change terriblement le rapport entre l'Acteur et l'actant. C'est à dire, le rapport entre une personne qui commence à se poser ces questions, ou, qui à défaut de se les poser, est sensible à cela et quelqu'un qui est tout simplement entrain de faire des choses, de les réaliser. Quelque part, ce «faire» s'extériorise.

## b) L'Acte

Où commence l'interne ? C'est à chaque fois, et dans chaque cas, une question de point de vue, de considération à partir desquels on médite ou calcule l'énergie interne. Cette différence entre l'action et l'Acte est prise en compte dans le vocabulaire psychanalytique tel qu'on se plaît à le galvauder : à notre époque, tout le monde parle de «passage à l'acte», sans trop savoir ce que rigoureusement cela recouvre, mais tout en sachant tout de même que beaucoup d'actions, appelées en l'occurrence actes, ne dépendent pas simplement de l'enchaînement logique et rationnel des actions, ne dépendent pas seulement du mécanisme d'action. Dans le code civil français, en droit, on parle d'Acte à partir du moment où on parle d'un écrit qui rend valide et qui apporte la preuve qu'une situation ou un fait sont dans une situation juridique. Donc l'acte fait en sorte que cette action puisse exister et avoir une valeur. Je parle bien de mécanisme car il est important de se rendre compte que nos sensations et nos conceptions mentales font partie intégrante de ces mécanismes. Quelles que soient les opinions de chacun, tout le monde sent bien que cette mécanique des actions, même si elle permet de mieux comprendre la matière, notre vie et notre conscience, est insuffisante. Non pas que nous prétendrions qu'il y a quelque chose au-delà, une autre mécanique au-delà : le théâtre n'a aucune légitimité pour défendre une position quant à l'au-delà, d'autant plus que la problématique dont il est question est,

à l'inverse, celle de l'en-deça. Cette problématique interpelle, à des titres divers, le théâtre, bien sûr, mais aussi la physique et la psychanalyse. La physique parce qu'elle s'aventure vers l'infiniment petit, la psychanalyse parce qu'elle interroge le fond de nos désirs, le théâtre parce qu'il met en scène l'Acte et qu'il ne s'en tient pas aux actions.

## V- L'en-soi

### a) L'en-soi comme indépendant

J'aurais envie de dire que le passage à l'extrinsèque est le passage aux actions et aux objets. J'entends par objet autant les concepts, les pensées, les sensations que les objets concrets des organes et des choses. Mais il faut que je fasse très attention avec le mot objet parce que je vais l'utiliser maintenant dans un sens contradictoire : je vais le rapprocher de l'Acte. En effet, en m'écoutant, on pouvait penser que j'avais rangé d'un côté l'acte et de l'autre l'action avec ses objets. En ce qui concerne l'objet, ce n'est pas aussi simple. En fait, nous utilisons tous le mot objet alors que nous voulons dire sujet. Parce que le sujet c'est ce qui est soumis ; nous étions d'ailleurs tous des sujets soumis. Grâce à nos différentes révolutions et prises de positions, nous sommes devenus des sujets qui, à leur tour, soumettent leurs actions à eux-mêmes. L'objet, ce n'était pas cela. Mais le langage courant a fait que pour nous, un objet est devenu un objet soumis. C'est beaucoup plus compliqué. A la limite nous aurions plutôt à faire à un sujet. C'est un usage que nous avons adopté au cours des siècles. L'objet est très proche de l'acte.

L'objectivité, non pas dans le sens de vérité absolue, a beaucoup à voir avec l'Acte. Afin de l'expliquer je vais revenir au questionnement, à l'issue de la dernière séance, de la jeune femme qui voulait en savoir plus sur la raison pour laquelle j'avais dit que le théâtre n'était pas un spectacle du mouvement. Souvenez-vous, pour lui répondre, je lui avais proposé une comparaison avec la différence qui existe entre le point et la ligne. La jeune femme avait aussitôt répliqué : «vous voulez parler du point comme représentation en-soi». Cette remarque me paraît d'une très grande justesse ; l'en-soi permet de mieux comprendre ce qu'est l'Acte.

Qu'est ce que veut dire en-soi ? Philosophiquement, l'en-soi désigne ce qui existe indépendamment du contenu de l'esprit. Attention, ici le mot contenu ne renvoie pas à ce que l'on appelle l'interne. Il s'agit des éléments de l'esprit, c'est-à-dire, traditionnellement en philosophie, des éléments de la pensée. Tous ces éléments, toutes ces actions de la pensée ne sont pas la pensée en-soi. C'est d'ailleurs pourquoi il y a une différence entre la volonté, au sens profond et nietzschéen, et l'intention. Ce ne sont pas des intentions, ce ne sont pas des sensations, ce n'est pas une réaction, ce qui relève de la volonté et ce qui relève de l'en-soi ; tandis que le contenu de l'esprit ce sont, à la limite, au sens usuel cette fois-ci, tous les objets de l'esprit. Nous dirons les éléments et les actions de la mentalisation. Nous ne sommes pas en train de parler de contenu interne, mais des prémisses de l'externalisation dans l'esprit de chacun. Donc, l'en-soi est ce qui dérobe à ce qui commence à s'extérioriser.

### b) L'en-soi comme «pour-autrui»

Philosophiquement, l'en-soi désigne aussi ce qui correspond à la nature, en tant que nature profonde, de chaque chose. Ce qui explique précisément pourquoi l'en-soi n'est pas en dehors de l'interne.

L'en-soi est ce qui se tient en interne et en chaque chose, donc ce qui se tient en interne de l'autre. Je ferai ici une référence aux explications apportées par Jean-Paul Sartre dans «l'être et le néant». Je cite d'autant plus volontiers Sartre que celui-ci ne fait pas partie des auteurs dramatiques dont l'œuvre retient vraiment mon attention. De toute façon, il s'agit ici de Sartre philosophe et non dramaturge. Sartre précise que l'en-soi est un «pour-autrui» qu'il oppose au «pour-soi» lequel correspond, avec Sartre, à la conscience.

Dans ces conditions, la conscience est extérieure à l'en-soi. Elle lui est extérieure même si elle

s'appuie sur l'en-soi, de la même façon que le conscient est en corrélation avec l'inconscient. Comparaison que se garde bien d'effectuer Sartre pour la bonne raison qu'il prétend ne pas croire un mot du discours analytique, bien qu'il ait écrit, pour le cinéaste John Huston, un intéressant et volumineux scénario sur Sigmund Freud.

## VI- Renversement par l'objectivité

### a) L'objectivité

A partir de la remarque de la jeune femme, à l'issue de la séance précédente, je me suis arrêté sur l'en-soi car cette expression cristallise la problématique de l'interne et du cinétique et qu'elle prépare son renversement fondamental, lequel explique la position exceptionnelle de l'acteur.

Une position exceptionnelle par rapport aux actants qui ne font qu'effectuer des actions. Rappelez-vous, j'ai dit que j'allais utiliser le mot objet dans un sens contradictoire pour le rapprocher de l'Acte. Pour ce faire, je suis passé par l'en-soi. L'en-soi est dans la nature de chaque chose, mais indépendant de l'esprit de chaque chose, de chaque être. L'en-soi se caractérise comme objectif. Evidemment notre opinion courante nous pousse à penser que l'objectivité est la qualité qui s'ajuste rigoureusement à la mécanique des choses. Et bien l'en-soi nous dit qu'il ne faut pas se limiter à cette mécanique qui est, au mieux pour les êtres vivants, une mentalisation relevant du subjectivisme. Il s'efforce consciemment ou inconsciemment de toucher à une forme d'objectivité qui est autant interne qu'extérieure.

En français, une action est ce que fait quelqu'un à quelque chose pour réaliser une intention ou une détermination. Tandis qu'un Acte est, peut-être une action humaine, mais une action considérée dans son aspect objectif.

Cela est important parce que l'objectivité est autant interne qu'extérieure, extérieure puisque, comme le dit Sartre, l'en-soi est un pour-autrui.

### b) Recadrage

C'est là que nous prenons conscience du renversement de notre raisonnement, ou plus exactement de son nécessaire recadrage. L'objet en-soi, l'en-soi objectif se trouve tout autant en interne qu'à l'extérieur. Au cours de notre séance, nous avons d'abord établi une différence entre l'interne et le cinétique, ensuite nous avons souligné la difficulté de situer où et quand commençait l'interne. Cette difficulté est le résultat d'une conception topique et statique. Le théâtre a, entre autre, pour fonction de débloquer nos conceptions topique et statique: l'interne, constitue peut-être le fond des choses, le fond de chaque chose. Cet interne se situe chez autrui à condition de ne pas réduire celui-ci à son subjectivisme.

L'être humain, dans son identité, ne se rend pas compte quand il parle de l'autre. Et c'est cela que travaille l'acteur. Ce qui ne veut pas dire qu'on est l'autre. Cette position par rapport à l'autre, c'est une position qu'on porte en interne. Quand on parle du «Grand autre», «le tout autre», comme disent les Lacaniens, c'est quelque chose qui a rapport à autrui et que nous avons introjecté. Nous nous identifions grâce à ça. L'acteur, lui, touche à ce processus, à cette logique, pas forcément consciemment. Il a une nature, des goûts, des tendances à être touché par cela, avoir envie quelque part d'être autre. Mais en étant autre, il l'est grâce à une profonde sincérité. Ce qui me touche, c'est le fait d'avoir trouvé plus de sincérité dans le mensonge de l'acteur que dans beaucoup de comportements sociaux. Cette sincérité est totalement ouverte à l'autre. Etre tout d'un coup capable en quelques secondes de représenter l'autre. C'est saisissant. C'est une forme de transparence.

Voilà pourquoi il est quasiment impossible de repérer, de façon simpliste, l'interne en voulant le trouver en interne. La difficulté vient de ce que l'interne, l'objet en-soi, l'en-soi objectif, vient en partie de l'extériorité.

Cela ne retire aucune profondeur à l'interne, bien au contraire. La profondeur insondable de l'interne vient de ce qu'elle renvoie à un extérieur non subjectif.

## VII- La possession

### a) Le refus du théâtre et des cultes animistes

Cette structuration est une des structurations fondamentales de la matière, plus exactement de son énergie, une structuration des choses au monde, c'est-à-dire leur mise en scène, une structuration de la mentalisation des êtres vivants, une structuration de la pensée humaine. A ma connaissance, le théâtre est la seule pratique, dans la société humaine, qui élabore le symptôme de cette structuration.

La prise en compte du symptôme de cette structuration fondamentale est difficile. Au cours de leur histoire, les différentes sociétés, pour des raisons de pouvoir, de sécurité, de religion, d'autorité et d'état de la réflexion évitent de valoriser ce symptôme. Certaines sociétés font en sorte de ne pas accoucher du théâtre de façon déclarée, d'autres, quand le théâtre est apparu, n'hésitent pas à l'interdire. Chez nous, le pouvoir religieux n'était pas du tout enthousiasmé par l'existence du théâtre. D'autres enfin s'efforcent de faire dériver le théâtre toujours plus vers le spectacle. Je tiens à noter que l'excès de littérature dans le théâtre est aussi une des formes de dérive spectaculaire. C'est une forme indirecte de spectacle par la survalorisation des signes, c'est une forme sémiologique du spectacle.

La façon la plus constante de s'opposer au théâtre, quand celui-ci est apparu, est de refouler l'origine de son processus dans la société humaine, de faire en sorte que l'on oublie radicalement d'où vient l'acteur, parce qu'il n'y a pas de théâtre sans acteur. Sans cette personne qui s'interroge sur son en-soi et sur l'interne. A la condition, bien sûr, qu'il soit un Acteur et non pas seulement un actant.

En réalité, il existe deux origines pour l'acteur lequel est né de deux sources : d'un côté la fonction conjointe du conteur et de l'auteur, de l'autre les cultes animistes dits de possession. Aujourd'hui nous laisserons de côté la source formée par la synthèse du conteur et de l'auteur que nous traiterons ultérieurement lorsque nous parlerons du domaine indicible de la parole.

Ce soir nous commencerons d'évoquer la source constituée par les cultes animistes dits de possession qui ont été et sont toujours refoulées par les sociétés dites « modernes ».

Tout d'abord, il est important de constater : de même que les sociétés dites modernes s'efforcent d'oublier la pratique de la possession, les sociétés animistes qui pratiquent ces cultes se sont toujours arrangées pour, traditionnellement, s'en tenir là. Finalement, elles ont découvert le théâtre au travers des sociétés qui les ont colonisées et qui ont, de force, essayé de leur faire partager leur culture.

(l'Histoire est ironique. Comment la plupart des sociétés animistes vont-elles découvrir le théâtre ? Tout simplement par le colonisateur. Et qui parmi les colonisateurs, va s'efforcer de leur communiquer le théâtre ? Ce sont d'abord les prêtres et les pasteurs. Cela est extraordinaire. Ils ont pensé que c'était très pratique pour faire apprendre leur langue, que c'était très pratique pour partager leur culture. Ceux qui, au cours de l'histoire, se sont toujours méfiés du théâtre, parce que le théâtre avait pour origine la possession, ce qu'il avait fallu supprimer, les cultes diaboliques, la sorcellerie, les monstruosité qui ne rendaient pas suffisamment grâce au seul Dieu. Ce sont les prêtres, qui, vis-à-vis des populations animistes, en Asie, particulièrement en Afrique, et aussi en Amérique latine, commenceront de communiquer le théâtre. Finalement, les sociétés animistes vont connaître comme tout le monde le théâtre, mais elles vont le connaître à travers ceux qui en avaient le plus peur et qui étaient ses ennemis. Le théâtre que communiquaient les missionnaires, les pasteurs, était un théâtre très didactique et littéraire. Ils utilisaient ce moyen surtout pour communiquer un message sur la grande culture qui avait la chance de venir les coloniser. Ce n'était pas vraiment du théâtre. Les religions révélées qui, pourtant se méfiaient du théâtre en raison de son origine liée à la possession, ont fait tous leurs efforts pour le faire partager aux sociétés animistes. Il est vrai qu'il s'agit d'un théâtre très déthéâtralisé, un théâtre qui se veut pédagogique).

## b) Rite et « chevauchée »

Ensuite, il est nécessaire de noter qu'au cours des cérémonies, qui conduiront à ce que nous appelons la possession, se déroulent un ensemble de prières, de chants et de danses qui relèvent donc des actions, donc du spectacle.

Mais peut-on vraiment parler de spectacle, au sens usuel, quand on sait que ces cérémonies sont souvent secrètes et ne s'adressent nullement à un spectateur externe ? Gardons-nous des manifestations pour touristes qui sont une forme de néocolonialisme et qui encouragent la dégradation et la déliquescence des cultes animistes.

Enfin, et c'est là l'essentiel, les rites de possession prennent en compte la base de la structuration qui veut que ce qu'il y a de plus interne vienne de l'extériorité. L'extériorité qui, prise en compte par l'interne, suscite de l'énergie interne.

Il faut savoir que le mot possession est un mot occidental. En fait, il s'agit d'une expression péjorative que notre Moyen Age a beaucoup utilisé pour fustiger les comportements de certains mystiques et de certains groupes pris d'hystérie. Ils sont possédés, sous-entendu possédés « par le démon ». C'était un crime : « Il mérite les chaînes ». Les sociétés animistes n'emploient, je crois, pas ce terme et si elles le font, c'est par imitation du discours colonialiste. Certaines cultures animistes, entre autres celle du Vaudou haïtien, utilisent le mot chevauchée. Cette culture est typiquement une « culture d'esclaves » et elle s'est apparemment moulée dans une copie du catholicisme, de telle façon qu'on ne pouvait pas la condamner officiellement.

Etre chevauché par un esprit ou une force, là encore il s'agit d'un lexique occidental.

En revanche, le mot chevauchée traduit bien ce phénomène de l'extériorité qui contribue à l'interne : beaucoup de ceux qui ont vécu des expériences dites de possession et qui acceptent de se confier, parlent d'une « espèce d'énorme main qui s'abat sur la nuque ».

L'image de cette main traduit le processus né de la structuration d'échange entre l'externe et l'interne. Pour ma part, je parle d'extériorité plutôt que d'externe afin d'établir une différence de sens entre l'externe qui s'opposerait, en termes de physique, à l'interne, et l'externe qui est inclus dans la mise en scène théâtrale de toute chose.

Il faut absolument noter que même les occidentaux ne connaissant pas les rites animistes et qui ont eu l'opportunité de participer à une cérémonie au cours de laquelle ils ont été touchés par ce que nous appelons la possession, il faut noter que ces occidentaux, après que « l'énorme main se soit abattue sur leur nuque » et qu'ils aient perdu leur état de conscience, il faut noter qu'ils ont accompli des danses, des gestes et des paroles qui étaient proches du gestus, du paradigme de chaque esprit. Et ceci, en dépit de l'approximation logique pour des personnes qui ne détenaient pas une certaine culture, avec une justesse hallucinante, je peux en témoigner.

L'acteur sort de ces rites de possession, particulièrement à travers le chœur dithyrambique, à travers le chœur de la tragédie, lequel est une domestication de cette possession par la cité grecque. Je vais évoquer le culte de Dionysos. A certaines époques de l'année (qui deviendront plus tard celles des où les cités grecques organiseront les « grandes Dionysies », fêtes au cours desquelles se dérouleront les concours de Tragédies) des groupes de jeunes femmes courent la campagne. Quand elles tombent sur quelqu'un, elles le tuent. Elles sont saisies par des possessions qui se suivent pendant plusieurs jours. Ce sont les Ménades, des personnes sacrées censées accompagner Dionysos. Elles sont intouchables en tant que telles. La société, ayant un désir d'organisation et de sécurité cherche des solutions : les siècles passant, au lieu de tuer des humains, elles tueront des agneaux ou des boucs qu'on leur offrira. Les paysans prévoyant d'abandonner des animaux au milieu des prés, les Ménades se précipiteront sur eux pour les dévorer. Avec la force que leur confère la possession, elles les déchirent, les mangent et retirent leurs peaux. Croyez-moi, la peau de bouc est très dure et difficile à arracher. Ce qui prouve bien qu'elles sont totalement possédées. C'est de là que naîtra le mot « tragédie », qui vient de « tragédos », signifiant « la peau du bouc ». Pour leur rendre hommage, on prendra cette peau du bouc et on en fera une peau de tambour sur laquelle on tapera. Les sages de la cité grecque ont trouvé un sens politique à cela. Afin de contrôler, de discipliner la société, ils ont assemblé les Ménades dans des chœurs qu'ils finiront par maîtriser. Ainsi, ils ont fait disparaître les femmes de ces chœurs et les ont remplacées par des hommes. Le chœur dithyrambique est l'une des origines de la Tragédie et du Théâtre.

## Questions du public

### - Quelle est la conclusion en ce qui concerne la différence entre le spectacle et le théâtre ?

**J.B :** Le théâtre touche à l'en-soi, à l'interne. Dans le monde, il a toujours existé des pratiques qui, inconsciemment, tournent autour de l'en-soi. Il s'agit des pratiques de possession. C'est pour cela que les comédiens assument toujours un souci : celui de l'identification. Ils ne se contentent pas de savoir comment ils peuvent réaliser seulement des actions. Ils ne se contentent pas du spectacle.

Par exemple, si je vous ai dit que j'allais faire un saut périlleux : je me concentrerais pour le réussir, je ne serais pas du tout un acteur, mais un actant, sauf si j'étais possédé. Dans cet état je pourrais accomplir des performances inhabituelles. Sans l'état exceptionnel de la possession, il est nécessaire de rester dans la situation du spectacle.

A Saint-Domingue, je connaissais une vieille dame qui m'avait accueillie. Elle était initiée au Vaudou. A un moment donné, il y eut un bruit continu dans les jardins autour de sa terrasse. Cela tapait. On coupait des arbres. Elle est entrée en possession. Pour moi c'était stupéfiant, pour elle c'était simple, quotidien. Cela m'a beaucoup fait penser aux grands comédiens anglais qui, tout d'un coup, passent d'une situation à une autre le plus simplement du monde.

### - Il y a quelques années, Ariane Mnouchkine a fait jouer une pièce où les acteurs étaient « derrière des personnages » et elle avait appelé cela la distanciation.

**J.B :** Le terme de distanciation fait référence à Brecht. J'apporterai une explication qui demandera une séance. Rapidement, aujourd'hui : pour Brecht, jamais le spectateur ou le comédien ne doit s'identifier à la situation. Il doit toujours garder sa conscience critique. Comme le disait Brecht, dans « le petit organon » (édité aux éditions de l'Arche), on ne doit pas céder à l'aliénation et l'on doit toujours rester en dehors, en train d'observer et capable de porter un jugement froid. J'en parlerai sérieusement au cours de la prochaine séance.

### - Est-ce qu'on pourrait dire que la différence entre l'acteur et l'actant c'est la différence entre le cirque et le théâtre grec ?

**J.B :** Tout à fait ! Et d'ailleurs, il existe une différence très importante, mais ceci est l'objet d'un autre débat. Un débat qui portera sur la mort. Le problème de la mort est que le spectacle a toujours la mort en suspend, tandis que le théâtre est le lieu de « l'immortalité ». Une chose qui m'a toujours amusé dans le film « Jamais le dimanche » de Jules Dassin, où la prostituée réussit à séduire le journaliste américain ; ils sont très amoureux l'un de l'autre et elle veut absolument l'emmener au théâtre voir une tragédie. Elle finit par l'emmener car il veut lui faire plaisir. Ils assistent à une « terrible » tragédie car les personnages n'arrêtent pas de mourir sur scène. Le journaliste américain s'y attendait. Il voit sa « chérie » effondrée mais enthousiaste. A la fin, quand les spectateurs applaudissent et que les comédiens reviennent sur scène, elle s'exclame : « tu vois, tu avais peur, hé bien, ils sont tous encore vivants !!! ». C'est le propre du théâtre. Au spectacle, il n'est pas du tout sûr qu'ils reviendraient tous sur scène !

*Séance du 6 avril*

## L'identité : de l'état de possession au verfremdungseffekt de Brecht

### I- Percevoir et se percevoir

Le chemin que nous empruntons aujourd'hui est périlleux et délicat.

A notre époque, il n'est pas aisé, cela est même irritant, de tourner autour de l'identité. L'identité non seulement n'est plus à la mode, mais de plus elle présente un aspect douteux, une image du repliement sur soi-même et de refus de l'autre. Cette image, communément admise, se situe

à côté du véritable enjeu, il n'en demeure pas moins qu'elle reste prégnante et rébarbative. Le véritable enjeu est, justement, le jeu auquel tout être vivant doit se livrer pour se percevoir en tant que lui et non en tant qu'autre. Le caractère amusant de ce jeu, est justement que se percevoir comme tel ou tel, revient à se percevoir comme tel, c'est-à-dire que percevoir telle ou telle chose, relève de la faculté à se percevoir comme tel, donc à se percevoir soi. Inversement, se percevoir est corrélé avec la compétence du percevoir.

Donc percevoir ne se réduit pas à une réaction, à un signal avec transmission et retour mécanique, ni non plus à une manigance idéale. La compétence et l'effectuation réactive sont insuffisantes au même titre que la manœuvre fantasmagique. En fait, les processus théâtraux permettent de constater que ces deux problématiques sont corrélatives, elles concernent la question de l'identité.

Il ne serait pas possible de se percevoir en tant que soi si l'on n'était pas en mesure de distinguer autrui, et nous ne disposerions pas de l'ensemble des moyens pour distinguer autrui, si nous nous en tenions à la relation signalétique et mécanique de l'un à l'autre. Encore faudrait-il penser l'un, ce qui au fond revient à penser l'autre. Les deux démarches sont indissociables et seul le théâtre met en valeur ouvertement ce théâtre.

## II- L'identité n'est pas à la mode

L'identité n'est pas à la mode, il est vrai qu'on a utilisé très souvent cette notion pour justifier le pire. Le danger du pire n'est pas seulement de conduire à des pensées et des actes monstrueux mais qu'il délégitime des notions pourtant essentielles à la compréhension de la vie et même de la matière. La notion d'identité est une des notions victimes du pire, en l'occurrence, elle est victime de l'identitarisme lequel ajoute à son caractère démodé et désuet une attitude de fermeture à l'endroit de l'autre et de refus du monde avec sa richesse et sa diversité. Pourtant, il serait regrettable de jeter l'enfant avec l'eau du bain. Quand bien même nous ressentons le besoin de nous débarrasser de cette eau sale et polluée, il ne faudrait pas que par la même occasion, nous fassions disparaître ce bébé que nous identifions et auquel nous nous identifions, que nous passions par pertes et profits le bébé que chaque autrui est, le bébé que nous sommes. Le théâtre a toujours été là pour rappeler cette question fondamentale de l'identité. C'est pour cela, entre autres, que le théâtre est de moins en moins à la mode, particulièrement depuis que la modernité nous a ouvert les yeux et fait découvrir la diversité et la pluralité du monde. D'un côté, il est merveilleux d'avoir découvert la pluralité du monde et, d'un autre côté, cela démode une grande partie du théâtre.

## III- On peut parler aussi de crime contre l'identité

La notion d'identité a servi à justifier beaucoup de crimes, mais il est idiot de passer sous silence les fautes et les erreurs qui ont été commises, et qui continuent de l'être, à l'encontre de l'identité.

Certes, on sera tenté de contredire ce propos en rappelant que les modes actuelles auraient plutôt tendance à céder au culte des identités, à survaloriser les différences et à encourager les communautarismes. D'abord ces positions de la mode ne sont pas aussi claires qu'il y paraît puisqu'elles ne mettent pas sur un pied d'égalité l'ensemble des différences, des groupes et des communautés. Le propre de la mode est de défendre une hiérarchie en ayant l'astuce de la cacher. La mode est le masque des hiérarchies. Vous avez pu remarquer le goût à l'endroit de certaines communautés plutôt que d'autres. Toutes les époques manifestent une certaine prétention sur un fond de xénophobie et de refus qui peuvent être à l'inverse de ce que nous croyons.

Ensuite, dans la même ligne, la soi-disant prédilection pour les différences est en réalité la meilleure façon de défendre la capacité d'universalité de l'une de ces différences, en fait de prétendre à sa supériorité. Ainsi, comme le disait le journaliste Rochefort, dans la seconde

partie du 19ème siècle : « tous les hommes sont égaux mais il y en a qui sont plus égaux que les autres ». Toutes les différences se valent mais il y en a qu'on mettra plus en valeur que les autres. C'est là un début d'ignorance, d'injustice, de refus de l'autre. Pour la mode qui prévaut, toutes les singularités se valent mais il y en a qu'on jugera plus universelles que les autres, et que l'on ne nous demande pas vraiment pourquoi puisque cela dépend surtout de la mode et de l'évolution de l'opinion.

Pour sa part, dans l'ensemble de son histoire, à chaque période, chaque aire géographique, le répertoire a privilégié tel type de personnage ou tel type de situation. Nous devons bien garder à l'esprit l'impossibilité de réduire le tout du théâtre à un répertoire, de réduire son fond, c'est-à-dire son processus qui est toujours un processus d'identification au sens d'ouverture à l'autre. Simplement, cet « autre » c'est autrui dont nous parlions tout à l'heure. Il n'est pas automatiquement toujours extérieur.

## IV- Colonialisme, néocolonialisme

L'opinion du monde occidental a subi un retournement remarquable depuis une vingtaine d'années, en critiquant de façon délibérée les démarches colonialistes qu'il a menées au cours des siècles. Ce colonialisme était d'autant plus admis qu'il s'enlevait sur des présupposés racistes, lesquels avaient toujours été insuffisamment débattus par les tenants du pouvoir intellectuel. Certes, nous avons eu écho de certaines querelles entre doctes personnages, notamment au sein de l'église chrétienne, particulièrement en ce qui concerne l'âme des indiens du Nouveau monde. Quelques sages se sont disputés pour savoir si les indiens qu'on venait de découvrir dans le Nouveau monde avaient une âme. Déjà, ils se posaient la question du racisme, mais dans les rues et les campagnes, le racisme était indiscutable. Force nous est de constater que cette problématique a mis longtemps avant d'occuper le devant de la scène. Le racisme évident et non remis en question a soutenu tous les mouvements d'aventures et de découvertes des sociétés judéo-chrétiennes, auxquelles je pourrais ajouter, sans esprit de polémique, les sociétés musulmanes.

On a souvent tendance à expliquer ces premiers mouvements de découvertes et de colonialisme par l'appât du gain et des richesses. On a toujours tendance à tout réduire à l'économisme. Il va jouer un rôle fondamental, mais ce n'est pas systématiquement le déclencheur.

L'appât du gain et les tentatives de structuration économique des zones que l'on avait conquises explique, bien sûr, pour une grande part ce qui incitait le colonialisme. Ainsi, commencera la part prise par l'occident dans le commerce des esclaves. Il ne faudrait pas oublier d'autres motifs telle que la volonté d'étendre le champ du rapport de forces entre les grandes puissances, (la France vis-à-vis de l'Angleterre où du Saint Empire Germanique) -on oublie un petit peu que les autres existent en eux-mêmes et on continue ses propres querelles : c'est ce que l'on peut appeler « le théâtre des opérations » -et telle, au départ, qu'une immense curiosité. Celle-ci ne doit pas être tenue pour secondaire, car les incitations psychologiques sont, chez l'homme, beaucoup plus déterminantes qu'on ne l'a cru. L'incitation psychologique, en l'occurrence la curiosité, est un élément déterminant dans le théâtre intérieur de chaque société humaine, de chaque être humain. Avant de s'enrichir sur le dos des nouveaux indiens, Christophe Colomb veut d'abord traverser l'océan atlantique. De toute façon, dans un premier temps, il n'avait pas pensé à trouver ces indiens là et n'avait pas pensé à un gain économique. C'était une formidable curiosité qui a malheureusement très mal tourné (J'exagère un peu dans la mesure où Colomb avant de partir s'était fait nommer représentant du Royaume, au cas où...).

Il n'en reste pas moins que le désir de découvertes et d'aventures n'est jamais aussi ouvert que nous pouvons l'espérer, la curiosité est toujours bordée par un esprit de conquête que le goût pour le lucre viendra justifier. On veut bien découvrir le monde, mais à la condition que ce soit un monde qui s'insère bien dans notre pensée et dans notre intérêt, donc un monde qui, pour une grande part, nous appartienne. Cet esprit vicié de la découverte est proche, contrairement à ce que l'on voudrait bien croire, d'un certain esprit vicié de la libération. Nous voulons parler de la mauvaise tendance du néocolonialisme, tendance qui naturellement prend son essor et

commence à se développer durant la période coloniale.

Beaucoup de doctrines de la libération n'ont pas su se libérer de la pensée coloniale quand bien même elles l'ont fait perdurer sous des formes apparemment opposées. Le rapport aux cultes dits de possession, aux cultes animistes en est un des exemples les plus profonds et les plus graves. Les cultes animistes n'ont eu absolument rien à attendre et n'ont d'ailleurs rien à espérer des mouvements de libération qui poursuivront, quoi qu'il en soit, la répression. Même s'il s'agit d'une répression, qui grâce au ciel, deviendra moins inhumaine (encore que dans les guerres tribales, on se livre aux massacres, mais on ne torture plus soi-disant au nom de la religion, je parle bien sûr de la religion judéo-chrétienne). Même si beaucoup de gens, avec la plus grande des générosités et la meilleure pensée, ont décidé de se battre autour de la libération, on partage, de part et d'autre, une prévention à l'encontre des cultes animistes ; que ce soit au nom de la pensée coloniale ou au nom du « progrès ».

## V- Le personnage en cause

La question de la possession est fondamentale pour le théâtre, car même si celui-ci se garde bien d'en parler, il n'a pas manqué, à certaines époques, de laisser les comédiens évoquer le fait d'être possédés par le personnage, ceci était surtout le cas des tragédiens, ou le fait d'entrer dans la peau de leur personnage, ce qui était plutôt le cas des acteurs du drame, ou encore de partager l'humeur du personnage, ce qui restait le cas des comédiens de la comédie.

Je me souviens d'un professeur (maintenant, il serait complètement décalé) qui disait : « Tu as gagné ton concours de Conservatoire si tu rentres dans l'humeur de ton personnage ». Les élèves essayaient d'avoir l'humeur de leur personnage. Définir l'humeur d'un personnage, là commençait les difficultés ! Mais ça ne fait rien, on admettait cette expression, elle semblait tout à fait pratique.

Vous me direz, et vous n'aurez pas tort, qu'à notre époque, on n'en n'est plus à conserver ces divisions entre interprètes de la tragédie, du drame ou de la comédie. C'est vrai, mais déjà, lorsqu'on parle d'interprète, on commence à s'éloigner du jeu. Qu'on ne prenne pas cela mal, on ne s'éloigne pas du jeu du spectacle mais du jeu du théâtre, car on commence à considérer le jeu comme celui d'un musicien, d'un instrumentiste, un instrumentaliste. Jouer revient beaucoup plus, dans ce cas, à exécuter qu'à jouer théâtralement, à mettre en jeu. Il s'agit plutôt de mettre en joug le personnage qui ne mérite d'ailleurs plus de bénéficier de l'article possessif. On peut en effet parler beaucoup moins de son personnage. On parle plutôt du personnage. Lequel est d'ailleurs en danger puisqu'on a de plus en plus à faire, dans les écritures, à des locuteurs, des 1, 2, 3, que l'on peut d'ailleurs interchanger et intercroiser. C'est de là que vient la disparition progressive de l'usage du personnage. Ce que je mettais en jeu et en cause, ce n'était pas ce personnage un peu mythique et un peu dangereux, identitariste, mais c'était le personnage plus profond et plus ténu, celui de la mise en jeu de la théâtralisation.

Quand on préfère, au théâtre, parler d'interprète on s'éloigne bien sûr du jeu et, ce faisant, on s'éloigne du personnage, on prend distance avec lui. Nous trouvons, là, déjà Bertolt Brecht et son *verfremdungseffekt*, l'effet d'éloignement ou distanciation qui, en éloignant du personnage, éloigne du jeu spécifiquement théâtral et rapproche du jeu spectaculaire. N'oublions pas que le spectacle peut-être celui des idées. Contrairement à ce qu'on l'on pourrait croire, il n'est pas constitué uniquement par des gens qui montrent des tigres ou sont en train de faire des saut périlleux, ça peut être celui des arguments, comme il peut être celui des mots et de leur verbalité. Ainsi que je l'ai noté lors de notre dernière séance, il existe une forme sémiologique du spectacle. On peut dire qu'un dialogue de Diderot donne plutôt lieu à un spectacle qu'à une pièce de théâtre.

## VI- La mort dans l'interprétation – spectacle

J'ai dit que lorsqu'on portait l'accent sur le caractère interprétatif, cela revenait à jouer au sens d'exécuter. Le verbe exécuter fait logiquement penser à l'exécution capitale. Cette référence à la mort ne tombe pas comme un cheveu sur la soupe bien que malheureusement la tête du guillotiné tombe dans le panier. La frontière de la mort, plus exactement le jeu à la lisière de la mort, trace une ligne en pointillés entre le spectacle et le théâtre, une ligne difficilement perceptible et pourtant lourde d'histoire.

Comme nous l'avons déjà vu, au cours des séances précédentes, le spectacle consiste à accomplir, devant le spectateur des actions, donc avant tout à faire. Si je veux faire un saut périlleux, par exemple, j'ai intérêt à le réussir. Non pas pour mon plaisir, mais parce que cela est nécessité par l'intention. Vous me direz que vous avez vu beaucoup de clowns le rater. Si je dois le rater j'ai intérêt à le rater. Donc le rater sera une réussite. J'ai intérêt à faire exactement ce dont j'avais l'intention. J'ai intérêt à faire des actions que j'avais prévues, que l'on attend ou que la trame avait plus ou moins organisées. Au bout du compte, ce « faire » est inéluctablement menacé par la destruction et, pour les êtres vivants, par la mort. Etant entendu que cette mort peut être reportée et symbolique comme dans certains cas de ratages, que ce soit le ratage de l'interprétation d'un morceau de musique, d'un poème, ou, de façon plus explicite, le ratage d'un numéro de cirque qui ne devait pas, avant l'emploi des filets de sécurité, qui maintenant sont rendus obligatoires par la loi, manquer de conduire le trapéziste à la mort. D'ailleurs, si certaines personnes allaient au spectacle, c'était bien pour voir le trapéziste tomber, même si personne n'osait l'avouer, ou pour voir le dompteur être dévoré. Cela n'existe plus, mais si le trapéziste tombe dans le filet involontairement, c'est symboliquement une image de la mort.

On serait tenté de dire, alors, que la tâche de l'artiste, l'actant du spectacle, revient à affronter la mort. En tant qu'être conscient, cela est indéniable, mais je préférerais dire qu'il contourne la mort. Je pourrais bien entendu dire qu'il la surmonte, mais surmonter n'est-ce pas contourner ? Contourner comme l'artisan contourne la matière avec laquelle il fabrique l'objet d'art. En ce qui concerne le théâtre, la différence est radicale même si elle n'est pas toujours lisible. Le théâtre affronte vraiment la mort pour la bonne raison qu'il ne la craint pas. Il a maille à partir avec elle. Elle l'entretient. D'ailleurs les cadavres se succèdent allègrement sur scène. Toutefois, je tiens à rappeler que Molière n'est pas mort sur scène. J'attends qu'on me précise qui est concrètement mort sur scène. On pourra dire, dans ce cas, que le comédien ne jouait pas ou qu'il jouait mal. C'est une façon de dire qu'il ne faisait plus du théâtre mais du spectacle. Et puis, nous devons préciser aussi que les cadavres sont seulement évoqués dans les spectacles.

Si, par exemple, vous étiez en train de nous raconter une « belle » histoire avec beaucoup de morts, vous seriez en train de nous parler de morts et de vous livrer ainsi à un spectacle. Je suis là en position de spectacle. Ce n'est pas du tout un spectacle exhibitionniste, mais je suis bien en position de spectacle et pas du tout en position de théâtre. Je pourrais donc raconter une histoire avec des millions de morts, je n'affronterais pas la mort. Je l'affronterai si je joue ces situations. C'est là toute la différence entre raconter et jouer. Il ne s'agit pas du tout de la même chose, même si on peut s'y tromper, si les acteurs peuvent s'y tromper.

Il existe un cas très intéressant qui inverse la tragédie. C'est l'impossibilité de la tragédie, mais c'est une tragédie, au bout du compte : la tragédie chez Beckett est qu'on ne meurt pas. On s'enfonce dans le sol mais quand la pièce est terminée, on n'a pas disparu, toujours pas ! On se pend à l'arbre, comme dans la pièce « En attendant Godot » mais ça ne marche pas. Le désespoir Beckettien est que l'on ne peut pas mourir, la vie étant malheureusement toujours là. Beckett est, en fait, l'un des plus grands auteurs sur la dépression ontologique (qui n'est pas celle de ses personnages dont la plupart persistent à « croire). Le fond de la dépression n'est pas que la mort nous menace, ce n'est pas la peur ; le fond de la dépression est l'angoisse devant la vie qui perdure et repousse (angoisse qui est celle du texte de Beckett mais non de ses personnages). Elle est insupportable. La mort n'arrive pas, ne parvient pas à ses fins. Les personnages ne parviennent pas à leur mort.

La place du spectacle et la place du théâtre par rapport à la mort est différente. La position des religions animistes, plus particulièrement des cultes dits de possession (Ce sont les occidentaux qui ont appelé des cultes, cultes de possession, les africains ne les nommaient pas explicitement) et la position des religions révélées sont elles aussi différentes.

Le théâtre entretient un lien fondamental avec les cultes de possession mais un tel lien, il n'en parle jamais, il n'y pense peut-être plus du tout, au mieux il le dénie et s'en rit, ce qui passe très bien tant le théâtre est renommé pour savoir rire de tout (comme, il est capable de nous faire pleurer sur la moindre chose et nous n'avons pas à en avoir honte).

## VII- Ne pas se vanter de la possession / Religions à message

La grande difficulté avec la reconnaissance du lien théâtre-possession est que les cultes dits de possession ne s'avouent pas eux-mêmes. Ce ne sont pas les cultes des religions révélées. Ils ne sont pas là pour faire de la publicité au sens étymologique. Les cultes de possession s'adressent aux initiés ; le propre d'un initié est justement de ne pas se répandre sur la place publique, de ne pas se donner en spectacle. Il n'en reste pas moins que chaque manifestation de chacun des rites se déroule au sein d'une sorte de spectacle, mais cette sorte est celle de la cérémonie. C'est une espèce de spectacle non spectaculaire, un spectacle qui, s'il le faut, ne manque pas d'apparat, mais reste fermé, si ce n'est interdit, à ceux qui restent étrangers au culte.

La grande difficulté est celle de la non-reconnaissance, d'autant plus que, confronté à la civilisation judéo-chrétienne, l'initié se garde bien de le faire savoir. Plusieurs cas se présentent : celui qui souhaite tourner le dos à la religion de ses ancêtres et s'engage pleinement dans les sociétés dites modernes, quand bien même il reste profondément marqué par une empreinte qu'il s'efforce d'oublier. Le cas qui sait très bien qu'il ne parviendra jamais à faire partager la sensibilité de son culte et qu'il est inutile de se perdre en discours et en aveux qui ne traduiront jamais l'essence de son initiation. Le cas aussi de la personne respectant l'esprit de l'initiation lequel est de rester scellé.

Nous ne sommes pas en présence de cultures prosélytes. Les religions animistes ne sont pas, comme les religions révélées et les grandes idéologies de l'espace européen, des religions à message. Il existe une grande différence entre le message et l'initiation même si cette dernière scande la vie des croyants des religions révélées, comme des espèces de souvenirs et même si le mot initiation est souvent employé pour caractériser les premières armes qu'accomplissent les militants de certains mouvements politiques au service de certaines idéologies.

L'opposition entre religions à message et religion d'initiation est relativement claire quelles que soient certaines ambiguïtés. Je donnerai pour exemple, entre autres, de ces ambiguïtés, l'apparent manque de prosélytisme de la religion hébraïque. Elle se tient tout de même en amont de la religion chrétienne, mais aussi de la religion musulmane et, en s'efforçant de faire partager son goût pour l'interprétation toujours reprise des textes, elle est parvenue à communiquer au monde méditerranéen un certain attrait pour la notion d'infini, laquelle, en dépit des tabous, a fini par suggérer l'infini mathématique (il est juste de noter qu'en cette matière, certaines cultures asiatiques y ont aussi beaucoup contribué). Caricaturons, vous avez la Torah, les réflexions que les sages ont pu faire, c'est-à-dire la Mishnah, au cours des siècles, puis ensuite la compilation de ces réflexions et leur différences d'interprétation dans le Talmud, et puis le travail que font les observants tout le temps lorsque qu'ils interprètent. Il s'agit d'une attitude ahurissante qui a complètement ébranlé la pensée méditerranéenne au sens d'occidentale, celle aussi du monde grec et de l'islam. Soit disant ce n'est pas prosélyte, d'accord. C'est-à-dire qu'on n'est pas en train d'imposer une religion particulière à tout le monde. Il ne s'agit pas de ça, mais finalement, le mode de pensée méditerranéen et occidental a été travaillé et enrichi par ça. Ceci n'est pas le cas du monde animiste qui n'a pas cette volonté prosélyte, cette volonté de message, même s'il s'entend à transmettre aux personnes proches de lui, à les initier.

## VIII- Le rapport à l'écriture

Le caractère messager des religions révélées par rapport aux religions animistes trouve, bien sûr, une explication concrète avec l'utilisation de l'écriture et la sophistication incessante, au cours de l'histoire, de ses supports. Encore faudrait-il prendre garde à deux opinions trop rapides : la première consiste à trouver raisonnable que les messages des religions révélées aient été peu ou prou suscités par la découverte de l'écriture. Les cultures à message n'auraient jamais eu l'idée de s'ouvrir au monde, vers l'extérieur, dont nous parlions tout à l'heure, et d'envoyer des messages si on n'avait pas inventé l'écriture, la stèle gravée et découvert le papyrus. Nous oublions que les premières formes de comptabilité étaient passées par là et que la structuration de la pensée méditerranéenne conduisait à envisager le rapport au monde d'une façon universaliste. Certes, cette attitude universaliste a rencontré de nombreux et violents obstacles. Cette pensée, soi-disant universaliste, n'est pas une pensée unique, homogène, qu'on pourrait réduire à un seul manuscrit. Chacun a son point de vue là-dessus, et au nom de ce point de vue, tous vont commencer à se tirer dessus, à se faire des guerres ; mais en dépit de ces violents et douloureux obstacles, il y eut une pente de la pensée, dès son déploiement, de religion révélée, de religion à message, de prosélytisme, d'extériorisation.

La seconde opinion, un peu trop rapide, quant à la détermination de l'écriture, est celle qui tient pour acquis que les sociétés animistes sont radicalement des sociétés sans écritures. Ce fut un avantage de l'ethnologie de nous mettre le nez sur la différence profonde qui existe entre les sociétés dites modernes et les sociétés dites traditionnelles quant à la place de l'écriture pour chacune, mais il serait excessif de la réduire à une opposition entre d'un côté une société d'écriture et de l'autre sans écriture. Nous effectuons ainsi une confusion entre écriture graphique et écriture phonologique : les idéogrammes, les hiéroglyphes renvoient les signifiants aux signifiés et ne renvoient pas les signifiants aux signifiants, c'est-à-dire les sons, que l'on prononce, à leurs transcriptions graphiques, ou inversement. Pour exemple, la différence entre les idéogrammes du mandarin chinois et les caractères des langues comme l'arabe, l'anglais, le russe et le français qui permettent de composer les sons des langues parlées (il faut toutefois rappeler qu'un certain nombre de signes de l'écriture chinoise renvoient à des éléments de prononciation).

Le hiatus entre la langue parlée et la langue écrite ne doit pas pousser à croire systématiquement que celle-ci n'existe pas. C'est une des choses qui est profondément marquante en Afrique et dans le nord de l'Amérique du sud, les rites des différents cultes s'accomplissent avec de l'écriture, ce ne sont pas des manuscrits, des discours, ce n'est pas discursif. Nous avons à faire avec de l'écriture spatiale, c'est-à-dire sans succession temporelle. Il existe toujours, au moins pour des pratiques de marquage et de comptage et surtout pour cadrer les différents cultes, de l'écriture. Les rites des différents cultes s'accomplissent et s'accompagnent d'écriture dont les supports sont divers : ça peut-être le sable sur le sol sur lequel on trace quelque chose, le tronc des arbres sur lequel on grave quelque chose (il n'y a pas que les amoureux qui gravent leurs noms mais aussi les religions animistes), la peau des êtres humains (ce sont de véritables messages et pas seulement des messages esthétiques, ni non plus des messages entre gens du milieu dans les prisons), le tissu des vêtements. Le crayon de cette écriture est diversifié : de la farine ou du sable que l'on répand, que l'on « tire » (on les laisse couler et on dessine quelque chose. Par exemple dans le vaudou et dans le candomblé brésilien, on prend la farine et on dessine le « Vévé » de l'esprit que l'on va invoquer). Ça peut-être aussi une lame de couteau, du maquillage, un fil que l'on coud...

## IX- L'opposition du vernaculaire et de l'universel

La relation de l'initié avec ces écritures non discursives et plus ou moins secrètes n'est pas éloignée de la relation que l'authentique acteur entretient avec son texte. Vous allez vous étonner car je vous ai parlé de spatialité alors que le comédien lira des textes qui, au contraire, se déroulent dans le temps, au cours d'une situation. En fait, on oublie une chose, qui a toujours existé,

même quand elle n'avait pas encore de nom, la mise en scène. Même lorsque le comédien était tout seul et qu'il était encore-aussi un auteur. La mise en scène est là justement pour « mettre en scène », « mettre en situation », quand bien même l'auteur l'a écrit, il n'est pas évident pour le comédien de le sentir et le rendre concret. Le metteur en scène permet au comédien d'interpréter cette écriture, semblable à celles des cultes animistes. Il l'interprète de la même façon pour la mettre dans la situation où elle s'exprimera le mieux (situation dramatique, comique, philosophique...) et lui donner des perspectives de sens, ainsi que l'entend la raison dite occidentale. Nous avons à faire plutôt à une divergence de transmission et de communication puisque les écritures fragmentaires des cultures animistes sont hermétiques. L'Afrique est, par exemple, un continent où, dans chaque zone, il existe énormément de langues. Au Bénin, pays originaire du vaudou, sur un petit territoire où ne vivent que 6.500.000 habitants, 17 langues sont effectives. Il est évident que ce qui va compter pour les échanges, pour la domination politique, ce sont les langues véhiculaires. Celles-ci ne sont pas automatiquement la langue du colonisateur. Ainsi, au Sénégal, de plus en plus des personnes parlent le wolof. Au Bénin, la difficulté est que parmi les 17 langues, il n'y en a pas une que l'on utilise plus que les autres. On avait pensé au yorouba parce que son ethnie est très importante, mais cela n'a pas pris, alors les gens utilisent le français comme langue véhiculaire, comme les européens ont utilisé le latin dans le passé.

Il existe, au départ, un problème de langue entre les cultes animistes et le théâtre : les textes représentés au théâtre sont portés par une intention de partage, propre aux civilisations du message. Encore que...encore que l'intérêt à l'endroit des cultes animistes nous apprend justement que les premières re-présentations qui commencent à solliciter et à ébranler l'identité, s'inscrivent toujours dans un terrain de multiplicité et de singularité des langues vernaculaires. Chacune de celle-ci est propre à un terrain particulier, à un groupe d'hommes particuliers, à un culte particulier. Les cultes de possession mettent en cause, implicitement, l'universalisme. Nous retrouvons ce problème dans le théâtre où l'intention universaliste de la civilisation du message est plus ou moins contrecarrée par les différences entre les langues même si celles qui sont en cause, sont moins nombreuses. On pourrait dire : ce sera merveilleux le jour où tout le monde parlera français, parlera anglais ou esperanto, mais on s'est aperçu que, pour nous spectateurs, il est enrichissant de voir chaque pièce jouée dans sa langue, même si nous avons besoin de sur-titrage, de sous-titrage. Le contraire serait une déperdition, une déperdition encore plus importante si on devait se passer de la mise en scène ! C'est dans cet esprit que les démarches ont été entreprises, au lendemain de la guerre, pour la naissance d'un Théâtre des nations, dans le but de découvrir les « autres ».

Ceci constitue un problème pour le théâtre par rapport aux autres arts du spectacle. Il est vécu comme un handicap car il est plus facile d'exporter un concert de musique et c'est moins difficile d'exporter un spectacle lorsqu'il est porté par la langue anglaise. C'est désagréable à reconnaître, mais c'est, hélas, la réalité.

Qu'il le veuille ou non, le théâtre authentique est toujours plus ou moins vernaculaire (ce que ne sera jamais le spectacle). Et ceci ne vaut pas seulement pour les répliques parlées parce qu'il ne s'agit pas d'un obstacle constitué par une parole limitée au verbal et à l'oral. Le traitement des didascalies (notes de mises en scène écrites par l'auteur), les indications, ainsi que la façon d'envisager les situations correspondent à une langue et à une écriture précise. Vous ne trouverez pas les mêmes didascalies dans des pays pourtant très proches. Elles prennent toujours racine dans une langue, une écriture et une structuration identitaire particulière.

Par contre, le spectacle a pour vocation le déracinement, c'est d'ailleurs sa force et son intérêt afin que les actions qu'il donne à voir soient mises en valeur. L'esthétique du spectacle est universalisante, elle est déracinante quand bien même elle valorise énormément l'exotisme et le folklore. A ce sujet, elle met les racines en bocal.

Le théâtre et le spectacle sont lestés par deux dangers, pour le théâtre celui du repliement vernaculaire et pour le spectacle celui de l'universalisme en conserve ou du mondialisme disquaire. Une tendance, que notamment les artistes flamands ont quelque peu stoppé, commençait à toucher la danse contemporaine : une danse contemporaine vue à Los Angeles

où à Bombay était la même ! Les spectateurs commençaient à être déçus, ils avaient l'impression d'un affadissement. Heureusement, il y a beaucoup d'endroits où la danse contemporaine est en train de retrouver une identité. Pour le théâtre, s'ajoute une tentation constante : celle de devenir un spectacle comme un autre.

## X- Bien que différents, la possession et le théâtre impliquent l'identité – Répression dont ils sont l'objet

Nous nous rendons compte que nous nous situons auprès du point de l'identité. Nous ne parviendrons d'ailleurs pas à le saisir pour la simple raison qu'il ne cesse de fuir et de se déplacer. Les acteurs le savent bien, même s'il est de bon ton de ne pas parler d'identité. La question est résolue lorsqu'on s'adresse à un actant car la question de l'identité n'est justement pas en question dans son travail.

L'identité au théâtre a toujours dû lutter contre tous ceux qui, au cours des siècles, au nom des religions révélées puis des idéologies idéalistes (il y a deux sortes d'idéologies idéalistes : l'idéalisme transcendantal et l'idéalisme matérialiste), ont refusé de voir sur scène ce que l'on appelait une « incarnation ». Tous ces censeurs ont souhaité que le théâtre s'en tienne au spectacle. Cela a souvent été le cas du pouvoir. La fâcherie de Louis XIV avec Molière, certes, repose aussi sur bien des problèmes, mais le souverain choisira Lully afin que Molière cesse d'ennuyer avec son théâtre et que le théâtre ne soit plus que du spectacle. Beaucoup n'ont cessé de trouver scandaleuse cette soi-disant « incarnation » qui pour les uns était une prétention de se substituer à Dieu, puis pour les autres, une volonté d'aliéner l'homme au moyen d'anciennes croyances.

Le théâtre et les cultes de possession ont toujours rencontré de rudes adversaires, même si le cas des cultures animistes n'est pas vraiment comparable avec celui des acteurs (les humiliations que les acteurs supportaient au cours de l'histoire, qui ne sont vraiment pas à l'honneur de nos sociétés, face aux souffrances qu'ont du subir tous les gens des sociétés animistes, qui ont été réduits en esclavage), dans la mesure où il s'agit d'énormes répressions collectives, de formes de terreur auxquelles succèdent le reniement, le mépris et l'indifférence encouragés par le néocolonialisme.

Ma référence à la « possession » pourrait donner à accroire que je considère justement comme similaire la manière du théâtre et celle des cultes animistes d'aborder l'identification. Ce n'est pas le cas et je me permettrai de dire qu'elles s'opposent pour une grande part, mais ce qui est aussi important est la considération qu'implicitement, l'animiste accorde à l'identité et sur laquelle repose la re-présentation.

## XI- Synthèse du processus d'identification

Reprenons succinctement ce que nous avons dit lors de nos deux premières séances, reprenons le afin de mieux cerner, par rapport à l'identité, les positions déclarées des religions dites révélées, les positions masquées des cultes dits de possession ainsi que les positions implicites de l'Acteur.

Nous avons dit :

- le spectacle et la représentation théâtrale se produisent avec la volonté de se montrer au spectateur. Il y a « **volonté** » de prendre en compte **autrui**.

- différence entre le spectacle et la re-présentation dans leur lien avec la **volonté** : le spectacle part de l'intention qui pousse à faire des actions, tandis que la re-présentation est partie prenante dans le **théâtre de la volonté** au cours duquel on accomplit des actes.

- différence de rapport avec **autrui**, entre le spectacle et la re-présentation. Le spectacle s'en tient à **autrui** en tant qu'extérieur. Etant entendu que l'extérieur commence dès la **conscience**. Extérieur en tant qu'autrui et interne en tant qu'Autre ainsi que le nomme une certaine psychanalyse.

On se demande où commence l'extériorité dans l'être vivant et où se tient l'interne. C'est un problème de physique. On a vu, la dernière fois, la différence entre l'énergie externe (cinétique) et l'énergie interne (intrinsèque). La re-présentation s'appuie sur l'autre, en interne. Il y a autrui et l'autre, mais l'autre, ça peut être autrui en tant qu'« autre en nous ». Ceci n'est absolument pas le problème du spectacle. D'ailleurs, si cela commençait à être le problème du spectacle, les sauts périlleux seraient ratés, on ne parviendrait pas à monter sur un cheval, on n'atteindrait pas la hauteur d'une note, on n'arriverait pas à faire une chose aussi belle qu'on en a l'intention (un éclairage à la Bob Wilson, par exemple). Pour la représentation et le jeu, ce qui est en cause est autre chose que la conscience ; certes, c'est aussi la conscience, mais c'est aussi autre chose.

- rappelons la distinction pédagogique établie par Jean-Paul Sartre au sujet du soi : d'un côté le « pour-soi » qui équivaut à la conscience. De l'autre, pour Jean-Paul Sartre, « l'en-soi » est un « pour-autrui » dans la mesure où il est étranger au sujet conscient. Pour la philosophie, en général le soi est ce qui est indépendant de la raison et de la conscience. Donc, et le théâtre est là pour le souligner, le soi est tout autant extérieur, en tant qu'autrui, qu'interne en tant qu'Autre (pensons au champ inconscient de la psychanalyse).

Pour notre part, nous constatons qu'il ne peut y avoir identité que parce qu'il y a un ajustement, toujours fluctuant, entre cette conscience qui distingue et cette « instance » qui « pense le soi », c'est-à-dire entre le théâtre de la conscience et le Théâtre. La conscience, est déjà extérieure à soi. S'intéresser à l'autre, en nous, c'est aussi, bien sûr, s'intéresser à autrui. C'est pour ça que l'identité n'est pas un repliement. Sartre a cru qu'il était nécessaire de mettre en valeur le « pour-soi », c'est-à-dire la conscience, par rapport à « l'en-soi », ce qui a expliqué son chemin politique, le chemin de l'engagement, lequel est toujours un engagement à partir du « pour-soi », un engagement de la conscience, mais nous devons poser le problème au-delà et en deçà, nous devons poser le problème du théâtre qui, lui, pose le problème du profondément soi. Comment le soi pourrait-il être vécu dans une société ? Le théâtre nous aide à le percevoir, à le découvrir, à le pressentir. Il est évident que nous sommes très loin, là, du pur spectacle où, après tout, il s'agit du « pour-soi » et du « pour-soi » qui ordonne des exploits, lesquels sont absolument et souvent nécessaires.

- grâce à ce rappel, nous voyons la distinction entre le conscient, autrui, et « l'en-soi », l'autre interne.

- à partir de ce rappel, nous pouvons cerner l'identification comme une relation entre, pour parler comme Sartre, le « pour-soi » et non seulement « l'en-soi » mais le **soi**.

- il est fondamental de souligner que le soi répond à deux dimensions, celle de l'extérieur avec autrui et celle de l'interne avec « l'en-soi » (ou de façon très approximative, l'inconscient). Il est fondamental de souligner cette marque de l'extériorité dans ce qu'il y a de plus interne pour chaque être. Autour de cette marque de l'extériorité, se tiendra, au cours de l'histoire, un débat, jamais explicité, mais d'une rare violence, entre les religions révélées et les cultes animistes, une violence qui ne manquera pas d'attaquer aussi le théâtre en critiquant son processus de représentation qui implique le processus d'identification.

## XII- Deux grandes tendances : extériorité et interne

C'est en s'appuyant sur cette marque d'extériorité que les religions révélées pourront arguer de leur révélation et apporter leur grande innovation dans la pensée : ce qu'il y a de plus essentiel vient de ce qu'il y a de plus extérieur. Seulement, comme par hasard, chez eux, ça passe par le « pour-soi ». A partir de cet axiome, le développement du message est nécessaire. Et la guerre est ouverte avec ceux qui s'en tiennent à ce qu'il y a de plus interne et considèrent que l'interne intègre le monde, quitte à se couper, lors des crises dites de possession, de ce que la pensée occidentale appelle conscience. C'est là la grande différence entre les cultes animistes et le théâtre. C'est pour cela qu'ils ont toujours hésité à plonger dans le théâtre, ils en sont restés à eux-mêmes. Le théâtre ne réalise pas cette coupure : il n'y a pas « crise de possession », même si le comédien, de temps en temps, est possédé par son personnage ou s'il ne l'est pas du tout, dans le cas où il refuse cette « possession aliénante ». Nous avons à faire à deux grandes

tendances, celle qui est lestée par l'interne et n'hésite pas à pratiquer une coupure ponctuelle à l'encontre de ce que nous appelons la conscience. Et celle qui est attirée par l'extérieur et n'hésite pas à rejeter, autant qu'elle le peut, ce que la psychanalyse appréhenderait comme inconscient, ce que Sartre suggérerait en tant « qu'en soi » et ce que nous référerions à la science physique lorsqu'elle parle d'énergie interne.

Il est important de noter que pour exercer son rejet, son refoulement, la pensée de la révélation s'appuie de toutes ses forces sur la conscience et sa faculté de raison. Un tel constat est paradoxal. Nous voudrions croire que la religion révélée est en contradiction avec la raison; en fait elles avancent dans un mouvement douloureux et dialectique, nœud après nœud, elles se confortent, ou du moins, se passent le relais. Voilà pourquoi le néo-colonialisme, le post-colonialisme a poursuivi la tendance du colonialisme comme le post-modernisme poursuit, selon d'autres guises, le modernisme. Aussi surprenant cela soit-il, Benoît XVI est un Pape qui s'appuie aveuglement sur la raison en la revendiquant. Il est, dans l'église chrétienne, parmi les théologiens qui se tiennent du côté du positivisme. C'est au nom d'une raison qu'on peut contester, qui est limitée par des arguments prétendus réalistes, qu'il s'accroche à des positions comme celles qu'il défend. Il récite énormément une certaine pensée grecque, notamment la pensée aristotélicienne. Les religions révélées, même à travers leurs réflexes obscurantistes, s'appuient toujours, en partie, sur une part de pensée rationnelle. Inversement, la raison s'appuie aussi sur une part de pensée révélée (le geste de Descartes est une forme de révélation: « je pense, donc je suis »). C'est une situation très douloureuse, que les cultes animistes et le théâtre ont prise en pleine figure. Même si certaines persécutions physiques sont atténuées, les cultes dits de « possession » n'ont pas à attendre de mansuétude de la part des fanatiques de la Raison qui ne font que poursuivre la tendance d'une foi supérieure à la terre. La sublimation a relayé la transcendance.

Cette grande mise en question de l'interne d'abord par les révélations, puis par les idéologies, inspire la mise en question constante de la Représentation, plus exactement de la re-présentation théâtrale.

### **XIII- Critique idéologique et re-présentation**

D'abord en lutte contre la malédiction religieuse qui l'accusait de prétendre se substituer à la divinité, l'acteur subit et continue de subir les critiques idéologiques qui lui reprochent soit de croire à l'identité, soit d'y céder.

Certains idéologues, penseurs et auteurs n'y croient pas et entendent démontrer cette imposture comme Diderot qui, dans « Le Paradoxe sur le Comédien », met en cause la sincérité des actrices et des acteurs. Il s'efforce de démontrer qu'un acteur ou une actrice ne croit pas un mot de ce qu'il dit. Le spectacle devient efficace dans la mesure où, justement, il n'en croit pas un mot.

D'autres ne nient surtout pas l'identité, mais au contraire, considèrent qu'elle est un danger, qu'elle rend confus le jeu des acteurs et qu'elle aveugle le public, particulièrement le public populaire et qu'il est donc nécessaire de s'en tenir éloigné, de la tenir au loin, à distance.

C'est le cas de Bertolt Brecht et son cas est remarquable parce qu'il dépasse le fait d'être un cas. Brecht est un paradigme. Ce dramaturge allemand apparu en Europe dans les années 30, est devenu, après la défaite nazie, le paradigme du théâtre européen, particulièrement de la décentralisation dramatique française.

Bien qu'enthousiastes, les artistes de la décentralisation dramatique ont-ils tous perçu l'enjeu Brechtien à sa juste mesure ? Est-ce que pour eux, Brecht, n'était pas simplement un grand auteur et un immense militant ? Est-ce qu'ils ont bien vu que c'était le travail de l'acteur qui était en cause ? Dans quelle mesure ont-ils profondément pris en considération la méthode que l'on résume par le *verfremdungseffekt*, l'effet d'éloignement, surtout traduit en français par effet de distanciation ? Dans quelle mesure n'ont-ils pas été persuadés, souvent, qu'il s'agissait

d'une évolution esthétique et politique (la politique n'est qu'une question de contenu et n'est pas politique, au fond, c'est-à-dire dans le mode lui-même de production) tant ils n'étaient pas sensibilisés par la question spécifique de l'acteur et pensaient surtout à défendre un nouveau répertoire et à s'engager dans un grand mouvement d'action populaire.

La réception et l'influence de Brecht en France est un problème qu'il nous faut analyser.

Cette analyse que nous ferons de Brecht, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ne sera pas un réquisitoire. Pour sa part, Brecht, en accusant l'identité, en disant qu'il faut la mettre à distance, qu'il faut jouer avec distanciation, pose l'ensemble de la problématique. Nous nous apercevons que lorsque nous ne sommes pas d'accord avec sa position, le fait qu'il expose cette position nous rend encore plus attentif.

## Intervention dans le public

**- Diderot dit que le comédien ne croit pas à ce qu'il dit. Est-ce qu'il ne croit pas du tout à ce qu'il dit, ou qu'il ne ressent pas la même émotion ? Diderot ne dit pas que le comédien ne croit pas, il dit qu'il ne ressent pas la même émotion sinon il se retrouverait noyé par celle-ci. Pour qu'il joue, il faut qu'il y ait une distance entre l'émotion et lui, c'est ça que, selon moi, Diderot nous explique.**

J.B : Votre analyse, madame, de la position de Diderot est juste. Toutefois, celui-ci insiste sur le fait que le comédien ne partage absolument pas les idées qu'il est en train de jouer. Pour ma part, j'ajouterai que le théâtre ne se limite pas à l'émotion. Il ne se limite pas non plus à partager des convictions, et notre position est que le théâtre se limite au premier niveau, si on peut parler ici de limite, à concrétiser une Re-présentation, ce qui n'est, bien sûr, pas l'avis de Diderot pour lequel la représentation présente beaucoup moins d'importance que la pensée de l'auteur.

Lorsque j'ai mis en scène avec la Comédie-Française, il y a trente ans, « le paradoxe sur le comédien », Alain Pralon, sociétaire qui eut ainsi l'opportunité d'en créer le rôle principal, ce qu'il fit avec beaucoup d'intelligence et une grande sensibilité, Alain Pralon me prévint que, pour mieux défendre les idées de Diderot, il ne les mettrait surtout pas en pratique. J'ai commencé de comprendre que, quelles que soient les convictions d'un acteur, au regard de celles de l'auteur, pour jouer il partagera celle d'un personnage ainsi que sa sensibilité. Nous reviendrons sur cet enjeu qui est celui de la sincérité et du double.

*Séance du 11 mai*

## Malentendus français quant à la réception du Verfremdungseffekt de Bertolt Brecht.

### I- Le spectaculaire

Depuis la première séance de la leçon du théâtre, nous nous efforçons d'être attentifs à ce qui vient du théâtre. Voilà pourquoi, je le rappelle, notre séminaire s'intitule : « Leçon **du** théâtre » et non pas « Leçon **de** théâtre ». Il ne s'agit nullement, de la part du CNT, de dire ce qu'est le théâtre, ce que serait, à son avis, le théâtre, mais bien plutôt d'écouter ce que dit le théâtre lui-même. Naturellement cette écoute est, pour une grande part, subjective, il serait malhonnête de le nier mais la grande part tenue par la subjectivité démontre l'importance de l'interprétation. Nous prenons conscience, de ne pas nous situer dans le théâtre, dans un univers de la transparence qui serait commandé par un Dieu unique, lequel, enverrait un message à

des prophètes qui ne pourraient pas faire autrement que de dire ce qu'on leur dit de dire. Au contraire, nous nous situons dans un monde d'interprétation et celle-ci n'est pas seulement le fait d'éventuels prophètes, mais aussi le fait de l'instance dont nous sommes à l'écoute. Nous nous efforçons d'interpréter ce que le théâtre interprète lui-même, plus exactement : nous nous efforçons d'interpréter l'interprétation du théâtre. Non pas l'interprétation de telle ou telle idée, de telle ou telle fable, mais l'interprétation en soi. L'interprétation en soi, dont on met en valeur le processus et non le sujet, le thème ou la référence, est la re-présentation avec un tiret. Une représentation sans tiret est seulement une représentation un peu plus objectale, ou encore le contenant objectal d'une interprétation (on dira que telle représentation donne à voir telle interprétation de tel sujet, comme un plateau nous présente une tasse de café). La représentation objectale, «chosifiée», que nous écrivons sans tiret, engage une interprétation instrumentale, comme l'interprétation de l'instrumentiste. La comparaison entre le soliste ou le musicien de l'orchestre permet de saisir le caractère instrumental du monde de l'interprétation non vraiment re-présentative. Ce monde est constitué d'instruments dont les uns manipulent logiquement les autres. Les êtres vivants manipulent leur corps, qui, de son côté, influe sur leur conscience. Lorsqu'ils ont un esprit de responsabilité les acteurs entraînent leur corps, c'est-à-dire leurs muscles, leur souplesse, leur voix et son articulation, ainsi que leur imagination. Les acteurs entretiennent donc leur instrument et s'entraînent à le faire fonctionner et le rendre disponible. En terme de responsabilité, cet entraînement paraît secondaire aux yeux de beaucoup d'acteurs et même dérisoire pour certains. Pour eux, la responsabilité qui mérite d'être considérée est une responsabilité plus profonde. Elle prend en compte les situations et les personnages qui sont à jouer, même si le personnage n'est plus qu'un locuteur, ou devient fluctuant. L'écriture contemporaine tend à diluer le personnage dans un ensemble de prises de parole et dans une structuration formelle de repères. L'effacement ou l'éclatement du personnage chez les auteurs dramatiques, chez les écrivains de théâtre, ne doit pas faire oublier que le processus qui conduit à l'effet de personnage, cet effet, fut-il fugace et mutable, est un des processus de base du théâtre. Le défi apparemment lancé par la nouvelle écriture à la pratique de la scène théâtrale, je dis apparemment car on peut se demander si ce n'est pas plutôt l'écriture qui se trouve progressivement déterminée par l'évolution de l'interprétation- nous traiterons de ce problème lors de la prochaine séance qui sera consacrée à la place ambiguë du texte- le défi apparemment lancé par la nouvelle écriture à la pratique théâtrale ne s'adresse pas à ce qui fait que le théâtre **est tel** mais traduit l'évolution du fait que le théâtre **est tel que**. Même si le personnage n'est plus l'entité immuable dont nous avons l'habitude depuis le classicisme, lequel avait pourtant déjà nuancé les typologies de caractères qui le précédaient -notamment le réductionnisme fixiste du masque-, même si le personnage n'est plus une entité immuable, l'acteur authentique considère que ce qui se cache et se trame sous cette effigie modélisable, selon les époques, est de sa première responsabilité.

Nous sommes ici face à deux sortes de responsabilités : d'un côté la responsabilité vis-à-vis de son instrument et donc, en conséquence, du savoir-faire dont on fait preuve en l'utilisant, d'un côté la responsabilité instrumentale, de l'autre la responsabilité théâtrale, responsabilité à l'endroit de situations et de personnages, étant bien compris qu'il est nécessaire de mettre en situation et de personnifier, aussi allusivement et abstraitement cela soit-il fait. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne croirait pas qu'un théâtre sans situation et sans personnages explicites n'est pas du théâtre. Le personnage est simplement le repère d'un processus pour se mettre en situation et jouer. Il n'est pas un résultat qui apporterait, à priori, la preuve qu'il s'agit de théâtre ou pas. Les deux responsabilités, la responsabilité instrumentale et la responsabilité théâtrale, devraient naturellement se conforter l'une l'autre. Force est de constater qu'il existe, particulièrement dans les pays latins, un hiatus entre les deux. Le plus ennuyeux est que la résolution du hiatus passe de plus en plus par la disparition d'une des deux responsabilités. N'y allons pas par quatre chemins, nous parlons de la disparition de la responsabilité théâtrale. Il ne faut pas non plus se cacher derrière son petit doigt au prétexte qu'on est devenu incapable de bouger ce petit doigt tellement il s'est ankylosé par manque d'entraînement et d'effort. Ne nous leurrions pas, certains acteurs ont une grosse part dans ce rapport de forces défavorable à la responsabilité théâtrale en regard de la responsabilité instrumentale.

Tout d'abord, nous devons préciser que la responsabilité instrumentale n'est pas autre chose que la responsabilité spectaculaire. Nous retrouvons donc la différence, que nous avons soulignée dès notre première séance, entre le spectacle et le théâtre, entre la représentation et la re-présentation avec un tiret.

Ensuite, nous constatons le retard des comédiens européens du sud par rapport aux acteurs anglo-saxons, dans une moindre mesure des comédiens allemands et scandinaves, en ce qui concerne le chant et la danse. Ce retard fut très dommageable et, contrairement à ce que croyait une opinion française bien chauvine, il fut déplorable en matière de réputation professionnelle. Non seulement le chant et la danse apportent une grande discipline de travail, mais le perfectionnement de l'instrument donne à l'artiste des opportunités d'expression que, dans un premier temps, il ne percevait pas. Parce qu'on est capable de faire ça avec notre voix, avec notre corps, tout d'un coup, malgré nous, une nuance d'interprétation vient à notre esprit. Opportunités qui lui permettront de solliciter des profondeurs du jeu théâtral qu'il n'était pas encore capable de soupçonner chez lui. Je me souviens de l'époque où l'on s'extasiait, à juste titre, devant les comédiens américains et britanniques : «regardez comme ils passent du dialogue au chant puis à la danse», tout en se rassurant aussitôt en ajoutant : «après tout ce n'est que de la comédie musicale, en ce qui concerne la France, cela fait tout de même un certain temps que nous avons abandonné l'opérette !». Evidemment, la question ne pouvait se résoudre de façon aussi désinvolte, d'autant plus que, parmi les comédiens du Nord, les acteurs allemands, tout en n'atteignant pas les sommets de leur camarades anglo-saxons dans le domaine de la comédie musicale, nous démontraient combien leur jeu s'était enrichi grâce au travail de la danse et du chant, grâce à un entraînement plus diversifié et plus structuré.

Enfin, nous allons prendre le contre-pied, de manière tout à fait relative, avec ce que nous venons de dire en nous trouvant dans l'obligation de regretter, de façon relative j'insiste, la montée en puissance, irraisonnée en France, de la pratique instrumentale dans la pratique théâtrale, montée en puissance qui s'accomplit justement au détriment de la responsabilité théâtrale dans la mesure où beaucoup se sont mis à croire qu'un bon chanteur, ou un bon danseur, ou un bon mime, ou encore un bon circassien, faisait automatiquement un bon acteur. Incontestablement, il s'agit d'un progrès dans le travail mais il ne s'agit pas automatiquement d'un progrès théâtral. Progrès spectaculaire sans doute mais, en France, cela se traduit théâtralement par un recul du théâtre auquel se substitue presque intégralement le spectacle. Le paysage théâtral français n'est pas équivalent aux paysages américains, anglais et allemands. L'ouverture aux arts du spectacle ne conduit pas spécialement à un enrichissement mais plutôt à une substitution. Le secteur de la formation fut radicalement touché ; le conservatoire national supérieur d'Art dramatique présentant la caricature officielle de cette dérive, ceci au désespoir de certains de ses grands professeurs de théâtre qui ne pouvaient pas vraiment s'opposer à une direction, laquelle, encouragée par l'administration, réduisait les classes d'interprétation à la portion congrue au bénéfice des cours de chant, de danse, de relaxation, de masques etc, etc...

La nouvelle direction semble retrouver le chemin du théâtre, espérons qu'elle ne rencontre pas trop d'incompréhension. Nous parlons bien d'incompréhension parce qu'à force de livrer la formation aux alibis d'une pluridisciplinarité incontrôlée, on en vient, en France, à oublier que le théâtre est encore autre chose que du spectacle et on en arrive à s'étonner des quelques rappels en direction du théâtre, rappels que l'on prend pour une survalorisation du dialogue dramatique et une nostalgie obsessionnelle à l'endroit des tentures poussiéreuses.

Dès la première séance de la leçon du théâtre, nous avons pointé et souligné la différence entre le théâtre et le spectacle, étant entendu qu'il n'y a pas aux yeux du spectateur, de théâtre sans spectacle, ce qui est bien sûr, un pléonisme spectateur-spectacle et une évidence. La question du spectacle revêt «une encore grande importance» aujourd'hui, car notre séance a pour intention de parler de Bertolt Brecht. Nous avons choisi Brecht en raison de sa place considérable dans l'histoire du théâtre contemporain en France et nous avons souhaité éclaircir les malentendus français dans la réception de son parcours et de son œuvre. Dans un malentendu il y a de la surdité et de l'aveuglement. Cet aveuglement et cette surdité souvent, ne sont pas absolus, on perçoit quelque chose sans l'approfondir et en tirer les conséquences, on regarde sans voir et on écoute sans entendre. La place du spectacle chez Bertolt Brecht est

le premier exemple d'inconséquence de la part de ses thuriféraires français. Certes, aucun de ses admirateurs n'a été indifférent à la richesse spectaculaire brechtienne et chacun a vanté les moyens qui étaient mis, à chaque fois, en œuvre. Les spécialistes ont expliqués combien il était nécessaire, pour mettre en scène la misère sociale du monde, de déployer une grande richesse de moyens tant dans les savoir-faire des créateurs, que dans le travail scénographique et le travail effectué sur les costumes, les accessoires, leurs matières, sans oublier, bien sûr, la qualité des éclairages qui produisent une lumière crue et forte afin de leur conférer une fonction critique et de ne point céder au naturalisme. Nous ne sommes pas dans une prétendue copie de la nature ou d'une réalité qui dépasserait la conscience humaine.

Le déploiement de tous ces moyens a pour objectif de ne surtout pas verser dans le naturalisme, en l'occurrence le misérabilisme, mais de produire un ensemble d'effets critiques sur le spectateur. D'ailleurs, nous avons eu tort d'affirmer qu'aux yeux des spécialistes, il était nécessaire de déployer une grande richesse de moyens pour **mettre en scène** la misère sociale du monde. Afin d'être plus précis, nous devrions plutôt dire «pour montrer la misère sociale du monde». La plupart des spécialistes ont parlé de **montrer** plutôt que de mettre en scène et, s'ils ont mentionné la mise en scène, c'est au service de la monstration.

Les spécialistes donnent ainsi l'impression d'avoir saisi le déplacement du théâtre vers le spectacle. En fait non, ils ont regardé où il fallait mais ils n'ont pas vraiment vu ce qu'il aurait fallu voir en ce qui concerne les fondements du théâtre, ceci pour la simple et bonne raison que le théâtre n'était pas, contrairement aux apparences, leur priorité. La priorité était et reste idéologique, pour ne pas dire politique. Chaque période de l'histoire connaît une prévalence religieuse ou idéologique qui met à son service les pratiques artistiques et tient pour artiste celui ou celle qui se préoccupe en premier lieu de la meilleure façon de poser et de résoudre les questions idéologiques ou religieuses reconnues par les clercs de la période. Cette prévalence de chaque époque remplit aussi la regrettable mission d'éliminer les artistes qui ne méritent pas de travailler dans la mesure où ils ne semblent pas interroger les bonnes questions et qu'ils prétendraient accorder la priorité à leur art, lequel ne mériterait, paraît-il, plus ce nom.

Dans tous les cas, quelle que soit la pratique artistique, nous avons à faire à une prévalence du spectaculaire. Pour bien le comprendre, il est nécessaire de franchir l'obstacle immédiat qui nous pousse à tenir pour évidente la vacuité de la plupart des spectacles, étant entendu que cette vacuité n'est nullement désagréable et qu'elle satisfait notre paresse de spectateur ou, plus exactement, qu'elle nous permet, à nous spectateurs, au pire d'avalier ce qui nous aurait semblé, sans cela, trop roboratif, au mieux d'éveiller notre intérêt envers des problèmes qui nous auraient paru trop ennuyeux. Le loisir et le didactisme ont toujours, plus ou moins directement, partie liée. Brecht, après de nombreuses aventures, l'avait bien compris et pensait que l'enjeu didactique devait bénéficier d'un bon spectacle. Bertolt Brecht est avant tout un homme de spectacle ; il en possède le grand talent, ainsi, naturellement, que le goût. Il n'a pas hésité à toucher à presque tout dans le domaine du spectacle, surtout dans le spectacle vivant, ceci avec beaucoup de réussite. Par exemple, Brecht a toujours mis en avant sa passion pour l'opéra et son fort désir de mettre en œuvre des spectacles musicaux.

Face au rôle très important, tenu par Brecht, dans le domaine idéologique, que ce soit au plan de l'écriture, au plan de la mise en scène et de la direction d'un théâtre le «Berliner ensemble», ou même au plan de la politique quand on sait la reconnaissance dont il bénéficiait de la part de l'appareil d'Etat de la République démocratique allemande, face à ce rôle très important les spécialistes et les admirateurs ont décidé de ne pas se poser la question de déterminer si Brecht, grand homme de spectacle, n'était pas un homme de spectacle avant d'être un homme de théâtre. Le courage intellectuel oblige à rappeler que les spécialistes et les admirateurs, dont je tiens à préciser que je fais partie- une admiration critique est loin d'être moins sincère, elle préfère simplement à l'enthousiasme une estime qui entretient une distance que l'inventeur du Verfremdungseffekt n'aurait pas désavouée-, les spécialistes et les admirateurs n'étaient pas et ne sont pas encore conscients de la différence profonde entre le théâtre et le spectacle.

Pour eux, le spectaculaire n'est qu'un caractère du théâtre, lequel peut osciller entre un théâtre très dépouillé et un théâtre très spectaculaire. A leurs yeux, Brecht, en passant au

cours de sa vie, de la participation à des spectacles de rue organisés par Karl Valentin à ses premiers spectacles didactiques, des petites formes qu'il présentait devant des publics ouvriers, les lehrstuckes, à des gros dispositifs tels que «Mère courage» ou «Maître puntila et son valet Matti», en passant des unes aux autres Brecht ne ferait que passer de formes dépouillées à des formes spectaculaires. En fait, et je crois que chacun en convient quand il pense à Bertolt Brecht jouant de la trompette, dans la rue, pour Karl Valentin, Brecht a toujours pratiqué le spectacle. Même si le spectacle semble bénéficier de la richesse des moyens qui sont déployés, il en existe de nombreux, il existe une foule de spectacles dépouillés. Sur le fond, la question du spectaculaire n'est pas une question de dépouillement ou de non-dépouillement, même si notre habitude et l'usage de la langue associent le spectaculaire avec la profusion et le déploiement de moyens. La distinction que nous avons établie, plus exactement rappelée, lors de notre première séance, est d'autant plus importante qu'elle pointe le premier des malentendus dans la réception de Brecht en France, particulièrement en ce qui concerne les spécialistes, les brechtiens Français qui confondent le théâtre avec le spectaculaire.

## II- Retour au problème de la possession

La distinction du spectacle est articulée à la question de l'identification. L'identification, avec ce que l'usage et la tradition nous font appeler personnage, est impliquée dans la différence entre le théâtre et le spectacle. Le jeu théâtral est toujours mu, implicitement et souvent explicitement, par le processus d'identification tandis que le jeu spectaculaire n'est pas vraiment un jeu puisque sa fonction n'est pas d'accomplir des actes mais de réaliser des actions, si ce ne sont des performances.

Une action n'a pas obligatoirement, pour cause immédiate un sujet qui s'identifie quand bien même autrui serait en mesure d'identifier celui-ci. Il n'est que d'observer un ensemble mécanique pour constater que tel ou tel élément peut déclencher l'activité de tel ou tel autre élément, donc de déclencher des actions. Bien sûr, on ne manquera pas de remarquer que derrière l'ensemble mécanique se tient un être pensant qui l'a mis en route. Nous répondrons à cette remarque : ainsi que nous l'avons souligné lors de la première séance, le déclencheur principal est celui de l'intention, intention représentée par l'être derrière l'ensemble mécanique. Ajoutons à cela une analyse un peu plus complexe : puisque l'intention est représentée par l'être pensant derrière la machine, pensant ne serait-ce que selon un minimum, les éléments de la machine sont dépourvus d'intention mais il n'en reste pas moins qu'ils perdurent dans leurs rôles et qu'ils effectuent les actions commandées. Cette perdurance et cette effectuation corrélatives et inintentionnelles relèvent de la volonté, une volonté qui n'est pas limitée à l'aspect psychologique et subjectif. Nous pensons évidemment à Schopenhauer puis à Nietzsche. Ce type de perdurance, d'effectuation, donc cette volonté affecte aussi l'être pensant derrière l'ensemble mécanique ; ou plus exactement celui-ci en bénéficie. La différence entre le spectacle et le théâtre est une différence d'investissement, dans le cas du spectacle c'est l'intention qui est engagée, dans le cas du théâtre c'est la volonté et dans ce cas il s'agit d'une mise en cause.

Comment est-il possible de mettre en cause cette volonté ? Exprimer comme ceci la question semble nette, alors qu'au cours des siècles elle ne fut jamais aussi succincte dans les esprits. Il n'est bien sûr pas facile de répondre précisément à une question que l'on ne formule pas synthétiquement. Néanmoins cette question, difficile à énoncer, n'a cessé de tarauder certaines personnes dans le monde du théâtre ; en dépit des obscurités un certain nombre de personnes savaient, sans la nommer, que cette volonté **inintentionnelle** et commune à tous, c'est-à-dire à toutes les choses et à tous les êtres, pouvait être mise en cause en empruntant la voie de l'identification, d'autant plus que l'identification ne fournissait jamais de certitudes définitives et que l'on n'avait pas attendu les mises en cause contemporaines, pensons, entre autres, au dodécaphonisme musical (identification à une forme), à l'abstraction picturale (identification à une figure), à l'objectivisme du «nouveau roman» (identification à un sujet), l'on n'avait pas attendu ces mises en cause contemporaines pour constater que l'identité était quelque chose de fluctuant où plusieurs couches étaient à l'œuvre, plusieurs couches qui, ne s'envisageant

pas toujours depuis le même endroit et ne se faisant pas pressantes selon un même rythme, pouvaient se contredire.

On n'avait pas attendu les mises en cause contemporaines parce qu'on avait connu les rites et les pratiques de possession. On les avait connus mais on les avait oubliés. Oubliés ou plutôt refoulés parce qu'il y a du rejet, parfois violent dans cet oubli. Nous parlons aussi de refoulement car si le geste de refus est sans cesse réitéré, l'objet du refus est occulté. Quel objet que celui de la possession ! Et quel objet que l'identité, particulièrement dans les pratiques artistiques où sa présence prend la forme d'une hantise. Le courage de Brecht est d'avoir directement et indirectement affronté la problématique. Directement en donnant pour consigne, à l'acteur, de mettre à distance l'identité au cours de son jeu. Indirectement en mettant en garde contre l'identification au personnage, laquelle aliène l'acteur. En apportant cette explication, Brecht prend acte implicitement que l'identité du personnage risque de posséder l'acteur. Motivé consciemment par une intention idéologique, Brecht s'engage dans une démarche de désaliénation et de libération de l'acteur. La force de sa motivation l'empêche de voir, comme la plupart des intellectuels et des artistes de ces cents dernières années, que le combat idéologique ainsi mené poursuit le combat des religions révélées qui sont parvenues, tout en s'entredéchirant, à faire disparaître presque totalement les rites des cultes dits de possession en Europe, en Amérique du Nord et en Australie.

On m'a reproché de ne pas avoir suffisamment insisté sur les cultes de possession comme si cela, pour moi, allait de soi. Je me permettrai un mauvais jeu de mot en disant qu'effectivement les cultes dits de possession vont de soi, puisqu'ils touchent à ce que philosophiquement on appelle le soi. Ensuite, je tiens à vous rassurer en vous déclarant qu'à mes yeux rien n'est évident, ni ne va de soi, au sens usuel. Tout est à réfléchir, analyser, redécouvrir. Enfin je crois que ceux qui m'ont adressé ce reproche n'ont pas tout à fait tort dans la mesure où, en occident, les pratiques de possession ne vont absolument plus de soi et leurs cultes ne font plus partie de nos modes et nos opinions, sauf à occuper une place exotique et folklorique. Je ne peux naturellement consacrer la majorité du temps qui nous est imparti à la possession alors que nous sommes là pour le théâtre, ce qui n'est pas exactement la même pratique. Toutefois, il sera bon de faire de temps en temps quelque détour et de revenir à la question des cultes dits de possession. Certes, je sais bien que d'autres prendront cela pour une perte de temps et trouveront cela bien dérisoire. Le réflexe de dérision et d'ennui devant une éventuelle perte de temps en ce qui concerne la possession, apportent la preuve que les religions révélées sont, en grande partie, parvenues à leurs fins dans la lutte engagée à l'encontre des cultes animistes, lutte qui s'est plu à accompagner ses actions répressives d'une constante dérision.

Il est important de se remettre à l'esprit que le monde occidental, que nous croyons connaître, fut très, très longtemps habité par des hommes qui se reconnaissaient dans les différents cultes animistes et dont la plupart pratiquaient ce que nous appelons la possession.

Nous effectuons ce retour vers la problématique religieuse très succinctement et nous savons bien que nos propos ne dépassent pas le niveau allusif.

Comme l'ensemble du monde, l'Europe était divisée en tribus, lesquelles constituaient des ethnies. Chaque groupe, ou ensemble de groupes, entretenait un culte vernaculaire et animiste avec des dieux particuliers. Lorsque nous employons le terme de dieu nous sommes conscients de céder à l'anachronisme. Il ne s'agissait pas de Dieu ainsi que nous l'entendons dans les religions révélées. Et même les polythéismes grecs et romains ne correspondront pas, terme à terme, avec l'animisme ; d'une certaine façon ils effectueront un certain pas vers le monothéisme révélé.

En tant qu'occidentaux, nous avons tout refoulé et nous avons l'impression de parler de quelque chose qui n'existe pas, qui n'a jamais existé. Pourtant, lorsque nous croisons, dans nos pays catholiques, des crucifix, des statues de la vierge et quelques statues de saints, dans nombre des carrefours de routes et de chemins, nous devrions savoir que ces constructions chrétiennes ont été édifiées par l'église pour se substituer à des points où d'anciennes divinités étaient vénérées.

Au lieu de lutter intégralement contre les croyances animistes, elles s'y est substituée, et ceci contrairement aux pays anglo-saxons, comme les Etats-Unis où l'absence de cette substitution

conduit beaucoup de rites protestants à supporter des crises de possession ; il existe, en effet, un retour de la possession pendant certains services. Les édifications substitutives participaient de la lutte contre les anciennes croyances, à l'éradication de l'animisme. A ceux qui s'étonneraient que ces constructions chrétiennes aient été systématiquement édifiées dans des carrefours, nous précisons qu'une des caractéristiques communes à beaucoup de cultes animistes est la charge sacrée détenue par la croisée des chemins qui n'était pas systématiquement représentée par une croix mais par un dessin que l'on peut associer à la lettre de notre alphabet «y». D'ailleurs nous retrouvons chez les grecs ce dessin qui est le signe de la déesse Hécate, déesse de la tombée de la nuit, au talent divinatoire, qui fut d'abord bienveillante puis devint maléfique.

Nous avons tout refoulé, pourtant nous sommes encore un certain nombre à nous rendre au théâtre. Le théâtre, plus fondamentalement l'acteur, doit beaucoup à la possession, même s'il a cherché, au cours des siècles, à s'en déprendre. Pas toujours : par exemple, Laurent Terzieff a déclaré qu'il était possédé par ses personnages. C'est rare, il faut appartenir à une certaine génération pour oser dire ce genre de chose. La possession, pratique ultime pour beaucoup de cultes animistes, rappelle aux êtres humains, d'une façon interne, le problème de l'identification (la différence en physique entre l'énergie interne et l'énergie cinétique ou énergie externe). Lorsqu'au cours d'une cérémonie quelqu'un est possédé, chevauché, il se met inconsciemment à adopter la posture et le comportement du dieu, de l'esprit, du «Loa» qui le possède, qui le chevauche. Cette prise d'identité fait sentir, confusément et rétroactivement, qu'il existe une identité vivante. On comprend alors que l'identité figée et caricaturale appelée dieu peut devenir un vecteur qui énergise les être vivants et, de surcroît, on constate que chacun peut avoir une identité, pour la bonne raison qu'il fut capable d'en subir une autre, d'être le sujet d'une autre, d'en avoir une autre : il était le sujet du dieu, il était possédé, il avait ainsi une identité et il finit par la posséder, selon une autre guise (retournement historique, plus exactement préhistorique : celui qui est sujet, sujet assujetti, devient un sujet qui se prétend sujet, décideur et capable de commander des actions). C'est très important, cela passe par le processus d'identité, lequel a été perçu par les êtres humains et ceci grâce à la possession. Ils ont découvert et ce processus d'identité et que l'on passait, en le retournant, en le faisant pivoter, de sujets à sujet.

Les religions révélées ont mené prioritairement leur combat contre deux pratiques : **le combat contre les sacrifices** (que ce soit dans la religion hébraïque : Isaac ne sera pas sacrifié mais à sa place sera sacrifié un «pauvre» animal ; que ce soit dans la religion chrétienne où Dieu vient se sacrifier pour les hommes). On veut chasser à tout prix le sacrifice. Cela a suscité la fureur puis la simple hostilité de l'Empire Romain avant qu'il ne se christianise. **Et le combat contre les pratiques de possession.** Combat qui prit plusieurs siècles et qui adopta, notamment pour l'église Chrétienne, la dénonciation de la sorcellerie. Les sorcières sont des personnes que l'on soupçonne, à tort ou à raison, de continuer à pratiquer les cultes animistes qui sont mis sur le compte du démon. Il est à noter que les religions révélées se sont trouvées contraintes de tolérer une poursuite de l'animisme recomposé avec les différents courants mystiques, particulièrement, pour la religion musulmane, les mouvements du soufisme qui sont toujours vivaces (derviches tourneurs en Asie mineure, derviches hurleurs dans le Maghreb).

L'homme pouvait être possédé, donc il pouvait relativement se posséder lui-même, mais la réussite de cette propre possession fut condamnée par les religions révélées qui ont préféré, à l'identification interne, l'identification extérieure, l'identification par autrui que l'on identifie et qui en retour nous identifie. Les religions révélées ont entrepris une vaste démarche de dépossession qui fut relayée par les idéologies rationalistes, idéalistes et matérialistes. On peut même dire que, sous couvert de lutter contre la pensée religieuse, l'idéologie matérialiste s'est engagée, par rapport à elle, à une surenchère. Bertolt Brecht est conséquent avec « ce qu'il croit » et il décide de mettre en pratique la dépossession dans le théâtre, c'est-à-dire la dépossession du public auquel on doit éviter de s'identifier avec ce qui se passe sur scène et surtout, en premier lieu, la dépossession de l'acteur qui ne doit plus s'identifier au personnage qu'il interprète.

Ce retour à la problématique religieuse doit en agacer certains. Pourtant il faut savoir que Brecht, marxiste convaincu et engagé, vient d'une famille catholique et luthérienne et que

ce double bain l'a marqué. Brecht a souvent adopté la forme des textes de la contre-réforme pour les petits spectacles qu'il présentait, au début de son parcours au public ouvrier. Surtout, il fut impressionné par le protestantisme et fut longtemps très proche de l'Armée du Salut, non pas qu'il partageait sa foi, mais il aimait beaucoup la fréquenter et travailler avec elle, sans doute en raison de l'importance du chant, des cantiques, des « songs » qu'il a lui-même beaucoup pratiqué. L'agacement de certains par rapport au fond religieux, lorsque nous parlons de Brecht, est déterminé par un des grands malentendus français en ce qui le concerne. Ce malentendu voudrait nous faire croire, qu'avec Brecht, hors des luttes sociales et politiques, on ne se préoccupe de rien d'autre et l'athéisme radical est la seule attitude qui mérite attention. Pour rassurer ceux qui sont agacés, je dirai que l'Armée du Salut a particulièrement inspiré Brecht pour écrire « Sainte Jeanne des Abattoirs », pièce où le personnage principal, une salustiste, est loin de trouver son salut et de l'apporter aux autres. J'ajouterai, en ce qui concerne les cantiques, que Brecht aimait surtout chanter dans les bordels de l'Allemagne de Weimar.

### III- Le Verfremdungseffekt

#### 1) Origines

Il est impropre de parler d'origine de l'effet de distanciation au sens strict, d'abord parce que ce type de jeu a toujours été plus ou moins pratiqué au cours des siècles, sans vraiment donner lieu à une conceptualisation. Il faudra attendre Bertolt Brecht et son « petit organon », qui se voulait une critique à l'encontre de la « poétique » d'Aristote, pour que la méthode soit théorisée. Ensuite, parce que plusieurs influences ont conduit Brecht au Verfremdung. Enfin parce que la pratique de Brecht fut essentielle et qu'elle a déterminé, après coup, la démarche théorique de Brecht qui ne fut pas seulement un poète mais aussi, j'ai envie de dire surtout, un grand metteur en scène.

- **Le marxisme** : Brecht fut, dans le domaine du théâtre, un marxiste conséquent. Contrairement au stalinisme soviétique qui finalement, en matière d'Art, se tint dans le conservatisme- il faut toutefois lui savoir gré de ne pas mettre bas au travail stanislavskien-, contrairement au stalinisme conservateur, Brecht s'engage vivement dans la démarche de « désaliénation » de l'acteur et du spectateur. Brecht poursuivit et accentua l'entreprise de dépossession.

- **L'expressionnisme** : Né en 1905, dans la peinture allemande, ce mouvement se dressa contre l'académisme, le nationalisme et surtout le naturalisme. On pouvait croire que le naturalisme était fait pour influencer Brecht, grand peintre de la situation sociale, mais, au contraire, l'expressionnisme, en affirmant l'autonomie de la peinture par rapport au sujet représenté, détermina Brecht à se nourrir des théoriciens de cette « nouvelle objectivité » et à refuser le naturalisme afin de prendre distance avec la situation et le personnage.

- **Le formalisme** : Au cours d'un voyage en Union soviétique, Bertolt Brecht découvrit le mouvement des critiques formalistes russes dont le plus célèbre est le linguiste Roman Jakobson. Au contact de ce mouvement, Brecht découvrit l'expression : effet d'éloignement. Certains éminents spécialistes affirment que le metteur en scène Meyerhold, concurrent de Stanislavski, avait déjà évoqué cette expression.

- **Le théâtre de tréteaux et le boulevard** : Si à notre époque, où la mode est à la pluridisciplinarité, on n'est pas surpris que le saut accompli par Brecht soit redevable au théâtre de tréteaux, de rue et de foire, par contre on s'étonnera de l'influence du « boulevard ». Cela est, au contraire, cohérent : son goût de la distance et de la critique ne pouvait qu'être attiré par le manque d'implication, sauf caricaturale, des acteurs du boulevard à l'endroit des situations et des personnages et par leur constante relation avec le spectateur. D'ailleurs, d'un point de vue anecdotique, la très grande actrice Hélène Weigel, qui fut l'épouse de Brecht et qui dirigea le Berliner Ensemble après sa mort, bien qu'elle ait longtemps suivi Max Reinhard, metteur en scène exigeant, n'hésita pas, avant de s'engager auprès de Brecht, à céder parfois au répertoire du boulevard ce qui ne lui retirait pas de charme aux yeux de son futur époux.

## 2) Le principe

Si un acteur doit tenir son rôle, c'est bien avec le *Verfremdungseffekt*. Il doit tenir son personnage et ne pas être tenu par lui, il doit même le tenir, en quelque sorte, dans la main, à distance, en direction du public. En aucun cas l'acteur ne doit se laisser posséder par le personnage, emporter par le texte, immerger dans la situation. En aucun cas il ne doit chercher l'identification car il lui faut toujours tenir et faire partager une attitude critique.

## 3) Comment y parvenir

Trois démarches sont importantes :

- celle de la lecture et de la relecture analytique (contradictoire) de la pièce
- celle de l'exercice qui consiste à « raconter ce que l'on joue »
- celle de l'entraînement à l'improvisation

- une pièce ne doit pas être acceptée telle quel, en partie il ne faut pas lui faire confiance, comme il ne faut pas faire confiance à ses situations et à ses personnages. Il est nécessaire de l'analyser afin de découvrir ses contradictions et envisager des variantes.

- s'exercer, au cours des répétitions, à raconter ses répliques plutôt qu'à les jouer. Cet exercice implique en fait que le spectateur, malgré son mutisme relatif, soit tenu pour interlocuteur, et demande de ne pas céder, de ce fait, à un abandon du jeu.

- La notion de variante est fondamentale. C'est à cela que sert l'entraînement à l'improvisation, et la pratique de l'improvisation au cours des répétitions avant les filages et les représentations. Les situations, les personnages et les interventions de ceux-ci ne sont pas évidents et il est besoin de dégager, à chaque fois, plusieurs variantes avant de choisir une synthèse, laquelle, dans son expression doit conserver son caractère critique. On pourrait craindre que ce caractère critique constant ne conduise à un jeu aporique, hésitant. Pour Brecht, il n'en n'est pas question, il faut toujours penser aux spectateurs et leur donner à réfléchir autour d'un objet bien repéré par une expression affirmée. Ceci est peut-être une grosse contradiction dans la mesure où un jeu critique mais affirmé, risque de conduire à adopter le rôle de donneur de leçon, mais ce n'est pas au fond vraiment éloigné de l'intention de Brecht puisqu'il entend réaliser un théâtre réaliste mais didactique.

## 4) Conséquences

- La mise en critique du texte et son analyse enrichie de variantes, ont conduit le metteur en scène brechtien à s'adjoindre un ou plusieurs dramaturges qui ne sont pas les auteurs de la pièce. En Allemagne, le dramaturge est souvent le conseiller littéraire attaché à chaque théâtre. En France, on a du mal à admettre le rôle du dramaturge, particulièrement en raison de son nom qui entraîne une confusion avec l'auteur et donne l'impression que l'on voudrait se passer de celui-ci. Avec les meilleures raisons, cette crainte française entraîne un retard quant au lien entre un metteur en scène et un texte (parce que les metteurs en scène finalement ne connaissaient que la relation à l'auteur, qui souvent était une relation conflictuelle). D'un autre côté, c'est un véritable handicap pour les auteurs, contrairement à ce que l'on a toujours cru, car cela implique le lien entre les auteurs et les théâtres. Depuis 20 ans, en France, on commence à découvrir que l'on a besoin, dans presque tous les théâtres qui en ont les moyens, de conseillers littéraires, mais il faudrait que ce soit beaucoup plus systématique. Il faut surtout que ceux-ci soient liés à la mise en scène pour aider à la constitution d'une Filière-textes.

- Une des conséquences essentielles du *Verfremdung* est l'évolution de la relation au public qui ne doit plus se trouver divisé d'inégale façon, bien que Brecht rappelle toujours que le théâtre n'a pas pour fonction d'unir mais de diviser. Le *Verfremdungseffekt* se positionne à l'encontre d'Aristote, pour lequel le spectacle de théâtre devait enrichir la réflexion des élites et de la catégorie supérieure tandis que le peuple bénéficiait du théâtre grâce à la catharsis

qui le libérait de ses angoisses et de ses soucis, catharsis procurée par l'identification avec les personnages. Le *Verfremdung* évite la catharsis au public populaire et permet à celui-ci de participer à la critique et à la réflexion.

- La conséquence la plus mal comprise, en France, porte sur le **jeu de l'acteur**. Puisque nous en sommes à parler conséquences, il est dommage de la part de certains artistes, quelque peu pressés, de prendre la conséquence du *Verfremdung* pour son processus d'élaboration. La conséquence sur le jeu est de rendre celui-ci relativement froid et justement distant, sans toutefois écarter radicalement l'émotion chez l'acteur brechtien. L'acteur superficiel, encouragé par un metteur en scène qui ne connaît pas trop le fond du processus, risque de s'en tenir à un jeu récitatif et, paradoxalement, quelque peu déclamatoire comme un tribun de défilé.

- En ce qui concerne le texte, il est évidemment périlleux de prétendre que diachroniquement le *Verfremdung* précède l'évolution de l'écriture de Brecht, qui était dans sa jeunesse marquée par des caractères romantiques et rimbaldiens. Nous n'hésiterons pas à parler de coupure épistémologique dans l'écriture brechtienne, de la même façon qu'Althusser a parlé de coupure épistémologique chez Marx (en distinguant le jeune Marx, très influencé par Feuerbach, du Marx de la maturité qui a établi les fondements du marxisme). Pour Brecht, la coupure épistémologique se tient à l'apparition du *Verfremdungseffekt*. Brecht choisit alors et définitivement l'écriture du réalisme épique. Après «Baal», «Le vol des Lindberghs», «Tambours dans la nuit», «Dans la Jungle des villes», avec «Homme pour Homme» quelque chose change. «Homme pour Homme» est la mise en cause de l'identité. L'écriture des répliques se fait plus courte, moins emportée, les scènes, nombreuses, se succèdent, se coupent et se contredisent. Le texte n'est plus considéré comme une globalité avec une fatale progression dramatique. Le texte est truffé d'interventions musicales et chantées qui doivent être traitées justement comme des interventions : il ne faut pas hésiter à s'avancer vers le public pour «tout à coup» un tour de chant. Avec la nécessité des ruptures dans les interventions chantées nous abordons une incompréhension française, beaucoup de nos metteurs en scène imposant une unité scénique et voulant considérer la suite textuelle comme un tout, comme vraiment une œuvre d'auteur, plus ou moins au dessus de la scène. Je tiens à signaler à ce sujet que le poète Brecht, grand spécialiste des adaptations, mettait en doute la place prioritaire de l'auteur et, je le regrette, se posait des questions sur la notion de droit d'Auteur (Brecht n'a cessé de faire des adaptations, que ce soit «l'opéra de quat'sous» qui est une adaptation de «l'opéra des gueux», que ce soit, entre autres, «maître puntila» qui est une adaptation d'un texte finnois découvert lorsqu'il était en exil là-bas). Il est vrai que ses ayants droit et ses éditeurs n'ont pas tenu compte de ses doutes.

- **Le grand malentendu du théâtre populaire et de la décentralisation dramatique en France :** le grand malentendu repose tout d'abord sur un aveuglement dont les raisons sont généreuses. La découverte se tient réellement longtemps après la création de «l'opéra de quat'sous» en France, elle se déroule après la seconde guerre mondiale, le moment à partir duquel la majorité des intellectuels et des artistes du théâtre choisissent le camp progressiste (pour des raisons de culpabilité et pour des raisons de mode d'opinions). Comme Karl Marx auteur du «Capital», Bertolt Brecht est une personnalité capitale qui servira de parangon au théâtre populaire et à la décentralisation dramatique lesquels prennent leur envol. Un parangon, mais un parangon masqué, comme inversement se trouve masqué, aux yeux des intellectuels et de nombre d'artistes, la réalité de la République démocratique Allemande. «Brecht est un grand créateur marxiste qui travaille avec le Berliner Ensemble à Berlin Est», décidément, il a tout pour plaire. Le masque de la RDA qui cachait une réalité redoutable est peut-être tombé, mais il a bien souvent et chez beaucoup été remplacé par une nostalgie inébranlable. En revanche, le masque de Brecht n'est pas toujours relevé et cela est dommageable ; à l'inverse de celui de la RDA, il cachait quelque chose d'enrichissant : la réflexion autour du jeu de l'acteur et la sollicitation de l'identification (sollicitation au sens d'ébranlement). Nous dirons que les intellectuels et les artistes français avaient de bonnes raisons d'aimer et de continuer d'aimer Brecht, mais que ces bonnes raisons ne sont pas la meilleure. Brecht, avec le *Verfremdungseffekt*, part de **l'acteur**, de son processus d'interprétation, lequel a pour objectif de critiquer et de faire partager cette critique par le spectateur. En France, trop souvent, on s'en est tenu au message et à une forme d'esthétique que l'on s'est empressé d'appliquer quelque peu superficiellement.

Au lendemain de la guerre, les militants du théâtre populaire tiennent Brecht pour un auteur et le maintiennent en tant que grand auteur, le contiennent même car il est nécessaire de rappeler la réticence de Brecht à l'encontre du travail de Vilar qui avait pris le risque de programmer et de mettre en scène «Mère Courage» (initiative qui lui fut politiquement reprochée) à l'occasion des toutes premières manifestations du TNP, lors du festival de Suresnes en 1954. Vilar a été très courageux de le faire et il a eu des ennuis puisqu'au Sénat, il y eut des interpellations pour dénoncer ce texte communiste, mais ce courage n'a pas été reconnu, à juste titre, par Brecht qui n'a pas du tout apprécié le travail et ce fut le début d'un divorce. Il ne s'agissait pas uniquement d'une réticence d'auteur, mais de celle d'un metteur en scène, d'un directeur d'acteurs et d'un théoricien. Cette réserve est le premier germe du désaccord entre Vilar et ses amis de l'intelligentsia, désaccord qui ne cessera de s'agrandir. Il est important de préciser que la révélation produite par la présentation de «Mère Courage» par le Berliner Ensemble au festival international de théâtre à Paris (ancêtre du théâtre des nations), en 1954, donnera un sens aux inquiétudes de ceux que l'on allait appeler les «brechtiens».

Les intellectuels brechtiens français ont soupçonné chez Vilar, un malentendu vis-à-vis de Brecht mais, eux-mêmes, en dénonçant, cette fois-ci violemment, Jean Dasté qui venait de mettre en scène «Le Cercle de craie Caucasien» à Saint-Étienne (il voulait le reprendre à Paris, ils l'ont convoqué, ils lui ont dressé un véritable procès, une inquisition, ils l'ont insulté et Jean Dasté a claqué la porte de ces intellectuels qui étaient ses amis) n'ont pas démontré qu'ils étaient exonérés de tout malentendu puisque leur procès inquisitorial ne fit pas porter prioritairement son accusation sur le jeu des acteurs. Ils ne comprenaient la distanciation qu'en ce qui concerne, tout d'abord, la lecture de la **fable** et le domaine de la **scénographie**, des accessoires et de la machinerie spectaculaire.

## Questions du public

### - Où se nichait le malentendu entre Vilar et Brecht ?

**J.B :** Pour Jean Vilar, « Mère Courage » était une pièce « normale ». Il ne mettait pas du tout en pratique (il ne savait pas que cela existait autrement qu'en théorie) la distanciation. D'ailleurs, la distanciation, beaucoup de français qui ont travaillé au Berliner ont prétendu : « Nous, Brecht, ne nous a jamais parlés du Verfremdung », sauf que Brecht quand il est arrivé en France, faisait un V avec ses doigts, c'était au lendemain de la victoire des alliés, Brecht était un anti-nazi notoire et pour lui c'était une victoire, donc il mélangeait volontairement l'effet V avec le « V » de Churchill. Vilar ne pensait pas qu'il fallait distancier ; les intellectuels ne comprenaient pas trop, parce que « distancier », ils ne voyaient pas ce que cela voulait dire pratiquement dans le jeu, ils pensaient au réalisme épique et c'est à ce sujet qu'il ont soupçonnés chez Vilar quelque chose, puisque Brecht avait dit qu'il n'était pas content.

### - Quelle place il y a dans tout ce mécanisme-là avec l'émotion ?

**J.B :** L'émotion doit exister. On peut penser que l'émotion cède au spectacle plus qu'au théâtre, mais l'émotion ne doit pas être niée. Elle colorie le jeu du comédien auquel on ne saurait enlever son émotion, mais il doit la contrôler afin qu'elle ne devienne pas déterminante dans le jeu et qu'elle reste, je dirais, décorative. Ceci, puisque la décoration n'existe plus, elle est devenue de la scénographie, c'est Brecht qui a changé ça, la décoration, ça peut donc être, entre autres, aux yeux de Brecht, de l'émotion !

## La place ambiguë du Texte

### I- Un conflit

A notre époque, depuis un certain temps, nous vivons un conflit entre les auteurs et les metteurs en scène. Nombre d'écrivains, d'artistes de la scène et de spectateurs diront qu'ils ne le ressentent pas, mais ne leur est-il pas arrivé de parfois le ressentir puisque la majorité des personnes qui tournent autour de la scène du théâtre reconnaît avoir été touchée, travaillée ou même tenaillée par ce conflit ? Naturellement, lorsque le metteur en scène n'existait pas encore officiellement, le débat semblait ne pas avoir lieu d'être, sauf que l'auteur ne manquait pas de se plaindre, alors, des comédiens et de la troupe qui avaient massacré sa pièce. En réalité, le hiatus entre la table d'écriture et le plateau a toujours existé même lorsqu'il a été parfaitement assumé. Aux naïfs qui regretteraient les cas où un auteur dirigeait lui-même les répétitions de son œuvre, nous ferons remarquer que cet auteur, souvent, entrait en conflit avec quelques grands acteurs qu'il lui arrivait d'accuser de trahison. De même façon que ces grands acteurs ne manquaient pas de lui reprocher d'avoir écrit des passages injouables qu'il ferait mieux de réécrire. Nous reparlerons de la notion de réécriture.

Ces éventuels heurts entre les acteurs et l'auteur, lorsque celui-ci mettait en scène ce qu'il avait écrit, se sont logiquement reportés sur la relation entre les comédiens et le metteur en scène, avec l'avantage que les comédiens et l'auteur peuvent, dans ce cas, s'entendre et se plaindre sur le dos du metteur en scène. Quand un auteur mettait, met en scène, sa pièce, il arrivait, il arrive aussi qu'il se sente déçu par son propre travail, soit qu'il ait manqué de savoir-faire pour conduire ses interprètes, ou qu'il se soit senti incapable de transposer et de traduire le génie de son œuvre. A la vérité, le soupçon de trahison et d'incompétence s'applique à tous les niveaux. Il n'est pas facile de mettre un texte sur la scène, comme il n'est pas aisé d'écrire un texte pour la scène. D'autant plus, que l'on court le risque, en voulant bien faire, de rendre le travail trop facile, c'est-à-dire transparent et presque inutile. Le metteur en scène, victime d'une humilité qu'on ne lui reconnaît pas souvent, risque de ne pas oser vraiment sortir le texte des pages du manuscrit et de s'en tenir à une forme de lecture dont il est à noter que le genre occupe de plus en plus de place dans les saisons théâtrales.

De son côté, l'auteur, victime d'une crainte à l'encontre de l'interprétation, risque de ne pas produire un texte personnel et trop difficile, de pratiquer, ce que l'on observe au football et au Rugby, une petite passe très facile à saisir mais qui a le défaut de ne pas faire avancer son équipe et de mettre celle-ci sur le reculoir (c'est un peu le problème des auteurs de boulevard qui savent très bien pour qui ils écrivent et ce qu'ils doivent écrire, pour être sûr que « la passe » sera bien reçue). La grande difficulté, tant du côté de l'auteur que du metteur en scène, est de vouloir supprimer toutes les aspérités qui sont la richesse de leur travail de création parce que les mêmes aspérités sont parfois la cause d'incompréhension et de déception. En qualifiant de naïfs ceux qui regrettaient les époques où les auteurs n'hésitaient pas à porter eux-mêmes leurs œuvres à la scène, je n'avais pas vraiment raison, ces prétendus naïfs pointent implicitement une question fondamentale : si un auteur portait à la scène, ses textes, il se trouvait dans le monde du plateau et, quelles qu'aient été les difficultés qu'il rencontrait ainsi que son éventuel manque de don, il affrontait les différentes interprétations qui se déploient à partir du théâtre (celle de l'acteur, du décorateur devenu scénographe, du costumier...) et s'affrontait à la pratique du jeu. Dans ces cas, l'auteur n'était pas étranger au plateau, dans ces cas, il tentait de se donner les moyens de franchir le hiatus entre sa table et le plateau.

Franchir ce hiatus et non pas le contourner ainsi qu'on le fait lorsque, plutôt que de mettre en scène, on met en avant le texte au seul moyen de la lecture, lecture qui, à la limite, pourrait se passer du déchiffrage devant le public. On pourrait ne pas imposer au public le fait

qu'on est en train de lire, on aurait pu répéter, mais paradoxalement devant le public on feindrait de lire. Je tiens à rassurer ceux qui craindraient que je sois favorable à la suppression des lectures publiques. S'il en était ainsi, je serais en contradiction avec une des missions fondamentales du centre national du théâtre, la mission de notre pôle auteurs, qui consiste à coordonner la commission nationale d'aide à la création et de mettre en valeur les textes qu'elle a détectés auprès des professionnels. Je n'entends, bien au contraire, ni décourager les démarches de valorisation ni non plus les moments privilégiés où les artistes, confient au public le texte qu'ils ont découvert (les metteurs en scène et les comédiens aiment à dire qu'ils sont amoureux du Texte et ils aiment en faire confiance au public). Non, je veux seulement repositionner la lecture à une plus juste place, et ce n'est pas simple. Ce n'est pas simple en raison de deux obstacles : le premier tient au caractère mythique, pour ne pas dire mythomane, du plus important raccourci, d'abord un raccourci du texte à l'acteur, enfin un raccourci de l'auteur au spectateur. Au terme de ce raccourci, il ne serait même plus nécessaire de faire état d'un texte et encore moins d'un processus théâtral de re-présentation, re-présentation avec un tiret.

Les metteurs en scène ressentent confusément ce désir inexprimé d'auteur en direct et, paradoxalement, ce sont eux qui bâtissent des cathédrales pour le Texte (le texte est plutôt défendu par le metteur en scène, plus que par l'auteur. L'auteur défend l'auteur et le texte, comme matière, devient de plus en plus autonome et permet d'occulter, plus ou moins l'auteur) une divinité qui en symbolise peut-être une autre, mais celle-ci reste invisible, si ce n'est inconnue (c'est un rêve pour le metteur en scène que de monter la pièce du « soldat inconnu »). De ces cathédrales nous dirons, un peu rapidement, qu'elles sont officiellement du théâtre. Cette réserve nous amène à la deuxième raison pour laquelle il nous est fait obstacle quand nous nous efforçons de redonner une plus juste place à la lecture publique. Cette raison est celle dont nous avons déjà longuement parlé au cours des précédentes séances de la leçon du théâtre. Comme nous l'avons déjà expliqué, la différence entre le théâtre et le spectacle correspond à la différence entre l'acte et l'action. L'acte du théâtre met en cause la volonté, au sens nietzschéen, tandis que l'action du spectacle s'en tient à appliquer une intention. Dans cet esprit, si un auteur ne ressentait que le désir de s'exprimer en direction du public, son intention se suffirait d'une action claire comme l'exige le spectacle. Il suffirait de dire et tout serait dit.

Ainsi que nous l'avons déjà vu, il ne faut pas prendre systématiquement le spectacle pour du spectaculaire, l'usage quotidien des mots nous pousse souvent à la méprise. Parmi les spectacles, il en existe qui sont très dépouillés et d'autres qui sont dits très spectaculaires. Même si on le caractérise rapidement de cette façon, le spectacle ne se définit pas au moyen du spectaculaire mais en raison de l'application efficace de l'intention. On peut aller jusqu'à parler de produit, ce qui a conduit, à un certain moment, plusieurs metteurs en scène à revendiquer un théâtre d'art, en opposition à un théâtre marchand (c'est très intéressant, ils ont cru s'inspirer des luttes économiques et sociales, en fait ils inscrivait un authentique problème philosophique dans une lutte économique et sociale. Ce problème philosophique est celui de la différence entre le produit et la représentation). Paradoxalement, en dépit de son dépouillement et du minimum de moyens économiques qu'elle nécessite, la lecture publique peut-être qualifiée de strict spectacle. Encore une fois, je ne condamne pas la lecture publique, j'admire le savoir-faire, la virtuosité et l'intelligence des quelques comédiens qui sont de grands lecteurs et je souhaite vivement que les auteurs fassent appel à eux parce qu'il n'est pas fécond d'en faire fi.

Mes propos sont d'autant plus prudents et réfléchis que je sens très bien, j'oserai même dire que je sais que progressivement le spectacle de la lecture va se substituer à la mise en scène telle que nous la connaissons, une lecture qui sera bien sur, aménagée et qui ressemblera plus au spectacle d'un concert qu'au déchiffrement d'un bureau de lecture. Trois éléments, d'ailleurs corrélatifs, concourent à cette tendance : les difficultés économiques rencontrées par la mise en scène (difficultés envers lesquelles les remises en cause du dispositif d'intermittence des artistes ne sont pas étrangères) et la substitution des procédés du spectacle au processus du théâtre auxquelles il faut ajouter l'illusion revendicative de quelques auteurs qui souhaiteraient contourner définitivement le hiatus entre leur table et le plateau, hiatus symbolisé à leurs yeux, par la mise en scène, en fait hiatus du processus théâtral. Je souhaite que la substitution du spectacle de la lecture publique à la mise en scène telle que nous la connaissons soit une

évolution esthétique de la mise en scène, une meilleure prise en compte de la réalité économique et surtout pas l'accentuation d'un certain rejet à l'encontre du théâtre et du processus de représentation, re-présentation avec un tiret, j'insiste.

Le conflit entre la mise en scène et l'auteur est, pour des raisons de respect et de camaraderie et, disons le, pour des raisons d'intérêt, masqué. C'est tant mieux, mais c'est aussi tant pis parce qu'il faudrait aussi que les raisons de fond prennent le pas sur les raisons de bienséance. Certes, depuis un peu plus d'une quinzaine d'années un mouvement se dessine pour rapprocher les auteurs et le plateau. Certains auteurs sont redevenus plus proches des équipes et des théâtres. De belles collaborations se sont instaurées et d'authentiques tandems existent, mais cela ne doit pas cacher la violence refoulée qui ronge le monde du théâtre. La violence des uns et des autres prend racine au même point aveugle. Le point aveugle des enjeux du processus de la re-présentation théâtrale, re-présentation avec un tiret. Point aveugle et sourd parce qu'il est un point d'insensibilisation de ce processus, un effacement que recouvre les opinions des tenants de la primauté du texte et des tenants de la créativité de la mise en scène, opinions d'autant plus violentes qu'on a besoin de beaucoup de violence et de force pour tenir le couvercle que la pression de la re-présentation, dont on ne veut rien savoir, menace toujours de soulever. Nous allons pointer les enjeux selon deux thèmes : celui de la prééminence historique et le thème du champ de la parole.

## II- Quelle prééminence historique ?

Selon l'opinion courante de ce dernier siècle, l'auteur d'abord écrit un texte, ensuite le directeur, le régisseur ou le metteur en scène le porte à la scène pour qu'enfin l'acteur le joue devant le spectateur. Une personne droite, éprise de justice trouve qu'il n'y a là rien à barguigner et s'étonne des hypocrisies des uns et des autres à l'encontre d'une telle succession logique. N'oublions pas que les hypocrites parviennent à leur fin en s'appuyant sur une situation qui, à défaut d'être elle-même hypocrite, offre, en raison des nuances de son dispositif et de la confusion des jugements, des opportunités à l'hypocrisie. La situation de l'auteur et du texte est complexe et ses positionnements sont aléatoires ou très déterminés par leur dehors, ce qui apparemment leur est extérieur.

A considérer trop rapidement le problème on confond les origines, les origines factuelles et l'origine générative et l'on se laisse prendre par les petits malins qui substitueront les origines génératives sans leur en donner le nom, à l'origine factuelle. Sûr de son bon droit, on s'écriera qu'il est malhonnête de nier un fait et, emporté par sa sincérité, on fera de ce fait le « tout » du texte dramatique, en oubliant les nombreuses fois où, soi-même, on a commencé d'entamer ce principe. Entamer de quelle manière ? De la façon la plus courante qui consiste, au cours des répétitions, puis entre les séries de représentations, à modifier et corriger certains passages, à rédiger parfois de nouvelles versions, donc à réécrire. Vous me direz, qu'en l'occurrence, il s'agit du même auteur, lequel est intervenu à plusieurs moments et selon diverses circonstances et que la composition définitive du texte, en dépit d'une histoire fluctuante, est bien née de la relation entre un auteur et une écriture. La réécriture, qui se substitue progressivement à l'écriture, nous fait douter de la possibilité incontournable de pointer l'origine du texte. De plus, la dissémination effectuée sous la responsabilité d'un seul auteur induit à considérer plus largement la dissémination, en deçà et au-delà d'une seule cause factuelle. Ainsi, elle conduit à envisager une dissémination et surtout une implication qui déborde le domaine littéraire. On commence à comprendre que le plateau exerce et a toujours exercé une influence déterminante sur l'écriture, laquelle ne s'est justement jamais suffi des déterminations scriptives. Tout ceci étant dit, mais ce « tout » est bien parcellaire par rapport à la réalité, tout ceci, pour l'instant, étant dit, nous proposons l'esquisse de deux types d'origine textuelle qui sont naturellement complémentaires et certainement pas exclusifs l'un de l'autre, d'ailleurs, nous prenons en compte, dans chaque type, une dimension mixte.

## 1) L'origine factuelle

### a) Individuelle, autonome et historique

Texte écrit par un auteur précis, en dehors d'un travail d'acteurs et à un moment précis.

### b) Collective, autonome et historique

Même cas que le précédent, à la différence que les auteurs sont plusieurs et que chacun reste autonome par rapport au travail des acteurs. Le collectif offre la possibilité, à l'écrivain de théâtre, de collaborer avec des écrivains pluridisciplinaires.

### c) Réécriture autonome, individuelle ou collective

On serait en droit de considérer qu'il y a toujours réécriture dans la mesure où il est possible de tenir le fait officiel de la première écriture ainsi qu'une réécriture, ou encore plus essentiellement d'une réécriture, réécriture sans un deuxième e comme avec réécriture- nous reparlerons de cette nuance-, donc d'une « réécriture » relayant un autre stade psychique ou un autre domaine artistique. On serait en droit de considérer la réécriture et la réécriture en tant que consubstantielles à l'écriture mais ce droit philosophique, utile pour mieux discerner les processus de composition, ce droit serait bien maladroit en regard des droits concrets nécessaires pour, dans nos sociétés, ne pas handicaper la littérature dramatique. La notion d'origine factuelle du texte, quel que soit le caractère abstrait qu'on lui prête, est un repère qui permet de ne pas oublier qu'écrire est une pratique spécifique laquelle emploie des moyens spécifiques mis en œuvre par une force de travail spécifique, celle d'un ou de plusieurs écrivains.

### d) La commande

Il est à noter que la commande s'adresse rarement à un collectif. Comme, la plupart du temps, elle est le fait d'une instance théâtrale ou d'un groupe issu du plateau, on peut estimer que ceux-ci envisagent l'ensemble de la démarche théâtrale de façon partenariale à laquelle l'individualité de l'auteur participe en tant qu'écrivain. Il est à noter aussi, que loin de prendre la commande pour une dévalorisation de l'écriture, nombre d'auteurs, au contraire, la vivent comme une stimulation et un motif au déploiement de leur travail, à l'image, dirons nous, du parcours d'une course hauturière qui pousse chaque marin à choisir ses virements de bord et à tracer sa propre route dans la route collective.

## 2) L'origine générative

Plusieurs paramètres qui sont extensibles et qui se recouvrent les uns les autres, sont à considérer pour prendre en compte l'origine générative du texte dramatique laquelle relève plus de la dimension structurale que d'un ordre factuel, de règles synchroniques que de suites diachroniques.

### a) Le bain culturel

Il n'est nul besoin d'évoquer le théâtre pour rappeler que chaque individu, particulièrement l'artiste, baigne dans un contexte culturel. La plupart du temps, ce que nous appelons inspiration est, en grande partie, un ensemble plus ou moins conscient de citations (pas toujours, mais la plupart du temps, ce sont des reprises, simplement on oublie dans le moment qu'il s'agit de reprise). Nous sommes pris dans des textures (qui ne sont pas forcément littéraires) et notre façon de les percevoir, de les entendre, correspond à notre sensibilité dont le talent propre est de participer à la formation des discours qui nous inspirent.

### b) Le champ proliférant de l'adaptation

Dans le cours de notre histoire théâtrale, nous remarquons qu'un grand nombre de textes sont les affluents de textes qui les ont précédés selon d'autres langues et d'autres genres. Nous en sommes un peu plus informés pour les textes qui paraissent mais nous avons tendance à l'oublier avec le temps. Semblable à l'horizon, la perspective du passé fait se joindre des lignes

différentes en un point que nous tenons pour un fait originel. L'adaptation nous ouvre au monde et tisse des liens avec le passé. Un passé en raison duquel certains se plaisent à dire que tout a déjà été dit. Nous leur rétorquerons que le principal est la façon de le dire et que cette façon implique un point de vue qui ne tarde pas à devenir un contenu. L'adaptation est à la base de beaucoup de textes marquants. Je donnerai un exemple, puisque nous traitons de Brecht lors de la dernière séance, je donnerai l'exemple de « Dans la Jungle des Villes », une des premières pièces qui précèdent l'invention de la distanciation. Dans le texte « Dans la Jungle des Villes », on retrouve non seulement les accents d'Arthur Rimbaud mais aussi carrément des reprises de son écriture (évidemment, comme on passe du français à l'allemand, on ne s'en aperçoit pas, il n'avait pas vraiment tort, de toute façon Brecht ne croyait pas à « l'auteur »). De plus, la « Jungle » peut être considérée comme le parangon de « Dans la solitude des champs de Coton » de Bernard-Marie Koltès et dire tout cela ne diminue ni Brecht ni Koltès, ça souligne tout simplement une des perspectives de leurs écritures. En dépit de ses dérives l'adaptation n'est pas une désertification mais un champ de germination.

### **c) Rédiger dans l'après-coup de ce que l'on répète**

L'après-coup peut être immédiat ou attendre quelques heures, si ce n'est quelque temps, mais il implique la présence de l'écrivain pendant la répétition soit que celui qui rédige se trouve parmi les acteurs, soit qu'il reste dans la salle et qu'il suive très précisément le travail. Cette rédaction articulée (le mot « articulé » est très important : pensons à Lacan qui nous montre qu'en parlant d'articulation, on parle aussi de profération). L'articulation avec le travail des acteurs appelle quelques remarques :

- Tout d'abord une remarque logique et concrète : dans le cas de la réécriture qui relève de l'origine factuelle, cette réécriture s'effectue souvent à l'issue d'une ou plusieurs répétitions auxquelles l'auteur était présent. Nous avons à faire à une ébauche de mixité entre l'origine factuelle et quelques paramètres génératifs.

- La seconde remarque est très importante car elle nous introduit au fond du problème : la rédaction articulée avec le travail des acteurs occupe une place majeure dans l'histoire. Nous admirons l'écriture de Shakespeare et de Molière et nous n'insistons pas assez sur son lien avec le travail de leur troupe. Nous pourrions déclarer, en exagérant : Shakespeare et Molière écrivaient au milieu de leurs acteurs (ils écrivaient aussi chez eux), en tout cas nous pouvons déclarer : Shakespeare et Molière écrivaient en étroite relation avec leur metteur en scène (!), bien que le rôle de ce dernier n'ait pas encore reçu de nom. Devant l'humoriste qui affirmait : « Shakespeare n'a jamais existé, ses œuvres ont été écrites par un inconnu appelé Shakespeare », et devant les quelques scientifiques pour lesquels la plupart des pièces de Molière sont, en réalité, l'œuvre de Corneille, notre sérénité se conforte de voir que les textes attribués à l'un et à l'autre le sont en raison de leur grande proximité avec le théâtre du Globe pour Shakespeare et avec la compagnie de Molière pour Poquelin. La rupture entre l'écriture et la mise en scène est particulièrement récente, il fut longtemps difficile de les dissocier radicalement, du moins il fut difficile de rendre l'écriture étrangère au travail de l'acteur. Toutefois cette remarque importante appelle, à son tour, une autre remarque :

- la bienfaisante proximité entre la scène et l'écriture risque parfois d'entraîner des effets d'aubaine : un auteur, afin d'être sûr qu'on ne le trahisse pas, sera tenté, par exemple, s'il en obtient les moyens économiques, de se mettre en scène lui-même, et un metteur en scène, s'il veut disposer d'un texte totalement à sa main, sera tenté d'écrire lui-même une pièce. Il arrive que ces mises en scène et ces textes d'opportunité suscitent de bons spectacles, mais il faut se garder d'ériger ces opportunités en système sinon les talents de l'écrivain et du directeur d'interprétation seront jetés aux orties. La distinction de ces deux talents ne veut pas dire qu'un seul artiste ne dispose pas des deux, la distinction n'est pas un cloisonnement, au contraire, elle est une sensibilisation, une articulation et un appel à la complémentarité. Cela ne veut donc pas dire qu'il est impossible à un seul de bénéficier des deux, mais cela ne veut pas dire non plus : qui détient le talent de l'un détient le talent de l'autre, chaque conjonction de sensibilité et de savoir-faire est spécifique.

« Rédiger dans l'après-coup de ce que l'on répète » pose clairement la situation réflexive par

rapport à l'acte théâtral, la réflexivité de l'action d'écrire en regard de l'acte théâtral, sauf que celui-ci bénéficie d'une prééminence structurale et ne saurait arguer d'une priorité factuelle. Et c'est là que se produit une confusion : les uns, revêtus de la prééminence structurale, prétendent à une prééminence factuelle et les autres, avec toute l'histoire traditionnelle derrière la prééminence factuelle, prétendent bénéficier d'une prééminence structurale. Il y a un véritable conflit parce que le problème n'est jamais exposé clairement, il est toujours posé de façon générale et plus ambiguë.

#### **d) Prééminence structurale du théâtre**

La prééminence structurale ne relève pas de l'antériorité chronologique dont l'actualisation est factuelle.

Peu ou prou, on peut arguer que cette prééminence revêt un caractère essentiel, si tant est qu'une quelconque essence subsiste dans un processus de re-présentation. Il n'y aurait pas de théâtre s'il n'existait pas des acteurs en train de jouer (qu'ils soient bons ou mauvais), sinon la velléité de théâtre resterait dans les rayons de bibliothèque, les mémoires des ordinateurs et les bureaux de production où l'on aime ressasser des projets. Il n'y aurait pas non plus de théâtre si l'on en restait aux actions du spectacle, quelle que soit la virtuosité de chacune de ses pirouettes et quelle que soit la richesses des textes que l'on récite.

Il n'y aurait pas de théâtre pour la bonne raison qu'il n'y aurait pas de mise en cause, de mise en jeu, de jeu et de re-présentation. Il n'y aurait pas de théâtre pour la simple raison qu'il n'y aurait pas d'acteurs. Seulement des actants prêts à exprimer ou appliquer toutes les intentions grâce au corps, à la voix, aux signes et à l'imagination.

Il ne faudrait pas s'imaginer, qu'au cours de l'histoire, l'évolution du théâtre, prise souvent pour un progrès (en art il n'y a pas vraiment de progrès, il y a surtout des évolutions), soit passée systématiquement par les mutations de l'écriture. Bien au contraire, celles-ci furent déterminées par l'évolution de l'interprétation et, chaque matin, lorsque l'écrivain de théâtre prit sa plume, il put voir, au travers de la fenêtre ou de son inspiration, l'aurore d'un nouveau paysage qui avait commencé de muer lorsqu'il s'était endormi. Ainsi l'évolution des textes de Molière fut déterminée par l'évolution du jeu de la troupe de Molière qui passa de la Comédia, avec ses figures figées, aux caractères de la comédie. De quelque façon, l'écriture de Molière enregistra ces mutations, et nous observons avec regret toutes les prétendues reconstitutions historiques qui voudraient nous faire prendre Molière et l'illustre théâtre pour des parangons de la comédie à l'italienne (tous ces films avec des masques et ces reconstitutions baroques, qui sont effectivement des reconstitutions « préhistoriques » mais qui ne montrent pas le saut incroyable effectué par Molière), alors que déjà ils versaient dans le bouleversement psychologique qui fondera le classicisme français.

La révolution caractérologique accomplie par les acteurs de Molière ne doit pas oblitérer les nombreuses fois où un écrivain a lancé des défis aux metteurs en scène et aux interprètes. Ces défis sont semblables aux montagnes et à certaines des voies qui conduisent à leurs sommets et restent encore inviolées. Les alpinistes, au bout du compte, ne manquent de faire appel à leur courage et leur savoir-faire pour les conquérir. Il en est de même des acteurs et de leurs metteurs en scène qui finissent « toujours » par trouver des solutions pour les textes qui « en valent la peine ». En fait, les défis lancés par les écrivains sont la conscientisation du potentiel latent des acteurs et de la mise en scène.

La prééminence structurale n'est certainement pas un fait, en tout cas, elle est un état en relation avec la spécificité théâtrale.

### **III- Le domaine indicible de la parole**

L'exposé des différences entre l'origine factuelle et l'origine générationnelle a de fortes chances de pousser certains à me demander : « qu'est-ce que pour vous, au fond, le texte de théâtre ? ».

On risque toujours de transformer cette question en une autre : « pourquoi le texte de théâtre ? ». Le danger de la conjonction « pourquoi » est d'encourager l'illusion, dans le même esprit que l'effet de perspective, mais de façon inverse ; l'effet de perspective fait croire à une rencontre tandis que la question du pourquoi laisse croire à une profondeur, profondeur incommensurable qui évite à celui qui la pose, d'affronter la moindre réalité. Au contraire, je m'efforcerai de me rapprocher de celle-ci, plus exactement de son processus. Pour ce faire, je vais vous proposer plusieurs mises au point.

Le théâtre est la pratique de la re-présentation, re-présentation avec un tiret. Pour sa part, le spectacle est la manipulation, l'instrumentalisation des représentations, sans tiret, « chosifiées » en quelque sorte. Le Théâtre, contrairement au spectacle, ne prend pas naissance au niveau utilitariste, il n'utilise pas des accessoires matériels et symboliques, ni non plus des corps, même si son déploiement cause l'utilisation de ceux-ci. Le théâtre ne les utilise pas, il les re-présente, puis de son côté, tout de suite après et juste à côté, le spectacle les utilise. Que peut donc re-présenter le théâtre qui ne soit déjà cristallisation, s'il re-présente une fiction encore sans objet ? Le théâtre re-présente la parole.

Aux yeux et aux oreilles de beaucoup, cela est évident, oui le théâtre re-présente la parole « avec un tiret si cela vous fait plaisir ». Nous ne parlons pas de la même parole, même s'il n'existe pas d'autre parole, disons : nous ne parlons pas depuis un même angle pour la concevoir. Nous considérons la parole surtout en tant que faculté plutôt que mots écrits ou verbalisés. Le débat qui fait fureur sur la place publique entre le théâtre du corps et celui de la parole est nul et non avvenu (et c'est pour cela qu'il continuera de se produire). Pour qu'il y ait du théâtre, il faut qu'il y ait de la parole et cela ne veut pas dire que la parole soit des mots. Pour qu'il y ait de la parole il faut qu'il y ait un texte, c'est-à-dire un fronton, une texture pour cette parole, et cela ne veut pas dire qu'un texte n'est que la graphie d'une verbalité. Cela ne veut surtout pas dire que la parole et le texte sont des mots proférés ou écrits ! Le théâtre est toujours un théâtre de la parole mais cela ne veut donc pas dire qu'il soit systématiquement un théâtre du dialogue ou du monologue. Il peut être un théâtre silencieux, non pas que ses personnages se forcent à se taire, mais qu'ils n'aient rien à dire, que dans cette situation là il n'y ait rien à dire, rien à proférer. Le théâtre peut être silencieux, exempt de paroles au sens usuel, au même titre qu'il peut être, ô paradoxe, un théâtre sans personne sur la scène, oui sans personne, sans que, pour cela, ce soit un-théâtre-sans-la-personne dont il nous re-présente justement l'une des guises qui est la guise de l'absence. Un spectacle sans personne est impensable, ça n'existe pas. Lorsque le trapéziste sort de scène, c'est la fin du numéro, c'est la fin du spectacle, quitte à ce qu'il y ait un numéro tout de suite après, un-théâtre-sans-personne, lui, est tout à fait pensable même s'il n'offre aucun intérêt au spectateur, en l'occurrence ceci est une autre histoire.

Un théâtre silencieux est souvent aussi efficace qu'un dessin humoristique sans légende. Nous avons constaté que celui-ci est bien plus parlant qu'un dessin auquel on adjoint un long texte ; nous pouvons dire qu'ils sont l'un et l'autre, l'illustration de l'un et de l'autre. Le théâtre n'est pas de l'illustration c'est de la re-présentation. Il est vrai que les représentations sans tiret, celles du spectacle par exemple, sont bien entendu des illustrations.

Afin de mieux saisir les problématiques de la parole et du texte, il nous est nécessaire de lever quelques ambiguïtés au sujet du phonocentrisme (autour de la phonation s'est déterminée une civilisation) et de la secondarité de l'écriture.

Tout d'abord le phonocentrisme : on serait souvent en droit de croire que l'occident a bâti sa civilisation à partir du sens de la vue et de la primauté du regard. En fait, et le verbe de trois religions révélées est là pour nous le rappeler, cette civilisation s'enroule autour du sens de l'ouïe. D'ailleurs nous pouvons constater : bien que nous préférerions devenir malentendants plutôt que malvoyants, les aveugles ont toujours été mieux intégrés dans nos sociétés. Non seulement ils s'expriment verbalement, mais nos mythologies leur ont souvent attribué, paradoxalement, un don de voyance. En revanche, les sourds-muets ont été longtemps tenus à l'écart et incompris. Plutôt que leur prêter une écoute ultrasensible on a préféré longtemps et de façon inadmissible les prendre pour des idiots. Nos sociétés ont préalablement lié l'entente usuelle avec l'entendement. Si l'aveuglement offre le bénéfice du détour vers la clairvoyance,

la surdité et le mutisme sont ressentis comme une coupure, l'entendement se tiendrait dans la proximité et dans l'immédiateté, se tiendrait en bonne intelligence (d'ailleurs, quand on parle d'espionnage et d' « intelligence service », on parle de quelqu'un qui est proche de l'ennemi, et « dans notre camp » on poursuit l'objectif d'écouter l'ennemi. L'intelligence se trouve dans la proximité et aussi, hélas, dans la trahison) selon une forme de transparence et d'omniprésence. Justement, depuis des millénaires l'homme non handicapé a pu constater l'avantage de l'ouïe par rapport à la vue puisqu'il peut entendre tout autour de lui alors qu'il est contraint d'adopter une seule direction pour regarder. Pour leur part, les sons qu'il émet s'entendent dans toutes les directions.

De plus, grâce à sa souplesse et son élasticité, la production des organes de l'ouïe et de la phonation est susceptible de se diviser infiniment et, grâce à cette qualité presque numérique, de s'articuler avec une pluralité de structurations signifiantes et d'articuler une multiplicité de signifiés (articuler, bien sûr, selon toutes les acceptions, notamment celle de l'oralité).

L'avantage dont bénéficient les organes de l'ouïe et de la phonation a encouragé l'inversion métaphorique qu'il nous faut aborder maintenant (la métaphore est toujours une inversion). Au moyen de la métaphore organique, qui consiste à évoquer la parole avec la parole concrète, avec la parole sonore que l'on entend et que l'on profère, l'homme occidental a peu à peu envisagé cette autre parole qu'il a fini par verbaliser et mettre dans la bouche du Dieu extérieur, propre à la révélation. L'inversion métaphorique grâce à laquelle il a pressenti ce qu'était la parole consiste à prendre la matière dont on se sert (la parole « phonée ») pour présupposer quelque chose de vulgairement insaisissable, pour ce quelque chose d'insaisissable qu'on coiffe des attributs concrets de la matière quitte à le limiter. Pour sa part, la matière ne devient plus considérée qu'en tant qu'instrument. Contrairement à ce qu'on imagine, la sublimation inconsciente ne conduit pas toujours à mieux se représenter ce qui échappe encore, mais justement à sublimer ce qui entoure et, de ce fait, à réduire à des oripeaux ce qu'on avait pourtant pressenti avec génie.

Ainsi, on réduira la parole à la profération, à la prononciation et la récitation des mots, mais d'abord la réduire à la pensée consciente dans la mesure où cette dernière est constituée des signifiés des images acoustiques dont la résonance a été remplacée par le raisonnement (les images acoustiques sont très importantes, si nous faisons l'exercice de diction qui consiste à répéter blé brûlé, blé brûlé, blé brûlé..., et que vous deviez le répéter dans votre tête, vous finiriez par commettre des fautes d'articulation mentales).

Ce qu'on tient pour strictement matériel et signifiant est aussi du signifié. Le signifié est une résonance ; au cours du millénaire, au cours des millénaires, **nous avons transformé la résonance en raisonnement**, nous nous sommes mis à nous dire sans trop d'assurance : « quitte à résonner raisonnons », puis nous appliquons ce raisonnement, nous l'exprimons en français, ensuite comme nous savons conceptualiser les choses, nous les mettons en mots et nous les exprimons. Tout se mélange, ce n'est pas factuel, c'est structural et cela explique, au bout du compte, le grand conflit entre l'auteur et le théâtre.

Ainsi on traitera le théâtre, de théâtre de la parole et ce théâtre de la parole, qu'il est obligatoirement, de théâtre de dialogue et de monologue auxquels on se plaira à opposer le geste et le mouvement.

Ce faisant, on sera victime d'une confusion involontaire, on mélangera des pratiques qui ne sont pas issues du même niveau. Nous l'avons dit dès notre première séance, nous l'avons traité lors de la seconde séance et nous l'avons rappelé à chaque séance : dialogue ou pas, le théâtre relève de l'énergie interne tandis que le mouvement relève de l'énergie externe ou cinétique (au sens de la science physique). Ce constat n'empêche surtout pas le théâtre de susciter à terme des mouvements, un acte se déclinant irrémédiablement en action. Pour tout mammifère l'énergie interne se ressaisit à travers la situation (un mammifère se représente la situation dans laquelle il est, même s'il ne fait pas de discours. Il se sent, il se vit en situation). Le théâtre est basé sur la situation, qui n'est pas automatiquement une situation discursive.

Quant au geste, il est une représentation, représentation sans tiret, action cristallisée qui relève du domaine des signes. Peut-on parler d'un théâtre du signe ? Il s'agit d'une vaste et importante question que nous affronterons dès notre séance de reprise en septembre.

La référence au signe nous incite à retourner vers le texte en abordant, pour finir aujourd'hui, l'ambiguïté qui entoure la secondarité du texte.

Nous avons déjà abordé la secondarité du texte lorsque, parmi ses origines factuelles, nous avons évoqué la réécriture, puis lorsqu'avec son origine générative, nous avons évoqué la « rédaction dans l'après-coup de ce que l'on répète », surtout, avec la prééminence structurale, nous avons noté que l'évolution du théâtre passait tout d'abord par une évolution de l'interprétation et du jeu dont la pratique de l'écriture prenait acte. Avant toute éventuelle prééminence chronologique, on doit tenir compte de la secondarité constitutive de l'écriture. Une secondarité quelque peu ambiguë, mais avant de débusquer cette ambiguïté attachons-nous au caractère secondaire.

L'écriture est le contrecoup, la marque, la forme de conservation de ce qui vient toujours plus rapidement qu'elle. Dans les limites proportionnelles à la vitesse de la lumière, on arrivera toujours à trouver quelque chose de plus rapide, donc qui arrive avant elle. L'écriture est une résonance, une entaille et une mémoire. Ce dernier mot est très significatif, il souligne la différence de temporalité avec la parole. Il y a la parole, après-coup il y a l'écriture, je commence aussitôt à écrire puisque j'écris avec des sons (il n'y a pas que de la calligraphie, que de l'imprimerie, que des écrans). Ecrire c'est entailler, conserver, écrire c'est commencer à donner de l'espace et du temps, tandis que la parole est dans l'immédiateté. Celle-ci est plus immédiate et s'efface fatalement de la conscience (il y a l'écriture pour la mémoire, « un mémoire » est quelque chose d'écrit).

Peut-être, la parole, contrairement à ce qui nous semble à tous évident, n'a-t-elle pas de sens, c'est-à-dire de signifié préétabli ? Le théâtre, avec son implacable logique de la représentation, sa cruauté, ainsi que le disait Artaud, le théâtre jette un terrible regard sur nos évidences sémantiques. La parole, en raison de son immédiateté, n'aurait pas de sens, c'est-à-dire de contenu, mais, plus fondamentalement, elle donnerait, elle serait une invitation, elle serait une signification sans contenu et sans signifié, lesquels se détermineraient dans l'après-coup de l'écriture, au cours de son report et se trouveraient ainsi rapportés, donc apportés par cette écriture.

Nous commençons à toucher à l'ambiguïté du caractère secondaire de l'écriture par rapport à la parole. Cette ambiguïté est liée au problème de la détermination.

Nous nous trouvons dans le même type de situation que celle des particules observées par les physiciens et dans laquelle règne l'indétermination lorsque nous nous retrouvons entre l'écriture et la parole. La plus infime variation peut susciter des impressions diamétralement opposées. Nous nous efforcerons de clarifier cette situation et nous dirons pour l'instant :

- dotée d'immédiateté, la parole n'a pas de signifié tant que l'écriture n'est pas intervenue,
- entre quoi et quoi l'écriture intervient-elle ? L'écriture intervient entre de la parole et de la parole, ou après et avant de la parole,

- l'écriture apporterait du signifié à une parole insensée laquelle donnerait du signifiant à une écriture déposée (on s'aperçoit que le théâtre renverse le schéma traditionnel de la linguistique),

- selon l'opinion en usage, la doxa, on prêterait plutôt du signifié à la parole et du signifiant à l'écriture, celle-ci étant considérée comme plus matérialiste que la première, tenue pour éthérée, transparente à son message. Traditionnellement, on avait le signifié au dessus signifiant, et on pouvait penser que cette image spirituelle, c'était la parole et puis il y avait un champ plus matériel qui était celui de l'écriture. Un renversement s'effectue : **invitation de la parole et sens déterminé par l'écriture après coup**. La division spirituel /matériel, devient quelque peu simpliste, on résolvait le problème d'une façon caricaturale (ce qui explique que, contradictoirement, beaucoup d'idéologies qui se revendiquent du matérialisme, cèdent bien souvent au goût du message et de la prophétie au détriment d'une démarche autour du signifiant jugée trop élitiste),

- mais pour le théâtre, au regard du processus de re-présentation, la parole a besoin de la détermination qu'apportera toujours l'écriture et l'écriture a besoin de l'invitation déjà donnée par la parole,

- mais encore, s'en tenir à l'étape de l'écriture, ce serait en quelque sorte retomber. Le travail de l'acteur, le jeu de l'acteur redonne de la parole au texte dont il avait besoin pour avoir quelque chose à jouer (il avait besoin du texte, même si ce n'est pas un texte calligraphié, écrit, il avait besoin du texte pour avoir quelque chose à jouer et, à ce texte, il redonne de la parole),

- et tout ceci explique combien il est aisé de s’emmêler quand on affirme que telle ou telle précède l’autre, d’ailleurs, le théâtre sait que la parole devient de l’écriture dès que l’on quitte l’immédiateté, il sait très bien que presque toute pratique qui nous sensibilise et que nous retenons est une écriture, l’écriture est mémoire et il est besoin de lui redonner de la parole afin de ne pas s’abandonner au « par cœur » de la récitation, il est besoin de récrire pour ne pas réciter,

- il est besoin de récrire, avec un seul « e » (récrire consiste simplement à changer, modifier l’après-coup, récrire c’est redonner de la parole à chaque fois. On pourrait dire que l’on est obligé, contraint, quand on joue, de redonner de la parole à chaque milliardième de seconde - d’ailleurs on ne saurait le compter, le diviser. On redonne de la parole et cette parole ce n’est pas de la verbalisation, ça peut être une parole de mouvement, de geste... une parole de rien du tout, simplement être là, mais c’est une parole ! alors que si on réécrit alors là on est dans l’après coup de l’écriture, on ne fait que modifier),

- il est besoin de récrire, avec un seul « e » comme l’on récrit l’histoire en la travestissant (on dit toujours, ils ont récrit l’histoire), mais dans le fond, travestir n’est ce point une des guises de la re-présentation et du théâtre ?

Nous reviendrons sur tout ceci, en Septembre, en étudiant la problématique du signe afin de voir comment celui-ci se situe par rapport au théâtre.

Je conclurai l’exposé de cette séance, en soulignant que le fil laissé derrière nous, dans le labyrinthe où se confondent écriture et parole, implique que la parole ne soit pas réduite à la phonation, à la verbalisation et que l’écriture ne s’en tienne pas à la littérature et à la réplique. Il y a tout un champ à explorer qui comprend celui de la didascalie que nous prenons en compte, au Centre national du Théâtre, en réservant une attention particulière dans la commission nationale d’aide à la création, aux dramaturgies plurielles.

Il existe tout de même une certaine contradiction : nous avons l’air de dire que la parole n’est pas forcément la verbalisation, donc qu’il peut y avoir du théâtre silencieux. Ceci est tout à fait vrai, le théâtre n’est pas automatiquement un théâtre de répliques mais il est vrai aussi que la parole occupe une place spéciale organiquement, qui nous oblige à réexaminer tout cela. Lorsqu’on profère les signifiants de la parole, ce n’est pas exactement pareil que lorsqu’on fait un geste ou un mouvement, ça exerce une toute autre influence organique sur nous, ainsi qu’une toute autre influence sur notre esprit, notre imagination et notre cerveau. Nous l’étudierons en septembre, il s’agit d’un problème très particulier qui explique la priorité trop facilement accordée à la réplique et au verbe dans notre civilisation.

Nous savons qu’il existe une problématique méconnue derrière cela, jouer et dire une réplique n’a pas les mêmes implications, ni les mêmes répercussions physiques, qu’interpréter une indication. Nous en reparlerons en parlant de la fonction des signes.

*Jacques Baillon*